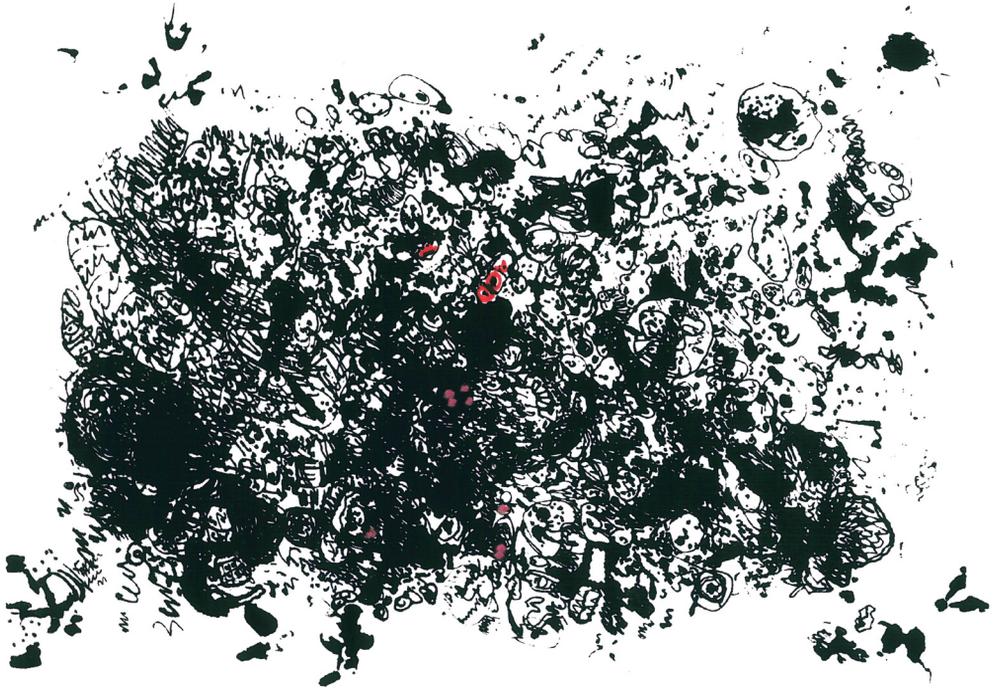


Variazioni in sviluppo

I pensieri
di Giovanni Morelli
verso il futuro

A cura di
Giada Viviani





Grassi 1967

ISTITUTO
PER LA MUSICA



fondazione onlus
GIORGIO CINI

ASSOCIAZIONE
ARCHIVIO

Giovanni Morelli



Prima edizione: settembre 2017
© 2017 by Fondazione Giorgio Cini Onlus

www.cini.it

ISBN 9788896445150

Variazioni in sviluppo

I pensieri
di Giovanni Morelli
verso il futuro

A cura di
Giada Viviani

IX

Gianmario Borio Prefazione

XIII

Giada Viviani Inseguendo l'«incontro imprevedibile con la verità»:
il magistero di Giovanni Morelli attraverso gli scritti

2

Maurizio Corbella «Il catalogo è questo»: Giovanni Morelli,
la storiografia musicale e un dialogo (immaginario?)
con l'etnomusicologia e i *popular music studies*

28

Noemi Ancona *La musique malgré elle*: riflessioni sulla ricezione
“patografica” della musica a partire da uno scritto
di Giovanni Morelli

44

Emanuele d'Angelo L'osso trasparente: il Metastasio *simplex*,
ma non troppo

60

Federico Fornoni Paura, orrore, follia: ricollocare *Lucia di Lammermoor*,
sulle tracce di Giovanni Morelli

94

Francesco Fontanelli «*In aenigmatate ma con figure*»: rifrazioni critiche
morelliane attorno a un nuovo “ritratto” di Casella
(con Nono in controluce)

130

Matteo Giuggioli L'opera in musica come forma del «pre-cinema»:
sulla praticabilità di un'idea di Giovanni Morelli

154

Giacomo Baroni *The Rocky Horror Picture Show*:
un percorso di degustazione del *cult*

170

Michele Chiappini *Après Expressions e costruzioni di antitesi*:
appunti per un'estetica dell'alterità difettiva
nella musica del XX e XXI secolo

Gianmario Borio

Prefazione

Questo volume è nato nel quadro delle celebrazioni per i trent'anni dell'Istituto per la Musica (2015). Giovanni Morelli, che ne fu primo direttore e contribuì in modo decisivo a definirne l'identità, è stato uno dei musicologi italiani più influenti, rappresentante di spicco di una generazione che è riuscita nell'impresa di modernizzare la disciplina e allinearla agli standard più alti della ricerca mondiale. Coniugando il filone principale, storico-filologico, con elementi di musicologia sistematica e di etnomusicologia, egli ha aperto nuove e feconde prospettive in diversi ambiti, innanzitutto per la comprensione della musica del XX secolo. Il consolidamento dell'archivio dei fondi personali di compositori italiani e lo stretto rapporto instaurato con l'Archivio Luigi Nono sono state scelte cruciali che hanno impresso una forte spinta agli studi sul processo compositivo e accresciuto la reputazione dell'Istituto per la Musica a livello internazionale. Accanto a questo impegno nell'organizzare e indirizzare la ricerca, Morelli ha pubblicato una serie di saggi che sono diventati un riferimento per gli studi attuali. Il libro che vi apprestate a leggere è una testimonianza dell'attualità del suo pensiero; egli ha affrontato di petto e con grande coraggio la situazione della cultura occidentale che viene comunemente etichettata con il termine "postmoderno", un termine che Morelli significativamente non ha mai impiegato. L'andirivieni di determinate tematiche nei diversi secoli, l'accreditamento degli aspetti biografici e talvolta anche biologici della compagine culturale, una vocazione quasi naturale al ragionamento transdisciplinare, una spiccata attenzione per la complessità dei fenomeni musicali, inclusi quelli più legati alla cultura popolare e di massa, per i mutamenti

provocati dalle nuove tecnologie e dal dirompente imporsi della cultura audiovisiva sono elementi che attraversano i suoi scritti stabilendo intersezioni sempre nuove. Gli autori di questo libro, rappresentanti della nuova generazione di musicologi italiani, accolgono positivamente le sfide di Morelli, approfondiscono le sue linee di pensiero, le prolungano, modificano e ricollocano nel complesso e contraddittorio campo culturale dei nostri giorni. Questi saggi meritano di essere letti non solamente perché illuminano vari segmenti del percorso di Morelli ma anche perché sono uno specchio della coscienza contemporanea.

Ringrazio tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume. Gianfranco Vinay mi ha sostenuto con idee e suggerimenti nella definizione del progetto. Michele Girardi, Paolo Pinamonti, Emilio Sala e Luca Zoppelli hanno dato un apporto prezioso nell'individuazione dei testi di Morelli che fungono da punto di partenza di ciascun capitolo. Giada Viviani ha sorvegliato tutte le fasi del progetto e fornito informazioni di prima mano, non altrimenti reperibili. Un particolare segno di riconoscenza va alle due persone che sono state più vicine a Morelli, Margot (Margherita Galante Garrone) e Andrea Liberovici, nonché all'Associazione Archivio Giovanni Morelli che ha messo a disposizione le risorse necessarie alla fase finale del progetto. *Last but not least* voglio esprimere la mia gratitudine a Giovanni Alliata di Montereale, che ha appoggiato questa iniziativa con affetto e generosità.

ELEFANTINO, ELEFANTINO,
VIENI NELLE TUE BRACCIA,
E TI TERRO' CALDO, CALDO.



Giada Viviani

Inseguendo l'«incontro imprendibile con la verità»: il magistero di Giovanni Morelli attraverso gli scritti

In un giorno di metà luglio del 2011, all'indomani della prematura scomparsa di Giovanni Morelli, sulla porta del suo studio presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari fu affisso un biglietto, il cui testo compare tutt'oggi come epigrafe alla sala che l'ateneo veneziano gli ha intitolato al piano terra della medesima sede:

Non dimenticheremo
il prof. Giovanni Morelli,
che per tanti anni
con tanta passione
ci ha aiutati a capire.
Studenti di Ca' Foscari

Malgrado il carattere spesso sibillino delle sue lezioni, durante le quali si veniva travolti da una «tempesta di stimoli intellettuali» che portava a «perdere e ritrovare il senso dell'oggetto studiato attraverso le dinamiche più disparate della cultura»,¹ nel corso di una pluridecennale attività d'insegnamento Morelli ha

1 Luca Zoppelli, [senza titolo], «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 47-48: 48.

infatti esercitato un fondamentale magistero per diverse generazioni di musicologi. Nutrendo un rifiuto programmatico per qualsiasi deriva didascalica, si atteneva a un metodo empiricamente maieutico basato su costellazioni complesse di impulsi, indizi, connessioni, dove «la non-linearità dei percorsi da lui proposti era di tipo prevalentemente associativo, a “scatole cinesi”, quasi ipertestuale (si direbbe oggi)». Si rimaneva inevitabilmente sgo-menti, ma «se riuscivi a superare le resistenze iniziali, inevitabili, ti trovavi in un gioco per cui a un certo punto tu stesso dovevi, stabilito un certo quadro, condurre la partita». ² Più che un «aiutare a capire», era dunque un indurre a cercare, a farsi domande, a porre in crisi ogni convinzione preconcepita, a non accontentarsi delle strade battute, a cambiare prospettiva, ad ampliare le interazioni tra ambiti disciplinari, ad approfondire, in maniera instancabile e rigorosa, le proprie conoscenze. Più che un insegnare, era un immergere lo studente nella complessità irriducibile dei fenomeni culturali, stimolandolo a trovare la propria via per l'esercizio del pensiero critico. ³

Non si può parlare di una vera e propria “scuola”, in quanto ognuno dei suoi allievi è stato incoraggiato a svilupparsi in una direzione personale e autonoma, cosicché li caratterizza a tutt'oggi una vivace pluralità di interessi, approcci metodologici e stili di scrittura; sotto la guida di Morelli, però, si sono formati svariati musicologi ora attivi a livello italiano e internazionale, il cui apice in termini numerici e per impatto sulla disciplina è da individuarsi nella generazione che studiò con lui negli anni Ottanta. ⁴ Il suo

2 Entrambe le citazioni provengono da Emilio Sala, [senza titolo], «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 25-26: 26.

3 Per la funzione maieutica di tale approccio didattico rimando a Giada Viviani, *La lumière dans la chambre. Réflexions sur la philologie maïeutique de Giovanni Morelli*, in *Giovanni Morelli et la musicologie hors d'elle*, a cura di Gianfranco Vinay e Antony Desvau, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 201-218 [trad. it. *Il lume nella stanza. Riflessioni sulla filologia maieutica di Giovanni Morelli*, «Diagonali», III, 2015, pp. 1-16].

4 Se ne leggono diverse testimonianze in «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 6-65.

«enseignement libertaire»⁵ non si esplicava esclusivamente tra le pareti delle aule universitarie, ma trovava uno spazio privilegiato d'espressione nei ricchi rapporti personali, nutriti da una discreta e allo stesso tempo generosa disponibilità di condivisione del sapere: chiunque l'abbia conosciuto ricorda con riconoscenza l'altruismo con cui Morelli regalava suggerimenti, indicazioni, persino vere e proprie idee, e accusa ancora oggi la mancanza delle feconde conversazioni con lui, durante le quali il contatto con la sua sterminata cultura sia intimoriva, sia donava gemme di inestimabile valore.⁶ Analoghe sensazioni colgono anche il suo lettore; non a caso, nell'introdurre il catalogo delle pubblicazioni del musicologo, Paolo Pinamonti esordisce osservando come «di fronte alla vastissima bibliografia morelliana – sinora sono emersi ben 434 titoli tra il 1966 e il 2011 – la prima sensazione è di smarrimento».⁷ Le medesime parole erano già state usate quattordici anni prima da Gianfranco Vinay nel descrivere «il senso di sorpresa e smarrimento labirintico nei meandri dello scibile» che accomunava tanto l'ascoltatore, quanto il lettore dei contributi scientifici di Morelli, travolti in una dotta, dottissima «articolazione speculativa ed espressiva “a gnommero”», ossia aggrovigliata – citando Gadda – «come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo».⁸

5 Paolo Pinamonti, *L'enseignement libertaire de Giovanni Morelli*, in *Giovanni Morelli et la musicologie hors d'elle*, cit., pp. 221-231.

6 Tra tutte, si riporta un'eloquente testimonianza di Mario Messinis, il quale ha intrattenuto con Morelli un lungo e fraterno rapporto d'amicizia: «Ben pochi sanno che le produzioni teatrali più sofisticate di Italo Gomez negli anni Ottanta alla Fenice e ai Festival di Vicenza furono influenzate da Giovanni, che preparava schede dettagliate sui testi proposti. Ma non volle mai che i suoi contributi fossero dichiarati»; Mario Messinis, *Giovanni Morelli. Ricordi e pensieri*, in *Bibliografia degli scritti di Giovanni Morelli*, a cura di Paolo Pinamonti, Leo S. Olschki, Firenze, 2015, pp. 61-66: 63.

7 Paolo Pinamonti, *Giovanni Morelli da 1 a 434 (per ora)*, in *Bibliografia degli scritti di Giovanni Morelli*, cit., pp. 5-15: 15.

8 Gianfranco Vinay, *Vingt ans après. Genesi, sviluppi e sviluppi della musicologia satirica*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 11-14: 12.

Si tratta di testi volutamente intricati: sotto la consueta maschera dell'ironia, nel contempo dissimulatrice e rivelatrice, l'autore concepiva «la densità talora fastidiosa del [proprio] standard espressivo» come «il frutto indesiderato di una profonda paura nei confronti degli orrori della cultura». ⁹ Il linguaggio musicologico da lui praticato, infatti, è «“necessariamente sordo” ai canti delle sirene della semplificazione» al fine di rispettare l'intrinseca complessità dell'oggetto trattato, sul quale la scrittura di volta in volta si modula con intenti tra il mimetico e il parodistico, inseguendo un utopico «incontro imprevedibile con la verità» ¹⁰ attraverso la moltiplicazione di rimandi e interconnessioni con argomenti apparentemente poco pertinenti. Dichiaratamente scettico nei confronti di ogni tentativo ricostruttivo di singoli fenomeni, Morelli accumula con predilezione cataloghi, elenchi alla maniera settecentesca, costruisce costellazioni di elementi che, accostati per analogia, contrasto o secondo logiche di natura più enigmatica, “entrano in vibrazione” l'uno con l'altro generando un'immagine dinamica di realtà irriducibilmente complesse. L'obiettivo è quello di indagare la cultura europea – moderna e contemporanea – con una prospettiva che oltrepassa i confini delle singole discipline: i fenomeni musicali costituiscono il pretesto per una riflessione più ampia volta a comprendere i «meccanismi percettivi del nostro essere al mondo» e a decifrarli attraverso «una profonda coscienza storico-politica» dei relativi contesti di manifestazione. ¹¹ Pensatore *tout court* prima ancora che musicologo, Morelli sprona il proprio lettore ad abbandonare ogni atteggiamento di ricezione passiva per instaurare invece un dialogo attivo con i suoi scritti, i quali sono plasmati in modo da non risultare mai banalmente chiari o informativi, bensì da sti-

9 Comunicazione privata di Giovanni Morelli citata in Veniero Rizzardi, [senza titolo], «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 54-57: 57.

10 Antonio Castronuovo, *Incontro con Giovanni Morelli*, «Musica e scuola», XX, 21, 15 dicembre 2006, pp. 27-28: 27-28.

11 Pinamonti, *Giovanni Morelli da 1 a 434 (per ora)*, cit., p. 11.

molare il destinatario «a porsi costantemente delle domande e a dialogare con il testo, o con se stesso». ¹² La questione emerge in modo esplicito all'inizio del *Paradosso del farmacista*, dove Morelli si rivolge al «buon lettore interattivo», ossia a colui «che abbia la voglia e la curiosità intellettuale di districare la tela fittissima di quella prosa, ma nel contempo sappia/voglia ritessere una propria tela parallela alla prima». ¹³ Come avveniva nella sua vertiginosa didattica universitaria, dunque, anche a chi si avvicina ai suoi scritti è richiesto un impegno in prima persona per decifrare, maturare e infine sviluppare ulteriormente i ricchi stimoli in essi contenuti, poiché – come esprime alla perfezione una delle opere da lui più amate – «il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore è di spartire il compito, e di lasciare ch'egli, a sua volta, inventi la sua parte, come voi la vostra». ¹⁴

Sebbene l'attività scientifica e intellettuale di Morelli abbia svolto un ruolo di primo piano nella musicologia italiana e internazionale a partire dagli ultimi decenni del Novecento, a tutt'oggi la ricezione dei suoi scritti è poco diffusa al di fuori degli ambienti dove è stata favorita dalla conoscenza diretta della sua persona. Ciò si riscontra non solo al livello delle letture individuali, ma è connotata in tal senso anche la letteratura secondaria sullo studioso uscita negli anni successivi alla sua scomparsa, così come le giornate di studio, mostre e manifestazioni performative incentrate su di lui

12 Roberto Calabretto, *La musica secondo Pasolini tra Johann Sebastian Bach, Laura Bietti e il fascino del canto popolare*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 32-34: 33.

13 Le due citazioni provengono, rispettivamente, da Giovanni Morelli, *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 3; Paolo Cecchi, *Una noterella sull'«écriture» di Giovanni Morelli*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 57-58: 58.

14 «The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself»; Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, a cura di Ian Campbell Ross, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 87. La medesima citazione funge non a caso da epigrafe in Vinay, *Vingt ans après*, cit., p. 11.

o dedicate alla sua memoria.¹⁵ La causa è appunto da individuarsi nella ricercata complessità della scrittura morelliana: da un lato può intimorire l'aspirante lettore che tenti il primo approccio a tale stile, dall'altro comporta inevitabili difficoltà di traduzione, per cui l'accesso al suo pensiero è riservato quasi esclusivamente a chi conosce la lingua italiana in maniera approfondita.¹⁶ L'ambizione del convegno *Variazioni in sviluppo: i pensieri di Giovanni Morelli verso il futuro*, che si è tenuto presso la Fondazione Giorgio Cini il 15 e 16 maggio 2015, è stata quindi quella di aprire un nuovo orizzonte di ricezione degli scritti del musicologo, coinvolgendo giovani studiosi che sia per ragioni anagrafiche, sia per i percorsi accademici compiuti non rientrano nel novero dei suoi allievi. A ognuno di loro è stato affidato un saggio tra i più rilevanti della produzione scientifica di Morelli, selezionati in maniera da essere rappresentativi di altrettante tematiche il cui peso è stato centrale nella sua poliedrica attività di ricerca, dove, in una concezione multidisciplinare della disciplina, il filone storico-filologico si coniuga felicemente con elementi di musicologia sistematica e di etnomusicologia, accogliendo anche sollecitazioni provenienti da filosofia, psicologia e sociologia. La discussione si è dunque estesa dalla retorica musicale alla *popular music*, dalla drammaturgia dell'opera romantica alla composizione per il cinema, dal rapporto tra genio e malattia all'estetica musicale del Settecento, dalla "generazione dell'Ottanta" alle avanguardie del secondo Novecento. I giovani studiosi si sono confrontati in maniera critica con le tesi

15 Oltre alla bibliografia citata nelle note precedenti, è da menzionarsi la corposa e approfondita introduzione di Laurent Feynerou a Giovanni Morelli, *Musique et maladie*, trad. Laurent Feneyrou, Aedam Musicae, Château-Gontier, in corso di stampa. Un archivio degli eventi a lui dedicati può essere consultato sul sito dell'Associazione Archivio Giovanni Morelli, <http://www.giovanimorelli.it/ricordi.html> (ultimo accesso 30 luglio 2017).

16 Sui 434 titoli elencati, la bibliografia curata da Paolo Pinamonti registra in tutto una decina di scritti di Morelli pubblicati in lingue diverse dall'italiano (principalmente in inglese, ma anche in francese, tedesco e spagnolo). Oltre all'appena citato *Musique et maladie*, la traduzione francese di alcuni suoi saggi può essere trovata in *Giovanni Morelli et la musicologie hors d'elle*, cit.

formulate da Morelli, contestualizzandole nello scenario culturale e scientifico in cui sono sorte per poi collocarle nel quadro degli attuali dibattiti della musicologia internazionale, così da illustrarne sia la portata innovativa rispetto all'epoca in cui furono formulate, sia il loro ricco potenziale di ulteriori sviluppi futuri.

Un compito per nulla facile già a partire dalla selezione dei testi, effettuata dal comitato scientifico assieme agli organizzatori del convegno.¹⁷ Il lascito intellettuale di Morelli è infatti caratterizzato da una tale ampiezza, densità e rilevanza da indurre il curatore del suo catalogo bibliografico ad esprimere «la consapevolezza che mai si riuscirà a rendere giustizia a questa mole di lavoro nella sua integrità, nella sua completezza e nel suo profondo significato».¹⁸ Contraddistinti da un taglio spiccatamente innovativo della ricerca, da un'aggiornatissima e rigorosa conoscenza della letteratura scientifica nonché da una magistrale padronanza delle fonti, gli scritti di Morelli presentano momenti di forte interesse pure nei titoli “minori”, nei quali si ritrova «quell'intuizione geniale, quella sollecitazione di pensiero, quella riflessione critica, quell'indicazione bibliografica, quell'accostamento inaspettato, che sempre fanno parte dei suoi saggi più complessi e dei suoi libri».¹⁹ È dunque arduo isolare dei testi rappresentativi in una produzione connotata da una simile varietà di argomenti e di approcci; tuttavia la lettura cronologica del suo catalogo lascia emergere diverse costanti e una sostanziale continuità di pensiero, declinate negli anni e nei distinti contesti come variazioni attorno ad alcuni nuclei tematici privilegiati. A partire da queste considerazioni si è basata la scelta degli otto argomenti chiave e dei relativi saggi di riferimento; al medesimo

17 Curato da Gianmario Borio e Giada Viviani, il convegno si è avvalso di un comitato scientifico composto interamente da allievi di Morelli (Michele Girardi, Paolo Pinamonti, Emilio Sala, Luca Zoppelli), in maniera da instaurare un confronto dialettico con i giovani studiosi provenienti invece da altre “scuole”; il programma dettagliato può essere consultato all'indirizzo: <http://www.cini.it/events/variazioni-in-sviluppo-i-pensieri-giovanni-morelli-verso-futuro> (ultimo accesso 30 luglio 2017).

18 Pinamonti, *Giovanni Morelli da 1 a 434 (per ora)*, cit., p. 5.

19 *Ibid.*, p. 6.

criterio sono pervenuti – ognuno per via autonoma – pure i giovani studiosi incaricati di confrontarsi con essi, i quali hanno assunto la lettura comparata a strumento ermeneutico per orientarsi nella densa scrittura morelliana. Se tutti gli autori di questo volume vi si attengono in maniera implicita, il criterio viene tematizzato in chiave esplicita da Michele Chiappini e Francesco Fontanelli, che rilevano la necessità di leggere il testo ponendolo in dialogo – in “risonanza” – con ulteriori pagine di soggetto analogo uscite dalla penna del musicologo; in tal modo essi individuano appunto l’evoluzione e le costanti di pensiero che hanno avuto luogo attraverso gli anni o a cavallo tra diversi scritti di Morelli.

Benché ogni autore abbia infatti ricevuto in consegna non solo una tematica, ma proprio un saggio specifico sul quale sviluppare la propria riflessione, la prospettiva di volta in volta si amplia a coinvolgere nel discorso una costellazione di ulteriori testi desunti sia dalla produzione del musicologo, sia dalla letteratura scientifica italiana e internazionale reperibile all’epoca in cui quest’ultimo aveva formulato le proprie speculazioni, in modo da riconoscere i tratti inediti e innovativi del suo apporto rispetto al contesto storico-culturale di riferimento. La discussione è inoltre ricollocata nel presente con l’obiettivo di vagliare le tesi di Morelli alla luce dell’odierno stato di ricerca; emergono così con chiarezza l’attualità e i potenziali avveniristici racchiusi nei suoi scritti confermandone l’intatta vitalità, in grado di stimolare i futuri decorsi della musicologia. Più che un atto di mera esegesi, ogni contributo si configura pertanto come un dialogo attivo e fecondo con il pensiero di Morelli, volto – come esprime bene Fontanelli – a continuarne il discorso «in un’ottica plurale» così da «dare seguito, con operazioni ermeneutiche che quasi configurano delle *performances*, alle numerose “aperture”»²⁰ racchiuse nel lascito intellettuale del musicologo. Ne sono risultati otto saggi originali per approcci e contenuti, assai diversificati nel taglio

20 Francesco Fontanelli, «In aenigmate *ma* con figure»: *Rifrazioni critiche morelliane attorno a un nuovo “ritratto” di Casella (con Nono in controluce)*, p. 94.

conformemente agli argomenti trattati e alle metodologie cui i singoli studiosi fanno riferimento, in una molteplicità di sguardi che recepisce e nel contempo rilancia la discussione attorno agli scritti di Morelli.

Il volume è stato organizzato secondo una struttura liberamente cronologica, a partire dai due contributi dove la riflessione abbraccia tematiche di respiro più ampio per poi procedere con testi incentrati su questioni specifiche, comprese in un'arcata temporale che dal Settecento giunge al secondo Novecento passando per la drammaturgia musicale ottocentesca, le avanguardie storiche, il cinema d'autore e infine il *cult movie*. Esordisce Maurizio Corbella con una rilettura della *Premessa alla periodizzazione* posta in apertura della tavola rotonda sulle «forme di volgarizzazione musicale», curata da Morelli nell'ambito del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (1987);²¹ eccedendo i confini tematici tracciati dal titolo, la discussione porta a interrogarsi in maniera più ampia e quasi programmatica sui fondamenti della storiografia musicale e sui modi della sua narrazione. L'autore ci aiuta a ripercorrere il «cambio di paradigma negli interessi della musicologia internazionale»²² maturato negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, di cui il testo da lui esaminato rappresenta sì un protagonista aggiornato e ben inserito nel proprio contesto, ma allo stesso tempo dischiude alcune tematiche tuttora poco affrontate dalla letteratura scientifica, come la funzione attiva dello stile di scrittura nell'esposizione dei contenuti e la necessità di rendere osmotici i confini tra musicologia storica, etnomusicologia e *popular music studies*. Prosegue Noemi Ancona introducendo un argomento che occupa un posto centrale nella riflessione di Morelli, ossia il

21 Giovanni Morelli, *Premessa alla periodizzazione (XIX secolo - prima guerra mondiale)*, in *Round Table VI: Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. 427-444: 439.

22 Maurizio Corbella, «*Il catalogo è questo*»: Giovanni Morelli, *la storiografia musicale e un dialogo (immaginario?) con l'etnomusicologia e i popular music studies*, p. 3.

rapporto tra «musica e malattia», come recita il titolo di uno dei suoi scritti più noti.²³ A differenza della corposa introduzione di Laurent Feynerou alla traduzione francese del medesimo testo, dove si ricostruiscono e analizzano gli innumerevoli rimandi dotti di cui esso è intessuto, l'autrice di questo saggio accoglie l'invito a instaurare un dialogo tra discipline anche apparentemente lontane: i pensieri di Morelli vengono proiettati sul «dibattito contemporaneo della ricerca sulle neuroscienze applicate alla musica». In tal modo è posto chiaramente in luce il loro carattere innovativo, ossia la propensione a indagare la relazione tra musica e malattia non solo sotto un'ottica storica ma anche «da un punto di vista scientifico, servendosi delle prospettive tradizionali della musicologia storica [...] e affiancandole con nuovi punti di vista» che attingono agli «strumenti propri, rispettivamente, della psicologia cognitiva della musica e della neuropsicologia».²⁴

Con i contributi successivi si entra in argomenti maggiormente individuati da un punto di vista cronologico, a partire da quel Secolo dei lumi così prediletto e nodale nel pensiero di Morelli che nello scritto esaminato da Emanuele d'Angelo trova la sua espressione esemplare nella produzione del Metastasio, uno degli autori su cui il musicologo si è soffermato più spesso nel corso della sua lunga carriera. Cuore del saggio di riferimento è la concezione elaborata da Rousseau riguardo alla figura e all'opera del poeta cesareo, dalla quale Morelli prende le mosse per investigare «la natura del miracolo della forma metastasiana, della sua eloquente semplicità, della sua immediatezza».²⁵ Oltre a commentare il testo dello studioso, d'Angelo ne sviluppa ulteriormente i contenuti

23 Giovanni Morelli, *Musica e malattia*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Einaudi, Torino, 2002, vol. II: *Il sapere musicale*, pp. 387-419.

24 Noemi Ancona, *La musique malgré elle: riflessioni sulla ricezione "patografica" della musica a partire da uno scritto di Giovanni Morelli*, p. 29.

25 Emanuele d'Angelo, *Losso trasparente: il Metastasio simplex, ma non troppo*, p. 45; il saggio di riferimento è Giovanni Morelli, *Prima che l'ultimo osso si svegli. Le musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau*, «Musica e Storia», II, 1994, pp. 17-98.

riflettendo sulle peculiarità della versificazione del Metastasio e sulla permanenza del suo modello – quasi in filigrana – nella librettistica dell'intero XIX secolo, da Felice Romani a Salvatore Cammarano fino ad Arrigo Boito; le tesi di Morelli confermano la propria validità come una sorta di «cartina di tornasole che dà modo di rilevare la profonda trasformazione formale che investe il libretto e l'opera tra Settecento e Ottocento».²⁶ Federico Fornoni prosegue la disamina nell'ambito del teatro musicale spostando il discorso sul versante della drammaturgia in un repertorio generalmente poco frequentato dal musicologo, ossia il melodramma italiano della prima metà del XIX secolo, qui indagato nel caso specifico della *Lucia di Lammermoor*.²⁷ Egli pone in rilievo il ruolo di precursore svolto da Morelli nell'interpretazione della drammaturgia donizettiana, che nel saggio 1986 inaugurò un approccio destinato a fare scuola nei decenni successivi portando «al centro dell'argomentazione lo scavo interiore sul personaggio e individuando, allo stesso tempo, i suoi effetti sul fruitore e le conseguenze sulla società».²⁸ Nel ripercorrerne le tesi principali, Fornoni avanza a sua volta delle argomentazioni originali che spaziano dall'analisi musicale, alle interrelazioni tra testo poetico e partitura, alla storia culturale e della ricezione fino a toccare nuovamente il tema fondante del rapporto tra musica e malattia; il saggio di Morelli ne trae ulteriori riscontri, affermandosi come un «modello metodologico in grado di aver ricadute assai significative sulla ricerca odierna».²⁹

L'ingresso nel XX secolo, altro periodo sul quale si sono focalizzati con particolare propensione gli interessi di Morelli, avviene con il contributo di Francesco Fontanelli incentrato su Alfredo Casella; il musicologo ne aveva rivalutato la rilevanza nel

26 D'Angelo, *Losso trasparente*, cit., p. 56.

27 Giovanni Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 411-432.

28 Federico Fornoni, *Paura, orrore, follia: ricollocare Lucia di Lammermoor, sulle tracce di Giovanni Morelli*, p. 61.

29 *Ibid.*, p. 91.

panorama delle avanguardie novecentesche, abbracciando «sotto un unico sguardo, fuori dagli schemi», le esperienze artistiche precedenti e successive al discrimine segnato dalla Seconda guerra mondiale.³⁰ Il testo di riferimento è qui avvolto in una discussione ampia e variegata, che attua una lettura comparata della bibliografia morelliana per ragionare sulle molteplici questioni sollevate dallo studioso fin dall'inizio degli anni Ottanta, in un ricco e fecondo intreccio di atti esegetici e ulteriori sviluppi delle idee da lui formulate così da rilanciarne attivamente il lascito intellettuale. Tra i numerosi argomenti trattati da Fontanelli, vale la pena richiamare l'attenzione sulle sue interessanti considerazioni riguardo alla pratica del «saggio-portrait», adottata da Morelli per tratteggiare l'opera e la personalità di diversi compositori del primo e secondo Novecento: l'arte visiva, di cui il musicologo era un profondo conoscitore,³¹ gli è infatti servita da importante alveo,³² dal quale attingere strumenti metodologici da trasferire in maniera inedita al proprio ambito disciplinare, così da aprire nuove prospettive di ricerca di cui lo stesso Fontanelli testa le potenzialità nell'analisi della scrittura musicale di Casella.

I due contributi successivi introducono il lettore all'ambito affrontato dal musicologo in anni più recenti: il rapporto tra cinema e musica, oggetto del suo ultimo libro, uscito poche settimane prima che morisse.³² Se ne occupano Matteo Giuggioli e Giacomo Baroni concentrandosi rispettivamente sul film-opera e sul *cult movie*,

30 Fontanelli, «In aenigmate *ma* con figure», cit., p. 122; il saggio su cui verte la sua rilettura è Giovanni Morelli, *In divisa da Angelus Novus. Prove di ritratto. Il 'nec nec' e il 'piccolo silenzio' di Casella negli anni dell'Ars Nova*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001, a cura di Mila De Santis, Leo S. Olschki, Firenze, 2003, pp. 57-91.

31 Se ciò era ampiamente noto tra gli storici dell'arte suoi colleghi presso l'Università Ca' Foscari, il percorso formativo di Morelli in tale ambito è stato ricostruito da Nico Stringa, *Giovanni Morelli e la "realtà provvisoria": appunti sugli anni giovanili, a proposito degli «Animali immaginari»*, in Giovanni Morelli, *Animali immaginari*, Fratelli Lega Editori, Faenza, 2015, pp. 53-61.

32 Giovanni Morelli, *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrik, Fellini, Gaál*, Marsilio, Venezia, 2011.

due “generi” cinematografici peculiari per contenuti e strutture narrative; essi offrirono a Morelli l'opportunità per elaborare discorsi che spaziano ben oltre i confini dei singoli titoli esaminati.³³ I due autori ripercorrono i ragionamenti del musicologo, di cui danno conto rilevandone gli apporti inediti rispetto al contesto di appartenenza ed evidenziando le possibili applicazioni ai fini di ricerche future e tuttora inesplorate. Nel primo caso, il film-opera televisivo *Orfeusz es Eurydike* (1985-86) di István Gaál, è stato interpretato da Morelli come una «forma del pre-cinema», in continuità con il paradossale filone del «cinema del Settecento» che costituisce il *fil rouge* del suo ultimo libro, grazie al quale la riflessione sul cinema è condotta «nell'ottica di un'analisi “culturale” della storia europea del pensiero e delle arti in età moderna».³⁴ Dal canto suo Baroni pone in luce come, nel suo studio su *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), Morelli abbia condotto il lavoro ermeneutico non solo attraverso le argomentazioni, ma persino al livello della scrittura, poiché gioca con gli stilemi del *cult* creandone dei sottili ma capillari rispecchiamenti. Il contributo di Michele Chiappini chiude infine il volume con uno sguardo al secondo Novecento che si proietta fino ai giorni nostri; egli individua infatti il nucleo argomentativo nell'«estinzione ovvero l'estinzione presumibile dell'epoca dell'avanguardia» avvenuta in seguito a un radicale ripensamento – tuttora in atto – delle categorie di autore e di opera.³⁵ Il saggio di Morelli sul quale egli lavora è connotato da «una tale concentrazione teorica e concettuale come raramente si è trovato in musicologia»; pertanto l'approfondimento volge sul modo

33 Matteo Giuggioli, *L'opera in musica come forma del «pre-cinema»: sulla praticabilità di un'idea di Giovanni Morelli*; Giacomo Baroni, *The Rocky Horror Picture Show: un percorso di degustazione del cult*. I saggi a cui rinviano sono, rispettivamente, Giovanni Morelli, *Che farem senza Euridice?*, in Id., *Prima la musica, poi il cinema*, cit., pp. 101-118; Giovanni Morelli, *RHPS: La spinta pelvica del cult*, «AAA.TAC. Acoustical Arts and Artifacts / Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal», IV, 2007, pp. 59-74.

34 Giuggioli, *L'opera in musica come forma del «pre-cinema»*, cit., p. 144.

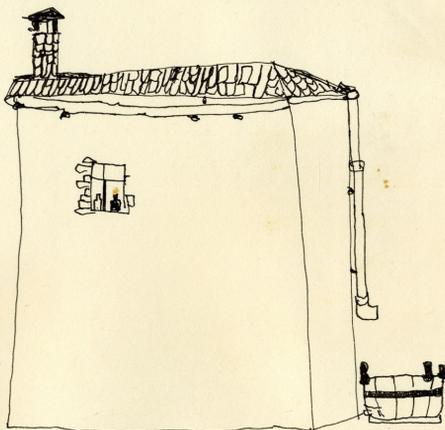
35 Michele Chiappini, *Après Espressioni e costruzioni di antitesi: Appunti per un'estetica dell'alterità difettiva nella musica del XX e XXI secolo*, p. 174.

in cui la sua esegesi «debba qui attuarsi (quasi) come l'ermeneutica di un testo sacro, vale a dire cogliendone il senso in relazione ad alcuni presupposti decifrabili e individuabili in altri testi – in questo caso, altri testi morelliani di argomento novecentesco – dunque leggendo e rileggendo *Espressioni e costruzioni di antitesi* alla luce e al cospetto di questi, al fine di costruirne una costellazione di idee, in possibile espansione verso altri autori e verso altri e ulteriori testi».³⁶ Ne risulta un intervento complesso e approfondito, in cui Chiappini “pone in vibrazione” il saggio di Morelli inserendolo in una fitta rete di rimandi culturali e bibliografici, rielaborando attivamente le idee in esso contenute per poi provare ad applicarle alle esperienze artistiche più recenti, in particolare la *Tragedia Endogonia* di Romeo Castellucci su musiche di Scott Gibbons.

Nel discutere le tesi di Morelli gli autori del presente volume hanno spesso rimandato alla categoria del sublime per esprimere l'impatto da loro vissuto con la sua multiforme, labirintica, ardua produzione scientifica. Una volta accettato l'invito in esse racchiuso a una lettura partecipe e dialettica, hanno però trovato nuove prospettive da cui guardare al proprio ambito d'interesse ricavandone ricchi impulsi per sviluppare ulteriori indirizzi di ricerca. Malgrado lo smarrimento iniziale che la sua scrittura può comportare, l'opera di Morelli riesce dunque a reiterare la vitalità stimolante di cui erano intessute le sue lezioni, conferenze e conversazioni, cosicché il suo lascito intellettuale non solo si dimostra pienamente attuale e, anzi, tuttora futuribile, ma continua a imprimere nei propri interlocutori la spinta verso quell'utopico «incontro imprevedibile con la verità» da lui perseguito per l'intera esistenza.

36 *Ibid.*, il saggio di riferimento è Giovanni Morelli, *Espressioni e costruzioni di antitesi*, in *L'orizzonte filosofico del comporre / The Philosophical Horizon of Composition in the Twentieth Century*, a cura di Gianmario Borio, Il Mulino, Bologna, 2003, pp. 325-363.

A VOLTE, PER UNA PICCOLA
ARTE
NON BASTA UNA PICCOLA
CASA.



Maurizio Corbella

«Il catalogo è questo»:
Giovanni Morelli, la
storiografia musicale e
un dialogo (immaginario?)
con l'etnomusicologia e
i *popular music studies*

Giovanni Morelli, *Premessa alla periodizzazione (XIX secolo - prima guerra mondiale)*, in *Round Table VI: Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. 427-444.

Scrivendo Carl Dahlhaus, in un passaggio dei *Fondamenti di storiografia musicale*, che «è divenuto difficile scrivere storia senza essere travagliati da scrupoloso sospetto che il Passato, quale esso fu effettivamente, non è affatto una storia narrabile». ¹ Tale sospetto deve essere stato uno dei motivi conduttori nella ricerca storiografica di Giovanni Morelli, del suo meditare sulla forma e lo stile – anche letterari – delle proprie indagini, del suo interrogare le fonti secondo un procedere “sintomatologico”, più volte evidenziato

1 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G., Köln, 1977 [trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole, 1980, p. 53].

dai suoi esegeti quale possibile retaggio degli studi in medicina. La produzione di Morelli si inserisce come una scheggia impazzita nel dibattito (vivacissimo negli anni Settanta e Ottanta anche in campo musicologico) sulla storiografia come narrazione, ragione per cui non può essere ricondotta agevolmente ad alcuna delle posizioni prevalenti anche per il fatto che lo studioso di Faenza non era solito esplicitare le coordinate metodologiche del proprio procedere.

Il piccolo (per dimensioni) intervento di Morelli che prendo qui in esame presenta caratteristiche singolari da questo punto di vista. La sua funzione di introduzione ai lavori di una tavola rotonda – curata da Morelli stesso e intitolata *Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale* nell’ambito del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia tenutosi all’Università di Bologna nel 1987 – ne fa un testo più astratto di altri nella sua produzione, in cui la riflessione sul senso e i modi della storiografia musicale emerge con relativa forza “programmatica”. Ciò è ancor più evidente se accostato al tema generale del congresso, intitolato *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* e volto, nelle premesse degli organizzatori, a intercettare un cambio di paradigma negli interessi della musicologia internazionale dal momento della produzione al momento della fruizione.²

In quanto prolusione a una sessione convegnistica, l’intervento ha, a tutta prima, le sembianze di una schematizzazione costruita per punti, atta a preparare il terreno per le relazioni seguenti. Eppure bastano poche righe per intuire che quello dello schema è un palinsesto che si dà per essere eroso dall’interno e sostanzialmente negato. Più che proporre un’intelaiatura metodologica a suo modo rassicurante, l’intervento usa la struttura dello schema quasi a mostrarne l’impossibilità esplicativa, culminante non a caso nei puntini di sospensione tra parentesi quadre che chiudono l’intervento

2 Lorenzo Bianconi, Pier Carlo Brunelli, F. Alberto Gallo, *Premessa*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. V-VI.

in modo tutt'altro che ortodosso. Poche pagine prima Morelli era arrivato a evocare il catalogo dongiovannesco come orizzonte fantasmagorico che si spalanca di fronte a un serio tentativo di «casistica descrittiva» dei fenomeni di volgarizzazione musicale del XIX secolo. Scegliendo di fermarsi «ben prima di quel mille e tre che faticamente si potrebbe permettere» ma non senza aver elencato cinque casi fuori schema – «quelle prime cinque “grassotte” che restano a far da promemoria e da invito alla ricostruzione critica»³ – Morelli ironicamente decreta la sconfitta della sintesi sistematica nei confronti della complessità della Storia.

È nell'esercizio compiaciuto di accumulazione di casi esemplificativi, che si inserisce nel ricco filone letterario della “lista”,⁴ che il problema della narrazione storiografica emerge non tanto e non solo come orizzonte concettuale, quanto come dimensione legata a doppio filo a ragioni stilistico-formali di una vera e propria *poetica* morelliana. In quest'ottica, due problemi tipici della ricerca storica⁵ ricevono in Morelli soluzioni non convenzionali: (1) in che misura le strategie retorico-discorsive influenzano l'esposizione dei contenuti? (2) qual è l'oggetto e chi il soggetto della narrazione storiografica? Se entrambe le questioni informano in profondità la struttura dialettica dei *Fondamenti di storiografia musicale*,⁶

3 Giovanni Morelli, *Premessa alla periodizzazione (XIX secolo - prima guerra mondiale)*, in *Round Table VI: Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. 427-444: 439.

4 Cfr. Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2009.

5 Cfr. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

6 Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit. Se il capitolo IV (*Chi sia il soggetto della storia della musica*, pp. 53-64) è chiaramente incentrato sulla seconda questione, il capitolo III (*Che cosa è un fatto nella storia della musica*, pp. 39-52) può essere riportato alla prima questione a partire dalla nozione stessa di “fatto storico” che si costituisce nel momento della narrazione storiografica. Per Dahlhaus (*ibid.*, p. 57) i modelli narrativi della storiografia attuale non possono non fare i conti con la lezione di Joyce e Proust. Da questo punto di vista, per interpretare la prospettiva storiografica di Morelli può avere senso tenere in considerazione il modello narrativo di Carlo Emilio Gadda, come già notato da Gianfranco Vinay, *Vingt ans après. Genèse, développements*

la prima era (e continua essere) tutto sommato poco tematizzata negli studi musicali.⁷

Tra le qualità del complesso soggettivismo della scrittura di Morelli vi è quella di mettere il lettore in contatto con un *io* agente (*agency*) il quale, oltre a risolvere l'equazione tra autore e narratore in modo mai banale, si rende portatore di una dimensione letteraria prima ancora che di una presunzione di scientificità. La presenza di un «soggetto lirico» che incorpora vari agenti, dalla prima alla «quarta persona» – per parafrasare un noto saggio di Morelli su Nino Rota – vale anche nell'analisi del Morelli autore (d'altronde è sensato ipotizzare un livello di immedesimazione dello studioso nei confronti del compositore milanese, ricercato nel segno di una “candidezza” volteriana).⁸ Allo stesso tempo, la poetica morelliana non tratta la “scientificità” come un totem da smantellare, nel segno di un radicalismo spinto che poteva essere rintracciato in certe letture soggettiviste dei “padri” del pensiero postmoderno.⁹ Pare di scorgere al contrario – e tenterò di farlo emergere tramite la mia analisi del saggio – un nucleo in fin dei conti anti-relativistico che conduce Morelli ad ancorarsi al *fatto* storico musicale come portatore di istanze veritative sul piano estetico, etico ed esistenziale. Il catalogo mozartiano come discorso sulla storia è in altre parole il “fine”, non il “mezzo”, dell'analisi morelliana; esso non serve a

et enchevêtrements de la musicologie satirique, in Giovanni Morelli, *la musicologie hors d'elle*, a cura di Gianfranco Vinay e Antony Desvaux, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 43-51: 46-47 (ripreso da Id., *Vingt ans après. Genesi, sviluppi e sviluppi della musicologia satirica*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 11-14).

- 7 Ma si veda Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1989; cfr. in particolare la critica a Dahlhaus contenuta in *What Kind of Story Is History?* (*ibid.*, pp. 157-175).
- 8 Giovanni Morelli, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *L'undicesima Musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, RAI-ERI, Roma, 2001, pp. 3-74.
- 9 Cfr. Lars Lovlie, *Postmodernism and Subjectivity*, «The Humanistic Psychologist», XVIII, 1, Spring 1990, pp. 105-119.

spiegare la storia della musica nel XIX secolo ma a *specchiarsi* nel suo carattere cangevole suggerendo percorsi possibili di narrazione.

La riflessione sui «tempi della volgarizzazione» musicale nel *long nineteenth century*¹⁰ appare nello specifico come una meditazione non solo sui «ritmi della storia» ma anche sui «ritmi della narrazione storica», per usare un'espressione che Carlo Ginzburg impiegò proprio nel contesto di una reazione contro la svolta relativistica impressa dalla critica postmoderna al modello storiografico negli stessi anni (siamo nel 1984) in cui la riflessione di Morelli si andava definendo:

Oggi l'insistenza sulla dimensione narrativa della storiografia (di qualunque storiografia, anche se in misura diversa) si accompagna [...] ad atteggiamenti relativistici che tendono ad annullare *di fatto* ogni distinzione tra *fiction* e *history*, tra narrazioni fantastiche e narrazioni con pretese di verità. Contro queste tendenze va sottolineato invece che una maggiore consapevolezza della dimensione narrativa non implica un'attenuazione delle possibilità conoscitive della storiografia ma, al contrario, una loro intensificazione.¹¹

Dal punto di vista musicologico, il tema della tavola rotonda incentrato sulla nozione di volgarizzazione sembra costituire una presa di posizione (nemmeno troppo sommessamente polemica) nei confronti dell'esortazione dahlhausiana a superare il conflitto metodologico tra una storiografia incentrata sull'opera, sulla *poiesis*, e una incentrata sulla *praxis* e conseguentemente sulle dinamiche sociali della pratica musicale. Che Dahlhaus, presente allo stesso congresso

10 Il terzo volume della "trilogia" di Hobsbawn dedicata al secolo *lungo* vide le stampe proprio nel 1987 (mentre *Il secolo breve* sarà pubblicato solo nel 1994 all'indomani della dissoluzione del blocco sovietico). Eric J. Hobsbawn, *The Age of Empire: 1875-1914*, Weidenfeld & Nicholson, London, 1987 [trad. it. *L'Età degli imperi: 1875-1914*, Laterza, Bari-Roma, 1987].

11 Carlo Ginzburg, *Postfazione a Natalie Zemon Davis, Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* (1984), ora in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006 (ed. consultata 2015), pp. 295-315: 304, 310.

e scomparso l'anno precedente alla pubblicazione degli atti (1989), fosse in realtà poco ottimista sull'eventualità che impostazioni di natura storico-sociologica potessero offrire un valido contributo alla storiografia musicale, emerge anche in uno dei passaggi apparentemente più concilianti dei *Fondamenti di storiografia musicale*:

Per il momento i sostenitori di una storiografia musicale d'impronta storico-sociale vivono ancora in larga misura dell'ingiusto vantaggio di poter criticare i difetti della storia tradizionale delle opere invece di dover giustificare risultati propri che continuano a mancare. È peraltro abbastanza raro che i trionfi degli storici programmatici sugli storici praticanti [i trionfi di chi dice come scrivere la storia su chi la storia la scrive] durino molto.¹²

Il nome di Dahlhaus non compare nel breve scritto di Morelli. Tuttavia non credo sia inverosimile identificarlo tra i bersagli che il musicologo romagnolo addita (sintomaticamente *in extremis*, nell'ultima nota della sua introduzione) quali portatori del «velo pesante del moralismo storiografico»:

Le otto relazioni che sono state presentate a questa tavola hanno tutte svelato un volto caratteristico e diverso della relazione produzione/ricezione di musica nell'universo della "popolarizzazione" ottocentesca: otto volti che il velo pesante del moralismo storiografico (anch'esso, a suo modo, un protagonista ideale della volgarizzazione culturale ottocentesca) aveva escluso dal proprio campo d'osservazione in ossequio ai principii attuativi di quella legge estetica che aveva decretato l'illegittimità della origine "culturale" della musica bella e l'obbligo della sua ricerca indefettibile di avvicinamenti e riavvicinamenti, possibilmente tutti indefiniti, infiniti e diversi, alla Natura (in tutte le declinazioni possibili del rousseauvismo tradotto in sensibilità e pensiero "alla tedesca").¹³

12 Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit., pp. 11-12.

13 Morelli, *Premessa alla volgarizzazione*, cit., p. 444, n. 34.

All'apertura di principio concessa da Dahlhaus allo studio della *Trivialmusik* come fatto socioculturale ma non estetico e della *artifizielle europäische Musik*, come fatto estetico solo in seconda istanza analizzabile in chiave socioculturale,¹⁴ Morelli risponde con una teorizzazione dei processi di volgarizzazione come fenomeni altamente imbricati nel *continuum* socioculturale di tutte le pratiche musicali, indipendentemente dal grado della funzionalità di queste ultime, e portatori essi stessi di fondamentali valori *estetici*, che non possono pertanto essere oggetto di interesse esclusivo della sociologia della musica.

Questa linea d'azione – certo non limitata al manipolo di autori raccolto intorno a sé nell'occasione da Morelli¹⁵ – sembrerebbe essere filtrata negli studi sulla musica dell'Ottocento a partire dagli anni Novanta del secolo scorso: per esempio la nozione di «ipersistema espressivo»¹⁶ discussa da Fabrizio Della Seta nel nono volume redatto *ex novo* per la seconda edizione della *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, sembra procedere da un paradigma storiografico affine a quello morelliano, così come certamente imparentati sono gli affondi più decisamente nel segno di un'analisi storico-estetica anche della “*popular music*” del XIX

14 Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit., pp. 9-11.

15 Questo l'elenco degli interventi della tavola rotonda: Herbert Schneider, *Die Popularisierung musikdramatischer Gattungen in der Tanzmusik. Zu den Tanzzyklen Philippe Musards*; David Bryant, *Un sistema di consumo dell'opera italiana nel primo Ottocento: il caso della farsa*; Emilio Sala, «*Que ses gestes parlants on t de grâce et de charmes*»: motivi 'mélò' nella «*Muette de Portici*»; Elizabeth Roche, *The Repertory of the English Choral Society and the Dissemination of New Music, 1875-1914*; Peter A. Bloom, *Fétis's "La musique mise à la portée de tout le monde": Impetus and Impact*; Irena Poniatowska, *Quelques remarques sur le fonctionnalisme de la musique et sur l'idée de correspondance des arts dans la popularisation de la musique au XIX^e siècle*; Mariane Staelzel, *Ferdinand Hillers "Operette ohne Text"*; Susanne M. Filler, *Popular Arrangements of the Music of Gustav Mahler*.

16 «V'è un tessuto continuo che travalica le tradizionali classificazioni delle arti e dei generi, e che potremmo chiamare un "ipersistema espressivo": un sistema di linguaggi artistici distinti nei mezzi, nei livelli qualitativi, ma convergenti nelle finalità. Il *grand opéra* parigino, spettacolo complesso in cui si coordinano parola, suono, immagine, gesto, ne è forse il momento di sintesi» (Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino, 1993 [Storia della Musica, 9], p. 11).

secolo condotti da Emilio Sala in anni più recenti.¹⁷ Lo stimolo che tuttavia mi propongo di rilanciare in questa mia chiosa allo scritto di Morelli è di accogliere la sua proposta a mo' di "prescrizione" a una "ginnastica mentale" – rispolverando per l'occasione le credenziali mediche dell'autore – che alleni ad innalzarsi al di sopra delle delimitazioni di campo delle discipline musicologiche per riconoscere loro non solo pari dignità ma soprattutto la necessità di una loro convergenza reciproca finalizzata alla comprensione dei fatti storici musicali rendendo quindi operativa una direzione già auspicata da Marc Bloch nel suo *Mestiere di storico*:

Sarebbe una grande illusione immaginare che a ogni problema storico corrisponda un unico tipo di documenti, specializzato in quest'uso. Invece, più la ricerca si sforza di raggiungere i fatti profondi, meno le è permesso di sperare chiarezza se non dai raggi convergenti di testimonianze molto diverse per natura.¹⁸

Per mettere in pratica tutto ciò ho scelto un metodo dichiaratamente arbitrario, che ha l'unico vantaggio di mettermi al riparo dallo sconforto in cui il tentativo di parafrasi puntuale del "catalogo" morelliano mi aveva inevitabilmente gettato in un primo momento. Ho provato a leggere la *Premessa alla periodizzazione* di Morelli attraverso la filigrana di due saggi a essa pressoché contemporanei nella loro genesi, scritti da studiosi di formazione e interessi afferenti rispettivamente all'etnomusicologia e ai nascenti *popular music studies*. I saggi in questione sono *Diffusione e*

17 Cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia, 1995; Id., *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella «Traviata»*, EDT, Torino, 2008; Id., *Réflexions sur une «maquette culturelle» à «l'époque de la vulgarisation». Musique et carnaval à Milan au XIX^e siècle*, in Giovanni Morelli, *la musicologie hors d'elle*, cit., pp. 135-160. A Sala va tra l'altro il mio sentito ringraziamento per avermi incoraggiato a misurarmi con questo scritto di Morelli in occasione del convegno *Variazioni in sviluppo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 15-16 maggio 2015), all'origine di questo volume, e per avere ripetutamente dialogato con me nelle fasi della stesura del presente articolo.

18 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1993 [trad. it. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 1998, p. 52].

volgarizzazione di Roberto Leydi, pubblicato nel 1988 all'interno della *Storia dell'opera italiana* curata da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli,¹⁹ e *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, scritto da Richard Middleton e pubblicato inizialmente in italiano nel 1985 all'interno degli atti della seconda conferenza internazionale della International Association for the Study of Popular Music (IASPM) svoltasi a Reggio Emilia nel 1983.²⁰ La contemporaneità dei tre scritti e il fatto che siano usciti in lingua italiana garantisce la messa a fuoco di un numero limitato di snodi concettuali che restituiscono uno spaccato dello *Zeitgeist* nel dibattito musicologico del tempo. La mia scelta è funzionale a rilevare come, da angolature e con obiettivi diversi, le prospettive dei tre studiosi si lambiscano a tal punto da rendere verosimile l'ipotesi di un orizzonte d'azione comune che si spinga al di là della parcellizzazione del sapere e degli oggetti musicali quale è suggerita da termini come "musicologia storica", "musicologia sistematica", "etnomusicologia" e "*popular music(ology)*", rilanciando invece l'urgenza di un «lavoro d'équipe» che «esige altresì la definizione preliminare, di comune accordo, di alcuni grandi problemi dominanti».²¹

19 Roberto Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll., EDT, Torino, 1988, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 301-392.

20 Richard Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, in *What is Popular Music? 41 saggi, interventi, ricerche sulla musica di ogni giorno*, a cura di Franco Fabbri, Unicopli, Milano, 1985, pp. 25-49. Il saggio, qui tradotto da Umberto Fiori, fu in seguito incorporato nel primo capitolo del seminale *Studying Popular Music*, considerato tra i testi di riferimento dei *popular music studies*; cfr. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes, 1990 [trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994].

21 Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, cit., p. 54.

Volgarizzazione musicale e “non purezza” dei processi culturali

Il termine “volgarizzazione”, diffuso nella musicologia italiana degli anni Ottanta, appare oggi appesantito da connotazioni negative specialmente per chi sceglie un punto di osservazione esterno alla musica “d’arte”. A suo modo significativo è il fatto che Leydi, pur intitolando il suo saggio *Diffusione e volgarizzazione*, non usi mai il termine nelle 90 pagine del suo scritto (al punto da far nascere il sospetto che il titolo fosse frutto di una negoziazione tra l’autore e i curatori del volume di cui fa parte). Va d’altro canto rilevato che Morelli stesso se ne serve in modo obliquo, da un lato evocando il significato tecnico che il termine ha nella storia e teoria della letteratura dove si riallaccia alla nozione di “volgarizzamento” relativa al passaggio dal latino alle lingue volgari in età medievale;²² dall’altro nell’accezione più neutra che esso ha in francese (*vulgarisation*), dove copre anche il campo semantico dell’italiano “divulgazione”. Questo almeno emerge dal suo unico tentativo di definizione, posto in nota:

Il termine, né può essere altrimenti, resterà sospeso o trascorrente, con diverse sfumature, cangiante fra il senso di “creazione di arte *per* il popolo” – nella forma retorica della creazione di occasioni di riuso – e quello dell’addomesticamento popolare (democratico, filantropico) dell’arte “difficile” i cui portati vengono tradotti ed adattati alle risorse recettive dei ceti che via via emergono alla individuazione culturale.²³

L’assenza di una definizione forte del termine è anche lo spunto della richiesta, avanzata da Morelli in apertura della discussione che seguì la tavola rotonda e che è riportata negli atti,

22 Per citare un titolo classico, sintesi di studi pubblicati nei decenni precedenti, cfr. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1991.

23 Morelli, *Premessa alla volgarizzazione*, cit., p. 440, n. 3 (corsivo dell’autore).

di ragionare sulla possibilità di distinguere, tra le sottocategorie della volgarizzazione, fenomeni quali la “democratizzazione del linguaggio musicale” e la “trivializzazione”. Tale domanda stimolò un vivace dibattito in cui emersero posizioni sfrangiate, tutte sostanzialmente inclini a riconoscere la sfuggevolezza dei significati di volta in volta associabili a tali termini e concordi nel riflettere sulla loro relatività geo-storica.²⁴

Bisogna aggiungere che Morelli stesso ondeggiava in quegli anni tra vari lemmi identificanti sfumature di dimensioni processuali, di movimento, trasmissione e fruizione di testi e pratiche all'interno di un tessuto sociale (asse sincronico) e temporale (asse diacronico): è il caso del termine *popularization*, usato come traduzione di “volgarizzazione” nella prima versione dell'intervento bolognese che uscì in forma abbreviata in inglese su «Acta Musicologica»,²⁵ dell'italiano “popolarizzazione” – impiegato in più punti da Morelli nel contributo in oggetto – e infine di “folclorizzazione”, un concetto adombrato, probabilmente rifacendosi al Greimas di *Sémiotiques et sciences sociales*,²⁶ nel corposo saggio di poco anteriore a questo intervento, dedicato alla scena di follia nella *Lucia di Lammermoor*, in cui Morelli parla del melodramma come «produzione folclorica per eccellenza» discutendo il seminale testo di Bogatyrev e Jakobson.²⁷

24 *Discussione, in Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, cit., pp. 593-597.

25 Giovanni Morelli, *Round Table VI: Forms of Popularization of Music in the 19th Century and up to World War I*, «Acta Musicologica», LIX, 1, 1987, pp. 19-25.

26 Come suggerito da Sala, *Réflexions sur une «maquette culturelle» à l'époque de la vulgarisation*, cit., p. 144. Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Sémiotiques et sciences sociales*, Seuil, Paris, 1976.

27 Giovanni Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, pp. 411-432: 420. Cfr. Pëtr Bogatyrev, Roman Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, in *Donum Natalicium Schrijnen*, a cura di Stephan Teeuwen, Dekker & Van de Vegt, Nijmegen, 1929 [trad. it. *Il folclore come forma di creazione autonoma*, in *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, a cura di Maurizio Del Ninno, Meltemi, Roma, 2007 (Segnature, 38), pp. 59-68].

Il punto di partenza di Morelli è che la volgarizzazione non sia un puro modello di trasmissione della cultura musicale, ma semmai un momento costitutivo dello stesso processo creativo nelle musiche del XIX secolo, un'epoca in cui, proprio a ruota di queste traiettorie "spurie", si situano «creazioni musicali fra le più autonome e primarie di quella cultura».²⁸ Sulla base di tale premessa, Morelli traccia i termini *ante* e *post quem* della sua periodizzazione. Gli elementi differenziali rispetto alle epoche precedenti sono così elencati: (1) «La trasformazione della committenza assoluta [...] in un "tutt'altro"» con parallelo allargamento del pubblico; (2) «La progressiva liberalizzazione dell'"offerta" dell'arte, ossia la pratica, effettiva e autorizzata, della libertà d'invenzione», la quale «costringe gli autori ad un lavoro, preliminare all'opera, di invenzione, scoperta e creazione del destinatario dell'opera stessa»; (3) «La riduzione progressiva del carattere d'"oralità" delle tradizioni popolari [...] per cui si tende a valorizzare come "artistiche" tutte le prove di "scrittura" o d'altro genere di "fissazione" della cultura di tradizione popolare».²⁹ Più sfumato appare invece l'elenco di tratti distintivi che separano i fenomeni di popolarizzazione del XIX secolo da quelli successivi alla Grande Guerra. Forse non a caso Morelli usa un corpo più piccolo per questa seconda schematizzazione, che, anche a parere di chi scrive, risulta essere meno decisiva rispetto alla precedente. Tra i fenomeni elencati vi sono (1) la «integrazione forzata delle masse»³⁰ nei processi culturali, che mette in crisi l'ideologia borghese di popolo affermatasi all'indomani della Rivoluzione Francese proponendone di nuove e non meno contraddittorie, e (2) l'elevazione della «impopolarità»³¹ e della inattualità a valore estetico nelle avanguardie storiche e ancor di più nelle neoavanguardie. Anche se Morelli non lo isola dal resto del ragionamento, ciò che forse costituisce ai suoi occhi il principale

28 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 427.

29 *Ibid.*, pp. 427-428.

30 *Ibid.*, p. 429.

31 *Ibid.*

elemento di discontinuità tra il “secolo lungo” e il “secolo breve” è il fatto che mentre nel primo «gli autori sono fortemente motivati a “operare”, “lavorare” sui destinatari (a plasmarli per servirli dopo averli plasmati)»,³² nel XX secolo questa funzione manipolatoria è svolta da un’industria culturale meccanizzata e mossa da interessi economici sovraperpersonali e, da un certo momento in avanti, anche sovranazionali, che non solo non sono necessariamente in sintonia con la figura dell’“autore” – funzione feticcio quanto mai spogliata di un suo ruolo attivo nella società – ma anzi la surclassano e la sovra-determinano allo stesso modo in cui governano le aspettative e le pulsioni della funzione-pubblico. Morelli illustra il concetto in questo modo:

Se in tal senso, allora la “volgarizzazione” è momento operativo della divisione di classe e delle sue organizzazioni, se la sua ragione prima è quella della funzionalizzazione delle destinazioni empiriche di opere la cui autonomia estetica traballa in misura proporzionale alla trasmutazione della loro fortuna (*e questo è un fatto complesso, ben presto razionalizzato dalla industria culturale*), di fatto però i suoi effetti non sono mai “puri”. Anche in casi di estrema trivializzazione o in casi inequivocabili di fallimento (opere mancate al rendez-vous con la popolarità) del progetto [...] non risulta mai una vera realizzazione schematica di un qualsiasi modello integrale.³³

La seconda parte dell’intervento si articola nell’intersezione di due «prove di schematizzazione», che rispettivamente enumerano «forme originarie» o «pure» (*original* nella versione inglese) e «forme critiche» di popolarizzazione.³⁴ È questo uno dei passaggi concettuali più criptici dell’articolo. Se le forme “pure” (indicizzate con la lettera A) sono quelle che Morelli lega a passaggi contingenti

32 *Ibid.*

33 *Ibid.* (corsivo mio).

34 *Ibid.*, pp. 435 e sgg.

della produzione culturale del XIX secolo, quelle “critiche” (B) sono invece connesse a «motivi più propriamente culturali, ermeneutici, della volgarizzazione».³⁵ Con queste ultime egli pare intendere filoni sotterranei di più ampia gittata storica. Tra le forme pure egli elenca «la scoperta della popolarità *de facto*» (A₁), la «popolarità *ex engineering*» (A₂) e una forma di popolarità che definirei “socio-solidale” (A₃). Tra le forme critiche individua la nascita di una nozione di esperienza musicale legata all’individualismo borghese (B₁), un processo di delegittimazione dell’arte come «bottega», cioè dell’artigianato musicale (B₂), e fenomeni di «volgarizzazione colta» (B₃).

Propongo di punteggiare questa demarcazione tra forme originarie e forme critiche con la coppia situazione/congiuntura di origine gramsciana ma sviluppata in campo storico-musicologico da Middleton. Se il parallelismo funziona, allora le forme pure di Morelli sarebbero legate a momenti congiunturali, mentre quelle critiche a elementi situazionali.

“Situazione” si riferisce alle strutture più profonde, più organiche di una formazione sociale; il movimento è qui fondamentale e relativamente permanente, come risultato di crisi. “Congiuntura” si riferisce invece a caratteristiche più immediate, effimere, connesse alle strutture organiche ma sottoposte a cambiamenti insieme più rapidi e meno significativi, mentre le forze in conflitto nell’ambito di una situazione si battono per risolvere le loro contraddizioni.³⁶

Anche l’elemento della non-purezza, cioè della non corrispondenza causale tra esiti della volgarizzazione e usi di certi gruppi sociali, echeggia pur se con accenti diversi negli scritti sia di Leydi sia di Middleton. Il primo argomenta così:

35 *Ibid.*, p. 435.

36 Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, cit., p. 36.

[G]li esiti che i nuovi modi di produzione inducono nell'ambito della comunicazione musicale non sono ormai descrivibili come propri e specifici di un determinato gruppo sociale: essi si distendono oltre le frontiere di classe, ed assumono connotazioni che non sempre si lasciano definire secondo le modalità di fruizione, siano esse legate a situazioni socio-economiche e culturali specifiche oppure al sistema multinazionale della distribuzione musicale.³⁷

Citando Stuart Hall, fondatore della Scuola di Cambridge dei *cultural studies*, Middleton sostiene che «la cultura popolare non è né la tradizione popolare di resistenza, in un senso “puro”, [...] né l'insieme di forme che ad essa vengono imposte o sovrapposte. È piuttosto il terreno nel quale si svolgono tali trasformazioni».³⁸ E aggiunge:

Non è possibile riportare meccanicamente o in modo paradigmatico determinate forme e pratiche culturali a determinate classi; lo stesso vale per particolari interpretazioni, valutazioni e usi di una certa forma o di una certa pratica. Per usare le parole di Stuart Hall, «non esistono “culture” completamente separate, [non esistono allora successi discografici “borghesi”, canzoni politiche “proletarie”, commedie musicali “piccolo-borghesi”, rock'n'roll “operaio”...] legate, in un rapporto di fissità storica, a specifiche classi “intere” – anche se esistono formazioni culturali di classe ben riconoscibili e distinte».³⁹

37 Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, cit., p. 305.

38 Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, cit., p. 27. Il passaggio citato si trova in Stuart Hall, *Notes on Deconstructing “the popular”*, in *People's History and Socialist Theory*, a cura di Ralph Samuel, Routledge & Kegan Paul, London, 1981, pp. 227-241: 228.

39 Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, cit., p. 29. Hall, *Notes on Deconstructing “the popular”*, cit., p. 235.

Scartando con decisione la premessa rassicurante che “volgarizzazione” sia necessariamente sinonimo di corruzione o impoverimento “verso il basso”, essa può semmai venire intesa come il necessario processo di elaborazione a propria immagine del patrimonio culturale occidentale messo in atto nella dialettica tra la “nuova” classe a traino della rivoluzione industriale, cioè la borghesia urbana, e le altre classi. Volgarizzazione cioè è in ultima istanza un processo di autoanalisi che «un ceto medio sempre più largo»⁴⁰ compie su se stesso e sui propri meccanismi di elaborazione del senso. Ciò però avviene – ed è questo un passaggio importante – in nome di un complesso investimento ideologico sulla nozione di popolo, il *vulgus* appunto. Tale investimento ideologico è dotato di una propria casistica contraddittoria e di interni livelli oppositivi. Un secolo che si interroga in modo ossessivo sulla nozione di popolo e popolarità produce i suoi risultati più significativi proprio nel mettere alla prova o tradire quelle sovrastrutture concettuali che lo informano. È su questa intuizione che Morelli incorpora il modello socio-culturale all’interno di una personale prospettiva estetico-storiografica:

Se non si insistesse, pertanto, dovutamente, sulla vera natura, alla fin fine “mista”, spuria e indescrivibile della popolarizzazione della musica nel secolo XIX (secolo dei Popoli, delle Indipendenze, della Moda e delle Nazioni), natura spuria che crea la musica partendo da continue reinterpretazioni – anche confuse – dell’idea e della necessità della popolarità, si verrebbe a correre il rischio *di scambiare la significatività dei fatti con quella della efficacia (anche artistica) dei modelli più leggibili*.⁴¹

Proprio perché tale investimento ideologico non ha precedenti storici paragonabili se non volendosi riallacciare all’alba della cultura occidentale moderna, in quel medioevo con cui il XIX secolo «ha

40 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 433.

41 *Ibid.*, cit., p. 438 (corsivo mio).

trafficato mimeticamente [...] quanto e come mai nessun altro secolo»,⁴² Morelli rivaluta la nozione di volgarizzamento in quello che è a mio modo di vedere il passaggio cruciale del suo scritto, in cui si condensa una cifra del suo pensiero che lo distingue dagli altri due autori da me considerati e che nel paragrafo precedente ho riferito a una vera e propria “poetica autoriale”:

In effetti, ricordando con attenzione, il senso primordiale del volgarizzamento, “volgarizzamento” medioevale, alle origini contenutistiche e alle radici lessicali della idea stessa – europea – di quella indefinibile combinazione – che definisce le prime traduzioni dei classici in volgare – di un punto di fissazione dei testi e di una sua mobile tramutazione in altra, nuova, o giovine lingua, non è un vero puro modello di “trasmissione culturale”.

Più che sul piano della trasmissione, facilitata, ravvivata, diffusa, il “volgarizzamento” antico cerca un transito ermeneutico per il testo che cattura. Il che vuol dire: bloccare un testo, negargli l’inevitabile destino di corruzione-evoluzione per lezioni di forma e di senso che gli riserverebbe una riproduzione statica e sempre più – nella “distanza” epocale – ermetica, *salvarlo all’attualità* sottoponendolo a emendamenti critici, a letture approfondite e risonanti: *falsandolo* per il suo bene. In questo senso – antico – una volgarizzazione è quasi sempre un atto creativo più rischioso, più sofferto, più esposto, alle colpevoli cadute, di un qualsiasi altro atto di pura invenzione e creazione.⁴³

Morelli enfatizza la dimensione necessaria dei processi di «falsificazione» ribaltandone la sintomatologia in senso positivo e insistendo su una storiografia che parta dal *dato* storico per scavare nel suo rimosso culturale.⁴⁴ Questo atteggiamento

42 *Ibid.*, cit., p. 430.

43 *Ibid.* (corsivo dell’autore).

44 Per la distinzione tra *dati* e *fatti* storici, cfr. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit., pp. 39-53, in partic. 40-44; Treitler, *Music and the Historical Imagination*, cit., pp. 171-172.

partecipe segna, io credo, la distanza da Dahlhaus e la prossimità a sollecitazioni di tipo psicanalitico (soprattutto lacaniano). A questo livello il “gioco” letterario di Morelli si salda con la sua impostazione teorica: esso pure è in effetti un atto «rischioso», «sofferto», «esposto alle colpevoli cadute», che si lascia plasmare dalla materia stessa degli oggetti che descrive. In questa chiave il discorso di Morelli assume i toni di un’esortazione (ma velata da un’autoironica coscienza del fatto che si è sempre a rischio di cedere allo spettro del *nonsense*, del “catalogo”) d’indirizzo per una musicologia pericolosamente chiusa nel canone dei grandi autori, un invito per la musicologia “storica” ad aprirsi verso le metodologie dell’etnomusicologia e, chissà, dell’allora giovane campo degli studi sulla *popular music*.⁴⁵

Danza, corpo, suono, testo

Per misurare tale ipotesi su un piano pragmatico, vorrei soffermarmi su un nodo che, forse non casualmente, emerge in tutti e tre gli scritti da me presi in considerazione illuminando la necessità da parte di ciascuno studioso di “sconfinare” oltre i limiti tradizionali della propria disciplina. Tanto Morelli quanto Leydi e Middleton sono attratti dal problema del ballo quale emergenza dell’esperienza musicale borghese ottocentesca, nella misura in cui esso, con termini alla moda nell’accademia anglofona odierna, solleva la questione dell’*embodiment* nell’esperienza musicale. Morelli identifica la “ballabilità” come una categoria trasversale dell’ideologia popolare ottocentesca, che attraversa i ceti e i registri espressivi e che contestualmente produce una pletora di pratiche testuali:

45 Non è casuale che la prima nota del testo di Morelli sia dedicata alla voce *popular music* del *New Grove*, cfr. Andrew Lamb, Charles Hamm, *Popular Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 20 voll., Macmillan, London, 1980, vol. XV, pp. 87-121.

Valga a far da esempio tipico del grado di sofisticazione intellettuale della struttura la trasformazione *folk* delle danze *aristo* dell'*ancien régime* (adattate a forme democratiche d'“aura” popolare, a registrazioni ingegnose e artistiche di espressività indotte nel luogo formalizzato del vuoto divertimento: tutti *inputs* di poetiche che insemineranno la giovane arte romantica).⁴⁶

Ciò che più lo interessa e distingue il suo da altri approcci storiografici finalizzati all'*appreciation* del canone, pare proprio essere il continuo travaso e la ritraduzione di stilemi tra pratiche contigue (tra “livelli” di cultura, per citare un'espressione di Umberto Eco)⁴⁷, dall'Opera alla musica da ballo, alla parafrasi pianistica e ritorno, in tutte le possibili combinazioni:

Vedi allora l'epocale *dansomanie* che presiede alla traduzione in materiale di danza – in varie dimensioni di trascrizione – di ogni cosa sembri suscettibile di *ballabilità* (si consideri ad esempio la frenetica ricerca di “punti di danza” da perfezionare “ballabilmente” ed estrarre dalle opere liriche per esporli ad un sistema secondario di gradimento o di ri-gradimento, in forme popolari di *suites*; ritornerà, poi, questo repertorio ballabile all'Opera, a rinsanguarne una popolarità forse declinante, come un luogo deputato/formalizzato della drammaturgia musicale, recuperato come tratto di “popolarità” trapiantata).⁴⁸

Tale rimpasto combinatorio è dunque considerato fattore sostanziale e non residuale dei processi di creazione e fruizione musicale; qualora sia poi confortato dall'esistenza di fonti e testimoni storici, esso va considerato parte della testualità allargata di quei

46 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 432.

47 Umberto Eco, *Cultura di massa e “livelli” di cultura*, in Id., *Apocalittici e integrati* [1964], Bompiani, Milano, 2005, pp. 29-64.

48 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 432 (corsivo dell'autore).

Werke che catalizzano l'interesse storico-estetico.⁴⁹ Proprio perché si tratta di uno scambio multidirezionale non basato su gerarchie immanenti (che sono semmai iscritte nei processi storici), il risultato non appare diverso se si inverte l'ordine dei fattori e, al posto del fuoco estetico, lo studioso privilegia l'etnografia di pratiche subculturali. È quanto suggerisce Leydi aprendo una parentesi sul fenomeno del ballo liscio nel suo studio sulla disseminazione dei modelli operistici nella società italiana. Come aveva fatto Morelli poco sopra nei confronti della musica "d'arte", Leydi si spinge a forzare i limiti della cultura orale "tradizionale" per rimetterla in gioco come categoria fluida e in continua negoziazione anche all'interno della medesimo contesto rurale.

In questa prospettiva andrebbe allora portata l'attenzione, per esempio, su quel fenomeno grandioso che è stato lo svilupparsi del cosiddetto "ballo liscio", che ha profondamente mutato la rappresentazione dei nostri balli popolari, imponendo anche negli strati contadini e in spazi geografici, economici e sociali marginali le grandi novità "borghesi" del valzer, della polca e della mazurca, e poi via via dello one-step e del tango, a scapito dei vecchi balli "tradizionali"; e le ricerche in corso sul "liscio" stanno già dando esiti rivelatori, non soltanto per capire la realtà del rapporto moderno del mondo popolare con il ballo, ma anche leggere in una luce diversa i vecchi balli che consideriamo "tradizionali".⁵⁰

Da studioso di *popular music*, interessato a fenomeni per loro natura processuali, relazionali e trasformativi, Middleton è tra i tre colui che prende di petto il «ballo popolare» (*popular dancing*) come categoria sfaccettata nelle sue configurazioni particolari ma tendenzialmente di portata globale.

49 È quanto Sala (suo è il termine «testualità allargata») mette in pratica nei riguardi della *Traviata*; cfr. Id., *Il valzer delle camelie*, cit., p. 4.

50 Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, cit., p. 304.

È impossibile ad esempio cogliere esattamente il significato del ballo popolare a metà del XIX secolo – walzer, polka e così via – senza prendere in considerazione non solo le sue forme e le sue pratiche nella cultura delle classi popolari, ma anche fattori come le origini contadine di tale cultura; l'uso che di quelle origini faceva la cultura d'élite; il cambiamento dei rapporti sociali che la crescita del capitalismo industriale comportava; e il fatto che quell'uso era una reazione “romantica” all'industrialismo, almeno in parte; la tendenza di questi sviluppi sociali ad atomizzare schemi sociali collettivi ormai affermati e modi di espressione corporea, che portavano, nell'ambito dei compositori d'avanguardia, a una musica più apertamente fondata su pensiero e sentimenti, contrapposta a una musica fondata sul gesto sociale; il mondo in cui quegli stessi compositori, come sofferta reazione idealistica a quella situazione, incorporarono versioni spiritualizzate di elementi della danza nella loro musica.

Quella forma internamente contraddittoria, che è il valzer, in quanto genere attraversa le classi e, in quanto pratica, è iscritto nei rapporti generali tra culture e classi in quel periodo.⁵¹

In effetti studi recenti come *Sounds of the Metropolis* di Derek B. Scott identificano proprio nella “scoperta” e nell'enfatizzazione dell'elemento corporeo e patemico del *sound* la «rivoluzione» messa in atto da repertori ballabili nei contesti metropolitani dell'occidente ottocentesco e primo-novecentesco.⁵² Come primo punto nella sua lista di forme “critiche” (B₁), Morelli sembra anticipare questa direzione, identificando «certe pratiche di risposta a bisogni culturali [...] che riservano al consumo di musica la soddisfazione di interessi repressi (o interrotti) dall'incalzare delle modernizzazioni della struttura sociale».⁵³ L'idea di un ruolo di protesì messo in atto dalle tecnologie al servizio

51 *Ibid.*, pp. 32-33.

52 Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2008.

53 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 435.

della produzione e della fruizione musicale nei confronti di alcune funzioni psico-sociali dell'esperienza musicale borghese è ovviamente ricompresa entro tali “modernizzazioni”, a patto che intendiamo la nozione di tecnologia anche in senso pre-massmediale, in conformità con gli approcci storico-culturali fioriti in seno ai *media* e *sound studies* e filtrati anche in ambito musicologico nell'ultimo decennio. Non a caso le discipline citate hanno rivalutato il *long nineteenth century* come “culla” della sensibilità mediale del XX e XXI secolo. Per Jonathan Sterne, «[a]s there was an Enlightenment, so too was there an “Ensoniment”», che egli identifica nell'arco di tempo compreso tra il 1750 e il 1925, in cui «sound itself became an object and a domain of thought and practice, where it had previously been conceptualized in terms of particular idealized instances like voice or music». ⁵⁴ Secondo Morelli,

l'evento musicale diviene *sì* (e sempre più) esperienza sociale e di massa *ma* anche esperienza vissuta in stato psicodinamico di simulazione della solitudine (vedi il buio delle sale, il silenzio, le liturgie misticheggianti del Concerto-Messa-Sacrificio; è inevitabile che dalle stesse condizioni ambientali dell'esperienza musicale dei nuovi *amateurs* – come s'è detto tecnicamente incompetenti, nella maggior parte – si determini per l'ascolto una condizione ideale che favorisce una recezione che mistifica la propria realtà di godimento di un bene per escogitare tramestii del Rimosso). ⁵⁵

54 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham-London, 2003, p. 2. Per una disamina dell'idea di multimedialità *ante-litteram* indagata nel campo della *Bildermusik* ottocentesca e financo nell'estetica wagneriana, cfr. Anno Mungen, “*BilderMusik*” – *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, 2 voll., Gardez! Verlag, Remscheid, 2006; Id., *Entering the Musical Picture – Richard Wagner and 19th Century Multimedia Entertainments*, «Music in Art», XXVI, 2001, pp. 115-121.

55 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 443, n. 25.

È anche in quest'ottica di tensione tra le dimensioni tattili, cinetico-corporee e aurali del suono, che la «scoperta della “fisicità” della musica»⁵⁶ fu confrontata dall'urgenza di ricondurre queste ultime a paradigmi di testualità, a quella “riduzione dell'oralità” che trova riscontro nel perfezionamento della notazione in epoca romantica, tanto più tesa verso il controllo di tutti i parametri sonori quanto più tematizza le potenzialità espressive della materialità del suono «prima attraverso l'emancipazione estetica della orchestrazione ardita e sperimentale susseguente al trattato berlioziano e alla sua fortuna, poi con le progressive conquiste della funzionalità linguistica della dissonanza e del rumore».⁵⁷ L'emergere di un'ideologia scritturale nell'emancipazione delle tecnologie di registrazione e riproduzione è d'altra parte parallela a quella della notazione e pregevole di conseguenze sul piano epistemologico. Come suggerisce Sterne,

The names for these machines were all hybrids of one sort or another: *phonograph*, *graphophone*, and *gramophone* suggest a mixture between speech and writing; *telephone* suggests the throwing of speech; *radiotelegraphy* and *radiotelephony* suggest the radiation of waves out from a single point. [...] This history of the senses is simultaneously a history of a body [...]. Theorizing sound reproduction as a historical subspecies of writing also suggests a certain disembodiment of sound in the process of sound reproduction.⁵⁸

56 *Ibid.*, p. 443, n. 26.

57 *Ibid.*

58 Sterne, *The Audible Past*, cit., p. 50.

«[...]»: A mo' di conclusione

Come ben aveva intuito Morelli, le costruzioni discorsive della storiografia musicologica non derivano mai da processi interpretativi neutri e semmai plasmano la materia storica, di per sé evanescente, delle pratiche musicali. Nella *scrittura* della storia della musica, la scrittura musicale intesa come *notazione* ha avuto un peso determinante e simile è il peso rivestito dalle tecnologie di registrazione e archiviazione quando esse sono intese nella loro funzione inscrittoria che dà luogo a fenomeni di para-testualità. Naturalmente l'adozione di un paradigma non cancella ciò che tale paradigma lascia fuori. Ma il problema non è ammettere l'ovvietà che sfere culturali esistano in quanto distinte, semmai decidere se accordare loro uno statuto di modelli esplicativi in condizione di reciproca relatività, di costante ridefinizione storica e, aggiungerei, geografica. L'invito di Gary Tomlinson, originariamente ospitato dal convegno *La storia della musica: prospettive del secolo XXI* organizzato dal «Saggiatore musicale» nel 2000, a rileggere le categorie della musicologia e dell'antropologia musicale in relazione alla storia secondo un approccio da lui definito *neocomparativista* mi pare non cadere lontano dalla tensione ideale presente nell'intervento di Morelli da me analizzato:

In such a neocomparativist approach – spiega Tomlinson – ethnomusicology and popular music studies might also find a new footing. Both might cast off their lingering defensiveness in the face of the European canon by coming to regard it as a set of practices comparable to, perhaps subsumed within, and in any case usually standing in complex relation with the musics they customarily examine.⁵⁹

59 Gary Tomlinson, *Musicology, Anthropology, History*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 21-38. Ripubblicato in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, a cura di Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton, Routledge, New York-London, 2012, pp. 31-44. La citazione si riferisce a quest'ultima edizione (*ibid.*, p. 43).

Certo, anche un neocomparativismo che auspichi la convergenza tra musicologia, etnomusicologia e *popular music studies* è un progetto ideologico che, nel momento stesso in cui si traduce in politiche culturali, corre come tale il rischio di cadute paradossali e demagogiche, quali il trionfo di universalismi strumentali, populistici e pericolosi almeno quanto l'elitismo. È in questo senso – di *memento* – che il piglio ironico e a tratti dissacrante di Morelli non cessa di tornare utile. L'inquietudine epistemologica che attraversa la poetica dell'autore e che diffida dalle scorciatoie terminologiche e concettuali anche quando esse paiono necessarie – e quante ne ho usate in queste pagine! – in fondo potrebbe essere essa stessa intesa come un "transito ermeneutico", una volgarizzazione colta, coltissima, dei paradigmi della musicologia contemporanea.



Giovanni Morelli, *Salvare*, da *Chine varie*, 1964-68.

Noemi Ancona

La musique malgré elle:
 riflessioni sulla ricezione
 “patografica” della musica
 a partire da uno scritto
 di Giovanni Morelli

Giovanni Morelli, *Musica e malattia*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Einaudi, Torino, 2002, vol. II: *Il sapere musicale*, pp. 387-418.

Il padre della medicina moderna, William Osler, sosteneva che «parlare delle malattie è un intrattenimento da *Mille e una Notte*». ¹ Simile sarà stata la posizione di Giovanni Morelli quando decise di cimentarsi con la stesura del suo saggio “sulla” malattia al punto che, a tutti gli effetti, esso può essere considerato – al pari delle *Mille e una Notte* – come una raccolta di racconti, ai limiti del satirico, “intorno” alla malattia e all’esperienza che l’autore ne fece. Morelli si concentra sull’interpretazione di un incontro e di un confronto tra due esperienze tanto umane quanto universali, biologiche e fisiologiche che affonda le sue radici nei secoli: la malattia, in numerose e variegata forme, tutte più o meno gravi, e la musica intesa come una cura farmacologica; come un rimedio che, a seconda dei casi e dei contesti, diventa stimolo per processi di guarigione; come catalizzatore delle distinte malattie di illustri compositori

1 Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano, 1986, p. 10.

della storia; come linguaggio proprio, privilegiato del malato che esprime se stesso. Con il titolo *La musique malgré elle*, allusivo al caposaldo della letteratura satirica sulla figura del medico e della medicina *Le Médecin malgré lui*,² si vuole riunire la seguente parafrasi del pensiero di Morelli intorno alla malattia, dove la musica non compare che come compagna e ascoltatrice silente delle riflessioni ad alta voce dell'autore.

Nel suo essere una presenza di sfondo la musica compare, nel saggio di Morelli, come soggetto-oggetto del problema di sfuggire alle inesattezze delle suggestioni stereotipate che la vedono come *ut remedium*, ossia connessa alla malattia solo come un «rimedio taumaturgico di un contatto qualsiasi con il male», piuttosto che come «l'“esercizio auto-rappresentativo” di un momento di accettazione del male, o di una fase, addirittura, di “apprendimento del male [del dolore, della condizione propria di chi vive nel *pathos*]”».³ Morelli risale alle radici storiche del dibattito che vede la musica come un rimedio alla malattia; la novità del suo pensiero risiede nell'intento di indagare questa relazione da un punto di vista scientifico, servendosi delle prospettive tradizionali della musicologia storica – la letteratura, l'iconografia, la storia, la biografia – e affiancandole con nuovi punti di vista, come lo studio del comportamento e la descrizione attenta dei casi clinici: strumenti propri, rispettivamente, della psicologia cognitiva della musica e della neuropsicologia.

Il ricorso allo stile satirico si manifesta nell'aneddotica puntuale e grottesca che caratterizza le riflessioni di Morelli; esse vengono spesso collegate alla malattia e al suo correlato, la guarigione, mediante associazioni e ragionamenti obliqui. Nel primo paragrafo, “*Ut-remedium-musica*” alla corte della Regina Quintessenza l'autore riporta l'esegesi dell'idolatria anti-classica di François Rabelais; nel *Pantagruel* egli sostiene, con ironica fermezza, che la musica è

2 Molière, *Le médecin malgré lui, comédie en trois actes, en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens François ordinaires du roi, le 6 août 1666*, [Paris], 1666.

3 Giovanni Morelli, *Musica e malattia*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Einaudi, Torino, 2002, vol. II: *Il sapere musicale*, pp. 387-418: 387.

l'oggetto di una caricatura classica e che la relazione tra la musica e la malattia altro non è che un falso idolo del pensiero classico: secondo tale classica relazione, per Rabelais la malattia non è altro che «la vetustissima gran madre sia del gracile pensiero musicale dei medici che dell'ancor più fioco pensiero medico dei musicisti».⁴ Questa relazione impalpabile e quasi magica che univa la musica alla malattia (ossia, *ut supra*, al suo correlato che è la guarigione) era talmente stereotipata, a suo dire, che Rabelais introduce nel suo racconto pantagruelico il personaggio della Royne Quintessence. Ella veste i tratti più tipicamente connotanti della relazione comune tra la musica e la malattia, primo fra tutti quello del presunto potere “magico” della prima che, da sola, riesce a sanare un male con la semplice esposizione alla musica stessa, senza far ricorso a nessuna pratica medica *strictu sensu*. La Regina guarisce i suoi pazienti

«da tutte, tutte quante le malattie che il buon Dio ha mandato giù in terra» [...] «sans y toucher». [...] Royne Quintessence viene raffigurata, infatti, da Rabelais, mentre *guarisce* “sonando” (forse “componendo”, all'improvviso) al cospetto di una folta compagnia di accolti malati, ai quali, uno per uno, viene dedicata una sua «canzonetta [*ad hoc*] sull'aria del suo male»⁵

servendosi, inoltre, di un grande organo per accompagnare i suoi canti medicamentosi.⁶

La medicalizzazione dell'esperienza musicale, secondo Morelli, avrebbe generato tre ambiti di osservazione che considerano la musica ora come *petitio principii* igienica, ora come *petitio principii* morale e, infine, come *petitio principii* comportamentale.⁷

4 *Ibid.*, p. 388.

5 *Ibid.*

6 Morelli non manca di sottolineare l'anticlassicismo delle raffigurazioni di Rabelais, evidenziando come Royane Quintessence impieghi un «grande organo imponentemente moderno e fantasticamente farmaceutico» in luogo di un più “classico” flauto; *ibid.*, p. 389.

7 *Ibid.*

Tali *principia* ridurrebbero la relazione musica-malattia ad una forma stereotipata di collegamento tra un'espressione puramente artistica (la musica) – che è superiore e autosufficiente in sé – e il bisogno di colmare e rispondere a questioni di ordine terapeutico (ossia del comportamento) e profilattico; in tal modo, la musica si offrirebbe come principio benefico, in sé, perché:

(1) «La musica fa bene al corpo umano solo se l'esposizione ad essa è d'ordine discreto».⁸

(2) «La musica interviene sul comportamento umano in relazione al suo carattere, genere e modo: nel bene e nel male».⁹

(3) «La musica è un sollievo che deriva dal suo essere un analgesico primario, ovvero, più esattamente, la musica è un tranquillante, un *sedator princeps*, seppur “di sfondo”».¹⁰

Tutti e tre gli assunti individuati da Morelli corrispondono a tre relativi punti di interesse e riflessione della psicologia cognitivo-sperimentale applicata alla musica.

Il primo punto, in particolare, si collega ad uno dei temi principali che interessano il dibattito contemporaneo della ricerca sulle neuroscienze applicate alla musica, ossia allo studio dei suoi presunti e reali effetti benefici derivanti dalla semplice esposizione alla musica stessa, nelle sue varie forme. Resta qui da stabilire che cosa si intenda per “effetto benefico” e a quale ambito della psicologia e fisiologia umana bisogna riferirsi quando si allude al concetto di “beneficio” da esposizione e/o pratica alla/della musica.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

Effetto-Mozart: il concetto di “beneficio” nelle neuroscienze

Riferendosi al dibattito odierno, non si può non associare il concetto di “beneficio” da esposizione alla musica ad una teoria degli anni recenti nominata (dal titolo dell’articolo che l’ha resa pubblica) “Effetto-Mozart”.¹¹ Esso allude all’acquisizione di supposte, incredibili, abilità cognitive extra musicali che accrescerebbero in eccellenza al solo ascolto prolungato della musica di Mozart: l’effetto sarebbe collegato alle capacità linguistiche, matematiche e di orientamento spaziale. Conviene precisare che il cosiddetto Effetto-Mozart si riferisce, fin dalle prime formulazioni del suo teorico Frances Rauscher, a due fenomeni principali di ambito cognitivo: uno riguardante i benefici a breve termine che interesserebbero lo sviluppo di capacità di coordinamento e orientamento spaziale da parte di individui esposti all’ascolto della musica di Mozart; l’altro riguardante la possibilità, generica, che l’apprendimento formale della musica produca effetti benefici generali, per così dire “non musicali”.¹² Oggi la letteratura neuroscientifica conferma che i risultati connessi al primo fenomeno sono quantitativamente esigui e poco attendibili in termini di durata e permanenza dell’effetto stesso e che questo aspetto potrebbe dipendere dal livello di coinvolgimento, apprezzamento e stato d’animo dell’ascoltatore. Al contrario, il dibattito sugli effetti a lungo termine dell’*expertise* musicale e dell’apprendimento formale della musica sullo sviluppo di domini cognitivi non musicali è ancora aperto: diverse analisi comparative della letteratura sostengono che esista un’associazione positiva – ma non esclusiva – tra l’apprendimento esplicito del

11 James Jenkin, *The Mozart Effect*, «Journal of Royal Society of Medicine», XCIV, 4, 2001, pp. 170-172.

12 Frances Rauscher, Gordon Shaw, Katherine Ky, *Listening to Mozart Enhances Spatial-Temporal Reasoning. Towards a Neurophysiological Basis*, «Neuroscience Letterature», CLXXXV, 1, 1995, pp. 44-47.

linguaggio e delle abilità musicali e lo sviluppo di domini cognitivi non musicali.¹³

La questione identificata da Morelli relativa agli effetti benefici derivanti dall'esposizione alla musica viene oggi articolata in due diversi campi che però prescindono dalla relazione con la malattia: ossia lo studio degli effetti benefici scaturiti da un apprendimento implicito della musica (mediante esposizione) e da un apprendimento formale esplicito. Lo studioso odierno è consapevole della distinzione tra le conseguenze che derivano dal semplice ascolto della musica e le conseguenze derivanti da un percorso formalizzato di apprendimento musicale, ossia di pratica di uno strumento musicale. Inoltre l'analisi di queste ultime è intrinsecamente collegata allo studio dei processi cognitivi che si attivano nelle fasi di apprendimento; essi sono oggetto della psicopedagogia e psicologia dello sviluppo che si interessano ai fenomeni di *transfer* e *priming* delle abilità musicali.

L'aspetto interessante che lega la riflessione sul principio benefico della musica ma *sub condicione* – e dunque ad un suo possibile effetto “non-positivo” se non propriamente dosata¹⁴ – riguarda il fatto che anche l'attuale ricerca neuroscientifica divide i risultati ottenuti sullo studio del *transfer* e del *priming* delle abilità musicali in due categorie, con accezione ora negativa, ora positiva. Un *transfer* positivo delle abilità musicali si verifica quando, tramite il loro apprendimento esplicito, una precedente esperienza o abilità di *problem solving* viene potenziata, ossia accelerata e semplificata, offrendo dei risultati più corretti e favorendo, quindi, le capacità stesse di apprendimento in generale.¹⁵ Come esempio si può richiamare l'incremento delle capacità di formulare con

13 Glenn Schellenberg, *Does Exposure to music have beneficial side effects?*, in *The Cognitive Neuroscience of Music*, a cura di Robert Zatorre e Isabelle Perez, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 430-448.

14 Morelli, *Musica e malattia*, cit., p. 390.

15 Leo Postman, *Transfer, Interference and Forgetting*, in *Woodworth and Schlosberg's Experimental Psychology*, a cura di Julius William Kling e Lorrin Riggs, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1971³, pp. 1019-1032.

precisione dei ragionamenti (induttivi e deduttivi) o formulare strategie, o trovare delle somiglianze – e correlarle tra di loro – tra vecchi e nuovi problemi.¹⁶ Un *transfer* negativo – o meglio, l’aspetto negativo del verificarsi di un *transfer* di abilità apprese tra domini cognitivi differenti – si manifesta quando l’abilità appresa interferisce con l’esperienza (non a caso, un *transfer* negativo è detto anche “interferenza”) sia proattivamente che retroattivamente.¹⁷

Le tre *petitiones principii* e la ricerca neuroscientifica

L’assunto secondo il quale «La musica fa bene al corpo umano solo se l’esposizione ad essa è d’ordine discreto»,¹⁸ opportunamente parafrasato nel contesto della ricerca neuroscientifica, rimanda al dibattito attuale circa il legame esistente tra l’esposizione alla musica e i suoi effetti benefici. Questo nesso è a sua volta ispirato, sebbene in parte, dalla teoria di Rauscher secondo la quale circa dieci minuti di ascolto delle sonate di Mozart produrrebbero un aumento, seppur di breve durata, delle abilità spaziali dei soggetti coinvolti nell’esperimento e messi a confronto con un gruppo di controllo. Il successo di questa ipotesi – “se ascolti musica diventi più intelligente” – è stato, tuttavia, in parte condizionato dal fatto che i risultati positivi emersi dagli esperimenti di Rauscher, sebbene relativi al solo dominio dell’orientamento spaziale, furono collegati ad un aumento di circa otto punti del fattore IQ; ciò ha generato l’associazione diretta con il miglioramento delle prestazioni cognitive di un soggetto esposto alla musica di Mozart, confrontato con un soggetto non familiare con lo stesso repertorio musicale. Gli esperimenti di Rauscher sono stati ripetuti molte volte da altri gruppi di lavoro, riconfermando il risultato. Tuttavia l’aspetto interessante scaturito dalla ripetizione di questo studio consiste

16 Anthony Robins, *Transfer in Cognition*, «Connection Science», VIII, 2, 1996, pp. 185-203.

17 Postman, *Transfer, Interference and Forgetting*, cit. p. 1029.

18 Morelli, *Musica e malattia*, cit., p. 389.

nel fatto che un simile effetto è stato riscontrato anche quando la composizione di Mozart è stata sostituita con un brano di Schubert e, successivamente, con il racconto di una storia.¹⁹ Ciò dimostra che la manifestazione dello stesso effetto (ovvero il miglioramento delle prestazioni cognitive) dipende dal grado di coinvolgimento emozionale e motivazionale connesso allo stimolo sottoposto (ascolto di musiche diverse o narrazione di una storia) e, dunque, conferma che la presenza di effetti positivi sul piano cognitivo dipende dalle variazioni di umore e dalla percentuale di dopamina connessa agli stati di umore positivo piuttosto che dal compositore o dal particolare repertorio scelto.²⁰ Pertanto qualunque esposizione alla musica si rivela funzionale alla manifestazione di effetti positivi solo se l'“ordine discreto” citato da Morelli si riferisce alla capacità di mantenere una durata temporale tale da favorire il mantenimento dell'attenzione, dunque del buon umore e della corretta alimentazione dei neurotrasmettitori cerebrali con la dopamina prodotta in condizioni di umore generale positivo. Diversamente, quando il tempo di esposizione si allunga e l'attenzione viene meno, oppure quando l'umore va incontro ad una progressiva diminuzione dell'intensità, gli effetti positivi a lungo termine svaniscono. Se invece gli effetti positivi di *transfer* cognitivi su altri domini si verificano con una permanenza strutturale a livello cerebrale, ciò dipende dal fatto che il soggetto ha appreso un'abilità motoria mediante lo studio formale di una tecnica strumentale. Infatti le abilità generali che si possono apprendere tramite lo studio di uno strumento (non secondariamente le abilità di controllare gli stati emotivi e l'espressività o affinare le abilità motorie) possono essere trasferite facilmente ad altri domini cognitivi che interessano le abilità linguistiche, matematiche o spaziali.

19 Schellenberg, *Does Exposure to Music Have Beneficial Side Effects?*, cit., p. 435.

20 Gregory Ashby, Alice Isen, And Turken, *A Neuropsychological Theory of Positive Affect and Its Influence on Cognition*, «Psychological Review», CVI, 3, 1999, pp. 529-550.

Nell'ambito della ricerca neuroscientifica odierna, dire che «La musica interviene sul comportamento umano in relazione al suo carattere, genere e modo [...]»²¹ significa affermare che la musica induce direttamente dei cambiamenti sulla sfera comportamentale ed emotiva delle persone che ne sono sottoposte all'ascolto o che la praticano. La musicoterapia si ispira a parte di questo assunto per pianificare alcuni interventi. Oggi, tuttavia, non siamo in grado di dimostrare se e in che modo l'esposizione alla musica generi delle modificazioni del comportamento; possiamo, però, affermare che l'ascolto della musica, al pari di altri generi di stimoli, attivi il sistema nervoso e stimoli le strutture corticali e subcorticali coinvolte nei processi emozionali²² e che sia adulti che bambini sono in grado di discriminare le emozioni musicali.²³ Tale capacità si manifesta grazie alla percezione delle differenze a livello di struttura musicale tra brani diversi, includendo sia la componente linguistico-musicale (ciò che è stato determinato dal compositore) che le caratteristiche legate alla *performance*.²⁴ Ad esempio, un'emozione di tristezza è associata universalmente a tempi lenti, articolazioni legate, variazioni di metrica e fraseggio molto lente nel tempo; al contrario, un'emozione positiva come la gioia è associata a intensità alta, tempi veloci, variazioni repentine di metrica, ecc.²⁵ Da ciò si può concludere che la musica è in grado di comunicare "informazioni" emozionali, sebbene non induca direttamente delle emozioni. L'estetica musicale si era già espressa su questa evidenza psicologica: alcuni filosofi della musica avevano sostenuto che la musica non esprime emozioni

21 Morelli, *Musica e malattia*, cit., p. 389.

22 Laurel Trainor, Louis Schmidt, *Processing Emotions Induced by Music*, in *The Cognitive Neuroscience of Music*, cit., pp. 310-324.

23 Mark Terwogt, Flora van Grinsven, *Musical Expression of Moodstates*, «Psychology of Music», XIX, 2, 1991, pp. 99-109.

24 Trainor, Schmidt, *Processing Emotions Induced by Music*, cit., p. 311.

25 Patrik Juslin, *Communicating Emotion in Music Performance. A Review and a Theoretical Framework*, in *Music and Emotion*, a cura di Patrik Juslin and John Sloboda, Oxford University Press, Oxford, 2001, pp. 309-337.

e che l'apprezzamento della musica non ha a che fare con la sfera emotiva;²⁶ siamo noi, al contrario, in grado di comprendere la musica attraverso alcune similitudini con delle dinamiche emozionali, come ad esempio le dinamiche di tensione e rilassamento, la sospensione e la risoluzione delle tensioni, ecc.²⁷ Pertanto, anche la seconda osservazione di Morelli sull'abilità della musica di trasformare il comportamento appare oggetto di una convinzione stereotipata che lega il manifestarsi di certi comportamenti come correlati più o meno direttamente all'esposizione ad un certo tipo di musica.

«La musica è un sollievo che deriva dal suo essere un analgesico primario, ovvero, più esattamente, la musica è un tranquillante, un *sedator princeps*, seppur “di sfondo”»²⁸ si lega al tema secondo il quale l'ascolto della musica, in ambito clinico, abbia degli effetti di miglioramento e di riduzione di sintomi negativi: assunto, questo, definitivamente dimostrato e pronunciato, sotto il profilo scientifico, dal *NICE – National Institute for Health and Clinical Excellence*. Tuttavia lo stesso Morelli, citando la massima di Pico della Mirandola «Medicina sanat animam per corpus, musica autem corpus per anima», introduce una riflessione diffusa nella comunità scientifica sulla complessità di definire a quale accezione esatta di malattia si debba rapportare la musica.²⁹ Come ha affermato Luigi Ferrannini, Past-President della Società Italiana di Psichiatria, assistiamo oggi a diverse espressioni di sofferenza e di patologia e questo fenomeno «si collega ad una riflessione sugli stessi paradigmi di malattia e di cura e quindi ad una ri-definizione del concetto di terapia»; all'interno di questo panorama di riflessioni, insiste anche la posizione secondo la quale la musicoterapia ha assunto nel nuovo

26 Eduard Hanslick, *Von Musikalisch-schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkuns*, Leipzig, 1854.

27 Susanne Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1942.

28 Morelli, *Musica e malattia*, cit., p. 390.

29 *Ibid.*, p. 393.

paradigma scientifico, «in equilibrio tra matrice biologica e matrice cultural-filosofica».³⁰ Infatti, in una fase scientifica costantemente protesa alla ricerca dell'evidenza empirica, sperimentale, com'è possibile conciliare la posizione della musicoterapia che si basa su interventi che sviluppano sfere intangibili e difficilmente misurabili, come l'espressione, la comunicazione, l'introspezione e la catarsi con l'empirismo e la replicabilità richiesti quale prova di valenza scientifica? Le cosiddette "artiterapie" che impiegano la creatività, la corporeità e l'espressività – tra cui anche la musicoterapia – possono trovare oggi una piena legittimazione scientifica non potendo contare sull'evidenza misurabile dei suoi risultati?³¹ Il dibattito prosegue fino ai nostri giorni. Pertanto risulta ancora attuale l'affermazione di Morelli a proposito della relazione musica/malattia, calata all'interno dello stesso panorama che interessa la relazione (musico)terapia/malattia: «Pur cercando di dotarsi talora di qualche riscontro simil-obiettivo, questa relazione, che è infatti più osservata che non dimostrata, è colta [...] come una relazione di "segno positivo"».³² Comune, dunque, alla riflessione musicologica, è l'impossibilità della psichiatria moderna di aprirsi con facilità a nuove prospettive di indagine e nuovi punti di vista per definire scientificamente l'evidenza e le manifestazioni oggettive della relazione tra la musica, il suo potere terapeutico e la malattia: «sono passati dieci anni e le esperienze ed opinioni degli psichiatri non sempre sono concordanti, ma il problema di una psichiatria aperta [...] è più che mai oggi attuale».³³

30 Luigi Ferrannini, *Presentazione*, in *Le cure musicali. Applicazioni musicoterapiche in ambito psichiatrico*, a cura di Gerardo Manarolo, Edizioni Cosmopolis, Torino, 2012, pp. 13-16: 13.

31 *Ibid.*, p. 14.

32 Morelli, *Musica e malattia*, cit., p. 392.

33 Ferrannini, *Presentazione*, cit., p. 14.

«Tanti Orfei tanto malati»: genio e malattia

Non esiste alcuna correlazione diretta tra il genio musicale, sia esso legato ad abilità compositive o esecutivo-interpretative, e la malattia. Le due componenti si danno come esperienze possibili per l'uomo, senza nessuna relazione univoca; eppure la storiografia musicale e anche, recentemente, le neuroscienze si sono messe alla ricerca di curiosità mediche, ai limiti dell'aneddotica, riscontrabili nella vita dei grandi compositori e dei grandi interpreti. Nella sezione *Tanti Orfei tanto malati*³⁴ del suo saggio, Morelli non si sottrae a questo esercizio, raccontando le esperienze di malattia di Bach, Händel, Mozart e Beethoven, così come di Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, richiamandoli come dei “cadaveri ambulanti” che hanno sperimentato il sacrificio della malattia, vivendolo sui propri corpi, per consegnare poi ai viventi la loro leggenda musicale: quella di una musica patografica.³⁵ Tuttavia, nel racconto aneddoticamente delle biografie musico-mediche più stereotipate proposto nel saggio risiede il cambio di prospettiva della narrazione da *Mille e una notte* di Morelli: a partite dal sincronismo che ha caratterizzato la definizione moderna della medicina intesa come “disciplina” – con l'Illuminismo – e della musica intesa come musica Classica e Romantica, Morelli sostiene che grazie a queste *Due Rivoluzioni*,³⁶ quella ideologica e quella musicale, si sia avviato un processo di trasformazione del pensiero sulla relazione musica-malattia, quasi un cambio di prospettiva. Viene, dunque, ribaltata la figura dei vecchi Orfei guaritori che, da musici-medici sul modello di Royane Quintessence, diventano dei musici-vittime i quali, alla luce di questo ribaltamento, assumono la moderna figura dei creativi malati che fanno della malattia stessa uno strumento di apprendimento, scoperta, conoscenza ed espressione del Sé. La musica diventa uno strumento di traduzione della propria parte sana, quella creativa,

34 Morelli, *Musica e malattia*, cit., pp. 396-409.

35 *Ibid.*, p. 396.

36 *Ibid.*, p. 393.

e la garanzia di sopravvivenza dopo la morte: l'esempio relativo, citato da Morelli è quello degli artisti affetti dal male moderno dell'Aids, definiti vittime di tale «nuova configurazione aggiunta dell'orrore secolare» che si trovarono a sfruttare le potenzialità espressiva della malattia:

In buona percentuale, specie nelle metropoli di gran rango intellettuale, le vittime erano gente che abitava il mondo della creatività più effimera: danzatori, stilisti, attori, registi, pittori, scrittori, giornalisti, molto poco fra i musicisti, tra i quali – molto pochi – più che altro alcuni attivi nel campo del concertismo dell'*ancient music*. Circa l'espressività aggressiva, la corrispondenza dell'atto creativo era fondata sul bisogno di confessare, descrivere, gridare le forme freneticamente abbreviate dal male, della dissoluzione dei propri copri ammalati per un essenziale cedimento di ogni difesa immunitaria, ossia malati di un male che non faceva egli stesso il male ma induceva altre malattie (preferendo una o più mortali).³⁷

Gli artisti appartenenti alle correnti poetiche dell'ultimo decennio del XX secolo, descritti da Morelli (Hocquenghem, Collard, Guilbert, tra gli altri), crearono dei testi e più, in generale, delle opere, che sono lo specchio della volontà interiore di sopravvivere al male e alla malattia stessa; tali opere sono delle testimonianze del disagio e, allo stesso tempo, strumento di riscatto mediante il quale dire «non sono ancora morto, io». Di questo presupposto programmatico, tuttavia, si avvale solo l'artista-malato-moderno (l'artista sieropositivo), completamente diverso dai «musicisti morituri-affetti-infetti della grande stagione romantica. È qualcosa di necessariamente nuovo».³⁸

Oggi, con l'affermarsi delle neuroscienze, la scrittura e il racconto dei casi clinici – in gran voga e di grande interesse scientifico

37 *Ibid.*, p. 415.

38 *Ibid.*, p. 416.

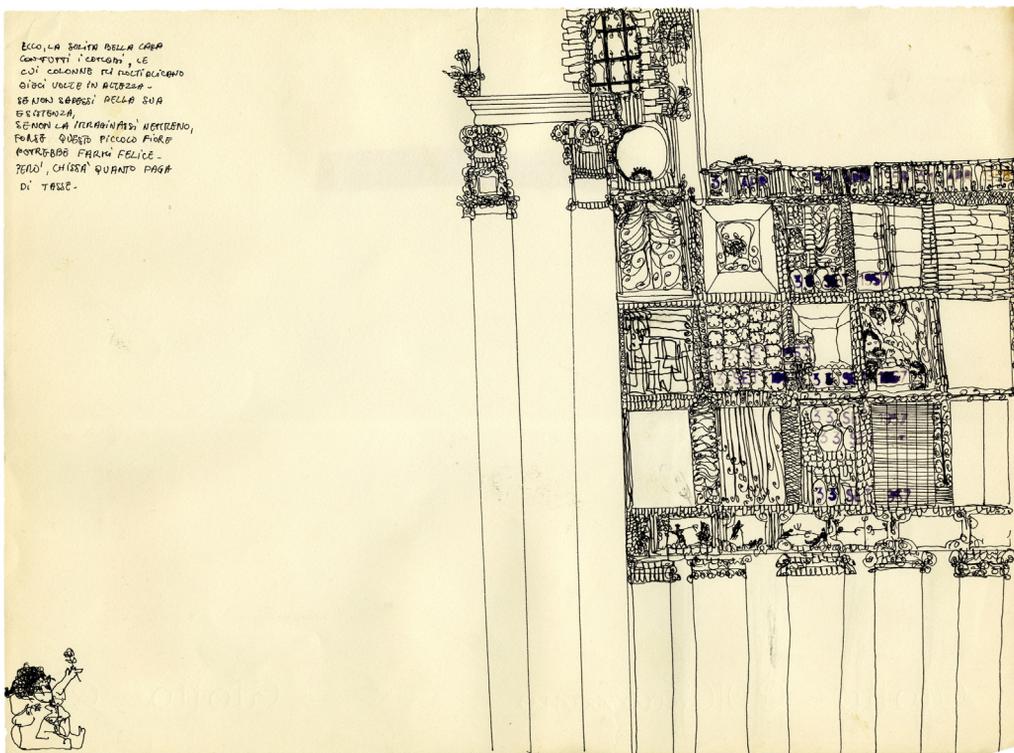
nell'Ottocento e fino alla prima metà del Novecento – appaiono come una pratica sterile, nonché arcaica e non scientifica, ma Oliver Sacks ci ricorda che la fenomenologia della malattia e della salute umane possono raccontare dati utili ed essenziali, come le strategie di adattamento e sopravvivenza di ogni singolo caso clinico e che per questo è importante conservare la narrazione personale.³⁹ Il saggio di Morelli si configura esso stesso come una “narrazione personale” di un caso clinico, il suo: il caso clinico che descrive un «“male diabetico”»;⁴⁰ Morelli ci restituisce l'esperienza di un pensatore musicale e poliedrico che riflette sul tema caldo della sua personale esperienza musicale che, ad un certo punto, ha incontrato quella della malattia. Ha generalizzato – ampliandolo – il dibattito sulla relazione storica musica-malattia, corredandolo di spunti utili e fertili alle ricerche attuali e future, di stampo musicologico, sulla valenza che l'esperienza della malattia può assumere nel processo creativo-compositivo e di ricezione estetica di un artista o di un'intera corrente di pensiero. Con questo, ha ricordato alla comunità musicologica quanto già previsto, annunciato e, oggi più che mai auspicato, da Nattiez, ossia che la musicologia del XXI secolo non può fare a meno di confrontarsi e dialogare con le scienze biologiche; che essa deve necessariamente sottrarsi al «*miraggio del riduzionismo*»,⁴¹ ossia al pericolo di osservare un dato problema o settore attraverso un solo modo di descrizione, comprensione e spiegazione, assimilando e mettendo in pratica una lezione di “tolleranza scientifica”, e che la musica deve essere intesa come in continuo dialogo stereofonico con le altre discipline che costellano, poliedricamente, l'universo della ricerca e della riflessione musicologica.⁴²

39 Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, cit., p. 14.

40 Morelli, *Musica e malattia*, cit., p. 410.

41 Jean-Jaques Nattiez, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, in *Enciclopedia della musica*, cit., pp. XXIII-XLIX: XLV.

42 *Ibid.*



Emanuele d'Angelo

L'osso trasparente: il Metastasio *simplex*, ma non troppo

Giovanni Morelli, *Prima che l'ultimo osso si svegli. Le musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau*, «Musica e Storia», II, 1994, pp. 17-98.

Innanzitutto la poesia del Metastasio non si sottomette in nessun modo alla fatalità del “lavoro della comprensione”: non è attaccabile dalle parafrasi; è del tutto inossidabile alle versioni in prosa; è impassibile alle traduzioni, renitente ad ogni enucleazione di messaggi latenti (che mai contiene); insensibile ai commenti; indisponibile al trattamento dei giudizi estetici o morali, ecc. «Autant que *simplex*», non è elaborabile. Essa “è quello che è”; nulla in essa richiede d’essere “capito” oltre a ciò che s’è in essa letteralmente “sentito”. La poesia del Metastasio è *quello che è*, così come le “cose” della natura sono quello che sono. I suoi messaggi sono dei postulati di immanenza prosaica. (Nessuna “versione in prosa” potrà rendere ancora più *prosaici* quei versi che tanto prosaici sono di già in se stessi, tanto prosaici quanto inchiodati alla loro cantabilità; una loro parafrasi in prosa sarebbe un inutile scempio della loro musicalità, e nient’altro: nessuna precisazione del messaggio potrebbe sortire dalla loro riformulazione interpretativa.) Suonano e si esauriscono nel realismo perfetto del loro simultaneo *essere e suonare*. Versi e parole sembrano fatti per mostrarsi per quel che sono: *creature*. Sono creature che fanno dono al lettore (o all’ascoltatore) del contenuto fondamentale di ogni atto

di senso vero: ossia il simultaneo procedere del dentro nel fuori e viceversa; ossia la relazione trasparente e reciprocamente costitutiva di significato e forma.¹

Con queste parole Giovanni Morelli, riflettendo sull'idea che del Metastasio e della sua poesia s'era fatta Rousseau, mostra e dimostra, con una chiarezza estrema e disarmante, la natura del miracolo della forma metastasiana, della sua eloquente semplicità, della sua immediatezza (che si oppone ai «versi della poesia maggiore» che, «si sa, devono essere *capiti*»,² ossia parafrasati, tradotti, deformati, perdendosi: poesia perduta, corrotta). Descrive l'essenza di un miracolo che – come egli stesso insegna in un libro-capolavoro, *Paradosso del farmacista*³ – è peraltro l'esito di un difficilissimo equilibrismo, una virtuosistica contorsione estetica e poetica che ha la funzione di addolcire la pillola tragica. Nel Metastasio, infatti, è evidentissimo il contrasto, studiato, cercato, intenzionalmente “tranquillante”, tra l'eloquenza leggera, cantante, trasparente, e la gravità dei concetti: il dubbio, la contraddizione, le sofferenze, le catene della ragion di stato sono espressi con versi incisivi quanto lievi, esorcizzanti, apparentemente “facili”, “liquidi”, miele sul bordo del bicchiere che contiene l'amaro farmaco dell'esistenza, pronti a commuovere, ma senza strazio, sempre sul ciglio di una partecipazione troppo diretta, troppo coinvolgente.

Ogni pagina dei drammi per musica lo conferma.
Per esempio:

Ha negli occhi un tale incanto,
che a quest'alma affatto è nuovo,
che, se accanto a lui mi trovo,
non ardisco favellar.

1 Giovanni Morelli, *Prima che l'ultimo osso si svegli. Le musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau*, «Musica e Storia», II, 1994, pp. 17-98: 77.

2 *Ibid.*, p. 74.

3 Giovanni Morelli, *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante*, Marsilio, Venezia, 1998.

Ei dimanda, io non rispondo;
m'arrossisco, mi confondo;
parlar credo e poi m'avvedo
che comincio a sospirar.
(*Zenobia*, II.2)

Oppure:

È pena troppo barbara
sentirsi, oh dio, morir
e non poter mai dir:
«Morir mi sento!».

V'è nel lagnarsi e piangere,
v'è un'ombra di piacer;
ma struggersi e tacer
tutto è tormento.
(*Antigono*, I.11)

Come le ariette, anche i recitativi scorrono con una felicità espressiva che ha la bellezza dell'esattezza, dell'equilibrio perfetto, sempre tesi all'intonazione musicale sebbene con inarcature e iperbati che li accostano al teatro di parola. È nota, tra l'altro, la tentazione di autonomia poetica che il Metastasio ebbe a una fase avanzata della sua carriera, confessando «una imprevedibile, segreta idiosincrasia, auto-idiosincrasia» col dichiararsi «molto scontento di ogni musicazione, anche di quelle buone e/o ottime, dei suoi poemi drammatici». ⁴ Scrive il cesareo a Chastellux (è un passo, sottolinea Morelli, che odora di «troppo spregiudicata millanteria»):

I miei drammi *in tutt'Italia*, per mia *quotidiana esperienza*, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore *recitati che non cantati*, prova alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica di un dramma abbandonata dalle parole. ⁵

4 *Ibid.*, p. 183.

5 Cit. in *Ibid.*

Paradosso dei paradossi di un vincente drammaturgo per musica che scrive «tutto-cantabile e tutto-intonatissimo»⁶ fino a rifiutare «di comporre o “raffazzonare” drammi privi di arie spiegando: “io non conosco poesia senza musica”»,⁷ e che è comunque indubbiamente anche molto letto – ma non recitato *sic et simpliciter*, perlomeno non in tutt'Italia e quotidianamente, al massimo episodicamente, e comunque non di certo in misura anche lontanamente paragonabile a quanto sia cantato e ricantato, in tanti modi e fin quasi all'infinito, nei teatri (d'opera). È la «dittatura della parola» che deborda fino a perdere di vista il suo stesso fine, il suo stesso pregio, naufragando in questa «*fantasia zoppa*», che cerca di rivendicare una tragicità che, in drammi tanto tranquillizzati e tranquillanti, non c'è, mediante «pura “lettura a libro”» che nega la stessa poetica metastasiana, «la assoluta “udibilità” del pensiero e della parola: ossia la materializzazione linguistica della percepibilità della lingua»,⁸ materializzazione di parole musicali da cantare, e col canto da sbalzare, ripetere, imprimere nell'orecchio e nella mente di chi ascolta: soprattutto le arie, col loro corpo linguistico chiarissimo, limpido, «un *ton de la langue* capace di fondersi nativamente con il suono, di sciogliersi in modulazioni vive e toccanti, senza alcuno sforzo, eliminando ogni ostacolo alla comunicazione dei cuori», come notava Rousseau,⁹ un corpo che resista alla ripetizione, talvolta esasperata, delle nuove arie figlie della riforma, minori di numero ma più lunghe ed elaborate.¹⁰

6 *Ibid.*, p. 185.

7 Elena Sala Di Felice, *Geometrie della grammatica nelle arie di Metastasio*, in Ead., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Aracne, Roma, 2008, pp. 339-367: 341.

8 Cfr. Morelli, *Paradosso del farmacista*, cit., p. 188.

9 Cfr. Alberto Beniscelli, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Il melangolo, Genova, 2000, p. 158.

10 Cfr. Nino Pirrotta, *Metastasio e il terminare le scene con spirito e vivezza*, in Id., *Poesia e musica e altri saggi*, La Nuova Italia, Scandicci, 1994, pp. 231-240.

Modi “à la Metastasio”

Che questa armonia formale e contenutistica sia un meccanismo efficiente, anche oltre il melodramma e anche oltre il Settecento, lo dimostra ovviamente l'imitazione dei modi metastasiani. Mi limito a pochi esempi. Si attribuì (e si attribuisce tuttora, purtroppo) al Metastasio una serie di deliziose ariette per la devota pratica della *Via Crucis*, alle quali lo stesso poeta cesareo si dichiarò del tutto estraneo, e pronto a scusarsi coll'autore – se mai si fosse fatto avanti – per l'errata attribuzione di paternità.¹¹ Quel che conta è che il consumo religioso aveva trovato nelle trasparenze liriche della poesia metastasiana un modello perfetto per l'amplificazione commossa del messaggio religioso, delle immagini pietose della devozione popolare:

Sento l'amaro pianto
della dolente Madre,
che gira tra le squadre
in traccia del suo Ben.

Sento l'amato Figlio,
che dice: Madre, addio;
più fier del dolor mio,
il tuo mi passa il sen.¹²

Anche qui – si tratta delle due strofi per la stazione IV, quella in cui Gesù incontra sua madre – qualsivoglia parafrasi in prosa sarebbe dannosissima, controproducente. La lingua è semplice, la sintassi è fluente (anche troppo) e i versi compongono frasi

11 Cfr. la lettera del Metastasio a Saverio Mattei del 10 dicembre 1779, in *Memorie per servire alla vita del Metastasio raccolte da Saverio Mattei*, edizione prima, Nella Stamperia di Angiolo M. Martini e Comp., In Colle, 1785, pp. 47-48.

12 *Metodo pratico che usa l'Archiconfraternita dell'Amanti di Gesù, e Maria nel fare al Colosseo il Santo Esercizio della Via Crucis composto dal P. Leonardo del Porto Maurizio, e dato in luce da Francesco Rovira Bonet*, Per Giovanni Generoso Salomoni, In Roma, 1759, p. 205.

musicali impresse, che si stampano nella memoria del devoto. Il Metastasio, insomma, viene involontariamente (ma non troppo, se si pensa ai suoi oratori sacri) incontro alle esigenze ecclesiali offrendo una linearità “popolare” che rianima e aggiorna l'antico modello della lauda e dell'inno latino («Stabat mater dolorosa, / iuxta crucem lacrimosa, / dum pendeat filius»), conferendogli un tono dapprima moderno (si pensi alle canzoncine di sant'Alfonso Maria de' Liguori: «Anima mia, che fai? / Ama il tuo Dio, che t'ama. / Amor da te sol brama, / e tu non l'ami ancor?»)¹³, poi mielosamente *âgé*, addolcente come i pizzetti della nonna (o, meglio, come i suoi profumati biscotti caldi di forno), decoro stagionato che parla di cose provate dal tempo e valide perché venerande. E questo spiega, insomma, la sopravvivenza tra le mura consacrate di modi imbarazzantemente sospesi tra l'arcadico e il cantilenante romantico anche nell'Ottocento avanzato.

Nello stesso Ottocento, peraltro, il Metastasio fa capolino – oltre che nei suoi stessi libretti che, com'è noto, furono rimaneggiati più e più volte, pure nella fase, ragionevolmente acerba, di passaggio al melodramma romantico¹⁴ – anche nel teatro per musica di matrice romantica e victorhughiana (e stilisticamente varia, ma su radici alfieriane, che è dir tutto...). Non è forse un tassello metastasiano “incrudelito” il terribile universalizzante commento di Fiesco nell'ultima scena del *Simon Boccanegra* verdiano?

13 È l'incipit della canzoncina spirituale *Per la Comunione*, in *Opere spirituali dell'Ill.mo, e Rev.mo Monsig. D. Alfonso de Liguori Vescovo di S. Agata de' Goti, e Rettori Maggiore della Congregazione del SS. Redentore*, parte prima, Appresso Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore, In Milano, 1766, p. 237.

14 Cfr. *Metastasio nell'Ottocento*, a cura di Francesco Paolo Russo, Aracne, Roma, 2003.

Ogni letizia in terra
è menzognero incanto,
d'interminato pianto
fonte è l'umano cor.

Sembra d'udire il Timante del *Demofonte* (III.2):

Perché bramar la vita? E quale in lei
piacer si trova? Ogni fortuna è pena;
è miseria ogni età.

Ma quello del *Boccanegra* è un rigurgito di sentore proverbiale, stilisticamente quasi antifrastrico, perché suona quasi come un Metastasio alfierizzato o meglio, paradossalmente, come un Alfieri fatto suonare alla maniera del Metastasio. La disperata sofferenza di Fiesco, cupa e pessimistica, non ha nulla dell'energia tranquillante del poeta cesareo, non consola, semmai spaventa, soprattutto nella risonante muscolatura verdiana. Eppure Piave (ovvero Giuseppe Montanelli, il revisore-coautore del libretto) non è sfuggito alla tentazione di un colore, assoluto più che antico, "alla Metastasio",¹⁵ col risultato di scrivere un proverbio in bei versi, per il quale – si badi – ogni parafrasi è effettivamente inutile e dannosa. Siamo alla «marmellata», per dirla con Morelli, cioè quella che si ottiene col «frutto che odora di *proverbialità*», quello delle citazioni metastasiane facilmente estraibili dai libretti, e facilmente memorizzabili, banalizzate appunto «dallo spirito che aleggia a metà fra uno stanco stile barocchetto e un vago tono pre-romantico».¹⁶

15 Cfr. Alberto Savinio, *Verdi Uomo Quercia*, in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano, 1984, pp. 149-157: 153-154: «Ora udite questa quartina del primo *Boccanegra*, e dite se non è degna di Metastasio: / *Ogni letizia in terra* [...]». Sui versi del *Boccanegra* rimando a Emanuele d'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Claudio Grenzi Editore, Foggia, 2016, pp. 44-46.

16 Cfr. Morelli, *Paradosso del farmacista*, cit., p. 69.

Lo stesso Rousseau, nella *Nouvelle Heloise*, usa la “marmellata” metastasiana, e in almeno un caso si concede (apertamente, con tanto di glossa) una manipolazione: «Un freddo amico è mal sicuro amante» (*L'eroe cinese*, III.5) diventa «Ch'un freddo amante è mal sicuro amico». ¹⁷ Variare gli equilibri perfetti ma fragilissimi della poesia metastasiana è un gioco pericoloso, che tende all'antifrasi e fa venire in mente l'uso sottilmente ironico che dei modi e dei versi del cesareo fa Da Ponte per Mozart, particolarmente nel *Così fan tutte*. Si pensi al discorso generale – e programmaticamente autoreferenziale, giustificatorio – sulla «fede degli amanti» del *Demetrio* (II.3), che diventa misogino e accusante mutandosi, oltre al contesto, una sola parola (I.1):

È la fede delle femine
 come l'araba fenice:
 che vi sia, ciascun lo dice;
 dove sia, nessun lo sa.

Anche gli altri casi di derivazione metastasiana nello straordinario libretto dapontiano presentano significative manipolazioni e destabilizzazioni, non affatto rettilinee, nel segno del definitivo superamento della tranquillante *fictio* del cesareo, come ho avuto modo di rilevare in altra occasione. ¹⁸

17 Cfr. Giulio Ferroni, *Rousseau e Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Aracne, Roma, 2001, pp. 825-840: 837-838.

18 Cfr. Emanuele d'Angelo, «*Così fan tutte*» (e tutti)? *Percorsi tra Da Ponte e Mozart*, «La Fenice prima dell'Opera», 1, 2012, pp. 31-46.

Residui e trasfigurazioni metastasiani: Romani, Cammarano, Boito

Ora mi sia permesso di tentare l'applicazione del metodo morelliano di valutazione dello stile del Metastasio su un altro fronte o, meglio, sullo stesso fronte ma in altro segmento temporale. Sottopongo alcuni libretti ottocenteschi alla prova della "elaborazione" della poesia indicata da Morelli, per misurare il tasso di sedativa metastasianità degli stessi (ossia la loro rasserenante «immanenza prosaica», evidentissima – si badi – anche nella rarità di note esplicative nelle edizioni dei testi dello stesso cesareo). Finanche Felice Romani, novello Metastasio a furor di popolo (anzi di pubblico, anzi di critica operistica), appare tutt'altro che "prosaico", facile, limpido, trasparente. È anzi contorto, difficile: i suoi versi sono generalmente "belli", ma di una bellezza rigida, fredda; anche quando perfettamente e linearmente significanti, hanno suono neoclassico, marmoreo, duro, figlio di un'estetica della poesia profondamente diversa dalla leggerezza arcadica da poco archiviata. Romani ammirava Metastasio (benché più per gli oratori che per i drammi), ne lodava la «dolce melodia»¹⁹ e lo «stile disinvolto, armonioso, scorrevole»,²⁰ e nei primi anni della sua carriera non mancò d'imitare a tratti la poesia metastasiana. Si veda, per fare un solo esempio, questa strofe della *Medea in Corinto* (II.15):

Miseri pargoletti,
ah! che innocenti siete...
mille contrari affetti
dentro il mio cor movete...
Venite al sen materno
ad ottener pietà...

19 Felice Romani, *Oratorio ed Elegie di Lino Corinto* («Gazzetta Ufficiale», 1840, 180), in Id., *Critica letteraria. Articoli raccolti e pubblicati a cura di sua moglie Emilia Branca*, Loescher, Torino, 1883, vol. I, pp. 412-416: 414.

20 Felice Romani, *Le Odi di Anacreonte e Saffo* («Gazzetta Ufficiale», 1841, 177), in Id., *Critica letteraria*, cit., pp. 471-474: 473.

Ma il Romani maturo, autentico, è tutt'altro, e sovente richiede un qualche sforzo di comprensione, con qualche corposa nota (*Norma*, I.1):

Dell'aura tua profetica,
 terribil Dio, l'informa:
 sensi, o Irminsul, le inspira
 d'odio ai Romani e d'ira,
 sensi che questa infrangano
 pace per noi mortal.

Fino a esplosioni espressive di questo genere, abilmente retoriche quanto angoscienti (*Rosmonda d'Inghilterra*, II.10):

Tu morrai, tu m'hai costretta,
 tu m'hai spinta a colpa orrenda.
 Non è più, non è vendetta,
 non è sdegno che m'accenda.
 È delirio, è insania estrema
 che il pugnol brandir mi fa.
 Trema iniqua, indegna, trema!
 Niun da me ti salverà.

Lo stesso vale, scegliendo fior da fiore, per Salvatore Cammarano, benché più moderno e cantante di Romani. E si potrebbero fare centinaia di esempi di uno stile ormai lontanissimo dalla anodina grazia metastasiana, finissimi ma tutt'altro che trasparenti: il libretto tende al "brutto", nonostante le oasi eufoniche (tante, tantissime nello stesso Cammarano: per esempio, «Quando le sere, al placido / chiaror d'un ciel stellato» nella *Luisa Miller*, II.7, che però è poesia bella di una bellezza nuova, sublimemente leopardiana), e veleggia in un mare di scarsa comprensibilità. Scaramuzza, tra gli altri, evidenzia che nell'Ottocento «i libretti presentano forme e trame stupefacenti per il pubblico proprio nella loro scarsa comprensibilità, suonano come formule magiche

ricorrenti e incomprensibili». ²¹ Ricordo solo, a questo proposito, «l'amore è un dardo»...

E poi si potrebbe dire, accelerando, di Boito. Con Boito il «lavoro della comprensione» è quasi persistente (con lui le note servono, e molto). È un poeta difficile, che ama una linearità sintattica per una lingua screziata, ambigua, diseguale, policromatica e polimaterica, di una bellezza fatta di ribelle complessità. ²² È l'anti-Metastasio: tanto il cesareo suona omogeneo, armonioso, sempre perlaceo, rassicurante, tranquillante, anti-tragico, tanto il poeta-musicista suona asimmetrico, sghembo, stridente, sofferto, inquieto, tragico. Entrambi maestri della sonorità versale, ma in direzioni opposte. Due versi, arcinoti, dell'*Otello* (I.1):

Dio, fulgor della bufera!
Dio, sorriso della duna!

Due ottonari apparentemente limpidi ma invece talmente sintetici da risultare opachi, perché ambigui e ricercatissimi. Mi si perdoni, da studioso boitiano, una deviazione pignola. Seppur rischiando di stiracchiare il testo, «Dio, fulgor della bufera» si può interpretare in due modi. Ipotizzando un avanzamento d'accento, *fulgór* può infatti essere collegato a “fólgore”, col significato quindi di “fulmine”, “lampo” (lat. *fulgur*, ma anche *fulgor*, per esempio in Virgilio, *Aen.*, VIII, 524: «Namque inproviso vibratus ab aethere fulgor»), richiamando la figura pagana di Dio/Zeus che è detto, fin da Omero, «Folgorante», che scaglia fulmini sul mondo quando è irato (e qui dovrebbe essere irato contro «l'orgoglio musulman» che difatti Otello proclama poi «sepolto [...] in mar», vinto dall'armi e, appunto, dall'uragano). Ben più lineare, visto il contesto e soprattutto considerato l'accento (il *fulgór* sta a

21 Gabriele Scaramuzza, *Orrende scempiaggini e decomposizione della poesia*, in Id., *Il brutto all'opera. Lemancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano, 2013, pp. 39-48: 41.

22 Rimando a Emanuele d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 191-235.

“fulgóre” come il/la “fúlgor” a “fólgore”), è però la lettura di *fulgór* come “fulgore” (lat. *fulgor*, ma anche *fulgur*, *exempli gratia* in Lucrezio, II, 164: «quo solis pervolgant fulgura caelum»), ossia “splendore” nella bufera, “luce”, e quindi “faro” nella tempesta, punto di riferimento per i cristiani, guida per la salvezza dalle onde e dal nemico e fonte di vittoria. Quanto al secondo verso: «Dio, sorriso della duna», *sorriso* è da intendersi senza dubbio in senso figurato. Quindi, Dio è “luce nella tempesta” e “serenità della duna”. Ma cos’è la *duna*? Un pur scontato collegamento col deserto sarebbe del tutto forviante; un vocabolario del tempo, noto a Boito, la definisce, infatti, «monticello di sabbia che ha luogo per l’azione dell’acqua sulla spiaggia del mare».²³ Si tratta, quindi, di un cumulo di sabbia presso la costa, e difatti la scena è ambientata a Cipro, sulla riva (basterebbe ricordare le Battaglie delle Dune, scontri navali – proprio come quello con cui s’apre l’*Otello* – combattute nel XVII secolo nel Canale della Manica, e che prendono il nome dalle dune della spiaggia di Dunkerque: e non si dimentichi che *duna* deriva da *dune*, lemma olandese, e quindi europeo e non “desertico”). Quale cumulo? La riva in generale, senz’altro, ma si legga la prima didascalìa del libretto: «Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare». Lo spaldo (o spalto) è, praticamente, una duna artificiale, e proprio a esso guardano i ciprioti mentre invocano Dio («con gesti di spavento e di supplicazione e rivolti verso lo spaldo»). Allora: “Dio, serenità della riva”, ovvero “colui che dà serenità a coloro che sono sull’isola”, a coloro che, presso lo spaldo, assistono alla tempesta e al pericolo che corre la flotta veneziana (e che corrono loro stessi: se gli infedeli superano la tempesta e i veneziani sono sopraffatti, Cipro non può che cadere in mano ai musulmani). Ricapitolando: “Dio, salvezza nelle tempeste, che può salvare chi

23 *Vocabolario della lingua italiana già purgato di molti errori, migliorato nelle definizioni ed accresciuto di alcune migliaia di voci dai professori Achille Longhi e Luigi Toccagni [...],* edizione quinta novamente riveduta e migliorata dal professore Giuseppe Picci [...], Presso Ernesto Oliva Editore Librajo, Milano, 1864, p. 350 (s.v. *Dúna*). Cfr. d’Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 191.

è in mare”; “Dio, serenità della riva, che può dare serenità a chi assiste sgomento presso lo spaldo”. Dio, quindi, ha in suo potere la sorte degli uomini, è onnipotente, ed è invocato proprio per questo, affinché salvi la flotta veneziana e doni, di conseguenza, tranquillità e gioia al popolo in pericolo. Il Metastasio, inutile dirlo, mai avrebbe scritto qualcosa di simile.

Insomma, la lettura di Morelli è una cartina di tornasole che dà modo di rilevare la profonda trasformazione formale che investe il libretto e l'opera tra Settecento e Ottocento, cogliendo non solo la mutazione della dinamica forma-contenuto ma anche, nella sopravvivenza o nel superamento dello stile metastasiano, il grado di intelligibilità del testo intonato e le relative ricadute estetiche e drammatiche. Nel Metastasio armoniosa trasparenza e potere sedativo sono tutt'uno, commovendo senza agitare. Nell'Ottocento le cose mutano profondamente: alla camomilla, al latte caldo col miele, alla commozione di chi osserva e ascolta a distanza di sicurezza il male (altrui), ne percepisce la pena ma ne resta immune, anestetizzato dalla grazia dell'eloquio, subentrano gli eccitanti, il caffè, spesso amaro, del romanticismo, e perfino l'alcool e gli stupefacenti decadentistici, dal suono donizettiano di ceffoni linguistici sconcertanti («Meretrice indegna e oscena» e «vil bastarda», della *Maria Stuarda* di Giuseppe Bardari, possono bastare) fino alla «parola scenica» di Verdi e oltre, nel trapasso dalla nettezza geometrica e rassicurante al più ansiogeno relativismo, che commuove con violenza, pretendendo una partecipazione intensa, energica, diretta. E per esaltare in tal modo occorre una lingua dapprima riconoscibile, di genere (che non si perde per parafrasi e corruzioni perché, seppur tortuosa, arriva egualmente, in quanto codificata), ma potente, inarcata, smodatamente aulica, fuori dall'ordinario, poi – onnivoro Boito *docet* – dantesca, policromatica, camaleontica, difficile, non senza qualche ossicino metastasiano, per esempio nello stesso *Otello*, dall'*Ezio* (II.4):

Fulvia, raffrena
i tuoi labbri loquaci,
e in avvenir non irritarmi e taci.

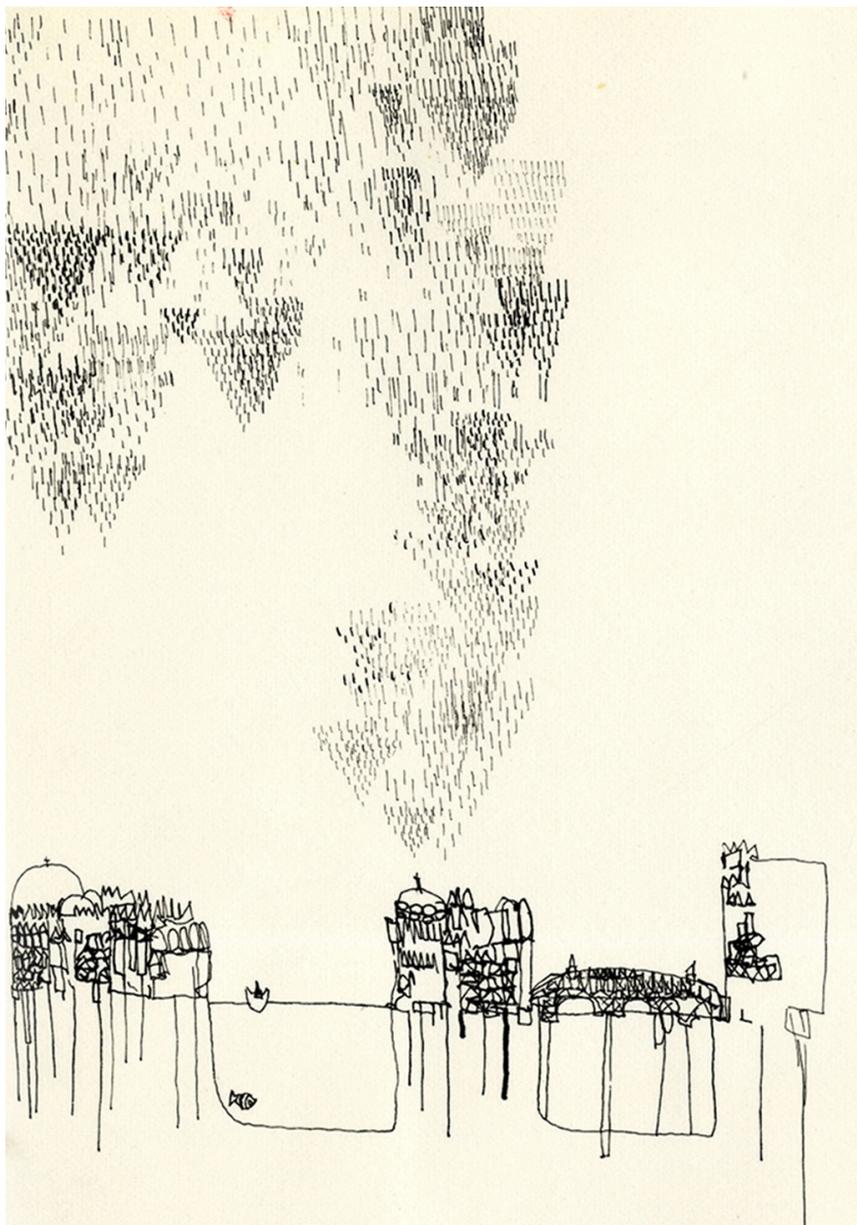
Per un verso che certo tutti ricordano: «Frenate dunque le labbra loquaci...», rimante con «taci» (III.7). Ma si tratta appunto di reliquie sonore, ossa anodine estirpate e rese iper-espressive e violente («Demonio, taci!!»), costrette a rivivere, loro malgrado, in sistemi del tutto alieni, come per la “marmellata” di cui sopra:

Deprivati della loro effettiva «prima natura» che è riconoscibile solo per quanto e per come il loro *esserci* trascorre, imprevedibile, in una ordinata tabella di instabilità medie e di modificazioni a-periodiche, i temi psicologici metastasiani, portati dallo stato fluido/gassoso all'unico stato fisico che non competerebbe loro (la solidità), per penuria di aria, di acqua, d'ossigeno e di flogisto, assumono rigide e imbalsamate forme di erratiche mummie, erranti in un desolato deserto disseminato di ossa e ossi della sensibilità.

Questo è ancora il Morelli del *Paradosso*.²⁴ E si noti come la «testualità fin troppo trasparente e traslucida» del Metastasio²⁵ sia naturalmente controbilanciata dalla prosa magnificamente poetica dello studioso: spessa, complessa e lussureggiante di note.

²⁴ Morelli, *Paradosso del farmacista*, cit., p. 71.

²⁵ *Ibid.*, p. 70.



Giovanni Morelli, *Pioggia*, da *Chine varie*, 1964-68.

Federico Fornoni

Paura, orrore, follia: ricollocare *Lucia di Lammermoor*, sulle tracce di Giovanni Morelli

Giovanni Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 411-432.

Il gusto *noir*

Il fatto è che il “pubblico” ha assaporato il gusto della paura psicogeneticamente fondata, la paura interna, la paura libera, la paura della libertà, quella paura che si è liberi di provare se e quando ci si inoltra, “nella fessura aperta sul fianco dell’essere” e che trova soltanto chi, individualmente, con intensità gradualmente crescente, approfondisce una delirante credenza di misconoscimento del “vero mondo” dei persecutori dell’individuo. Ed è stata forse *Lucia* l’opera che ha donato ai pubblici europei questa esperienza in forma coerente e piena, candidandosi a divenire un *exemplum* neo-folclorico.¹

In queste righe pubblicate nel 1986, Giovanni Morelli afferra con lucidità straordinaria la chiave che apre la concezione

1 Giovanni Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 411-432: 427. L’autore desidera ringraziare Michele Girardi, Paolo Fabbri e Francesco Bellotto per avere letto e commentato il dattiloscritto del presente contributo.

drammaturgica di *Lucia di Lammermoor*, e verrebbe da dire di buona parte della produzione donizettiana, ponendo al centro dell'argomentazione lo scavo interiore sul personaggio e individuando, allo stesso tempo, i suoi effetti sul fruitore e le conseguenze sulla società. Sono approcci alla materia, questi, che i successivi commentatori di opere italiane del primo Ottocento faranno propri e sui quali Morelli spalanca le porte con un vigore fuori dal comune. Il tutto concentrandosi su un «mito-sentimento»,² quello della «paura», che ancora oggi viene di rado associato a quel repertorio, figuriamoci trent'anni fa.

Lo stesso compositore sembrerebbe scoraggiare l'impresa se si prendesse alla lettera quanto scrisse durante la stesura dell'opera: «Io andrò alla fine del venturo colla *Lucia di Lammermoor*. Ho scelto questo per togliermi dal terribile di *Marino*, e solleticar l'altra cassetta della fantasia».³ Ma è chiaro che qui Donizetti, ricorrendo al termine «terribile», non si riferisce alla qualità spaventevole della sua più recente opera, bensì a un'azione basata su colpi di stato, rivolte sociali, raggiri politici, processi e condanne capitali quale quella di *Marino Faliero*. Con *Lucia di Lammermoor* mostra invece l'intenzione di tornare a occuparsi esclusivamente di faccende private. Con altro significato, più vicino al concetto di paura, il termine terribile torna, insieme a espressioni affini che hanno a che fare con il lutto, il terrore, il dolore, lo strazio, nella più dettagliata recensione alla «prima» dell'opera a nostra disposizione. Eccone alcuni passaggi:

Un amore ardente e sventurato, un giuramento infranto per l'intrigo, le angosce, la gelosia, gli odi di famiglia, la disperazione, la morte formano un quadro luttuoso [...];

Questo tristo racconto [cantabile della cavatina di Lucia] vestito di musica luttuosa è in contrasto con le amorse note dell'*allegro* [...];

2 Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»*, cit., p. 424.

3 Lettera del 14 luglio 1835 a Giovanni Simone Mayr, «Studi donizettiani», I, 1962, p. 28.

[...] un *duetto* fra i due amanti chiude la prima parte del dramma. Nelle prime note di lui traspira un misto di ferocia ed amore, le quali cose congiunte all'agitazione di Lucia sono rese così solennemente, che l'animo è diviso fra la pietà ed il terrore;

L'ultimo atto si apre con un *duetto* di sfida fra i due nemici. Il tuono che mugghia, il vento che furiosamente fende l'aria, e la tempesta che in quel momento si annunzia in pioggia dirotta, son cose meno terribili delle voci di Edgardo ed Enrico;

Intanto nel castello di costui [Enrico] festeggiasi il matrimonio di Lucia, ma l'infelice è fuori senno, ed in un accesso di follia trafigge lo sciagurato suo sposo. Questo avvenimento riempie le sale di lutto e l'agitazione giugne [*sic*] al colmo quando la si vede comparire in delirio credendo giunto il momento di unirsi al suo diletto Edgardo. Sembrava che a tal punto avesse dovuto tornar difficile a Donizzetti [*sic*] il trovare una melodia corrispondente a tanta desolazione, ma invece il suo cuore ispira al suo genio novella forza, e que' suoni sono tristi e strazianti come i rintocchi della campana de' defunti per un'anima desolata da perdita recente;

Il deserto si aggira intorno alle mura che racchiudono colei che avealo involontariamente tradito ed un *coro* funebre piange la vicina morte di quella vittima infelice. Quanta malinconia in questo canto lugubre! Il cuore lascia per poco di sentire il dolore, vinto da tanta dolcezza;

il quale [Edgardo], in sentire la morte di lei, canta con quell'accento di dolore straziante, che può solo sentirsi, ma impossibile sarebbe ad esprimersi. Il compositore con laudevole pensiero fa ripetere ad Edgardo la *cabaletta* dopo essersi ferito, ed è tanto ingegnosa la composizione che il malinconico accompagnamento del violoncello unito ad una cantilena interrotta, facevano sentire in realtà gli ultimi aneliti affannosi dell'uomo morente.⁴

4 «I curiosi», I, 6, 15 ottobre 1835, p. 24, in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Skira-Accademia nazionale di Santa Cecilia, Milano-Roma, 1997, pp. 528-530.

Emerge il quadro di un'opera dal colore cupo in grado di scuotere le sensazioni dello spettatore, quadro colto immediatamente dai primi commentatori e individuato da subito quale fattore caratterizzante non solo il lavoro in generale, ma anche l'eroina nello specifico. Pur inserendosi all'interno di una floridissima tradizione letteraria, teatrale, operistica di pazze per amore, Lucia se ne distingue per l'efferato delitto che compie ai danni del novello sposo.⁵ Né Arturo è il solo a morire: Lucia esibisce in pubblico i sintomi che di lì a breve la condurranno alla tomba; Edgardo addirittura si suicida in scena con un gesto di estrema violenza sanguinaria, conficcandosi un pugnale nel cuore, mentre l'intonazione della ripresa della cabaletta enfatizza l'agonia del moribondo con il suo procedere singhiozzante e la funzione preminente dello strumentale. Morti truculente che vibrano insieme a tanti altri elementi intesi a collocare l'opera in un contesto orrorifico:

Rimane invece inalterata, a volte addirittura accentuata [nel libretto rispetto all'ipotesto], la tinta gotica, da romanzo nero (fantasmi, temporali, scenografie notturne, torri in rovina, «tombe degli avi» presso le quali si aggira l'eroe in tristi meditazioni), che in Scott costituiscono uno dei tanti registri della narrazione, mentre nel libretto diventa un tratto connotativo importante, come se qualificasse la sostanza dell'opera, e inducesse il pubblico a riconoscere la fonte scottiana, così determinando il suo orizzonte d'attesa.⁶

5 Cfr. Romana Margherita Pugliese, *The Origins of Lucia di Lammermoor's Cadenza*, «Cambridge Opera Journal», XVI, 1, 2004, pp. 23-42: 27-28.

6 Marco Emanuele, *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell'identità nel melodramma*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2006, p. 118.

Evidenti sono dunque i riferimenti a un gusto letterario che godeva di grande fortuna, la cui eco si ritrova finanche nelle memorie della poesia sepolcrale e ossianica sparse da Cammarano nei suoi versi.⁷ E se Cammarano, quasi debuttante nel genere serio, si dimostrerà il compagno ideale nel condividere l'inclinazione tenebrosa, granguignolesca, macabra della drammaturgia donizettiana, non va dimenticato che la scelta del soggetto si deve al compositore, come si apprende da una lettera del 29 maggio 1835.⁸ Una scelta oculata, perché i soggetti scottiani alimentavano con successo da alcuni anni il mercato operistico.

Morelli tralascia di discutere questi aspetti evidenti dell'orrore. Alla fine del saggio analizza alcune divergenze fra la fonte e il melodramma, delle quali due si rivelano particolarmente funzionali al nostro argomento. La prima concerne il rifiuto dell'intero apparato sovrannaturale del romanzo di Scott che, secondo lo studioso, sarebbe testimonianza della rinuncia a una manifestazione "esterna" dell'«effetto-paura», il quale dunque non verrebbe «imposto percettivamente già confezionato».⁹ Se effettivamente il capolavoro di Donizetti e Cammarano è privo dell'elemento sovrannaturale (le profezie; le vecchie, quasi streghe, protagoniste nel momento delle nozze; personaggi quali Alice e Caleb), va sottolineato come detto elemento sia estraneo alla drammaturgia operistica italiana di quegli anni. Tale assenza non può dunque venire individuata quale parametro utile a testimoniare l'ipotetico rigetto da parte degli autori di sensazioni orrifiche preconfezionate. Le quali poi trovano espressione altra nella tinta *noire* già rilevata.

7 Cfr. Emanuele d'Angelo, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Aracne, Roma, 2013, pp. 21-36.

8 «Dopo avervi sviluppate il più chiaro possibile con la mia de' 25 corr. Maggio le ragioni che mi avevano indotto a scrivere Lucia di Lammermoor [sic], non so capire come vogliate attribuire ad una lunga indecisione mia sulla scelta del soggetto il ritardo della messa in scena dell'Opera» (lettera ad Antonio Santorelli, in Guido Zavadini, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1948, p. 373).

9 Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»*, cit., p. 428.

La seconda presa di distanza dal lavoro di Scott consiste nel diverso trattamento della follia di Lucia, ma anche nel suo ampliamento fino a raggiungere nell'opera proporzioni colossali e significativamente essenziali rispetto al precedente letterario. Né tale dilatazione della pazzia concerne solo l'aria della protagonista nell'ultimo atto, coinvolgendo l'intero arco drammatico. Come si cercherà di mostrare fra poco, la musica vuole restituire lo stato di squilibrio di Lucia sin dalla sua prima comparsa in scena. Su questo terreno, secondo Morelli, si gioca interamente la partita della paura, quella paura personale, individuale, psicogenica e libera, dunque "interna", accennata in apertura. È una paura moderna quella di Donizetti rispetto a quella di Scott, perché non più basata sul concetto *ancien régime* giocato «fra i limiti del dispotismo poliziesco» – ancora comunque ravvisabile nella costrizione di Lucia dentro le imposizioni del mondo maschile – e «della paura folclorica (le fate, gli spettri, gli elfi, i nani, le salamandre, le "voci", eccetera)». ¹⁰ Ma qui si può aggiungere trattarsi di una paura moderna anche perché sfrutta un armamentario *noir* che, dalla prima all'ultima scena, non viene mai meno, andando a costituire una sorta di bordone che accompagna costantemente la percezione dello spettatore, e che Donizetti adottò in quel giro d'anni, facendone un segno distintivo dell'opera seria italiana. La paura, o forse sarebbe meglio dire l'orrore, "esteriore" e "interiore" paiono convivere in *Lucia di Lammermoor*. ¹¹ Scott aveva già affrontato il problema nel suo romanzo:

10 *Ibid.*, p. 424.

11 Con il termine paura ci si riferisce qui a un sentimento suscitato genericamente da un pericolo reale o immaginario, mentre l'orrore ha più specificamente a che fare con ciò che appare crudele, deforme, atroce alla morale o alla vista. Si leggano le rispettive voci nel *Dizionario di medicina* Treccani e nel *Vocabolario* Treccani: «Una reazione emotiva a un pericolo esterno consciamente riconosciuto, che si manifesta con uno stato di allerta, apprensione, timore, preoccupazione, esitazione, diffidenza, disagio o inquietudine, è chiamata paura», [http://www.treccani.it/enciclopedia/paura_\(Dizionario-di-Medicina\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paura_(Dizionario-di-Medicina)/) (ultimo accesso 30 luglio 2017); «Impressione violenta di ribrezzo, di repulsione, di spavento, provocata nell'animo da cose, avvenimenti, oggetti, persone che siano in sé brutti, crudeli, ripugnanti», <http://www.treccani.it/vocabolario/orrore/> (ultimo accesso 30 luglio 2017).

Lucia Asthon avea non so che di romanzesco nelle sue inclinazioni e nei suoi sentimenti; onde secondandone l'impulso, dilettavasi di leggere in segreto quelle antiche storie cavalleresche, ove trovansi così luminosi esempi d'inalterabile affetto e di servitù prestata senza limiti all'amore; né di tali studj la faceano schifa le inverisimiglianze e gli avvenimenti soprannaturali di cui cotesti racconti si veggono sparsi, e può dirsi che la immaginazione della giovine fabbricava castelli in aria in mezzo ai dominj della magia.

La questione è ripresa dallo scrittore scozzese molto più avanti:

Nell'incominciamento del nostro racconto, dipingemmo Lucia, come fornita di un carattere romanzesco anziché no; passionata per le storielle ove l'amore dominava in mezzo ai portentj; facile qualche volta a mettersi colla immaginazione in vece delle eroine del romanzo, le cui avventure aveano fatta maggiore impressione nella sua mente che non avea pascolo di libri migliori. La bacchetta magica, di cui si era giovata sino allora per procurarsi amabili visioni, divenne quella d'un incantatore, suddito di un Genio cattivo, e sol fornito della possanza di far comparire spaventevoli spettri che agghiacciassero di terrore chi gl'invocava.¹²

L'inclinazione "romantica", avvezza al terribile, alle passioni infuocate, alla meraviglia, alla visionarietà ha travolto Lucy fino a farle perdere ogni forma di controllo e a renderla oppressa dalle immagini terrificanti prodotte dal suo stesso animo. Scott adotta ironicamente un paradigma proprio della sua epoca che individuava la pericolosità di determinate letture (comprese quelle dei suoi stessi lavori), capaci di gettare scompiglio in particolare nell'indole sensibile

12 Walter Scott, *La promessa sposa di Lammermoor o Nuovi racconti del mio ostiere raccolti e pubblicati da Jedediah Cleishbotham maestro di scuola, e sagrestano della parrocchia di Gandercleugh volgarizzati dal professore Gaetano Barbieri*, 3 voll., Coen, Firenze, 1826-1827, vol. I, p. 38 e vol. III, p. 130.

della donna. Lucy sarebbe insomma incline all'interiorizzazione dell'orrore per via del suo genere, non in quanto individuo. Donizetti, nell'affrontare il delicato rapporto fra exteriorità e interiorità *horror*, punta piuttosto la sua attenzione drammaturgica sulle modalità di rappresentazione della follia, unica e propria della protagonista, per cui diviene ora necessario individuare le strategie messe in campo nelle due arie assegnatele.

Rovina interiore

Il cantabile della cavatina prevede il racconto dell'incontro di Lucia con il fantasma e poeticamente è articolato in due strofe di settenari. Le attese sono indirizzate verso un'intonazione rispettosa della forma strofica, come tipicamente avviene in scorci narrativi. Invece il compositore allinea due *lyric forms* corrispondenti alle due sezioni testuali (esempi 4.1 e 4.2).¹³

13 Su questa tipologia formale cfr.: Robert Anthony Moreen, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*, UMI, Ann Arbor, 1975; Joseph Kerman, *Lyric Form and Flexibility in "Simon Boccanegra"*, «Studi verdiani», 1, 1982, pp. 47-62; Scott L. Balthazar, *Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form*, «Journal of the American Musicological Society», XLI, 1, 1988, pp. 102-125; Steven Huebner, *Lyric Form in "Ottocento" Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1, 1992, pp. 123-147; Giorgio Pagannone, *Mobilità strutturale della "lyric form". Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», VII, 20, 1996, pp. 2-17; Id., *Dal libretto alla musica (e viceversa). Sul rapporto tra forme musicali e forme testuali nell'opera italiana del primo Ottocento*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998*, vol. II: *Percorsi e proposte di ricerca*, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2004, pp. 229-243.

p
 Re-gna-va nel si - len - zio al-ta la not-te e bru - na... col-pia la fon-te un
 pal - li-do rag - gio di__ te - tra lu - na... quan-do un som - mes - so
 ge - mi-to fra l'au-re u-dir si fe', _____ ed ec - co, ec-co su__ quel
 mar - gi - ne _____ l'om - bra mo - strar - si, l'om-bra mo-strar - si a
 coprendosi colle
 mani il volto
 me, ah!

Esempio 4.1 — Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, I.4, «Regnava nel silenzio» (parte vocale).

Qual chi fa - vel - la muo - ver - si il lab-bro su - o ve - de - a,
 e con la ma - no e - sa - ni-me chia-mar-mi a sé - pa - re - a:
p *f* *Primo tempo*
 stet-te un mo-men-to im - mo-bi-le, poi rat - ta di - le - guò _____ e l'on-da pria si
 lim - pi - da di _____ san - gue _____ ros - seg - giò,

Esempio 4.2 — Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, I.4, «Regnava nel silenzio» (parte vocale).

Pur ricorrendo entrambi i segmenti alla medesima frase principale (sempre variata), la disposizione complessiva è differente, schivando la stroficità:

$$a_4 - a^I_4 - b_4 - c_4$$

Mi \flat^- Sol \flat^+

$$a^{II}_4 - a^{III}_4 - d_4 - a^{IV}_4$$

Sol \flat^+ Mi \flat^+

Le due parti del brano divergono inoltre dal punto di vista tonale, essendo la prima in Mi bemolle minore, mentre la seconda nel relativo maggiore. Se non bastasse, quest'ultima passa, in corrispondenza di a^{IV} , all'omologo maggiore della tonalità iniziale. Il percorso tonale prevede una mobilità che in sé non è originale, ma la cui disposizione in relazione alla morfologia del pezzo assume un significato preciso poiché la frase principale torna in tonalità o modi sempre differenti, quasi Lucia non sapesse quale strada scegliere per narrare l'incontro con il fantasma.¹⁴ La fanciulla vorrebbe esporre un racconto ordinato e tenta di farlo – prova ne siano il ricorrere della frase a e il piano tonale generale che riafferma in conclusione la tonica d'impianto, benché maggiore – eppure fallisce. Le due *lyric forms* sono strutturalmente differenti (la frase terminale dell'una è nuova, mentre quella dell'altra è una ripresa) e nessuna conclude sul rispettivo primo grado, eludendo il ciclo tonale consueto e ingannando le aspettative dell'orecchio, al punto che l'ascoltatore è indotto legittimamente a cogliere tre

14 Lo stesso Donizetti aveva tracciato una simile traiettoria tonale in «Una furtiva lagrima», sebbene con ritorno sulla tonica minore prima di passare alla tonica maggiore (cfr. Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino, 1993 [Storia della Musica, 9], p. 202). Nell'*Elisir* ci troviamo però in presenza di un brano a *couplets*, la cui articolazione formale viene fatta coincidere con le varie escursioni tonali e modali. Resta il fatto che la romanza di Nemorino, come «Regnava nel silenzio», è un pezzo inteso a restituire la complessità intima del personaggio. Un impianto che coinvolge tonica minore, relativo maggiore, tonica maggiore compare anche nella cabaletta dell'aria finale di *Maria Stuarda*, altro ritratto interiore di straordinaria portata.

sezioni musicali disomogenee coincidenti con le tre riapparizioni della frase a, dunque con l'affermazione delle tre tonalità:¹⁵

- I: a-a^I-b-c Mi_b- → Sol_b+
 II: a^{II}-a^{III}-d Sol_b+
 III: a^{IV} Mi_b+

Qualche osservazione deve essere compiuta anche a proposito del *melos* di questo cantabile. La sezione c non ha il carattere ripetitivo o conclusivo tipico della frase terminale di una *lyric form*. Piuttosto adotta un andamento recitativo, frammentato e caratterizzato da ampi salti e coloratura. Coincide col momento in cui Lucia evoca l'apparizione del fantasma, sicché la scrittura conferisce a tale evento una vividezza che lo rende "reale", quasi accadesse in quell'istante. Nella seconda *lyric form* la ripresa della frase principale (a^{IV}) confluisce in un susseguirsi di fioriture e cambi di registro che disarticolano il profilo melodico, fino a inglobarlo. Lucia non è in grado di portare a compimento nessuno degli spunti lirici che lancia; il suo "racconto" musicale è destinato inesorabilmente a frangersi. La partitura consegna una figura la quale, alla prima uscita in scena, manifesta già una pericolosa confusione mentale. Solo dopo avere chiarito al pubblico con chi ha a che fare, Donizetti procede in maniera più tradizionale con la cabaletta, in cui accade ciò che accade alla maggior parte delle eroine d'opera dell'epoca: ne viene introdotta la condizione sentimentale.

La frantumazione del discorso musicale (formale, tonale e melodico) lascia affiorare un personaggio intimamente deforme. Deformità nella quale risiede la qualità propriamente orrificica di Lucia, cifra distintiva della cavatina, nonché dell'aria di delirio

15 È quanto fa Mary Ann Smart in *The Silencing of Lucia*, «Cambridge Opera Journal», IV, 2, 1992, pp. 119-141: 133-137. Per un'altra analisi di questo scorcio si legga Lorenzo Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, Franco Angeli, Milano, 2008, pp. 85-120: 91, n. 15.

nell'ultimo atto. Qui l'impostazione è evidente fin dalla scena. Al di là della giustapposizione incoerente di lacerti melodici orchestrali (fra i quali la ripresa del motivo della cabaletta del duetto tenore-soprano nella parte I), recitativi, scorci ad alta temperatura drammatica che potrebbero figurare in un tempo di mezzo (come la nuova evocazione dell'incontro col fantasma), colpisce la difformità rispetto al consueto trattamento di una scena che precede il "numero" e, di conseguenza, rispetto alle attese del pubblico: esagerate appaiono le dimensioni in rapporto all'aria, determinando una sproporzione formale; la parte vocale presenta coloratura, laddove ci si attenderebbe un procedere sillabico; l'intonazione dispone repliche testuali che scardinano il contenuto semantico dei versi, tradizionalmente elemento primario di una scena.

Anche il cantabile si caratterizza per un evidente disordine nella conduzione del discorso formale (punto in comune con la sortita nella parte I). Secondo quanto ha osservato Mary Ann Smart, la voce procede infatti come se si trovasse ancora nel recitativo.¹⁶ Finalmente impossessatasi dello spunto lirico, lo frantuma dopo sole 8 battute (così come nel successivo tentativo di ripresa a «Del ciel clemente»), spingendolo a dileguarsi nella scrittura fiorita che dissolve la forma (stessa cosa accadeva nel larghetto della cavatina).

16 Smart, *The Silencing of Lucia*, cit., p. 131.

Al - fin son tu - a, al - fin sei mi - ol A me - ti
do - na, a me ti do - na un Di - o... O -
gni pia - cer più gra - to, si, o - gni pia -
ce re mi fia con te di - vi - so, con te, con
te...

Esempio 4.3 — Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*,
II.II.5, «Ardon gl'incensi» (parte vocale).

Sintomo eloquente è il trattamento del testo poetico, le cui parole sono sottoposte a continue ripetizioni per fornire le sillabe necessarie a inseguire le bizzarrie della forma. Oppure, al contrario, la forma musicale si affranca dalla forma predisposta dalla poesia, assumendo un andamento più libero. La vocalità spianata è ancorata alla parola, favorisce l'intelligibilità del testo e risulta perciò particolarmente indicata quando si voglia lanciare un messaggio drammatico concreto; al contrario la coloratura, proprio per il distacco che comporta dalla parola e in virtù di una sonorità flebile, è indice di evanescenza, di sogno, di lontananza dalla realtà ed è perciò adatta a configurare un momento in cui la coscienza del personaggio vaga in mondi fantastici e immaginari. Da qui deriva la forte impronta fiorita presente nella scrittura vocale di tutta la scena di pazzia e, in generale, della parte del soprano.

Perfino la cabaletta, che sembra offrire una struttura più regolare, presenta una distorsione formale. Se la prima frase di 8 battute viene ripetuta variata (e contratta) ed è seguita da una frase contrastante (sempre di 8 battute), come avviene in una normale *lyric form*, di nuovo il processo non è portato a compimento, poiché si passa direttamente alla coda, tralasciando l'ultima porzione di 8 battute necessaria a stabilizzare la struttura.

p
Spar - gi d'a - ma - ro pian - to il mio ter - re - stre

ve - lo, men - tre las - sù nel cie - lo io pre - ghe - rò, pre - ghe -

rò per te... Al giun - ger tuo sol - tan - to fia bel - lo il

ciel per me, per me, ah si. ah si per me, fia bel - lo il

ciel, il ciel per me, ah si, ah si, ah si, per me, _____

p si per me, _____

pp per me _____ per _____

me!

Esempio 4.4 — Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, II.II.5, «Spargi d'amaro pianto» (parte vocale).

L'incapacità di Lucia di portare a compimento le strutture periodiche nelle sue arie è segno di sconquasso interiore, ma anche dell'impossibilità di comunicare con chi la circonda (non ne parla la stessa lingua). Morelli tratta della «credenza delirante» in termini di «misconoscimento». Ci si trova cioè di fronte a

una folle rivolta che pretende di imporre la legge del cuore e la libera intuizione ideologica contro il "disordine" (preteso) del mondo. L'impresa è insensata, ma non nel senso del difetto (invocato dai medici), non è una limitazione, una mancanza di adattamento alla vita (secondo la trista definizione corrente del folle inteso come un deprivato, un paralitico del pensiero, e così via). L'"errore" [...] sta nel fatto che il soggetto non riconosce questa disordinata forma del mondo come la vera e propria manifestazione del suo essere attuale e che quindi ciò che sente come legge del cuore (o libera intuizione ideologica) altro non può essere che l'"immagine (rovesciata-negativa) virtuale" di questo stesso disordine "attuale". Un "altro", profondo, disperato, grande, "personale" disordine.¹⁷

Rinunciando alle "regole grammaticali" della forma e delle successioni tonali, il compositore fa sì che Lucia si allontani dalle convenzioni comunicative del mondo "reale" (ai suoi occhi incomprensibili), per rifugiarsi nel proprio "disordinato" mondo "virtuale", nel quale non è necessario condurre a compimento il discorso musicale. La sua voce più intima è distorta dal disagio e Donizetti lo sottolinea non solo attraverso il canto, ma anche arricchendo tutti i grandi momenti del soprano con passaggi strumentali di massimo rilievo.

La cavatina è preceduta da un lungo assolo dell'arpa. L'adozione di un'introduzione strumentale avanti il "numero" è scelta che spesso ricorre nelle opere di quegli anni, in genere con l'intento di conferire concretezza sonora ai pensieri del personaggio.¹⁸

17 Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»*, cit., p. 426.

18 Su questi argomenti cfr. Luca Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 1994.

In questo modo lo spettatore è messo nella condizione di percepire l'attività mentale di chi è in scena e di comprendere che in quel momento quel dato personaggio è immerso nelle proprie riflessioni. *Lucia di Lammermoor* è un'opera centrata sull'indagine interiore dell'eroina e Donizetti, con questo semplice gesto, lo chiarisce alla sua prima uscita in scena. Significativa è poi la scelta dell'arpa, nell'immaginario dell'epoca – ma anche in quello attuale – strumento legato alle saghe nordiche (il compositore l'aveva già impiegato in questa connotazione nella precedente *Maria Stuarda*;¹⁹ ma si pensi anche all'uso che ne aveva fatto il suo maestro Mayr nell'*Eraldo ed Emma*, opera di ambientazione scandinava, oppure Rossini nel coro di bardi della *Donna del lago*). La scelta ha dunque funzione ambientale, in una scena nella quale ritroviamo tutti i *topoi* della Scozia letta attraverso la lente romantica, una lente assolutamente *dark*: il castello, le rovine, la luna, il fantasma, una Scozia che si tinge di sangue (come sottolinea Morelli a proposito del libretto, la «colorazione del dramma è decisamente rossa»;²⁰ Il timbro dell'arpa rimanda dunque alle origini di Lucia, è un segno identitario di appartenenza, la giovane è componente di quel mondo gotico. E come lei, lo è la ragazza uccisa dall'avo di Edgardo, il cui omicidio e il cui ritorno in sembianze spettrali sono non a caso raccontati durante il recitativo introdotto dallo strumento a pizzico. Scatta perciò una associazione timbrica fra l'elemento *noir* tipicamente scozzese e l'essenza delle due fanciulle, quella che già è un fantasma e quella che lo diverrà.

Nella retorica operistica ottocentesca l'arpa è portatrice di significati assai ampi, fra i quali la tensione verso l'alto (topico il suo utilizzo in coincidenza di preghiere ed estasi mistiche), a siglare il distacco dalla materialità terrena e il vagheggiare della

19 In proposito rimandiamo ad Anselm Gerhard, «Come in lui ruggisse l'anima drammatica di Schiller»: *Donizetti e il «piagnisteo» di una straniera*, «La Fenice prima dell'opera», 3, 2009, pp. 11-26: 23.

20 Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»*, cit., p. 430 e n. 35. Lo studioso si riferisce al rosso fuoco, ma altrettanto importanti e numerosi sono i riferimenti testuali al sangue.

mente. Non stupisce dunque trovarla utilizzata in coincidenza di momenti di follia.²¹ Ulteriore segnale che autorizza a leggere la cavatina di Lucia in questo senso.

Anche la scena di pazzia ha la propria, decisa, caratterizzazione timbrica, assicurata dallo strumento che Donizetti, nella partitura autografa, indica come «armonico».²² Si tratta con ogni probabilità di un'armonica a bicchieri, strumento che conobbe una certa diffusione nella produzione musicale e letteraria degli ultimi decenni del '700 e dei primi del secolo seguente.²³ Allo strumento vennero dedicati numerosi testi che ne spiegavano il funzionamento e gli effetti prodotti su suonatori e ascoltatori, come *Instructions for Playing on the Musical Glasses* di Anne Ford (1761) e *Über die Harmonika, ein Fragment* di Karl Leopold Röllig (1787). Da questi e altri scritti emergono considerazioni che consentono di comprendere come il suono prodotto dall'armonica fosse recepito e percepito in quel periodo. In particolare due tendenze interessano il nostro discorso.

Innanzitutto va segnalata la propensione a connettere l'armonica e l'idea di ultraterreno, di etereo, di trascendente, aspetto principalmente legato al risultato timbrico. Anne Ford parla di «a tone superior to every other instrument, and perhaps, the only one from which you hear the effect without the cause».²⁴ La mancata percezione della causa che determina l'effetto non consente di

21 Cfr. Marco Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, 2003, pp. 198-207: 203.

22 Sin dalla prima rappresentazione la parte venne affidata da Donizetti a un flauto, soluzione poi divenuta di prassi, probabilmente anche in virtù della sua comodità. In seguito alle ricerche condotte per approntare l'edizione critica dell'opera è emerso che la sostituzione avvenne per motivi del tutto contingenti e non per una scelta musicale (cfr. Roger Parker, *A Cage of Madmen. Mr Pezzi's Glass Harmonica and Nellie Melba: Lucia Then and Now*, in *Lucia di Lammermoor*, Royal Opera House Covent Garden, London, 2003, pp. 32-35).

23 Per un'ampia discussione sullo strumento e l'approfondimento degli argomenti qui affrontati rimandiamo a Heather Hadlock, *Sonorous Bodies: Women and the Glass Harmonica*, «Journal of the American Musicological Society», LIII, 3, 2000, pp. 507-542.

24 Anne Ford, *Instructions for Playing on the Musical Glasses*, London, 1761, p. 1.

comprendere da dove il suono provenga e come si produca, quasi si generasse dal nulla. Da qui, plausibilmente, l'origine dell'immaginario che lega l'armonica ad apparizioni spettrali. Non per caso Röllig apre il suo lavoro individuando proprio tale legame.²⁵ Subito dopo passa a enfatizzare un'altra connessione, ossia quella fra l'armonica e l'elemento gotico. Il suono si lega al ritorno alla vita di un moribondo con tanto di ambientazione in una cripta.²⁶

Venendo ad anni più vicini a quelli donizettiani è particolarmente significativo il racconto *Lo specchio della zia Margherita*, perché scritto da Walter Scott e perché apparso in traduzione italiana a Napoli nel 1830. È dunque ipotizzabile che Donizetti e Cammarano lo conoscessero. Qui due sorelle si recano in visita a un "medico", ovvero un indovino, di nome Damiotti, per interrogarlo sul destino del marito di una delle due che ha abbandonato la consorte. Fra angusti cortili, archi che assomigliano a resti di antichi edifici, porte che si aprono da sole, ambienti claustrofobici, il veggente ha un colloquio con le donne, per poi assentarsi e ricomparire, così da dare inizio alla seduta che dovrebbe mostrare quanto il fuggiasco sta facendo altrove in quel preciso istante. A quel punto le sorelle

furono scosse da un suono di musicisti concetti tanto soavi ed augusti, che composti per isbandire ogni affetto che da loro non spirasse, e per rendere più viva l'impressione eccitata dal precedente colloquio. Le due sorelle non seppero conoscere da quale strumento venisse quel suono, ma da alcune circostanze che seguirono poi, l'avola mia fu indotta a credere che derivasse da una *armonica*, che in più lontani tempi ella ebbe occasione di udire. Dileguato quel suono che pareva di paradiso, ed a cui stavano tuttavia intente le due donne di dolcezza rapite, ecco aprirsi una porta, ed offerirsi allo sguardo loro il medico Damiotti,

25 Cfr. la lettera n. 1 in Karl Leopold Röllig, *Über die Harmonika. Ein Fragment*, Berlin, 1787, pp. 7-9, http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP345623-PMLP557913-roellig_uber_die_harmonika_1787.pdf (ultimo accesso 30 luglio 2017).

26 *Ibid.*, lettera n. 2, pp. 10-12.

in piè ritto sovra un palco a due o tre piani, in atto d'invitarle verso lui. A stento lo poterono esse raffigurare, tanto era nel vestire mutato da quel di poc'anzi, e contraffatto nel volto, in cui non più appariva quel satirico piglio onde a loro [...] pur testé si volgea, ma un mortal pallore che tutto il ricopriva, ed un certo quale stiracchiamento di muscoli, indizio d'uno spirito che sta per tentare qualche strano od audace fatto. Scalzo i piedi, stretti da sandali all'antica, snudate avea le gambe fino al ginocchio, sopra il quale stendevasi il calzone, e più in alto un serico farsetto chermisino; ricoprivalo una larga ondeggiante sopravvesta di lino candido come neve, mostrava ignudo il collo, e libera scendevagli e distesa la lunga e ben pettinata chioma nera.²⁷

Di nuovo il suono dell'armonica ha una provenienza misteriosa, conduce chi lo ode a una sorta di distacco dalla realtà e si abbina a un personaggio che nell'abbigliamento, nel pallore, nella veste bianca, nell'espressione deformata del volto, nella capigliatura sciolta richiama un'ombra proveniente dalla tomba. La letteratura dell'epoca offre dunque espliciti riferimenti transumani e *horror* in grado di instillare paura. Una paura indotta dall'esterno, da incontri con fantasmi (o creduti tali) e *zombies* (o quasi *zombies*).

La seconda inclinazione attribuita allo strumento lo vede messo in relazione con stati patologici, sia fisici che mentali. Si riteneva che la sonorità particolarmente penetrante ed evanescente agisse sul sistema nervoso provocando spasmi, affaticamento, perdita dei sensi, ma operando anche a livello inconscio. Così avrebbe indotto irritabilità, malinconia, alienazione e finanche stati di panico. Robertson, ideatore di macchine per la fantasmagoria utilizzate in spettacoli pubblici di grande successo, descrive con queste parole la reazione delle donne – nel pensiero dell'epoca ritenute più esposte agli stimoli emotivi – a tali spettacoli:

27 Il passo, segnalato da Francesco Bellotto, è trascritto in *Lucia di Lammermoor*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2014 (Quaderni della Fondazione Donizetti, 40), pp. 175-180: 180. L'edizione originale è apparsa nel 1830 presso R. Marotta e Vanspandoch («versione italiana di Ambrogio Fumagalli»).

Si plusieurs femmes avaient ordinairement besoin de recourir aux sels, une seule se trouva véritablement mal, et éprouva une crise nerveuse assez violente. La faute n'en fut pas aux fantômes : les sons trop doux et trop pénétrants de l'*harmonica* seuls y donnèrent lieu.²⁸

Ecco una conferma non solo del fatto che l'armonica fosse regolarmente associata a situazioni orrifiche ma che fosse in grado di provocare sull'ascoltatore conseguenze personali. D'altra parte l'armonica era utilizzata anche come mezzo curativo. La connessione con la malattia dunque si inverte. Non più agente patogeno, bensì terapeutico. Particolarmente noto è il ricorso al suono dei bicchieri nelle pratiche "magnetiche" messe a punto da Franz Anton Mesmer, al fine di indurre uno stato di *trance*, dunque, ancora, lavorando su un'esperienza assolutamente intima. A tal riguardo il contemporaneo Saint-Martin osserva: «C'est une chose bien singulière que le règne et l'action invisible de l'esprit, ayent [*sic*] été prouvé par celui qui n'y croyoit [*sic*] pas. C'est M.[esm]er, l'incrédule M.[esm]er, cet homme qui n'est que matière, et qui n'est pas même en état d'être matérialiste; c'est cet homme, dis-je, qui a ouvert la porte aux démonstrations sensibles de l'esprit»,²⁹ ma, come visto, anche il fittizio medico Damiotti di Scott sfrutta le potenzialità dello strumento per colpire il lato più profondo dell'animo umano.

Questi fattori connessi al suono dell'armonica sono proprio quelli che ricorrono nella scena di pazzia, da un lato incentrata su una messa a fuoco evidente ed esteriore dell'orrore – l'omicidio, le sembianze spettrali, la parvenza di un morto che cammina –, dall'altro sulla lacerazione intima, precipua di Lucia, in quanto essere sensibile e unico. Aspetti entrambi esplicitati da Cammarano nella didascalia che precede la scena:

28 *Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, Imprimerie de Rignoux, Paris, 1831, p. 214.

29 Louis Claude de Saint-Martin, *Œuvres posthumes*, 2 voll., Letourmy, Tours, 1807, vol. I, p. 251.

Lucia è in succinta e bianca veste: ha le chiome scarmigliate, ed il suo volto, coperto da uno squallore di morte, la rende simile ad uno spettro, anziché ad una creatura vivente. Il di lei sguardo impietrito, i moti convulsi, e fino un sorriso malaugurato manifestano non solo una spaventevole demenza, ma ben anco i segni di una vita, che già volge al suo termine.

In questo senso l'armonica sembra porsi come *alter ego* di Lucia, «a tonal *Doppelgänger*, at once evanescent and disquieting» secondo la definizione di Emilio Sala.³⁰ In effetti il registro in cui viene impiegata è costantemente sopranile, fatto che assicura le sonorità più pure, ma che al contempo la fa percepire come voce interiore della stessa Lucia. Una voce “incorporea”, riprendendo ancora una considerazione di Sala,³¹ prodotta e avvertita solo dalla mente della fanciulla, che dà luogo a un vero e proprio «effetto di scissione». ³² L'armonica da un lato è strumento il cui timbro etereo identifica un distacco dal mondo, evocando fantasmi, dall'altro è strumento che connota ipersensibilità. È dunque l'anello di congiunzione fra elemento orrorifico “esteriore” e l'orrore personale di Lucia. Questa era l'interpretazione che il pubblico del 1835 avrebbe potuto dare sulla base della propria conoscenza dell'armonica. La sostituzione col flauto attenuò queste implicazioni, impoverendo il messaggio drammatico e indebolendo l'effetto sonoro sullo spettatore.

La voce più intima di Lucia è una voce che ha il colore dell'arpa scozzese che sa di rovine e apparizioni, o dell'armonica che sa di orrore e patologia, o ancora del malinconico clarinetto nel

30 Emilio Sala, *Women Crazy by Love: An Aspect of Romantic Opera*, «Opera Quarterly», X, 3, 1994, pp. 19-41: 40, n. 39. Cfr. anche p. 30.

31 *Ibid.*, p. 29.

32 «L'intera scena della pazzia di Lucia si basa sull'effetto di scissione (*Spaltung*, ovvero *schizo/frenia*) fra il personaggio visibile, come relitto di umanistica integrità, e la sua attività mentale, ormai posta “fuori di lei” nell'autonomia penetrante del registro del flauto (o, secondo l'idea originale, della *glasharmonika*, strumento tradizionalmente associato, a fine Settecento, alla ricerca sperimentale sui disturbi nervosi)» (Zoppelli, *L'opera come racconto*, cit., p. 112).

duetto con Enrico, dove la poveretta non riesce a proferir parola, così in suo luogo “parla” lo strumento, il quale, in poche battute, ci mette a parte delle pene provate dalla giovane («la pallidezza del suo volto, il guardo smarrito, e tutto in lei annunzia i patimenti ch’ella sofferse, ed i primi sintomi d’un’alienazione mentale» secondo la didascalia del libretto) con una languente melodia che riunisce tutte le caratteristiche del lamento: tonalità minore, arco melodico discendente, acciaccatura, semitono dolente. Gli interventi strumentali, abbinati alle scelte formali e vocali analizzate in precedenza, paiono insomma veicolare, a fianco dell’incapacità comunicativa tramite verbalizzazione, un’intimità fatta di raccapriccio e dolore che si riversa all’esterno producendo immagini spettrali, alienazione, morte. La disgregazione sintattica, la vocalità fratta, il recitativo che entra perfino dentro le sezioni liriche, lo strumento che “ruba” il ruolo alla voce, la stessa ridondanza di coloratura come preciso segnale di scollamento dalla realtà e dunque di bruttura, sono quanto di più lontano si possa immaginare dall’idealizzazione del bello attraverso il canto, testimonianze di un approccio nuovo alla materia drammatica.

Tutti questi fattori sono condivisi da cavatina e scena di pazzia, gettando un ponte fra le due arie. Tale ponte non solo consente di comprendere come il fantasma apparso nei pressi della fontana sia in relazione con quello di Lucia, bensì come i due spettri siano frutto proprio delle comuni scelte compositive che penetrano l’animo devastato della protagonista. Si tenga conto del fatto che nel romanzo di Scott era Edgar ad avere una visione fantasmagorica, ed era sempre l’eroe maschile ad assumere tratti oltremondani nello scorcio in cui irrompeva durante le nozze dell’amata:

Lucia rimasta come di sasso, non si movea più d’una statua, simile a chi pensa di vedere un’apparizione; e tal potea ben sembrare la presenza di Edgardo, il cui volto pallido e smunto il rendea simile ad uno spettro anziché ad una creatura vivente. [...] Un cappello coll’ala tirata giù [...] rendeano più fosche le sembianze estenuate dal dolore e da una lunga infermità, e aggiugnea qualche tinta

di selvaggia ferocia ad una fisionomia cupa per natura ed altera; le chiome, che aveva annodate sotto al cappello, ne uscivano in parte.³³

Nel passaggio dall'ipotesto al libretto si registra una riassegnazione della materia (che arriva a coinvolgere tratti fisici quali la pallidezza e la capigliatura arruffata) da un personaggio all'altro. Mossa indispensabile nella definizione della protagonista operistica. Il "fantasma" di Lucia che irrompe nel bel mezzo dei festeggiamenti nuziali sarebbe il risultato delle medesime deviazioni che hanno partorito il fantasma incontrato in prossimità della fonte; esattamente come l'assassinio di Arturo sarebbe prodotto dalla condizione intima della giovane, più che frutto di una "ribellione" nei confronti delle imposizioni famigliari e politiche. Pare così che gli orrori che il pubblico vede o di cui sente parlare siano gli orrori più reconditi nell'animo di Lucia, fino a divenire lei stessa, che «par dalla tomba uscita», immagine della propria interiorità. È grazie all'introspezione cui viene sottoposta Lucia, o, piuttosto, alle modalità secondo le quali tale introspezione è condotta, se l'apparato gotico non è vuota ambientazione o pura concessione alla moda, configurandosi invece quale proiezione dell'intimità della protagonista. E, a sua volta, in un gioco di mutua relazione, la presenza dell'elemento *noir* contribuisce a conferire una tinta spaventevole alla figura di Lucia, forgiata dentro l'*horror* scozzese. Un mondo fatto di spettri, rovine, tombe genera un fantasma, a pezzi come i resti della fonte o della torre di Wolfcrag, che viene fuori dal proprio sepolcro. Esempio pregnante di quell'azione esercitata dall'ambiente sul personaggio che lo lascia in balia delle circostanze, secondo una concezione drammaturgica propriamente borghese.³⁴

33 Scott, *La promessa sposa di Lammermoor*, cit., vol. III, p. 156.

34 Luca Zoppelli, *Una drammaturgia borghese, in Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998*, vol. III: *Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, a cura di Livio Aragone e Federico Fornoni, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2006, pp. 79-99.

La follia incontra l'orrore

Lucia non è sostanzialmente mai uscita di repertorio, sedimentando la propria immagine di melodramma “esemplare” del romanticismo italiano, la cui valenza metatemporale l’ha fatta assurgere al rango di “classico”, posizione che ancora oggi non viene contrastata. Tuttavia, per individuare la portata della drammaturgia del capolavoro donizettiano, è necessario sottoporlo a una ricollocazione cronologica e culturale, al fine di rilevarne tangenze e divergenze rispetto a quanto si era soliti ascoltare e vedere in Italia intorno al 1835.

Gusto gotico e follia, in special modo muliebri, erano entrambi oggetti prediletti della produzione letteraria e teatrale (parlata o musicata che fosse) a cavallo di Settecento e Ottocento.³⁵ Incrociandoli, Donizetti mette dunque in relazione due aspetti di estrema attualità, e, insieme, si discosta dalle modalità di rappresentazione culturale della pazzia femminile proprie di quei decenni, alle quali *Lucia* viene solitamente accostata. La follia non è modo espressivo dell’eroina vulnerabile, innocente e vittima, di taglio lacrimevole o tragico; piuttosto è devastazione intima volta a suscitare ribrezzo, al punto di sfidare una delle convenzioni più radicate: anziché essere scatenata dall’abbandono dell’amante (presunto o vero che sia), come avviene per lo più nella tradizione precedente, la pazzia si qualifica quale tratto distintivo del personaggio presente sin dall’inizio. Da un lato *Lucia* affonda entrambi i piedi in consolidati terreni drammaturgici, dall’altro lato la confluenza dell’*horror* in situazioni tradizionalmente deputate alla commozione determina uno spostamento ricettivo dall’empatia al raccapriccio e apporta un elevato tasso di innovazione (e forse le sostituzioni cui entrambe le arie di Lucia furono sottoposte in alcune produzioni degli anni immediatamente successivi alla

35 Sulla fortuna e le caratteristiche delle scene di pazzia nel teatro dell’epoca è d’obbligo il rimando a Sala, *Women Crazy by Love*, cit. Sul romanzo gotico si legga invece Romolo Runcini, *La paura e l’immaginario sociale nella letteratura*, 3 voll., Liguori, Napoli, 1984, vol. I: *Il Gothic Romance*.

“prima”, al di là delle contingenze, possono interpretarsi anche come tentativo di attenuare la carica dirompente di quelle scene).³⁶

La stretta correlazione fra apparato *horror* e desolazione interiore è la strada che Donizetti batte con frequenza e risultati straordinari nel corso degli anni Trenta. Due anni prima di *Lucia*, la scena della festa nell'ultimo atto di *Lucrezia Borgia* suscitava spavento tramite gli interventi delle voci fuori scena,³⁷ mostrava una vera e propria strage (con involontario figlicidio incluso) e culminava nella cabaletta della protagonista che nella sua netta scissione in due sezioni, la prima in minore, su profili melodici discendenti, la seconda in maggiore, ricca di fioriture, segnava la frattura venutasi a creare nella mente di Lucrezia in seguito alla morte di Gennaro per sua stessa mano. Ne scaturiva una sorta di schizofrenia musicale volta a sancire la disperazione della protagonista, cui *in extremis* veniva negata ogni possibilità di catarsi. Così la mostruosità di Lucrezia si definisce nelle sue azioni, come nella sua rovina intima. In questo quadro trova posto anche *Maria de Rudenz* (1838), lavoro cui Morelli accenna nel corso della sua argomentazione in quanto «dramma “veramente” pauroso per effetti esterni»,³⁸ sottolineando come tale scelta abbia condotto a un fiasco. L'insuccesso è innegabile, ma probabilmente riguardò solo la “prima”, dopo la quale pare che l'opera fosse accolta meglio, fino a ritagliarsi un suo spazio nella programmazione ottocentesca. Così come è innegabile che l'apparato orrifico “esterno” di *Rudenz* venga amplificato rispetto a quello di *Lucia* (la protagonista è ritenuta morta per ben due volte, prima sepolta

36 Sono attestate le sostituzioni della cavatina con quella dell'eroina eponima di *Rosmonda d'Inghilterra* (soluzione poi mantenuta da Donizetti nel rifacimento francese di *Lucia*), ma pure con arie o sezioni di arie provenienti da altre opere, e della scena di pazzia con l'aria finale di *Fausta*. Cfr. Hilary Poriss, *A Madwoman's Choice: Aria Substitution in Lucia di Lammermoor*, «Cambridge Opera Journal», XIII, 1, 2001, pp. 1-28.

37 In proposito sia consentito un rimando a Federico Fornoni, *Spazializzazione del suono e psiche del personaggio. Su alcune scene donizettiane*, in *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*, a cura di Federico Fornoni, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2014, pp. 165-204: 167-174.

38 Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»*, cit., p. 427.

nelle catacombe di Roma, poi pugnalata, ma in entrambi i casi si ripresenta ai propri famigli che la credono un'ombra proveniente dall'oltretomba, e uccide la sua rivale per darsi infine la morte strappandosi le bende della ferita provocata dall'accoltellamento), ma anche in questo caso è strettamente legato alla condizione intima della primadonna, preda di una vera e propria ossessione nei riguardi di Corrado, suo vecchio amante. Lo chiarisce la messa in musica dell'aria conclusiva attraverso la scelta inconsueta di adottare il medesimo spunto melodico (oltretutto nella stessa tonalità e con simile andamento agogico) per cantabile e cabaletta, nonché attraverso una lunghissima coda da leggersi come sfogo emotivo nel quale Maria professa assillantemente il suo amore per Corrado.³⁹ La rinuncia a streghe e profezie in *Lucia di Lammermoor* e a scheletri di cardinali e presunti maghi in *Maria de Rudenz*, elementi presenti nelle fonti letterarie delle due opere, non è una rinuncia all'orrore esteriore, presente in altra forma, bensì segnale di una diversa modalità di esprimerlo. Donizetti non ha bisogno del sovrannaturale (come detto, componente estranea alla drammaturgia seria italiana in quel giro d'anni) per concepire l'orrore esteriore, perché esso acquisisce senso nella relazione instaurata con la condizione intima delle varie Lucrezia, Lucia, Maria.

Effetti socio-antropologici: ieri e oggi

La rinuncia nell'intonazione a una retorica espressiva ordinata è comunque segno di un'intenzione che va al di là della necessità drammaturgica contingente di veicolare follia o devastazione intima. È modo efficace di manifestare l'espressione incontrollata dell'interiorità, affiorante in maniera spontanea.⁴⁰

39 Chi scrive ha discusso questi elementi nella relazione *Donizetti et la «scuola della mala morte»*. *L'aria finale de «Maria de Rudenz»*, letta nell'ambito del convegno *La voix dans l'aria d'opéra* (direzione scientifica Joël Heuillon e Giordano Ferrari, Université Paris 8, 18-19 aprile 2013), i cui atti sono in preparazione.

40 Cfr. Zoppelli, *Una drammaturgia borghese*, cit.

«L'homme intérieur est ineffable dans son essence»⁴¹ e dunque servono nuovi modi di presentare l'interiorità, come Donizetti fa nella *Lucia*, in linea con le più avanzate istanze drammaturgiche e narrative europee, ma anche con il sentire dell'uomo ottocentesco (almeno di quello che poteva fruire il teatro). Questi nuovi modi espressivi sono particolarmente adatti se si vuole indagare l'inconscio, la cui teorizzazione scientifica era ovviamente di là da venire, ma la cui presenza nelle strutture mentali dell'uomo dell'epoca era ingombrante. «L'anthropologie romantique plonge ses racines dans l'inconscient, premier et dernier, en lequel s'affirme une eschatologie de la vie personnelle», osserva Georges Gusdorf in un saggio volto a studiare l'edificazione dell'io nella filosofia e nella poetica del Romanticismo europeo.⁴² Si pensi, ad esempio, alla diffusione della pratica quotidiana della scrittura diaristica, una delle più evidenti manifestazioni utili a chiarire l'esigenza di conoscere se stessi. L'interiorità diviene oggetto di contemplazione e di autocontemplazione. Certo si tratta di un esercizio volto a razionalizzare il proprio lato più profondo, ma il risultato di questa analisi può essere il riconoscimento della propria vulnerabilità emotiva, almeno nel caso delle menti più fini.⁴³ Più in generale si può notare come la stessa esigenza di misurarsi individualmente con la propria intimità sia sintomo della percezione antropologica di un sé sconosciuto che non può trovare forma nel ragionamento organizzato e ordinato: «Qui sait ce que peut la réflexion concentrée et s'il n'y a pas un nouveau monde *intérieur* qui pourra être découvert un jour par quelque *Colomb métaphysicien?*» annota ancora in una pagina di diario Maine de Biran.⁴⁴

41 Maine de Biran, pagina di diario del 25 ottobre 1819, in *Journal*, a cura di Henri Gouhier, 3 voll., Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1954-1957, vol. II, p. 244.

42 Georges Gusdorf, *L'homme romantique*, Payot, Paris, 1984, p. 97.

43 William M. Reddy (*The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, in particolare pp. 224-232) lo ha mostrato a proposito di alcuni intellettuali, pensatori e politici francesi di primo Ottocento.

44 22 luglio 1816, de Biran, *Journal*, cit., vol. I, p. 176.

Ciò che si vuole dire è che la ricollocazione del capolavoro donizettiano di cui sopra necessita di un'altra operazione, cioè individuare le relazioni fra l'opera e l'immaginario dell'epoca in cui fu concepita. Al di là dell'evidenza che il folle non calcasse solo i palcoscenici teatrali, ma fosse presenza viva e incombente nell'immaginario a cavaliere di Settecento e Ottocento,⁴⁵ oppure della spettacolarizzazione dell'*horror* in eventi popolari, quali le già citate fantasmagorie, capaci di avere presa in tutta Europa,⁴⁶ va rilevato come, nell'ambito di mutamenti sociali, antropologici e culturali che portavano alla ribalta la sfera privata e l'intimità più riposta, si collocassero le personalizzazioni della paura e dell'orrore. Una società sempre più mobile e stratificata, nella quale è impellente la necessità per l'individuo di confrontarsi con dislivelli di ceto e di potere, porta a una sorta di insicurezza del singolo, generata dal giudizio altrui e dagli eventuali insuccessi personali, favorendo il ripiegamento interiore, estremo rifugio a disposizione. Ecco che la paura diviene fatto intimo e incontrollabile: la sfiducia in se

45 In quei decenni si consuma un vivace dibattito intorno all'alienazione mentale (e all'isteria femminile) capace di spostare il punto di vista rispetto al passato e, ciò che più qui interessa, non limitato alla cerchia dei professionisti, bensì destinato ad avere un profondo impatto socio-culturale (cfr. *History of Psychiatry and Medical Psychology*, a cura di Edwin R. Wallace IV e John Gach, Springer, New York, 2008, in particolare i capitoli 6-12). Nel 1800 Philippe Pinel pubblicava il *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*. Pinel e i suoi successori insistevano sulla necessità di medicalizzare gli alienati in appositi centri, anziché farli internare insieme ai criminali. Questa presa di posizione fu fatta passare per una rivoluzione, al punto da essere mitizzata in un preciso gesto: la liberazione dei pazzi in catene della Bicêtre di Parigi nel 1793, voluta dello stesso Pinel. Un mito, appunto, mantenuto ben vivo nella coscienza collettiva, ricordato ancora da Freud nel 1893 in occasione di una commemorazione di Charcot, soggetto iconografico di una certa fortuna, senza dimenticare la discussione hegeliana sopra il pensiero del medico francese. Si costruì così un immaginario rivoluzionario, anche se in realtà i nuovi manicomi ottocenteschi avevano diversi aspetti in comune con i vecchi istituti *ancien régime* e la stessa idea di medicalizzare il folle non era del tutto nuova (cfr. Lisa Roscioni, *Il governo della follia. Ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, Mondadori, Milano, 2003).

46 Ne discute, in relazione alla drammaturgia donizettiana, Francesco Bellotto, *Quando gli uomini non ascoltano il grido della ragione*, in *Maria de Rudenz*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2013 (Quaderni della Fondazione Donizetti, 36), pp. 31-43.

stessi è sempre dietro l'angolo; l'esigenza di valutare la posizione raggiunta nella società comporta il rischio dell'insoddisfazione, mentre una condizione familiare o sentimentale deludente viene vissuta come infelicità (soprattutto nel caso delle donne); la disillusione sociale e politica, particolarmente avvertita in seguito alla Restaurazione, conduce a malessere, disagio, inquietudine, paralisi della volontà, un mal di vivere generazionale che de Musset arriva a definire male del secolo nella sua *Confession d'un enfant du siècle* del 1836. È l'uomo cui corrisponde il personaggio trascinato dal destino, sottoposto alla pressione temporale e spaziale, incapace di liberarsi dalle costrizioni esterne che si ritrova nelle pagine dei romanzi come nelle esperienze teatrali lontane dalla tragedia di concezione classica.⁴⁷

Lucia porta in scena quel tipo di personaggio relazionato a quel tipo di uomo sofferente e impaurito, ma va anche oltre: estremizza questa struttura emotiva e la sua espressione formale in chiave orrorifica. Perfino l'orrore si può situare a livello dell'inconscio, veicolato da immagini di impotenza razionale. Già Johann Heinrich Füssli lo aveva mostrato nell'*Incubo* (1781), occupandosi, guarda caso, dell'attività onirica, ossia di una manifestazione del lato più riposto dell'animo umano, al pari della pazzia capace di emergere in forma irriflessa (superfluo ricordare la diffusione nel pensiero romantico di stati d'incoscienza, dal sonnambulismo alle apparizioni allucinate, al sogno, alla follia appunto, come mezzo per accedere agli strati più profondi del soggetto). Osservare queste espressioni dell'intimità significava, fra le altre cose, venire in contatto con le linee d'ombra dell'esistenza. «Dopo il trauma della Comune [...] la presenza del selvaggio scava nel profondo: il vero pericolo scaturisce ormai dall'intimo della persona. Il mostro si è rintanato all'interno dell'organismo; e può irrompere perfino nel delirio dell'immaginazione», scrive uno dei più acuti storici delle emozioni, evidenziando la problematica dell'afflusso

47 Il riferimento è ancora a Zoppelli, *Una drammaturgia borghese*, cit.

spontaneo a livello antropologico.⁴⁸ Edgar Allan Poe, in un altro contesto geografico, ma in quegli stessi anni Trenta-Quaranta, l'ostentava nei suoi racconti.

L'arte aiuta il fruitore coevo a confrontarsi con ciò che lo attanaglia, assumendo una funzione formativa. Fa proprie le condizioni – del pensiero, del sentire, della realtà – dell'epoca, le elabora e le restituisce alla società, ovviamente in forma mediata. Tale processo fa sì che la produzione artistica partecipi alla costruzione di modelli antropologici e sociali, e, insieme, favorisca l'assunzione di consapevolezza da parte del pubblico sulle problematiche affrontate. Ossia, concorre a farle affiorare nella coscienza (del singolo e della collettività) fino a predisporre, in alcuni casi, la loro concettualizzazione – Morelli lo scrive a chiare lettere nel passaggio citato in apertura. Nel caso specifico l'interesse artistico nei confronti dell'orrore e della paura, e la sottolineatura della posizione inconscia che possono assumere, oltre ad assolvere una scontata funzione esorcizzante, plausibilmente ha contribuito a fissare nell'immaginario l'idea di soggettivizzazione del turbamento e a stimolare l'esigenza del suo controllo. Se la medicina ottocentesca si dedica tanto all'indagine interiore è ipotizzabile sia anche conseguenza del formarsi di tale immaginario, il quale non deve perciò essere stato del tutto estraneo alle conquiste di fine secolo, culminanti nell'individuazione della psiche quale luogo di residenza dei catastrofici disagi dell'interiorità. Naturalmente Donizetti compone in un momento in cui si è ben lungi da tali conclusioni (i problemi dell'io, *in primis* la pazzia e l'isteria, sono attribuiti a cause fisiologiche che si ripercuotono sul morale oppure a tare ereditarie), ma il personaggio di Lucia, per via delle modalità, innanzitutto musicali, di rappresentazione del suo portato intimo, si presta facilmente a interpretazioni patologiche e psicanalitiche, dimostrando di sapersi caricare di nuovo senso nel corso del tempo.

48 Alain Corbin, *Sussurri e grida*, in *La vita privata. L'Ottocento*, a cura di Michelle Perrot, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 448-486: 450. Alcuni degli argomenti toccati negli ultimi paragrafi sono trattati in questo stesso saggio e in Id., *Il segreto dell'individuo*, in *La vita privata. L'Ottocento*, cit., pp. 332-395.

Un interesse, quello nei confronti della psicologia, che rimane intatto in seguito, fino ai nostri giorni, anche in relazione al discorso sulla paura (per non dire dell'*horror*, vero e proprio dominatore dei prodotti massmediatici, dalla cronaca, all'intrattenimento, alla cultura):

E le paure dell'oggi sono prevalentemente [...] paure che abitano dentro l'io e pilotano le sue azioni, paure che si riferiscono a stati di incertezza, a una perdita generalizzata di fiducia, nonché ad una progressiva estraniamento e frammentazione dell'io. A queste condizioni si associa la parcellizzazione e la pluralizzazione della vita sociale, sulle quali fanno buona presa le grandi paure dell'immaginario collettivo. Tanto più sviluppate e potenti queste, quanto più aumenta l'instabilità e la superficialità psicologica dell'individuo contemporaneo.⁴⁹

Un altro elemento, specifico della società complessa contemporanea, rende *Lucia di Lammermoor* quanto mai attuale. L'isolamento dell'individuo all'interno della massa prodotto dalla perdita di validi riferimenti sui quali modellare il proprio comportamento, dalla rottura delle relazioni umane, dall'egoismo che lascia indifferenti alle problematiche dell'altro e della società, dall'adeguamento passivo alle proposte massificate, pone il problema dell'incomunicabilità, pur in un mondo che offre strumenti di comunicazione molteplici e come mai sviluppati. Si è avuto in precedenza modo di accennare all'incapacità comunicativa di Lucia, prospettiva critica di una certa fortuna.⁵⁰ Ecco allora che la ricollocazione dell'opera consente anche di evidenziarne la capacità di confrontarsi con i mutamenti insiti nel divenire storico. Se ciò

49 Carlo Mongardini, *Le dimensioni sociali della paura*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 16.

50 Cfr. ad esempio Giorgio Pagannone, *Il «dolce suono» della follia: Lucia liberata*, in *Lucia di Lammermoor*, Teatro Regio, Torino, 2000, pp. 9-21 ed Emanuele, *Voci, corpi, desideri*, cit., pp. 113-134, il quale inserisce il suo commento su *Lucia* all'interno di un capitolo intitolato proprio *Incomunicabilità*. Altrettanto significativo è il titolo *The Silencing of Lucia* scelto da Mary Ann Smart per l'articolo già citato.

viene coniugato con l'efficacia artistica, cioè la riuscita correlazione fra contenuto e dato tecnico, si hanno le premesse necessarie alla permanenza dell'oggetto nell'immaginario culturale.

La lettura di Morelli, seppure proponendo argomentazioni differenti da quelle qui avanzate, coglie tutte queste prospettive e si pone come modello metodologico in grado di aver ricadute assai significative sulla ricerca odierna: rileva le specificità artistiche dell'opera, approfondisce le sue connessioni con il contesto che la vide nascere (vi è dedicata l'intera prima parte del saggio), ne sottolinea quegli aspetti che continuano a parlare nel corso del tempo.⁵¹ A quest'ultimo riguardo, da uomo del Novecento, per altro con alle spalle studi di medicina, Morelli è molto interessato al rapporto fra musica e sintomi patologici, uno degli argomenti battuti con maggiore assiduità nei suoi scritti. In uno dei suoi libri più noti, *Il morbo di Rameau*, l'autore annota a proposito di uno dei personaggi, lo storico medico Boerhaave di Leyden: «La sua regola scientifica era la ricerca sul malato e non sulla malattia. Vagamente correva voce che sostenesse che non esistevano le malattie ma solo condizioni individuali di sopravvivenza, dolore, spasmo, paralisi, ecc., tutte differenti, oltre le similitudini di alcuni quadri sintomatici, caso per caso».⁵² La medesima «regola scientifica» è seguita da Morelli nell'affrontare il «caso Lucia», caso personalizzato, specifico e individuale. L'ipotesi è che proprio la moderna caratterizzazione interiore e orrorifica, in termini novecenteschi diremmo psichica e patologica, che Donizetti

51 Discute di queste problematiche Fabrizio Della Seta, *Musica nella storia e musica come storia*, in *Educazione musicale e Formazione*, cit., pp. 379-386. Per un caso di applicazione concreta relativa a un altro capolavoro dell'Ottocento italiano cfr. Emilio Sala, *Il valzer delle camellie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino, 2008. Su quella linea si poneva anche Dahlhaus quando individuava il legame profondo fra drammaturgia e antropologia: Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll., EDT, Torino, 1988, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 79-158 (ora disponibile anche come volume autonomo a cura di Lorenzo Bianconi, EDT, Torino, 2005).

52 Giovanni Morelli, *Il morbo di Rameau*, Il Mulino, Bologna, 1989, p. 211.

conferisce ai suoi personaggi, fra i quali Lucia è l'esempio più noto e uno dei più complessi, abbia suscitato l'attenzione di Morelli nei confronti di un repertorio non particolarmente frequentato dal ricercatore.⁵³ Gianfranco Vinay evidenzia come la «musica, la musicalità e la creatività più in genere non solo come terapia, ma anche e specialmente come espressione della malattia e della fisiopatologia psichica e somatica è uno dei nuclei essenziali dell'ermeneutica morelliana».⁵⁴ *Lucia di Lammermoor* è una partitura che nel Novecento si prestava e ancora oggi continua a prestarsi a un'interpretazione di questo tipo. E forse alla formazione medica di Morelli si deve anche la complementare sfiducia nei confronti delle potenzialità degli elementi orrorifici “esteriori”, che nella sua lettura non giocano alcun ruolo nella modernità drammaturgica dell'opera, apparendo piuttosto come fattori pittoreschi, folclorici.

53 Lo si evince chiaramente dalla *Bibliografia degli scritti di Giovanni Morelli*, a cura di Paolo Pinamonti, Leo S. Olschki, Firenze, 2015.

54 Gianfranco Vinay, *Vingt ans après. Genesi, sviluppi e viluppi della musicologia satirica*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 11-14: 13. In particolare, su tale aspetto, si può leggere Giovanni Morelli, *Musica e malattia*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Einaudi, Torino, 2002, vol. II: *Il sapere musicale*, pp. 387-419.



Giovanni Morelli, *Elia*, da *Visione di Elia*, 1964-68.

Francesco Fontanelli

«*In aenigmate* ma con figure»: rifrazioni critiche morelliane attorno a un nuovo “ritratto” di Casella (con Nono in controluce)

Giovanni Morelli, *In divisa da Angelus Novus. Prove di ritratto. Il 'nec nec' e il 'piccolo silenzio' di Casella negli anni dell'Ars Nova*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001, a cura di Mila De Santis, Leo S. Olschki, Firenze, 2003, pp. 57-91.

La variazione in sviluppo come modello di pensiero

Nel titolo del libro, *Variazioni in sviluppo*, c'è l'idea di continuare un discorso, in un'ottica plurale, attorno ai testi di Giovanni Morelli; per inverarne l'attualità, per dare seguito, con operazioni ermeneutiche che quasi configurano delle *performances*, alle numerose “aperture” in essi contenute.¹ In questo modo si cerca anche di tenere fede al peculiare indirizzo segnato dal

1 Nel caso del saggio che mi appresto a discutere, la proiezione *verso il futuro* del proprio lascito è espressamente sollecitata dall'autore, allorché il risultato della ricerca viene offerto nei termini del *concept sketch*, della materia germinale che attende successive elaborazioni: «sia chiaro che come tale, come malfermo schizzo, questa mia proposta osa immaginarsi che le sia concesso d'essere letta e interpretata solo e soltanto come il preliminare di un lavoro tutto ancora da fare» (Giovanni Morelli, *In divisa da Angelus Novus. Prove di ritratto. Il 'nec nec' e il 'piccolo silenzio' di Casella negli anni dell'Ars Nova*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001, a cura di Mila De Santis, Leo S. Olschki, Firenze, 2003, pp. 57-91: 86).

musicologo-romanziera: prima ancora che qualifica, quanto mai suggestiva, per le nostre glosse, la locuzione schönberghiana (*entwickelnde Variation*) è metafora del suo stile. Morelli, potremmo dire, estende la categoria dello sviluppo a tutta la forma; inizia sviluppando, situa il lettore, sin dalle prime righe, nel processo del pensiero; tiene a debita distanza la confortevole garanzia di un approdo. Inutile insistere sull'effetto straniante di un fraseggio "iper-ipotattico", fatto di digressioni, avviluppamenti lessicali, repentini cambi di registro. Preme più scandagliare l'ancoraggio rigoroso, la «struttura» che si cela sotto il «groviglio». ² «Giovanni era un uomo *sostanziale*», ricorda Cacciari, e «la sostanza "sta sotto", è difficile da cogliere, non ama manifestarsi, detesta esibirsi». ³ Chi si accosta a uno scritto di Morelli (e in special modo chi vorrebbe proseguirne, in dialogo, l'intarsio variativo) è chiamato a riconoscere la *Grundgestalt*, questo sostrato concettuale, intimo, che si sottrae alla percezione immediata – un po' come la sequenza di terze, latente, che «rivela il rapporto» tra il primo movimento e la passacaglia della *Quarta* di Brahms. ⁴ Per assolvere al delicato compito della comprensione, la lettura deve farsi analisi, attiva ricerca di nessi che agiscono sulle lunghe distanze, proiettando i pensieri *fuori di sé*, fuori dal perimetro del singolo testo. ⁵

Il saggio su Casella apparve negli atti del convegno senese del 2001, che stava sotto il segno di un ripensamento (cronologicamente

2 Cfr. Paolo Cecchi, *Una noterella sull'«écriture» di Giovanni Morelli*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, p. 57-58: 58.

3 «L'uomo sostanziale [...] espone senza mai imporsi» (Massimo Cacciari, [senza titolo], «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, p. 18). Circa il valore pedagogico, antidogmatico, dell'ermetismo morelliano, si rimanda a Giada Viviani, *La lumière dans la chambre. Réflexions sur la philologie maïeutique de Giovanni Morelli*, in *Giovanni Morelli e la musicologie hors d'elle*, a cura di Gianfranco Vinay e Antony Desvau, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 201-218 [trad. it. *Il lume nella stanza. Riflessioni sulla filologia maïeutica di Giovanni Morelli*, «Diagonali», III, 2015, pp. 1-16].

4 Cfr. Arnold Schönberg, *Brahms il Progressivo [Brahms, der Fortschrittliche, 1933]*, in Id., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, il Saggiatore, Milano, 2008, pp. 219-260: 227-228.

5 Cfr. Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma [Der Essay als Form, 1954-58]*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 3-26: 14-15.

piuttosto tardivo) della figura del compositore torinese e ha un precedente nelle giornate di studio organizzate da Morelli, alcuni anni prima, presso la Fondazione Giorgio Cini.⁶ Esso mostra tutta la sua profondità speculativa, la sua “coerenza” di fondo, nel momento in cui si allarga lo spettro e si decrittano i rimandi: nelle 35 pagine dello scritto, più o meno dissimulati nell’eloquio lussureggiante, vediamo infatti ripresentarsi quei temi forti, al centro dell’interesse dello studioso sin dai primi anni Ottanta, sempre rimodulati, lungo il cammino, nel contatto vivo con i diversi casi di studio. Sarebbe assai scolastico e pedantesco stilare una tabella che renda conto di tutti i livelli della *Entwicklung*. Sia sufficiente, in principio, solo qualche annotazione, l’avvisaglia di analogie terminologiche che lasciano intuire un campo di indagine più ampio.

Morelli iniziava a scrivere estensivamente di Novecento italiano nel gennaio 1982, in un programma di sala.⁷ In esergo, alcune riflessioni di Wittgenstein da *Über Gewissheit (Della certezza)* circa l’andare «fuori strada» del pensiero e l’impossibilità di «ritrovare» ciò che si presume di conoscere: i *Ricercari* per undici strumenti di Malipiero (1925), nel loro “evasivo” rinvenimento dell’antico – *sub specie* di fantasmagoria timbrica –, conquistavano lo statuto di opera inclassificabile e ambigua, «tanto *non* “da camera” quanto “*non* sinfonica”, «prova di “inaudito”». ⁸ È la prima fugace apparizione

6 Cfr. *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Convegno internazionale di studi, Venezia 13-15 maggio 1992; atti curati da Giovanni Morelli e pubblicati da Leo S. Olschki, Firenze, 1994.

7 Giovanni Morelli, *Non era ancora il piffaro com'oggi [...] Il “paragone con l'antico” e i procedimenti della certezza compositiva nei Maestri della “generazione dell'Ottanta”*, in *Stravinsky e Malipiero: Cantata, Ricercari, Ritrovati*, Concerto “Per Gianfrancesco Malipiero 1982” in occasione del centenario della nascita, Ed. Teatro La Fenice, Venezia, 1982, pp. 69-87.

8 *Ibid.*, p. 69. Corsivi miei. Non paia irrilevante, ai fini del nostro discorso, sottolineare la presenza di analoghe suggestioni wittgensteiniane – «dalla “sezione” 599 della ed. oxoniana 1969 di *Über Gewissheit*» – nel Luigi Nono di *Per Helmut* (cfr. Giovanni Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in Id., *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 95-138: 120-121). Il tardo Wittgenstein che affascinava Nono con la profezia «altre possibilità» di pensiero veniva

del *nec nec*, il costruito eminentemente negativo attraverso cui Morelli legge l'esperimento avanguardista della generazione dell'Ottanta. Ritorrerà, non a caso, nel sottotitolo del saggio su Casella; ma prima ancora lo si poteva scorgere in testa a un elzeviro del 1993: *Nec nec ovvero Malipiero e la poetica del malcontento. Prova di ritratto*. Il musicologo vorrebbe tratteggiare un profilo del maestro di Asolo ma, in definitiva, «si scontra (soccombendo) con una disarmante compresenza di elementi incompatibili. Oppure si trova a dovere inventare qualcosa dal nulla per far fronte al vuoto creato improvvisamente dalla voragine di una reciproca assenza di costanti intellettuali in posizioni ove pur c'erano, o sembravano esserci». ⁹ Baldoria carnascalesca che si confonde con i riti di quaresima, sinfonie "anti-strumentali", opere liriche pensate come negazione del canto; le aporie si moltiplicano e impediscono la definizione dei contorni. Anche le densissime pagine dedicate a Casella sono dette *prove di ritratto*, destinate, come si vedrà, a risolversi in un simile scacco. È risaputo, il compositore in questione è sfuggente, non meno di Malipiero, perché facile al camuffamento, insincero nel suo andirivieni di stili, mosso da malcelate opportunità politiche. Ma questo a Morelli non basta. Quando la risposta appare fin troppo ovvia, ripetuta nel tempo con l'*appeal* semplificante dello slogan, è meglio non fidarsi. ¹⁰ E continuare a cercare.

usato da Morelli, già nel 1982, per spiegare Malipiero; preludio, quasi inconscio, alle future disquisizioni su una possibile continuità di "scuola veneziana".

9 Giovanni Morelli, *Nec nec ovvero Malipiero e la poetica del malcontento. Prova di ritratto*, in *Omaggio a Gian Francesco Malipiero*, «Asolo Musica», II, 2, agosto-settembre 1993, pp. 2-3: 2.

10 «In posizione di destinatario di comunicazione ho sempre nutrito sospetto nei confronti dei messaggi troppo e troppo essenzialmente "chiari" e mi sono avvicinato, invece, *mit innigster Empfindung* alle trasmissioni di sapere chiaroscurate e, possibilmente, oscure. In quelle oscurità, nell'incedere preoccupante delle discrasie fra contenuto e forma [...], ho sempre trovato il conforto, anche sedativo, dell'incontro imprevedibile con la verità» (Antonio Castronuovo, *Incontro con Giovanni Morelli*, «Musica e scuola», XX, 21, 15 dicembre 2006, pp. 27-28; lo stralcio dell'intervista a Morelli si può leggere in Viviani, *Il lume nella stanza*, cit., p. 4).

Questioni di metodo. Per uno sguardo libero

A thing that is very clear may easily not be clear at all, a
thing that may be confused may be very clear.
But everybody knows that. Yes anybody knows that.
(Gertrude Stein, *Portrait and Repetition*)

La sfida lanciata, non senza qualche esitazione, da Morelli alla fine del suo scritto ci parla di una fortissima esigenza di svecchiamento: occorrerebbe un «riesame del valore “attuale” della ricerca compositiva di Casella», che si proponga, per quanto possibile, di «ri-orientare il senso della introvabilità del suo stile». ¹¹ Avremo modo di dire qualcosa sui progressi odierni della ricerca caselliana, con particolare riguardo all’auspicato “ri-orientamento”, ma è bene prima esaminare i vantaggi di questa scrittura in guisa di ritratto, che affida a pennellate erranti, all’apparenza persino “confuse”, la tensione della conoscenza.

Che la ritrattistica sia un riferimento costante per Morelli lo dimostra un rapido spoglio della sua bibliografia. ¹² Oltre alle «prove di ritratto» di Casella e Malipiero, vengono dati alle stampe, sulla rivista «Belfagor», i «ritratti critici» di Massimo Mila (1989), Luigi Nono (1995) e Luciano Berio (2009), cui bisogna aggiungere le «due

11 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 91.

12 È significativo che nel 1986 scegliesse di celebrare Respighi proprio commentandone un raro ritratto degli anni bolognesi, rinvenuto tra gli archivi della Fondazione Cini (cfr. Giovanni Morelli, *Quali fanciulli con assidua cura*, introduzione al concerto celebrativo del 50° anniversario della scomparsa di Ottorino Respighi, Ed. Teatro La Fenice – Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1986, pp. 127-137). Il dipinto, realizzato da Giovanni Battista Grandi, ritraeva il giovane compositore, elegante, «con un attillato panciotto d’alta abbottonatura e di gusto attualissimo», mentre maneggia una viola da gamba, «strumento antico abbassato, in riposo, emblema della credenza in un felice approccio alle tradizioni desuete» (*ibid.*, p. 127). L’immagine, con la sua programmatica compresenza di modernità e nostalgia antiquaria, veniva scelta come manifesto del convegno dell’ottobre 1986, *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, uno dei primi eventi promossi dall’Istituto per la Musica della Fondazione Cini, di cui Morelli era appena divenuto direttore.

prove di ritratto» di Padre Martini e l'«*esquisse de portrait*» di Nino Rota.¹³ Non restano purtroppo testimonianze scritte relative alle sessioni seminariali sull'argomento “musica e ritratto” proposte ai Corsi internazionali della Cini nel '94,¹⁴ ma i testi di cui disponiamo offrono già notevoli spunti. Si considerino, ad esempio, questi due momenti autoriflessivi:

Chi non nasce ritrattista – com'è il caso dello scrivente [...] – dispone solo di due tecniche possibili, entrambe infauste: *a*) cominciare dalla punta del naso e sperare inutilmente di riuscire ad aggiungere tutto il resto, oppure *b*) disegnare dei gran contorni sperando non meno inutilmente di iniettarvi dentro quanta roba basta per ottenere l'agnizione.¹⁵

[...] ritratto: una forma di comunicazione che si fonda sulla assoluta libertà di chi vede e *deve vedere* solo coi suoi occhi ciò che crede di ritrarre e rappresentare.¹⁶

-
- 13 Rispettivamente su «Belfagor»: XLIV, 6, 1989, pp. 659-680; L, 1, 1995, pp. 35-68 (poi ripubblicato come *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in Morelli, *Scenari della lontananza*, cit., pp. 95-138) e LXIV, 2, 2009, pp. 121-146. Poi Giovanni Morelli, “*Oltre a quell'Olimpo ebbevene un altro*”. *Due prove di ritratto di Martini*, in *Padre Martini, musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Leo S. Olschki, Firenze, 1987, pp. 101-121 e *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze, 2001, pp. 355-429. Che l'avventuroso saggio sul “candido” (o forse “ingenuo”) Rota appartenga al genere del ritratto lo si evince con chiarezza solo in coda: l'affastellarsi di «doppiezze» e spinte contraddittorie obbliga ancora una volta Morelli a sospendere il proprio *esquisse*, bloccando in un fermo-immagine «sia il ritratto che la posa del Soggetto» (*ibid.*, p. 427).
- 14 Giovanni Morelli, *Musica e ritratto. I ritratti fisici e Musica e ritratto. I ritratti stilistici*, seminari al XXXVI Corso Internazionale di Alta Cultura “La metamorfosi del ritratto”, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 29 agosto-10 settembre 1994.
- 15 Morelli, *Massimo Mila*, cit., p. 659. Morelli non sarà un “ritrattista nato”, ma ha prodotto diversi fumetti e possiamo valutarlo come un esperto nel campo della figurazione di ‘mostri’ (rinvio senz'altro, per una puntuale disamina dei rapporti del musicologo con il mondo dell'arte, allo studio di Nico Stringa, *Giovanni Morelli e la “realtà provvisoria”: appunti sugli anni giovanili, a proposito degli «Animali immaginari»*, postfazione alla raccolta morelliana *Animali immaginari*, Fratelli Lega Editori, Faenza, 2015, pp. 53-61).
- 16 Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., p. 114.

La scelta stilistica del saggio-*portrait* è innanzitutto, per Morelli, una rivoluzione dello sguardo tale da preservare, in un unico movimento, l'alterità irriducibile dell'oggetto guardato e l'atto libero di chi vede. Disegnare «gran contorni», ossia divagare entropicamente nella speranza (spesso vana) che la figura si palesi da sé, è un modo per “lasciar essere” i fenomeni, per non manipolarli. Con accenti simili Gertrude Stein spiegava, nelle *Lectures in America* (1935), la sua passione per il ritratto, lei che nell'arco di quattro decenni ne aveva scritti oltre 130. Infatti, mentre la descrizione si risolve nella replica di consuetudini memorizzate (*repetition*), così da offrire un surrogato iconico immediatamente riconoscibile, il ritratto vorrebbe cogliere il nucleo pulsante di ciò che si osserva (*insistence*), «the intensity of movement that there was inside».¹⁷ Influenzata dalla pionieristica psicologia cognitiva di William James, la scrittrice parlava della vita interiore del soggetto nei termini del flusso inarrestabile (*Will to Live*): solo una rappresentazione “cubisticamente” pluridimensionale, anti-realistica, avrebbe potuto restituire una sintesi intuitiva di questa *dynamis*. Si fa balenare una presenza, senza costringerla nei propri schemi imitativi. Non c'è bisogno di ricordare quanto a fondo Morelli conoscesse la poetica della Stein; i capitoli centrali delle *Illazioni* sui *Four Saints* ne costituiscono una rutilante parafrasi.¹⁸ Il tema della libertà dello sguardo nel ritratto si inserisce però in una riflessione più ampia sulla natura delle immagini, che si riscontra sin nei primi scritti morelliani. Nella *digressione sul metodo*, presentata nel 1981 a Palermo ad un convegno di iconografia musicale in stato nascente, l'immaginifico musicologo cita Brecht, per difendere la rappresentazione dalle maglie dell'osservanza realista:

17 Gertrude Stein, *Portraits and Repetition*, in *Stein. Writings 1932-1946*, a cura di Catharine R. Stimpson e Harriet Chessman, Library of America, New York, 1998, pp. 287-312: 298.

18 Cfr. Giovanni Morelli, *Very Well Saints. A sum of Deconstructions. Illazioni su Gertrude Stein e Virgil Thomson* (Paris 1928), Leo S. Olschki, Firenze, 2000, pp. 72-93.

La dottrina realista, secondo Brecht, sarebbe quella che afferma che esiste un solo modo [o una sola gerarchia di modi] di traduzione del mondo in immagini. Per questo, andando direttamente alla immagine bella-e-fatta, il realista le chiede (facendo di se stesso una specie di metro della realtà [...]) che siano confermate, dalla immagine stessa, le convinzioni rappresentative “abituali”.

[...] Lontanissima dalla visuale della critica, fuori del suo campo visivo, sarebbe la verità più semplice, quella che dice che il mondo è quello che è e che, in infiniti modi, *l'immagine non è il mondo*. Mai.¹⁹

L'immagine funge dunque da antidoto alle semplificazioni ideologiche: realtà mediana, “schermo” cangiante, su cui si infrange il mito di un accesso diretto al senso delle cose. Morelli parla forse di questo (e di sé) quando si fa esegeta del “metodo Mila”, di quel «dogma» liberante, nemico degli sguardi indiscreti, «che dice (1) che la verità è solo vestita e (2) che è pertanto sui suoi vestiti che si deve o si può indagare per grazia di “approssimazioni” infinite. Senza aspirare a ritrarla».²⁰ Nel tempo del disincanto, l'unica strada praticabile è quella di un sano empirismo di matrice galileiana, che non si accontenta della «forma già nota», ma la vuole «“ritrovare”», induttivamente; in un processo che coniuga l'estro dello studioso («congettura suggestiva di ritrovamento») e la fedeltà ai dati sensibili («verifica» nel contatto coi «testimoni»).²¹ Il vero si nasconde, si lascia percepire solo con strumenti “telescopici”, capaci di attenuare la distanza: lenti “oblique”, dentro cui vacillano le certezze degli aristotelici, immagini. Un altro Giovanni Morelli (1816-1891), storico dell'arte laureato in medicina, che amava nascondersi dietro pseudonimi anagrammatici, aveva propugnato

19 Giovanni Morelli, *Le salvatiche rilevanze. Indagine su Piero. Una digressione sul metodo*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII, 1, 1983, pp. 102-126: 103.

20 Morelli, *Massimo Mila*, cit., p. 660.

21 Morelli, *Le salvatiche rilevanze*, cit., pp. 104-105.

un «metodo sperimentale» per le attribuzioni: quando l'identità dell'autore latita, bisogna scrutare il quadro – con l'«occhio *interno*», si badi bene – e soffermarsi sugli “indizi”, dettagli apparentemente trascurabili, esteriorità fisiognomiche che rivelano una storia.²² Il nostro Giovanni Morelli intende ritrovare il compositore Casella, oltre il già noto, e per prima cosa “fa un sopralluogo” nello studio romano di via Nicotera, prende nota dei dipinti appesi alle pareti, si ferma a contemplare un ritratto.²³

22 «Si compiaciono di qualificarmi per uno che non sa vedere il senso spirituale di un'opera d'arte e per questo dà una particolare importanza a mezzi esteriori, quali le forme della mano, dell'orecchio e persino, *horribile dictu*, di così antipatico oggetto qual è quello delle unghie [...]. Il concepire giustamente nell'opera d'arte le forme esteriori, alla cui conoscenza io do una particolare importanza, non è affatto di chicchessia; questa forma esteriore della figura umana *non è accidentale*, come molti credono, ma dipende da cause *spirituali*» (Giovanni Morelli [Ivan Lermolieff], *Della pittura italiana. Studii storico critici*, Treves, Milano 1897, p. 5). Per una disamina delle tecniche investigative morelliane si legga il bel saggio di Carlo Ginzburg, *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*, «History Workshop», IX, 1, 1980, pp. 5-36.

23 Indugia, in particolar modo, sui dettagli del cranio, di cui stila il seguente referto: carattere «neo-mitologico e “anti-grazioso” [...], connotato di lombrosiane linee che rafforzano sintomaticamente l'apparenza di nette corrispondenze frenologiche del talento musicale» (Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 58).



Figura 5.1 — Studio di Alfredo Casella, nel 1924 (Venezia, Fondazione G. Cini, Fondo Alfredo Casella, F. 2.7).

I quadri, da sinistra: Carlo Carrà, *Lattesa*; Felice Casorati, *La conversazione platonica* e *Ritratto di Casella*; Carrà, *Il pino sul mare*; Giorgio de Chirico, *Mercurio e i metafisici*.

Lo «sconquasso menato nel campo dei luoghi comuni»

Il ripensamento morelliano della figura di Casella passa per la mediazione dei materiali d'archivio custoditi alla Fondazione Giorgio Cini: scatti fotografici, lettere, ritagli di giornale, tutte quelle «tracce residue» che la «coscienza intellettuale e nervosa» del musicista novecentesco è solita lasciare dietro di sé.²⁴ Potremmo ripercorrere diversi luoghi del saggio in cui il lettore viene coinvolto nell'interrogazione delle fonti, ma è nei primi paragrafi che ci sembra di dover individuare il momento chiave, il presagio di una pista interpretativa nuova. Attraverso la fotografia dello studio-museo di Casella (vedi figura 5.1), Morelli accede a una dimensione di staticità metafisica. Le opere di Carrà e de Chirico, con il loro carico di enigma, promanano un'energia singolare, che magnetizza chiunque le osservi, quasi obnubilandone i sensi. L'ottica è ribaltata. Non è più il soggetto a muoversi verso le figure: la sfingea icona del compositore ritratto da Casorati, al centro della parete, fissa gli astanti e li trasforma in "entità guardate"; esercita una tale suggestione incantatoria da favorire l'insorgere di «deficit di memoria» e «svuotamenti» senso-percettivi.²⁵ Eppure, in questa perdita del *principium*

24 Cfr. Giovanni Morelli, *Conservare il 900, riprodurre o restaurare?*, intervento al Convegno di studi "Conservare il Novecento", presso il Salone dei Beni Culturali di Ferrara (25-26 marzo 2000), consultabile online: <http://www.aib.it/aib/commiss/cnsbnt/morelli.htm> (ultimo accesso 30 luglio 2017). Chiosando il Barthes de *La chambre claire* (1980), nel ritratto di Mila, Morelli si soffermava, ad esempio, sulla visione di fotografie come «esperienza individuale dell'«avvicinamento» al senso della «alterità» del passato» (Morelli, *Massimo Mila*, cit., p. 672).

25 Cfr. Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 58. Già nel saggio "iconografico" del 1983, si indicava come meritevole di una più approfondita analisi «la questione della valorizzazione della immagine in funzione della forza e della capacità di induzione di oblii e di "leggere narcosi" o di allontanamento dall'oggetto "reale" verso l'inconscio» (Morelli, *Le salvatiche rilevanze*, cit., p. 126). Un tema che ritorna, vent'anni dopo, nelle riflessioni sulla lontananza. Morelli parla del carattere «perturbante» della «fisiologia platonica della visione, secondo la quale la percezione visiva è una manifestazione attiva dell'occhio», e cita i «ritratti montefeltrini di Piero», che costringono lo sguardo a smarrirsi nell'altrove intravisto da una finestra (Giovanni

individuationis, in questa dimenticanza di sé nello sguardo di un ritratto, si apre una dimensione inedita: «la creatività si lascia spostare nello spazio-tempo della recezione delle immagini». ²⁶ Morelli sta introducendo qui, di soppiatto, in una nota, una tematica destinata ad avere grande seguito: il *quodlibet* come «*visita inaspettata*», ²⁷ affioramento, dalla lontananza, di «oggetti musicali *trovati*». ²⁸ Nel paragrafo dal sagace titolo *Un inopinato pino, sulla parete dello studio, inopinatamente interpretato dal vivo*, il musicologo-ritrattista ci esorta a immaginare un Casella ascetico, “costante”, che ogni giorno «si rispecchia» nel quadro prediletto, il *Pino sul mare* di Carrà. E mentre lo sguardo è assorto, catturato dalla silente vastità del paesaggio, ecco emergere «un vortichio di riflessi *d'ariettes oubliées* cadute, come di ritorno da un tempo perduto, da questo o quel libro aperto». ²⁹

È una strategia argomentativa sottilissima, quella di Morelli, che mira a erodere la comoda etichetta di eclettismo generalmente affibbiata al compositore torinese: la smania citazionista, l'accoglienza di idee «*reçues*, [...] bruciate dal tempo, consumate “a tempo”», ³⁰ sarebbero da leggere non come segno di «generica impotenza creativa», ma come espressione di un'estetica pienamente novecentesca, attratta dagli effetti spazializzanti e

Morelli, *Ferne. La comunicazione lirica, paradigma della lontananza*, in Id., *Scenari della lontananza*, cit., pp. 217-248: 228-229).

26 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 58.

27 Giovanni Morelli, *Standard della creazione di spazio e lontananza (e relative emozioni) nella musica moderna, non più contemporanea*, in Id., *Scenari della lontananza*, cit., pp. 11-41: 17.

28 Si rimanda, in particolare, alle pp. 130-138 di Giovanni Morelli, *La carica dei quodlibet. Note sulla tipologia ideale di una “nuova scuola veneziana” all'uso degli incroci di lettura delle opere di Maderna, Nono e Malipiero*, in *La carica dei quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, a cura di Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze, 2005 (Archivio G. F. Malipiero. Studi, II), pp. 111-139. È curioso che proprio in questo testo Morelli inserisca, senza dichiararne l'origine remota, al pari di un *objet trouvé*, il ritratto malipieriano che aveva scritto nel 1993 (cfr. *ibid.*, pp. 118-120).

29 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., pp. 59-60.

30 *Ibid.*, p. 64.

dai dispositivi di decostruzione dell'Io lirico. Morelli prende di mira il «teorema Dent» («vecchio notificato e protocollato ritratto ben portante e inossidato [...] persuasivo, ultimativo, attaccaticcio [...] formuletta, di gusto passatello»), ne insidia l'efficacia apparente fino a «farlo a pezzi» nel penultimo paragrafo del suo saggio.³¹ Il metodo è proprio quello dell'approssimarsi – «far scendere di un po' la lente» – ricostruendo, attorno ai fenomeni, un ambiente, una storia. Lo studio romano possiede un *genius loci*, è lo spazio abitato dentro il quale il compositore ha “messo in scena” i riferimenti della propria identità artistica, tra simbologie dell'attesa e afasiche *conversazioni* in chiaroscuro. A partire da questo scenario, l'ineffabile stile di Casella può leggersi come l'esito di una «modernità che si costruisce *sulla e per la crisi*»; egli andrebbe finalmente inserito (e riconosciuto) in una «foto di gruppo», in compagnia di diversi colleghi artisti, tutti «alla distanza attratti da una comune-accomunante percezione di un disagio epocale». ³² I segni si svuotano, diventano maschere nude; l'opera altro non fa che esibire l'enigma della propria “infondatezza”.

Morelli non tornerà più sul tema della pittura metafisica, ma quell'immagine di un Casella che sprofonda in stati di oblio dinnanzi al *Pino* di Carrà è, a mio avviso, un richiamo potente, come una traccia consegnata al lettore. Il «disagio» tutto novecentesco, nella cui orbita si vorrebbe ridisegnare il ritratto del musicista, viene descritto infatti nei termini di una eclissi dell'autorialità, dentro la percezione sbigottita di un «imponente scarto [...] intercorrente fra il testo e il suo senso»:

31 *Ibid.*, pp. 68-69. Il riferimento va al motto *tranchant* del musicologo inglese Edward J. Dent, riportato gioialmente dallo stesso Casella nella silloge 21+26: «Casella è il musicista italiano che maggiormente ha saputo aiutare i suoi giovani connazionali a fabbricarsi uno stile, ma è anche quello che più di tutti ha stentato a trovare il proprio» (Alfredo Casella, *Proemio*, in *Id.*, 21+26, a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini, Leo S. Olschki, Firenze, 2001, pp. 1-10: 7).

32 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., pp. 75 e 86.

Uno scarto che genera uno spazio, o più spazi dedicati alla rappresentazione della incontrollabilità, uno scarto che sostiene la potenzialità di un vuoto terribilmente orrendo o giocoso, comunque *sublime*, in cui si insinuano eventi ermeneutici, che provengono indifferentemente dal passato e dal futuro [...]. L'opera e il suo testo dovrebbero essere intesi, su questa nuova scena, come l'oggettivazione di una relazione fra segni nella quale il riferimento degli stessi ai rispettivi, intenzionali, significati, dovrebbe ridursi in termini di importanza a molto poco, e possibilmente risolversi nel ritrovamento di un grado zero.³³

Casella, nell'ipotesi di Morelli, metterebbe in atto delle «allegorie» vuote, in cui il referente “altro” non si dà.³⁴ Ma questo cos'è se non il concetto dechirichiano di «solitudine dei segni»,³⁵ la scoperta, nell'opera, di una “vertigine” dal risvolto *unheimlich*? La pittura metafisica di de Chirico, spiega Calvesi, «è un sistema di segni esibiti come significanti, ma fatti divergere o scollati dal significato, che è irreperibile». ³⁶ Di recente ho analizzato sotto questa prospettiva il nutrito corpus di “musiche della notte” composte da Casella negli anni di guerra (il ciclo *L'adieu à la vie*, su poesie di Tagore, il *Notturnino* dai *Pupazzetti*, il poema *A notte alta* e infine

33 *Ibid.*, pp. 87 e 90.

34 Riconosciamo in questo assunto una delle possibili manifestazioni di “liricità” enucleate nel saggio *Ferne* (la decima dell'elenco, per la precisione): il «gesto lirico» si colloca «in un quadro di possenti auto-percezioni delle “rovine” del “Sé intimo-presente”, con raccolte finali di sentimenti allegorici dell'assenza». Sulla tela bianca della rappresentazione, si palesano solo dei «*metaboliti oggettivi* (gli ossi di seppia, gli oggetti trovati, le citazioni spente ecc. ecc.)» (Morelli, *Ferne*, cit., pp. 220-221).

35 Cfr. Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in Id., *Scritti (1911-1945). Romanzi e scritti teorici*, vol. I, a cura di Andrea Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008, pp. 286-291: 290 (pubbl. orig. «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-19).

36 Maurizio Calvesi, *Omaggio a De Chirico*, lettura tenuta a Roma il 15 giugno 1978 nella Sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio, in occasione del novantesimo compleanno dell'artista, in Id., *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 244. Per uno studio della poetica di de Chirico alla luce del “perturbante” freudiano, si veda Jean Clair, *Das “Metaphysische” und die “Unheimlichkeit”*, in *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, a cura di Ingo F. Walther, Prestel-Verlag, Munich, 1981, pp. 26-35.

il *Notturmo* dai *Cinque pezzi* per quartetto d'archi).³⁷ Sono lavori a lungo trascurati dalla ricerca musicologica, nei quali si evoca il mistero di una notte primordiale per mezzo di scarne geometrie, giustapposizioni di blocchi, temporalità raggelate: i motivi, spesso semplici tetracordi, si riducono a calchi inespressivi, reiterati a mo' di *loop* sullo sfondo di vasti pedali, relitti fluttuanti. Di questo Casella "metafisico", sconosciuto ai più, credo voglia parlarci Morelli; per rivelare il volto umbratile di un'autoproclamatasi avanguardia che pare poggiare sul nulla.

Nelle *prove di ritratto* caselliane ci si sofferma, non a caso, su un meccanismo di "spazializzazione": il *nec nec*. Per il tramite di due spinte antitetiche, è possibile realizzare l'illusione di un sospendersi del tempo: si rinnega il passato ottocentesco (*nec*) e ci si proietta in un non meglio precisato avvenire (*nec*); in mezzo, il vuoto come apertura indefinita.³⁸ Morelli si appoggia al principio di indeterminazione di Heisenberg per "giustificare" scientificamente tanta enfasi sul tenore negativo,³⁹ ma è sorprendente riconoscere, ancora una volta, la centralità dell'arte figurativa in queste suggestioni, lo sviluppo di un pensiero sullo spaesamento e sull'inabissarsi del senso a partire dalla visione di alcuni quadri. Un breve paragrafo dell'*Indagine su Piero* del 1983 portava l'enigmatico titolo *Di sopra in giù*. Sulla scorta di un articolo di Alessandro Parronchi (*La rappresentazione del vuoto nella pittura*), Morelli citava come esempi di «*immagini musicali*» – tematizzazioni di uno spazio invisibile che si può solo udire da lontano – i declivi, le strade che si incuneano a perdita d'occhio

37 Cfr. Francesco Fontanelli, *Casella prima della «chiarificazione»*. La "musica della notte" degli anni 1913-18, di prossima pubblicazione.

38 Cfr. Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 73 (eloquente il titolo del paragrafo: *Fra un vecchio morto e un morto non nato: fermarsi al crepuscolo*). Non c'è bisogno, forse, di richiamare l'origine montaliana della doppia negazione: «Codesto solo oggi possiamo dirti, / Ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»; se ne fa un esplicito riferimento in Giovanni Morelli, *Premessa*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Leo S. Olschki, Firenze, 1988, pp. v-xliii: vii.

39 Cfr. Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 89.

negli affreschi del Mantegna o nei paesaggi giovanili di Leonardo.⁴⁰ Il motivo torna dopo vent'anni in *Ferne*, studio sulla lontananza contemporaneo al saggio su Casella. Viene commentata qui la celebre tela di Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, secondo uno schema di triangolazioni visuali che ricorda molto il *nec nec*: la «linea dell'orizzonte, anomala, si sdoppia», facendo trapelare la «presenza (*unheimliche*) di un terzo indirizzo prospettico [...], una spirale degradante», che trascina il sentiero «*di sopra in giù*», verso il fondo della grotta. Per mezzo di uno studiato bilanciamento dei piani, l'artista insinua nell'assetto del quadro «la percezione-ombra di “un vuoto sotto i piedi”».⁴¹

Proviamo ad osservare, per un momento, che cosa accade nel seguente esempio caselliano, tratto da *Notte di maggio* (1913), ma se ne potrebbero citare tanti altri:

40 Cfr. Morelli, *Le salvatiche rilevanze*, cit., pp. 118-119.

41 Morelli, *Ferne*, cit., pp. 223-224. È questa una delle caratteristiche rilevate nei quadri metafisici. Maurizio Calvesi ne parla proprio nei termini del *di sopra in giù*: «L'unità prospettica rinascimentale viene dissociata con accorgimenti precisi. Di solito, lo sfondo si allinea al piano prospettico in rapida salita, ma si colloca più in basso, creando la sensazione di uno sfocio incerto od impossibile, un dislivello fatale. Nelle celebri “Muse inquietanti”, la corsia prospettica punta verso il cielo, affacciandosi su una veduta di Ferrara, dove però linee declinanti del castello estense indicano un orizzonte depresso, dal basso. Quanto alla luce, essa comunica perspicuità allo spazio, ma per far meglio avvertire la nerezza delle ombre e rendere come più lucido e presente l'assurdo, il paradossoso» (Maurizio Calvesi, *L'occhio inquieto del passato*, «L'Espresso/colore», IV, 19, 10 maggio 1970, p. 40).

Esempio 5.1 Alfredo Casella, *Notte di maggio*
per voce e orchestra, op. 20, batt. 30-31.

Un blocco stratificato, un prisma, interamente costruito su collezioni ottatoniche. Le semicrome dei clarinetti si muovono verso l'alto, sul tracciato di OTTA0, sostenute dai pizzicati delle viole; contemporaneamente, flauti, celesta e violini primi delineano una parabola inversa, un *cortège* di triadi declinante sul fondo – *di sopra in giù* – lungo i gradi di OTTA2. La struttura poggia o, meglio, gravita su un pendolo di tritono affidato ai timbri scuri di corni, fagotti e timpani: gli eventi sonori avanzano meccanicamente, quasi per inerzia, sulle due direttrici opposte – il tempo è sospeso. È solo una descrizione sommaria del passaggio, che vuole intendersi come un principio di dialogo con Morelli e con i temi a lui cari.⁴² Il nesso tra composizione e pittura in Casella è ancora tutto da esplorare. Gli interessi del musicista per il cubismo e per le correnti primitiviste del

42 Per l'analisi di *Notte di maggio* rinvio al mio libro: Francesco Fontanelli, *Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da «Notte di maggio» a «Elegia eroica»*, Albisani Editore-De Sono, Bologna, 2015, pp. 75-155.

dopoguerra italico sono noti,⁴³ ma è accertabile una reale influenza della figuratività sul piano delle tecniche compositive? La musica notturna degli anni 1913-18, spesso descritta nei termini generici di un epigonismo stravinskiano o addirittura schönberghiano, sembra volere trasferire sulla partitura gli effetti di vuoto e di stasi allucinatoire tipici della pittura metafisica e riscontrabili, ancor prima, nei capolavori degli artisti rinascimentali.⁴⁴ Muovendo da alcuni spunti di Morelli, è arrivato il momento di tentare un'interpretazione nuova.

Buona parte delle riflessioni contenute in *Ferne* riguardano la prospettiva. Gli artisti del Quattrocento, spiega il musicologo, vogliono conoscere il mondo, anche ciò che non si vede, e si appassionano al tema della lontananza. Ma sono costretti a "ridimensionare" qualcosa che per sua natura è irrepresentabile; inventano uno stratagemma:

La prospettiva potrebbe essere intervenuta a realizzare una razionale rappresentazione della lontananza, procacciata da una tecnica applicativa facile ovvero, euforicamente, semplificatrice. [...] che cos'era mai infatti l'invenzione prospettica del Brunelleschi se non una procedura di *limitazione*, imposta, a fin di bene, a qualcosa che, *prima*, era stato accettato come molto, troppo, caoticamente variabile, con esiti perlopiù perturbanti ed emozionalmente scompensanti: la figurazione distante, e, più in astratto, la lontananza?⁴⁵

43 Si veda l'ottimo saggio di Maria Grazia Messina, *Tra pittura e musica. Da «Ars nova» a «Valori plastici» e ritorno*, in Alfredo Casella e l'Europa, cit., pp. 249-274.

44 Casella compone *Notte di maggio* nell'estate del '13, nell'ultima fase del suo apprendistato francese. Proprio in quegli anni, Giorgio de Chirico esponeva le sue misteriose tele a Parigi (Salon d'Automne, 1912: *L'enigme de l'oracle* e *L'enigme d'un après-midi d'automne*; Salon des Indépendants, 1913: *L'enigme de l'heure*, *L'enigme de l'arrivée et de l'après-midi*). Ardengo Soffici visita le mostre parigine e, nel recensire le opere dell'artista italo-greco, non manca di rilevare una continuità con le ingegnose costruzioni geometriche di Paolo Uccello (cfr. *Giornale di bordo. Italiani all'estero – de Chirico e Savinio*, «Lacerba», II, 13, 1 luglio 1914, pp. 208-209).

45 Morelli, *Ferne*, cit., p. 225.

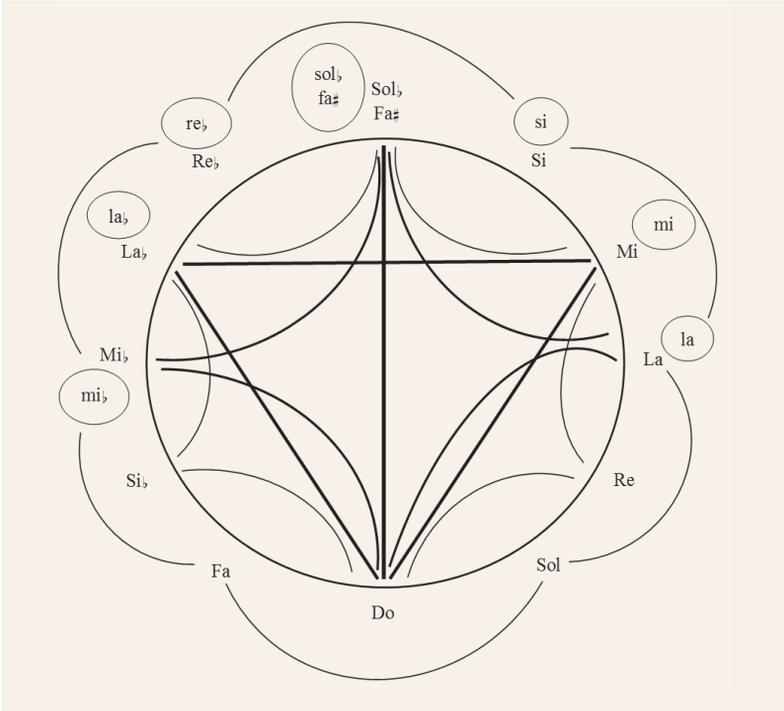
La neonata scienza prospettica, ci dice Morelli, dava queste indicazioni di metodo: «“fissa/stabilisci degli *invariabili di distanza*”». ⁴⁶ Sorprendentemente, è proprio quello che avrebbe fatto Alfredo Casella negli anni Dieci, nel tempo del «dubbio tonale». ⁴⁷ Tra le pieghe dei quaderni di schizzi conservati alla Fondazione Cini, ho trovato un documento di estremo interesse: un circolo delle quinte inteso come “planimetria” dello spazio sonoro (vedi figure 5.2a-b). Schemi simili venivano solitamente inclusi nei manuali di armonia per offrire un’immediata visualizzazione delle tonalità, nel loro dispiegarsi progressivo lungo la linea dei diesis o dei bemolli. Tuttavia nello schizzo di Casella troviamo singole note, più propriamente le classi di altezze che compongono il totale cromatico, collegate tra loro secondo una *ratio* di tipo geometrico. Si disegnano triangoli, rombi, esagoni, per orientarsi in uno spazio a dodici suoni, finalmente libero dalla «autocrazia monodiatonica», ⁴⁸ ma che potrebbe trasformarsi, per eccesso di calcolo, in un labirinto. Gli *invariabili di distanza* di cui parlava Morelli, espedienti per rappresentare/“dominare” una sconfinatezza spaesante, trovano un corrispettivo nelle segmentazioni simmetriche evidenziate da Casella. Nient’altro che i modi a trasposizione limitata di Olivier Messiaen: la triade eccedente (Do-Mi-La_b), la settima diminuita (Do-Mi_b-Fa#/Sol_b-La), la collezione esatonica (nelle sue due varianti, una tracciata all’interno, l’altra all’esterno del circolo), il tritono (Do-Fa#/Sol_b). ⁴⁹ Proseguendo nella similitudine pittorica, occorre però segnalare una differenza di non poco conto, dettata proprio da quest’ultimo elemento: mentre la prospettiva

46 *Ibid.*, p. 226.

47 Alfredo Casella, *I segreti della giara*, a cura di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano, 2016, p. 110 (ed. or. Sansoni, Firenze, 1941).

48 Alfredo Casella, *Impressionismo e anti-medesimo*, in *Id.*, 21+26, cit., pp. 20-23: 20 (pubbl. orig. «Ars nova», II, 4, marzo 1918, pp. 4-5).

49 Casella ambisce a rappresentare la totalità dei raggruppamenti disponibili: le note esterne, cerchiate, compongono il *set* diatonico 7-35, quello delle scale maggiori e minori, per intenderci, mentre nelle restanti cinque, non cerchiate (Si_b-Fa-Do-Sol-Re), si individua facilmente la collezione pentatonica.



Ci si muove roteando nel vuoto, come si osservava già nell'estratto riprodotto in esempio 5.1: le settime diminuite, nodi delle ottatoniche (cfr. violini II e, in direzione opposta, viole), definiscono il perimetro di questa sorta di sfera avvitata sul tritono. Quando l'intera rotazione è compiuta non resta che cominciare di nuovo, replicare il blocco. L'orizzonte è restituito nell'accentuazione etimologica del "cerchio che delimita" (ὀρίζων κύκλος): la lontananza è stata incapsulata.⁵¹

51 «La linea chiusa tra due punti significa l'infinito chiuso in scatola, l'infinito

Nelle *prove di ritratto*, Morelli ci ha raccontato di un Casella incline all'«ethos-pathos della *negazione*»,⁵² che si rende introvabile come autore, confezionando allegorie mute, astrazioni plastiche. Credo che l'origine di questa attitudine sia da ricercare nel suo caratteristico approccio al linguaggio post-tonale; nel tratto “reazionario” che impone di fare ordine nel caos marcando delle linee, ricomponendo i frammenti.⁵³ L'incontro con i linguaggi del Novecento implica innegabilmente un'apertura, l'allargarsi del pensiero compositivo a possibilità nuove di aggregazione dei suoni nello spazio (è il merito che il compositore torinese attribuiva alla tecnica polimodale di Debussy), ma, in definitiva, prevale una percezione traumatica della modernità, che si manifesta sotto il segno di un “irrigidimento”: l'*inventio* melodica di Casella, spesso pervasa da una gravità funerea, viene costretta nello schema, diviene nuda proiezione di rapporti geometrici. Accade così, quasi per paradossale contrappasso, che quello spazio circolare perfettamente simmetrico, pensato come antidoto all'*horror vacui*, come gestione “prospettica” del pancromatismo, si converte esso stesso in «pura gabbia del nulla, costruzione del vuoto».⁵⁴

incasellato» (Giorgio de Chirico, *Casella*, «La Rassegna Musicale», XVI, 5-6, maggio-giugno 1943, pp. 129-131: 130). Parole che ben si sposano con i versi scelti da Morelli come titolo del paragrafo conclusivo del suo studio caselliano: «Au salon vide, dans l'oubli fermé par le cadre». Si cita il celebre sonetto *Ses purs ongles* di Mallarmé, originariamente intitolato *Sonnet allégorique de lui-même*: l'oblio viene «chiuso nel quadro»; il poeta “Io immortala” – ne fa una figura – costruendo un congegno metrico basato sull'alternanza di due sole rime (-yx e -ore). Come le oscillazioni di un pendolo di tritono. Il verso, “defunzionalizzato”, privo di referenzialità, diventa puro materiale sonoro che riecheggia ricorsivamente, trasformando la ricezione in una sorta di magica ipnosi.

52 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 75.

53 «La reazione – parola che i sovversivi pronunciano sempre con disprezzo – è fenomeno di alta portata. La reazione (salvo alcune eccezioni) altro non è se non il lavoro costruttivo ed apportatore di equilibrio che segue i grandi cataclismi» (Alfredo Casella, *Tendenze e stile della nuova musica italiana*, in 21+26, cit., pp. 43-47: 44; pubbl. orig. *Tendenzen und Stile in der neuen italienischen Musik*, «Melos», gennaio 1929, pp. 8-12).

54 Calvesi, *Locchio inquieto del passato*, cit., p. 40. L'affermazione è in riferimento allo «spazio fisso e atemporale di de Chirico».

Casella non può voltarsi indietro – sa bene che il sistema tonale ha ormai esaurito il suo corso – né se la sente di abbracciare la drastica via schönberghiana (*nec nec!*), la quale avrebbe condotto, a suo dire, a un annientamento del disegno e dell'ossatura strofica;⁵⁵ approfondisce allora quella costellazione dodecagonale, fedele a un pensiero della «crisi» che dice insistere, intrepidamente.⁵⁶ Tra il 1914 e il 1917 lo vediamo forzare le maglie del circolo e addensarvi quanto più materiale possibile: sotto il peso degli agglomerati politonali, i vuoti diventano voragini e non di rado il reticolo sonoro si ritrova talmente saturo da prorompere in immani deflagrazioni (si ascolti *In modo funebre*, dai *Nove pezzi* per pianoforte, o i primi due minuti dell'*Elegia eroica*). Potremmo proseguire a lungo, seguendo il faticato cammino del compositore, nottetempo, sino alla soglia dell'attesa «chiarificazione», ma vogliamo rintracciare ancora un ultimo *link* pittorico offertoci da Morelli, a riprova di un legame sotterraneo tra le indagini sulla *Ferne* e il ritratto caselliano.

Lasciandosi alle spalle le “umanistiche” certezze della prospettiva a fuoco unico, Leonardo si appassiona a visuali oblique, scenari pericolosamente in pendenza. La sua «nuova regola [...] dice: “vedi nel buio, mezzo scuro e fra gli abbagli”. Dice: “vinci la nebbia e vinci la notte”». ⁵⁷ Morelli accompagna il lettore attraverso le esperienze leonardesche della lontananza e dell'«assenza», che si spingono sino al «baratro» di *Santa Maria della Neve*, in un

55 In uno dei testi di riferimento per il compositore, leggiamo: «il genio italiano ha come un terrore delle innovazioni violente e del disordine che le accompagna» (Ardengo Soffici, *L'impressionismo e la pittura italiana*, in Id., *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze, 1959, pp. 3-30: 26).

56 «Le forti volontà sanno credere, perché hanno *potenza* di cercare, di non stancarsi nella ricerca; non hanno paura di soffrire le più atroci e feconde crisi. [...] Ma sanno anzi accrescere indefessamente la potenzialità della propria coscienza, finché questa non diventi la sicura scaturigine di luce, che possa tutto illuminare, possa vincere con la sua fiamma la tenacia di qualunque tenebra» (Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze, 1976, p. 9 [ed. or. Pagnini, Pistoia, 1912]). Circa l'influenza decisiva del vociano Bastianelli sull'orientamento ideologico del “modernismo” di Casella, si veda il mio *Casella, Parigi e la guerra*, cit., pp. 47-73.

57 Morelli, *Ferne*, cit., p. 235.

costante «rischio di vuoto e di sparizione di senso». E consegna alle seguenti righe la diagnosi critica:

In Leonardo il lavoro sulla lontananza si atteggia [...] ad un impegno di perfezionamento tanto formale quanto insicuro, quanto anche improbabile, di un caricamento degli “effetti-lontananza” trasmessi come se fossero, almeno un po’, ontologicamente intesi (o allegoricamente, ma senza chiavi), e del tutto esangui, esauriti come prove di restituzione, illusiva ma inattendibile, del reale.⁵⁸

Assolutizzazione del tema *Ferne*. Gli effetti-lontananza vengono formalizzati, diventano il movente ultimo dell’opera: “esangui” allegorie, «senza chiavi». Come quelle di Casella.

“Derivazioni per contrasto”

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s’abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto [...]
(Eugenio Montale, *I limoni*)

Nessuno, forse, avrebbe potuto immaginare di istituire dei nessi, pur alla lontana, tra gli stranianti automatismi della musica di Casella e le raffigurazioni leonardesche di botri e dirupi. Ma la prosa morelliana vive di sottintesi, estensioni semantiche appena accennate, che il lettore può cogliere solo nel confronto tra i testi, ravvisando parole-chiave, concetti che ritornano – a volte in un *range* di tempo ristretto, altre volte riaffioranti dopo decenni. Fa un certo effetto, ad esempio, scoprire che il canone prospettico «“di sopr’in giù”, ossia quel tipo di visione che rende il senso panico del vuoto, della “distanza”, della coscienza della

58 *Ibid.*, p. 236.

osservazione perennemente *in aenigmate ma con figure*», era stato utilizzato come metafora per spiegare lo stile e la deontologia musicologica di Massimo Mila: il candore di quella scrittura riusciva, ad esempio, a far dileguare tutti gli stereotipi della ricezione mozartiana («le stagnole dei Mozart-Kugel, con il *Zurück zu Mozart!* dei reazionari medi [...] restano ferme, lontane, lontanissime, come culi di cavalli che scendono lungo il pendio»), lasciando emergere, sulla superficie del «botro», la possibilità di articolare pensieri nuovi, o perlomeno autentiche «esperienze di approssimazione al vero». ⁵⁹ Che ruolo assumono queste ricorsività tematiche? Verrebbe in mente il wagneriano “incantesimo della relazione” (*Beziehungszauber*), ma c’è in Morelli un proposito che va al di là del suggestivo rinvenimento di *correspondances*. Talvolta egli accosta idealmente ambiti o autori distanti proprio per far risaltare, in modo quasi icastico, oltre alle somiglianze, le discrasie, i tratti peculiari: nel contatto reciproco, i caratteri si definiscono, accentuano la propria individualità. C’è un termine interessante, coniato da Arnold Schmitz per descrivere alcuni procedimenti elaborativi messi in atto da Beethoven: «derivazione per contrasto» (*kontrastierende Ableitung*). ⁶⁰ Si ravvisano, a livello latente, delle similitudini strutturali tra due temi, tali da farli sembrare l’uno derivato dall’altro, ma si punta, nello stesso tempo, a una sottolineatura delle differenze, dentro una precisa “strategia narrativa”. Come spiega bene Dahlhaus, «la “derivazione per contrasto” [...] non è altro che un caso particolare della relazione tra variazione in sviluppo e differenziazione funzionale». ⁶¹ Non è indifferente che ci si trovi in un secondo tema, in una transizione o nella coda: il materiale viene variato in base alla funzione che ricopre all’interno della forma. Potrà apparire forse peregrina questa parentesi analitica, ma credo che Morelli

59 Morelli, *Massimo Mila*, cit., pp. 677-680.

60 Arnold Schmitz, *Beethovens “Zwei Prinzipie”. Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin-Bonn, 1923, p. 38.

61 Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino, 1990, p. 63.

costruisca i suoi raffinatissimi esercizi variativi tenendo conto di questa preoccupazione “strutturale”. Leggendo in profondità, ci accorgiamo che il ritratto di Casella intrattiene nascoste, “temerarie”, *liaisons* con quello di Nono; ma, come si diceva, i temi si affiancano in una dinamica sviluppante proprio per fare emergere contrasti e funzioni.

L’argomento è smisurato, riguarda il rapporto tra i due tempi di quella che Morelli concepisce come un’unica grande (problematica) narrazione: la storia dell’avanguardia musicale nel Novecento. La sua lente scavra da preconcetti gli permette di intravedere nelle esperienze di *Neue Musik* praticate a Darmstadt e dintorni l’annidarsi di sentimenti tipici della “vecchia scuola”, come ad esempio il fascino per la negazione, in particolar modo per quella indeterminata. «L’essenza dell’Avanguardia continua ad essere *estraneità*, rifiuto del passato aggravato da una immaginazione frustrata dell’avvenire di un mondo che la rivoluzione non l’ha fatta e non la fa». ⁶² Un sottofondo critico, per certi versi amaro, si può avvertire tra le pagine dei ritratti morelliani, e chiede di essere interpretato. Che significato assume l’immagine militaresca della *avant-garde* se non si aprono più varchi, ma, più o meno consapevolmente, si resta fermi, “ci si afferma” nello spazio di due *neq*? È ancora possibile un pensiero dell’antitesi, un’uscita effettiva fuori dal proprio campo? Sono interrogativi che il musicologo riformula con urgenza allo scoccare degli anni Duemila e che sembrano la variazione, estrema, di una giovanile *Grundgestalt*. ⁶³

62 Giovanni Morelli, *Scenario (o breve storia) di alcune vicende dell'avanguardia musicale (da Pelléas ad Adorno)* [...], appendice del già citato saggio *Standard della creazione di spazio e lontananza*, cit., pp. 36-41: 39. Con parole non molto dissimili, nel 1988, il musicologo aveva descritto l’*humus* ideologico a cui attingevano gli “sperimentatori” di età fascista. Al centro del progetto del ministro Bottai, c’era la visione di un «terreno sgombro», in perenne stato di adolescenza: «né in una situazione di rivoluzione, né in una situazione di dopo-la-rivoluzione, ma in una fase di attesa della rivoluzione ancora da farsi» (Morelli, *Premessa*, cit., p. vii).

63 Le avanguardie cercano «la visibilità» – argomentava, nel suo intervento al XXIV Seminario di studio della Fondazione Ugo e Olga Levi (Venezia, 4-6 maggio 2000) –, coltivano un «assoluto anarchismo» di intenti che le rende omologhe al «fratello-modello “libero mercato”», difendono il loro «potere di nicchia», la loro

Giacché ritengo che l'analisi della produzione di Morelli – in verità non molto citata in ambiente accademico – sia oggi il primo passo per assicurare al suo pensiero uno sviluppo, provo a far emergere, in conclusione, alcuni snodi problematici e l'accento (forse implicito) di possibili risposte. Si tratta di riattivare le tensioni, mettendo in movimento i testi.

Visto con gli occhi del nostro musicologo-ritrattista, Casella si presenta *in divisa da Angelus Novus*: trascinato dalla corrente del progresso, «deve saper *non annunciare* alcunché, deve riuscire, in altre parole, [...] a *non chiudere mai e poi mai* le ali, e così volare, volare, planare, come un rondone o un albatro, senza mai scendere giù». ⁶⁴ L'angelo del quadro di Klee, che nelle celebri *Tesi* di Benjamin rivolgeva lo sguardo sulle macerie della Storia, pieno di compassione per gli sconfitti, diventa, nella variante caselliana *d'après* Morelli, un messaggero che non ha nulla da dire, che ben

«rassicurante tana» (cfr. Giovanni Morelli, *Espressioni e costruzioni di antitesi, in L'orizzonte filosofico del comporre / The Philosophical Horizon of Composition in the Twentieth Century*, a cura di Gianmario Borio, Il Mulino, Bologna, 2003, pp. 325-363: 332-333). L'analisi è tagliente, ed è concepita come «eco» della «semi-prophetica» voce di Antonio Gramsci (*ibid.*, p. 334). Nel 1976, Morelli iniziava proprio citando Gramsci la sua stroncatura senza appello del *Robespierre* di Manzoni-Pestalozza, opera «impegnata» che tuttavia non riesce ad essere rivoluzionaria. A suo dire, compositore e librettista, anziché attuare i principi del materialismo dialettico, agendo nel profondo delle «contraddizioni» storiche e sociali, «hanno tentato di vaccinarsi con una forte autoinfezione» (Giovanni Morelli, *Per Massimiliano Robespierre*, «Rivista Italiana di Musicologia», XI, 1, 1976, pp. 126-137: 128). Esula dai confini del nostro studio un approfondimento del contenuto politico della recensione di Morelli – motivo peraltro di una piccata replica da parte di Luigi Pestalozza (cfr. «Rivista Italiana di Musicologia», XIII, 1, 1978, pp. 197-198); ci piace invece mettere in luce una singolare analogia e *contrario*, spingendoci ancora più indietro nel tempo, alla prima pubblicazione morelliana: una raccolta di fumetti. La realtà è talmente penetrata dal pensiero critico da disgregarsi, mostrando in un bizzarro caleidoscopio di figure il suo volto assurdo. Adriano Spatola, poeta visivo, vicino al Gruppo 63, coglie così il tratto del giovane disegnatore: Morelli non si limita ad «osservare» «il meraviglioso pozzo dei desideri della cultura di massa [...] con la cautela dello specialista di malattie infettive, tenendolo insomma a rispettosa distanza e maneggiandolo soltanto dopo averlo abbondantemente disinfettato»; egli rifiuta «la disinfezione preventiva», si espone al «rischio del contagio» (Adriano Spatola, *Morelli o la crisi dell'armonioso homo faber*, prefazione a Giovanni Morelli, *Il Fabbro armonioso*, Sampietro Editore, Bologna, 1966).

64 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 77.

si adatta a obliarsi nella corrente. L'«insistita rappresentazione del *tempo della sospensione*, del tempo dell'*attesa*»,⁶⁵ nella musica del compositore-*angelus*, non ha alcunché di “salvifico”, è il correlativo sonoro di un vuoto spersonalizzante. Spostando la visuale sul ritratto di Nono, non possiamo non cogliere l'analogo orientamento verso «esperienze del fermare, del prolungare, del contemplare». È il suo, però, uno «stato di attesa messianica»; se non è possibile «destare i morti e ricomporre l'infranto», si può cercare almeno di redimere il tempo, di udire, nell'attimo che si dilata, il richiamo degli afflitti.⁶⁶ Si comprende bene come Morelli stia suggerendo al lettore un parallelismo, servendosi nei due saggi di un medesimo campo semantico, ma a stretto giro intervengono degli “scarti”, delle precisazioni tutt'altro che trascurabili, che danno da pensare. Nono si serve di sofisticate tecnologie in un'ottica emancipativa, per liberare dei potenziali di creatività, per raggiungere una nuova dimensione di ascolto, sino alle soglie di «un silenzio interrogante in cui l'oblio prende forma di ricordo». ⁶⁷ Per Casella invece il progresso della tecnica vuol dire oggettivismo, alienazione dell'io nei materiali: egli cede volentieri la propria identità di musicista a una pianola meccanica, prima di “sospendere l'opera” negli anni del *piccolo silenzio* (1918-20).⁶⁸

Già da questi primi confronti iniziano a palesarsi i cardini della visione storiografica di Morelli, che è sostanzialmente

65 *Ibid.*, p. 76.

66 Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., p. 106, e Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [Über den Begriff der Geschichte, 1940], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 1995, p. 80.

67 Giovanni Morelli, *Terza pratica: Nono e la relazione compositiva memoria/oblio, in Nono*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino, 1987, pp. 227-235: 231.

68 Il tono si fa ironico: la scelta di ammutolire, di non comporre nulla nel breve intervallo post-bellico viene archiviata come l'esito di una «malattia debilitante della Soggettività» (Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 78). Tuttavia, a suo modo, anche Casella riesce ad attivare dei ricordi in condizioni di oblio, nell'estraniamento automatico di un rullo di pianola. Vorrei porre all'attenzione un *quodlibet* verdiano, che fa capolino “inopinatamente” in coda alla *Valse*, secondo numero dell'op. 33 per autopiano Aeolian: sul consueto basso ternario à la *viennoise*, si ode il canto, un po' appesantito e stonato, del trovatore Manrico, “Ah! che la morte ogn'ora” (cfr. al min. 03'42” del seguente video: https://www.youtube.com/watch?v=nwULPxr_h7k [ultimo accesso 30 luglio 2017]).

articolata su un doppio livello: estrapolando alcune costanti (siano la spazializzazione o l'indebolimento dell'autorialità), egli offre la *chance* di abbracciare il Novecento avanguardista sotto un unico sguardo, fuori dagli schemi, laddove poi la sottolineatura delle varianti innesca il contrasto dialettico e la messa a fuoco delle diverse provenienze. Che Casella e Nono concepiscano l'oblio in modo diverso lo rivela, sotto traccia, un breve saggio morelliano del 1990 su *Das atmende Klarsein*, dal sottotitolo quanto mai significativo: *ethos e aisthesis della sparizione*. Il musicologo illustra i diversi elementi che ormai dall'Ottanta costituiscono il nuovo orizzonte del comporre di Nono, soffermandosi sull'impiego del *live electronics*, sugli effetti di *delay* e di riverbero. Nel tentativo di approntare una definizione per l'inclassificabile prodotto artistico, annota quanto segue:

Più che altro definibile negativamente – né testo (interpretato), né evento (vissuto: happening), né “rappresentazione” – la composizione, è (va bene) quello che sembra. Ossia: un'immagine che esiste solo e soltanto perché sovrappone con enfatica integralità gli strati corporei della produzione e della recezione del significante (ovviamente affondando nella più profonda irrepresentabilità i tempi e le forme del significato).

È certamente anche quello che sembra, la composizione, in un altro ordine di classificazione formalizzata: penso ad una sorta di allegoria della virtualità pura condotta ad essere *atto della virtualità che resta virtualità* [...].⁶⁹

Sorprende notare come questi concetti tornino, poco più di una decina di anni dopo, nelle ultime pagine del ritratto di Casella, quando, come abbiamo visto, si tentava di ridisegnare le coordinate della ricezione dell'opera del compositore torinese. Anche in quel caso Morelli parlerà di un testo novecentesco che si esperisce “in negativo”, che trova la sua «ragion d'essere in un ampliamento della

69 Giovanni Morelli, “*Das atmende Klarsein*”. *Ethos e aisthesis della sparizione*, in *Voci enigmatiche. Dedicato a Luigi Nono*, De Sono, Torino, 1990, pp. 89-99: 93.

propria esteriorità, in un incremento del carico su di sé di ciò che esso non è, *né* in figura, *né* alla lettera». ⁷⁰ Identico il richiamo a un'accentuazione plastica della sfera dei segni, nel momento in cui il senso si inabissa (su questa direttrice concettuale, si ricordi, sono state rintracciate le sintonie tra musica caselliana e pittura metafisica). Infine è ricorrente l'idea dell'atto compositivo come allegoria, meta-rappresentazione dei propri processi linguistici. Se ci atteniamo a queste righe, tutto sembra simile, il quadro in cui collocare i due ritratti potrebbe sorprendentemente coincidere. Ma non si trascuri un dettaglio: le allegorie di Nono non sono "vuote" né "esangui"; il loro è uno spazio gravido di «*virtualità*», di *Jetztzeit*. ⁷¹ E il compositore non gioca a scomparire, ma anzi tiene vivo quel varco di sperimentazione, sta sulla scena come autore e *performer*, intervenendo nei meccanismi produttivi del suono: l'atto dello smarrirsi, insomma, è «preceduto o seguito da un suo sorpasso, o da un salto che sia, teorico». ⁷² L'oblio, per dirla con Benjamin, diventa esperienza attiva di *Eingedenken*.

Le divergenze tra il mondo di Casella e quello di Nono cominciano ad approfondirsi. A molti potrà apparire ovvio: la distanza tra i due è avvertibile "a pelle", è storicizzata, ma grazie agli spunti di Morelli possiamo ridefinirla, su presupposti nuovi. Nello studio su *Das atmende Klarsein*, si parla, a un certo punto, quasi *en passant*, di un *ethos* del compositore d'avanguardia: nella ricerca di Nono è riconoscibile una «istanza storica» che mira alla «conquista certamente di un'estetica – ma forse anche di un'etica, di una politica, di una gnoseologia – della *sparizione* delle cose, delle tecniche, delle connessioni evolutive delle catene dei significati». ⁷³ La valutazione di Morelli poco ha a che vedere con

70 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 89.

71 «[...] non per questo il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché ogni secondo, in esso, era la piccola porta da cui poteva entrare il Messia» (Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 86).

72 Morelli, "Das atmende Klarsein", cit., p. 92.

73 *Ibid.*, p. 94.

generici richiami alla moralità pubblica o al civismo: l'etica cui si fa riferimento è la presa di coscienza di una drammatica sfida da condurre all'interno dei linguaggi, come forma estrema, residua, di sovversione. Nella società di massa, le «avanguardie» hanno perso il loro potenziale di antitesi, sono divenute «consumabili», hanno cioè confezionato “prodotti” vendibili.⁷⁴ I temi “caldi” della critica morelliana ci aiutano a comprendere come la differenza tra *aisthesis* ed *ethos* della sparizione sia, prima di tutto, un discrimine di natura testuale. Lo si evince abbastanza chiaramente nel confronto tra i due ritratti.

L'avanguardista “esteta” Casella si dedica infatti alla rappresentazione musicale di narcosi, di figure sospese nel vuoto, ma esige che i suoi «artefatti della spersonalizzazione» siano riconosciuti come «cose effettivamente chiuse o “finite”. *Opere nonostante tutto*».⁷⁵ Una preoccupazione “classicista” che non interessa a Nono: egli si muove verso «forme totalmente nuove», “tragedie dell'ascolto” che «non saranno più *ripetibili* come opere *finite*».⁷⁶ Lo scarto tra queste due prospettive è evidenziato persino da alcuni accorgimenti “grafici”: giacché Morelli ama gli elenchi, come il suo ex-collega a Ca' Foscari Francesco Orlando,⁷⁷ colloca

74 Morelli, *Scenario (o breve storia) di alcune vicende dell'avanguardia musicale*, cit., pp. 40-41.

75 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., p. 75. L'idea di “ricomposizione dell'infranto” interessava molto Casella, non certo nel senso benjaminiano, ma come metafora demiurgica di compiutezza, di “alto artigianato”. Morelli non ne fa menzione, ma mi sembra interessante, in questo contesto, ricordare la frase vagamente messianica di Soffici che il compositore cita in un articolo del 1918: «Una delle caratteristiche del genio italiano [...] è stata sempre, chi ben consideri la storia, quella di unire e ricomporre in unità i membri sparsi della bellezza a fine di riplasmare una grande figura ideale» (Alfredo Casella, *La nuova musicalità italiana*, «Ars nova», II, 2, gennaio 1918, pp. 2-4: 4; la citazione deriva dal già citato scritto di Soffici, *L'impressionismo e la pittura italiana*, cit., p. 25).

76 Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., pp. 113; 116.

77 Chi ha conosciuto questi due grandi intellettuali non ha mancato di osservarne le differenze di metodo e carattere: l'uno eccentrico, «dall'estro capriccioso», l'altro rigoroso, «homme à système» (cfr. Emilio Sala, [senza titolo], «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 25-26: 26). Eppure, c'è spesso nei lavori morelliani un procedere per raggruppamenti semantici, mappature, liste

così, in mezzo al ritratto di Nono, «un catalogo debole e sfibrato [...] in forma visuale di albero-fotografia con tutti i suoi frutti momentaneamente tutti attaccati a tutti i suoi rami». Le opere «inclassificabili» del musicista veneziano vengono elencate secondo una modalità scientificamente «scorretta, ma in un ordine di sovversione», ossia «in ordine alfabetico e non cronologico». ⁷⁸ Quando invece si tratterà di collocare, qualche anno più tardi, un catalogo di composizioni dentro il ritratto del “geometrizzante” Casella, non ci saranno dubbi: lo si stilerà rigorosamente in ordine cronologico. ⁷⁹

Nella prosa di Morelli, davvero ogni dettaglio viene offerto al lettore come possibilità di attivazioni di significati. Senz'altro rivelatrice la scelta di considerare i lavori di Nono successivi alle pubblicazioni per *Ars Viva* «*testi* e non *opere*, anche se opere di certo sono e testi quasi mai». ⁸⁰ Sembra un controsenso, ma credo non lo sia più quando intendiamo la matrice derridiana di quel corsivo *testi*, a cui senz'altro fa capo il pensiero di un nuovo *ethos* avanguardista:

La scrittura è l'esito come discesa fuori di sé in sé del senso: metafora-per-altri-ad-uso-di-altri-qua-giù, metafora come possibilità di altri quaggiù, metafora come metafisica dove l'essere deve nascondersi se si vuole che l'altro si manifesti. ⁸¹

(dalla A alla Z, da 1 a 23), che ricorda, ad esempio, l'impostazione di un celebre libro di Orlando: sulla base di alcune «costanti tematiche», si raccolgono nella forma dell'elenco diversi testi, «esempi in confusione», ognuno dei quali è come un 'oggetto' «trovato, in [...] modo accidentale, graduale, involontario» (Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 1993, p. 21). Il libro accoglie poi anche una singolare mappa che cresce a poco a poco, «un albero né genealogico né vegetale» (*ibid.*, p. 81 e sgg.).

78 Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., p. 114.

79 Morelli, *In divisa da Angelus Novus*, cit., pp. 80-81 («Il catalogo è questo»).

80 Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., p. 116.

81 Jacques Derrida, *Forza e significazione*, in Id., *La scrittura e la differenza* [*L'écriture et la différence*, 1976], introduzione di Gianni Vattimo, Einaudi, Torino, 2002, pp. 3-38: 37.

Non si ricerca più l'antitesi nella sola dimensione "estetica" del significante e delle immagini dell'opera, ma si apre come una ferita dentro il linguaggio, un esodo dal senso; e in questa consapevole spoliatura si fa spazio all'altro. Certo Morelli sta ragionando sulla poetica di Nono, ma questa esperienza della scrittura come uscita (*fuori di sé*), rischio, nascondimento che fa spazio è anche la sua. Possiamo leggere con Derrida i versi dal *Tristram Shandy* citati da Gianfranco Vinay nel suo studio morelliano: l'autore retrocede, divide il compito (come Nono faceva con i suoi strumentisti) e dà modo al lettore di esercitare la sua immaginazione.⁸²

Questo fare "discreto" e partecipativo manca a Casella, forse perché ha composto *opere* e non *testi*? Leggendo in parallelo le prove di ritratto, possiamo visualizzare come in un fumetto una fulminea storia dell'avanguardia, nei suoi due tempi dell'estetica e dell'etica. Come si è già detto, i ritratti metafisici di Casella provocano forti sensazioni di straniamento; la sua è «una "presenza" fisiognomica capace di "bucare" la superficie dell'icona». Quando lo si osserva in fotografia, racconta Morelli, si avverte ancor di più «il senso astruso di una presenza personale invasiva. Una presenza personale che fora e oltrepassa, però, velocissimamente, il lettore della immagine [...] lasciandogli in uso e per poco soltanto il ricordo frastagliato e fosfenico di una percussione retinica passante, fastidiosamente non decodificata».⁸³

82 «The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn as well as yourself» (Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, II, 11; cit. a mo' di epigrafe in Gianfranco Vinay, *Vingt ans après. Genesi, sviluppi e viluppi della musicologia satirica*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 11-14: 11).

83 *Ibid.*, pp. 58-61. «Ho ipotizzato che le innervazioni di investimento dall'interno dell'apparato psichico siano inviate, a scatti rapidi e periodici [ideest fotogrammi], verso il sistema Percezione/Coscienza per essere dallo stesso ritratte con omologa rapidità [...]. Suppongo che questa discontinuizzazione su cui si fonda il sistema tipo PC sia il procedimento che fonda la rappresentazione mentale del tempo» (Sigmund Freud, *Notiz über den Wunderblock*, «Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse», II; cito da Morelli, *Very Well Saint*, cit., p. 14). Nei rapidi, fastidiosi *flashes* del Casella morelliano dobbiamo scorgere le riflessioni primonovecentesche

Casella è una figura, una foto o un quadro; non dà al fruitore dell'opera il tempo di immaginare, ma lo investe col suo sguardo a raggi laser. Poi sfugge, si dilegua in pochi istanti, probabilmente perché «ha gli occhi spalancati» e la «tempesta» della storia lo sospinge.⁸⁴

Anche Nono si ritrae, impossibile afferrarne l'immagine. Morelli non ha voluto dipingere il suo volto, ha lasciato il quadro allo stadio di abbozzo, o meglio di *prova*:

La figura in primo piano, la figura del ritratto, la volevo [...] invisibile, o coperta; coperta, silenziosa, arrestata e indisponibile all'eterno gioco di simulazione dei ritratti: il guardarsi da dentro a fuori il quadro e viceversa del soggetto del ritratto e del pubblico. Tale la consegna sospensivamente al mio assunto, che non essendo in grado onorare con farina del mio sacco, farò servire dalla citazione della più bella immagine che contenga una figura in primo piano che non guarda e non è vista. Il bellissimo ritratto di Elia nel deserto, nel secondo dei *Libri dei Re (Lo scisma delle 10 tribù: 19.11-13)*.⁸⁵

Ancora qui, tra questi scenari di deserto, in cui il "ritratto" perde ogni evidenza iconografica per identificarsi con il gesto sottrattivo del *re-trahere*, ci sembra di riconoscere Derrida, dal saggio su Edmond Jabès: «Assenza dello scrittore anche. Scrivere, significa ritrarsi. Ma non dalla tenda per scrivere, ma dalla scrittura stessa. Arenarsi lontano dal proprio linguaggio, emanciparlo o sconcertarlo, lasciarlo procedere solo e privo di ogni scorta».⁸⁶

sulla temporalità e la memoria legate al *Notes magico* di Freud. Impressioni che si fissano sulla carta, come i ticchettii di una macchina da scrivere, ma che faticano ad acquisire il privilegio di una *durée*.

84 Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 80.

85 «[...] E dopo il fuoco una flebile voce nel silenzio lieve. Quando Elia l'ebbe udita si coprì il volto» (Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., p. 131).

86 Jacques Derrida, *Edmond Jabès e la interrogazione del libro*, in Id., *La scrittura e la differenza*, cit., pp. 81-97: 87.

Nelle immagini di un Casella che sparisce nel vuoto perché guarda troppo e si lascia guardare e di un Nono che invece sceglie l'oblio nascondendo lo sguardo, c'è tutto il problema dell'avanguardia musicale, vecchia e nuova, e del potenziale critico della sua azione.



Giovanni Morelli, *Neve*, da *Chine varie*, 1964-68.

Matteo Giuggioli

L'opera in musica come forma del «pre-cinema»: sulla praticabilità di un'idea di Giovanni Morelli

Giovanni Morelli, *Che farem senza Euridice?*, in Id., *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrik, Fellini, Gaál*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 101-118.

Un primo merito del saggio *Che farem senza Euridice?*, quarto capitolo e studio conclusivo dell'ultimo libro pubblicato in vita da Giovanni Morelli, è sicuramente quello di concentrarsi su un film tanto suggestivo e dai molteplici motivi d'interesse, anche musicologico, quanto pochissimo noto e difficilissimo da reperire, ossia il film-opera televisivo del 1985-86 *Orfeusz es Euridyke* di István Gaál, realizzato per la Radiotelevisione ungherese e coprodotto dalla Rai italiana. Il film-opera di Gaál si basa sull'*Orfeo ed Euridice* di Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald Gluck, facendo riferimento, come viene esplicitato nei titoli di testa, alla prima versione dell'opera.¹ Nel complesso il film si presenta come «un film-opera rigoroso, molto “formalizzato” (in specie se considerato nel quadro complessivo, scombinato, della categoria di genere in cui si iscrive) [...] una realizzazione per l'appunto filmata, in ambientazioni reali e sensibilmente paesaggistiche, di una nobile

1 È la versione che andò in scena al Burgtheater di Vienna il 5 ottobre 1762 per celebrare l'onomastico dell'imperatore Francesco I.

esecuzione dell'omonima opera di Gluck».² Il rigore di Gaál nel confrontarsi con il testo drammatico-musicale settecentesco, che Morelli subito evidenzia, è testimoniato, nelle prime inquadrature del film, dal riferimento alla versione dell'opera e addirittura all'edizione musicale, per di più un'edizione autorevole come l'edizione critica.³ Questo non deve far pensare però a un tentativo di trasposizione filmica dell'opera scrupoloso ma “neutrale”, intendendo questo attributo nel senso di privo di particolari intenzioni interpretative e non disposto, sulla loro scorta, a modificare eventualmente la trama, la drammaturgia o l'impianto musicale originario dell'opera.

Proprio su alcune appariscenti modifiche apportate da Gaál al testo operistico e più in generale sulla sua lettura dell'opera di Gluck e attraverso di essa del mito di Orfeo, nonché sulla configurazione del racconto mitico per mezzo degli strumenti del cinema e sulla riflessione profonda e consapevole sulle modalità di incontro di generi artistici diversi come l'opera e il cinema elaborate dal regista, si sofferma l'attenzione di Morelli ed è questo complesso di aspetti a rendere il film-opera di Gaál un esempio adeguato per concludere il percorso analitico e di pensiero delineato nel suo libro. In questo contributo mi soffermerò sui punti principali del saggio di Morelli sull'*Orfeo ed Euridice* di Gluck/Gaál, contestualizzandoli nel ricco quadro delle idee presentate, discusse, sviluppate nel libro di cui il saggio fa parte, tramite l'attività incessante e febbrile di un “cantiere” di analisi incrociate di forme testuali di varia tipologia, capace di giungere a conclusioni non di rado sorprendenti. In molti casi, anche per via della tendenza di Morelli a procedere per lo più per fulminee (e spesso geniali) intuizioni, la descrizione o la parafrasi

-
- 2 Giovanni Morelli, *Che farem senza Euridice?*, in Id., *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrik, Fellini, Gaál*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 101-118: 101. Per una scheda completa del film si rimanda a Fabrizio Borin, *Che nuova serena luce è questa mai? II. Orfeo ed Euridice tra schermi, specchi e paradossi della memoria visiva*, «AAM.TAC. Arts and Artifacts in Movie / Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal», IV, 2007, pp. 33-51: 33, n. 2.
- 3 Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Azione teatrale per musica in tre atti di Raniero de' Calzabigi (versione viennese del 1762), a cura di Anna Amalie Abert e Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-Paris-London-New York, 1962.

possono giovare a una comprensione più piana dei suoi spunti e delle sue osservazioni. Concluderò con qualche considerazione, in relazione ai campi d'indagine della drammaturgia musicale e della teoria del cinema, su alcune implicazioni e sulla stessa praticabilità del nesso peculiare che Morelli ravvisa tra opera e film, nella produzione di Gaál, in riferimento al principio del «pre-cinema», che è l'argomento portante del suo libro. Anche in questo caso, penso che un approfondimento in chiave esplicativa delle “illuminazioni” morelliane, alcune delle quali a un primo impatto potrebbero apparire fatalmente minate da contraddizioni o dalle insidie della sovrainterpretazione, possa essere utile per confermare la loro fondatezza e comprendere appieno il loro significato.

«Che farem senza Euridice?»: quasi una parafrasi

Nell'ambito del suo particolare genere cinematografico di appartenenza, il film gluckiano di Gaál segue una via propria e ulteriore rispetto a quelle più consuete della ripresa filmica di una rappresentazione operistica e della traduzione cinematografica di un'opera. In questo film-opera il medium del cinema (poco importa che abbiamo a che fare con una produzione televisiva: Gaál è un regista di cinema e il suo film-opera ha chiaramente un taglio cinematografico) è sfruttato per indagare il melodramma a sfondo mitologico e per interagire con esso nella cornice di una ricerca espressiva di notevole spessore culturale e animata dalla volontà di porsi quale significativa esperienza mitografica. Morelli ritiene che il «messaggio» del film, il suo principale tratto distintivo, «sia la cattura di una norma estetica che riguarda, tanto separatamente, quanto assieme, *mitografia*, *teatro musicale* e *cinema*».⁴ Tale «messaggio» è «squisitamente formalistico», e questo, verrebbe da dire, con buona pace dello stesso Gaál, che nel formalismo individuava uno dei rischi da evitare, cimentandosi nel film-opera: «fare un film da un

4 Morelli, *Che farem senza Euridice?*, cit., p. 103.

melodramma pastorale è un bel rischio. Una trappola, anzi una doppia trappola. Chi ci prova: o cade nel pleonasma o nel formalismo».⁵ Il formalismo cui allude Morelli è però da intendersi non in termini troppo riduttivi e sicuramente non secondo un'accezione negativa. Nell'affermarsi, nell'ambito della cultura occidentale in epoca moderna e con particolare evidenza nell'epoca dei lumi, di un orientamento sistematico alla costruzione di strutture significanti ed espressive di carattere narrativo (al di là del genere artistico o del medium e del tipo stesso di narratività) complesse, caratterizzate dall'equilibrio costante tra unità e varietà, ossia capaci di non disperdere la propria coerenza pur nella multiformità dei materiali e dei temi coinvolti, spesso percorse dalla tendenza alla riflessività metalinguistica, Morelli ravvisa la svolta epocale cui assegna il nome di «pre-cinema» o «cinema del Settecento», a partire dalla «convinzione, paradossale quanto si vuole, di una effettiva pre-esistenza del cinema stesso nel secolo di Fontanelle, Parini, Fragonard, Saint-Just, Jean-Jacques, Sterne, Vivaldi, Franklin, Bach ecc.».⁶ Questa svolta non risparmia naturalmente l'opera in musica:

Azzardo qui un'affermazione molto grezza concernente un inusitato criterio di messa in evidenza dei reali rapporti fra cinematografia e melodrammaticità. Il teatro musicale, fin dai suoi albori (Euridici, Nuove Euridici, Orfei), non è *forse*, perlomeno solo e soltanto non è, quel che spesso si crede che sia, ovvero l'appagamento di un sogno neoclassico e di ritrovamento, rinascita, resurrezione del grande e premoderno teatro classico greco, quanto piuttosto (comunque soltanto *forse*) una delle tante incarnazioni del pre-cinema.

5 István Gaál, *Che nuova serena luce è questa mai? I. 9 schizzi per Orfeo ed Euridice*, «AAM.TAC. Arts and Artifacts in Movie / Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal», IV, 2007, pp. 23-32: 23.

6 Giovanni Morelli, «*Cinéma Diderot, già Fratelli Lumière*». *Osservazioni preliminari a un esercizio di ripristino delle/della pluralità delle/nelle Storie del cinema: Il cinema del Settecento*, in Id., *Prima la musica, poi il cinema*, cit., pp. 11-46: 15.

Cosa mi fa azzardare un apoftegma tanto zotico e quasi ineducato?

Un'osservazione elementare sulla struttura.

Il cinema-cinema sin dai suoi primi vagiti si conferma come una “pratica”, matura ed efficace, di *manipolazione testuale*: un complesso di *adattamenti, tagli*, enucleazioni di dettagli, montaggi di peripezie frammentate o esplose o recepite come imperfette reliquie di lasciti narrativi, relativizzazioni delle unità temporali e locali (reali o percepite), mobilità e altre turbative del “punto di vista”, schianti della prospettiva. Tutte proprietà che non sembrano essere frutto di un'evoluzione (tecnica, concettuale, progressiva), perché si trovano di già belle e fatte e attive ed efficientissime anche nei reperti aurorali della decima arte, quanto piuttosto sembrano essere delle eredità, delle forme-formanti di trasmissione di processi linguistici consolidati (trovati fatti, raccattati, ritrovati e sfruttati in stato di pura rendita).⁷

Il messaggio squisitamente formalistico di cui parla Morelli a proposito dell'*Orfeo* di Gluck/Gaál non sottintende una concezione formalista in cui il gioco “geometrico” degli sviluppi e delle trasformazioni formali escluda ogni traccia del contenuto tagliando fuori, nel processo di significazione, anche le implicazioni etiche dell'opera d'arte, che per lo più al suo contenuto si legano. Penso che Gaál, nelle sue lapidarie affermazioni sui pericoli del film-opera, alludesse alle insidie, influenti anche sul piano etico, di quest'ultima concezione formalista. Morelli si rifà semmai a un formalismo di stampo “culturale”, in cui la forma è esaltata in quanto vettore estremamente flessibile ed efficace di contenuti complessi e stratificati attraverso costruzioni valide esteticamente e avvincenti. Non credo dunque di sbagliare dicendo che Morelli non rimprovera a Gaál di essere caduto nella trappola da lui stesso paventata né ravvisa un punto di forza laddove il cineasta individua un'insidia. Egli applica qui la sua concezione elevata e “settecentesca”

7 Morelli, *Che farem senza Euridice?*, cit., p. 103.

della forma, intendendola come luogo e strumento di costruzione e riflessione nonché come perno dell'espressione e della rete delle connessioni culturali dell'elaborato artistico; se da una parte non può ignorare un rilevante esempio del «pre-cinema» come l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, dall'altra può forzare il proprio stesso anacronismo interpretativo, spingendosi a leggere con la lente del «pre-cinema» persino una effettiva produzione filmica, di ispirazione operistica come il film-opera di Gaál. In quanto film esso è «cinema-cinema». Il fatto però che con questo film il regista metta in scena e indagli un'opera in musica settecentesca manifestando un atteggiamento nei confronti della forma (dell'opera filmata e del film stesso) non troppo dissimile da quello mostrato dagli autori del «pre-cinema» fa emergere un forte tratto di continuità tra il film-opera di Gaál e le opere del «pre-cinema» e consente di inserirlo, a dispetto del dato cronologico, in quel filone, che del resto è un filone del tutto ideale. Il film di Gaál indaga l'opera di Gluck, secondo Morelli, addirittura nei termini di un «documentario»:

Ho detto sopra di un Gaál intensissimamente regista, che fiuta l'opportunità di "documentarizzare" anche un po' enfaticamente, nella sua impresa di cattura al cinema della favola teatrale di Gluck, le proprietà "tassonomiche" (storico-stilistico-estetiche) che la storiografia musico-teatrale assegna all'opera chiave (1762), fondatrice ovvero architrave della Riforma neoclassica-preromantica, nel momento mitico del gran finale del secolo diciottesimo.⁸

L'impressione di un documentario si produce già con l'inizio del film ambientato nella sala di registrazione, nella quale vediamo i musicisti pronti a eseguire l'opera e i tecnici del suono in procinto di incidere l'esecuzione che costituirà, con l'aggiunta di pochi rumori d'ambiente, la colonna sonora del film-opera. L'attacco meta-cinematografico, che si estende per tutta l'*Ouverture* dell'opera, con le immagini che si spostano dalla sala

8 *Ibid.*, p. 102.

di registrazione al lontano set cinematografico in esterni, esibisce la volontà del regista di mettere in risalto gli strumenti del lavoro interpretativo che egli conduce, attraverso il cinema, sull'opera e con essa sul mito. Questo lavoro segue il percorso idealmente mostrato nell'*Ouverture*: dalla dimensione sonora (l'opera e la sua registrazione, ossia la trasformazione della fonte musicale settecentesca in colonna sonora cinematografica) a quella visiva (il set, cioè la messa in scena fuori dal palcoscenico teatrale e con i mezzi del cinema, quali gli attori cinematografici che duplicano e si sovrappongono ai cantanti-attori operistici; la possibilità, attraverso le riprese in esterni e il montaggio, di fornire all'opera una nuova spazialità e una più articolata temporalità). La colonna sonora, dominata dalla musica d'opera, con qualche aggiunta ambientale comunque rilevante per la rappresentazione, come il rumore del mare all'inizio e alla fine del film, assume nell'operazione di Gaál un ruolo di fonte e di guida per la narrazione e per la drammaturgia cinematografica. L'insistenza iniziale della macchina da presa sui materiali dell'esecuzione musicale: le parti musicali nell'edizione critica del 1962, gli strumenti musicali misti, moderni e d'epoca, che saranno impiegati in un'esecuzione abbastanza rispettosa della prassi, lascia intendere come non solo nella musica, ma più precisamente in una musica storicamente determinata stia la sorgente di questo progetto filmico. L'opera di Gluck scandirà inoltre il "passo" della rappresentazione cinematografica, costituendo il costante punto di ancoraggio per una dimensione visiva composita riguardo ai piani di visione, libera da vincoli di consequenzialità "realistica" nella messa in successione delle inquadrature e indirizzata alla fascinazione, carica di riferimenti iconografici e di implicazioni simboliche nella costruzione delle immagini. Gaál afferma in modo emblematico, a proposito del proprio film-opera gluckiano: «vorrei dar vita ad una *visione* non ad uno *spettacolo*».⁹ Questo innanzitutto per rifuggire le «trappole» (già menzionate), che indica subito dopo: il «pleonasma» e il «formalismo». Quello di Orfeo, se da una

9 Gaál, 9 schizzi per Orfeo ed Euridice, cit., p. 23.

parte è un mito “musicale”, che prontamente ricorre nei tentativi di fondazione e rifondazione dell’opera in musica nell’epoca moderna, dall’altra è un mito in cui anche la visione svolge un ruolo decisivo, con lo sguardo del cantore tracio implorato da Euridice sulla via del ritorno dagli inferi e capace di ucciderla per la seconda volta. Il motivo dello sguardo è al centro dei trattamenti cinematografici del mito, compreso il film-opera di Gaál.¹⁰

Conforme con la volontà di Gaál di creare con questo film innanzitutto una «visione» è il modo in cui egli si serve della danza, integrandola nella drammaturgia filmica (proprio come Gluck, Calzabigi e Gasparo Angiolini, il coreografo della celebre prima viennese dell’*Orfeo*, la avevano integrata nella drammaturgia operistica) e stilizzando il movimento coreutico secondo un proprio canone di figure geometriche, prima tra tutte la spirale, connesse a determinati atteggiamenti espressivi e significati.¹¹ Altro ingrediente fondamentale della «visione» di Gaál è il paesaggio. Come osserva Morelli:

Se nel trattamento del mito per il “taglio” della sua opera Gluck aveva inventato il terzo protagonista (Amore), compendio di tutti i ruoli della numinosità e dei relativi patti, rispetti, promesse, punizioni, il regista ungherese nel 1986 inventa un quarto protagonista: il paesaggio [...]. Paesaggio che domina ogni situazione e “suggerisce” ogni intonazione espressiva, animandosi, a vista vuoi nelle tramutazioni dei sassi in ombre furiose, vuoi nelle sfocature del visus sottoposto alle citazioni del Sublime panico o beato, vuoi nei giochi di campi e controcampi di figure e ombre.¹²

10 Su questo aspetto si veda Borin, *Orfeo ed Euridice tra schermi, specchi e paradossi della memoria visiva*, cit., pp. 33-36.

11 Cfr. Gaál, *9 schizzi per Orfeo ed Euridice*, cit.

12 Morelli, *Che farem senza Euridice?*, cit., pp. 113-114

Il mito di Orfeo ed Euridice è il mito del potere sovranaturale della musica ed è il mito dello sguardo in cui si congiungono amore e morte. Se nel carattere della voce orfica è stato individuato un archetipo della voce operistica, tanto che questo mito ha accompagnato le svolte della storia dell'opera sin dai suoi esordi, l'incontro tra voce salvifica e sguardo esiziale che ha luogo nel mito ha avuto un peso nel dibattito sullo statuto dell'audiovisione e, sulla scorta del pensiero lacaniano, ha inciso significativamente anche sulle riflessioni teoriche sull'uso dell'opera in musica nel cinema.¹³ Morelli coglie entrambi gli spunti in riferimento al mito: «la consonanza natura/musica che si ulteriorizza (allegoricamente) nella potenza universale della musica che si batte per il primato, terreno e ultraterreno; la sofferta costituzione/decostruzione dello statuto dell'audiovisualità (anche in termini neuro-estetici)».¹⁴ Non li sviluppa però, approfittando dell'occasione propizia dell'analisi di un film-opera che li problematizza consapevolmente entrambi, nella direzione di un approfondimento della natura dell'audiovisione o del suo statuto nell'opera e nel cinema. Per Morelli questi spunti rientrano innanzitutto tra i «pretesti per significative manipolazioni, riasseti, contrazioni, ellissi, ingrandimento di dettagli, zummate».¹⁵ Morelli è interessato alla “forma” – intendendo questo termine nell'accezione introdotta poco sopra – del mito, alla dimensione su cui intervengono le trasformazioni che ne caratterizzano le varie configurazioni testuali nel tempo storico e nella costellazione dei diversi generi artistici coinvolti. Questo processo di «manipolazione testuale» si compie, almeno nell'arco che va dall'opera in musica al cinema, sempre in termini cinematografici, prima in quello che egli chiama «pre-cinema», quindi nel «cinema-cinema».

13 Penso soprattutto alla proposta teorica sviluppata in Michal Grover-Friedlander, *Vocal Apparitions. The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2005.

14 Morelli, *Che farem senza Euridice?*, cit., p. 106.

15 *Ibid.*

Al di là del rapporto tra suono/musica e immagine, con tutte le sue implicazioni teoriche, storiche, di genere, mediali, quello che lo interessa in modo particolare nella produzione di Gaál è il modo in cui il regista manipola testualmente il mito servendosi del film-opera come punto ideale di confluenza del «pre-cinema» (l'opera di Gluck) e del «cinema-cinema» (di cui lo stesso Gaál è un valido rappresentante), interrogando attraverso il cinema effettivo l'ideale e potenziale «cinema del Settecento» e facendosi al contempo mitografo. Mitografi in senso morellianamente pre-cinematografico, cioè attraverso le loro manipolazioni testuali del mito sullo sfondo di una concezione condivisa del rapporto tra spazio e tempo negli elaborati artistici sono, al pari di Gluck e Calzabigi tutti gli autori di Orfei operistici. Nel quadro di tale concezione di fondo, che prelude a quella del cinema e avrà in essa la sua consacrazione, lo spazio si presenta come illusionisticamente teatralizzato, mentre il tempo vive di unità o frammenti di unità episodiche ed eterogenee che trovano però coerenza a un livello superiore in una totalità organizzata e orientata.¹⁶ Morelli si sofferma su due opere distanti cronologicamente tra loro, che sono adattamenti molto diversi, nel “taglio”, della vicenda mitologica rispetto all'*Orfeo* di Gluck. La prima è *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* di Franz Joseph Haydn, opera scritta su libretto di Carlo Felice Badini per il teatro di Haymarket a Londra, dove avrebbe dovuto debuttare nel maggio 1791, ma che infine non andò in scena. La seconda è il dramma espressionista *Orpheus und Eurydike* scritto da Oskar Kokoschka nel 1919 e musicato nel 1923 da Ernst Křenek per il teatro di Kassel su proposta dell'allora sovrintendente Paul Bekker.

L'analisi di Morelli, che si focalizza innanzitutto sulle tracce di continuità sul piano della “forma” tra melodramma e cinema e attraverso di esse sulle modalità trans-storiche della scrittura mitografica, mette in evidenza le scelte del regista dal punto di

16 Su questo paradigma spazio-temporale si veda Morelli, «*Cinéma Diderot, già Fratelli Lumière*», cit., pp. 40-46 (per lo spazio) e Id., *Il postiglione cronos. Barry Lyndon e ancora il “cinema del Settecento”*, in Id., *Prima la musica, poi il cinema*, cit., pp. 47-85: in particolare 57-61 (per il tempo).

vista della manipolazione del *plot* narrativo e drammatico della totalità testuale e dei suoi singoli episodi, occupandosi del modo in cui esse si sovrappongono e interagiscono con quelle operate da Gluck e Calzabigi nella loro opera “pre-cinematografica”. Gaál spiega così i suoi quattro interventi più vistosi sull'opera:

Noi, il viso di Euridice lo vediamo la prima volta dopo la sua reincarnazione. A partire da qui lei rimane sino alla fine giovane e bella. Quando Orfeo nella scena madre commette l'errore drammatico, cioè *si volta indietro*, i suoi capelli diventano grigi; da questo momento si vede sul suo viso l'impronta del dolore e del tempo. Questo è dunque il primo cambiamento visibile in confronto all'opera originale. Da questo deriva direttamente il registro della voce del protagonista. La partitura originale voleva un contralto (castrato). Secondo il mio avviso, e ciò è condiviso anche dai miei collaboratori, la scelta del registro di baritono è molto più adatta per rappresentare sullo schermo l'eroe. La terza modificazione si riallaccia alla prima. Cioè non c'è un'altra *chance* dopo aver commesso il reato drammatico, vale a dire non c'è l'*happy end* voluto e scritto da Calzabigi e Gluck. Quarta modificazione: Amore è sempre presente, dall'inizio alla fine.¹⁷

Morelli non si sofferma sul primo e sul quarto cambiamento, mentre fa un breve accenno alla scelta del baritono come ruolo vocale per Orfeo, una scelta che stridendo con l'attenzione altrimenti rivolta nel complesso, in questo film-opera, all'assetto musicale dell'opera nella sua prima versione del 1762, palesa la necessità insormontabile per il regista di stabilire un compromesso con il codice cinematografico della verosimiglianza. Anche nella prima scelta di Gaál traspare un gesto prettamente cinematografico: il montaggio filmico consente di rompere il regime temporale del presente assoluto operistico e di sovrapporre alla temporalità immanente del dramma musicale, che nel film rimane vincolato soltanto alla sua musica, la temporalità mobile della serie visiva.

17 Gaál, *9 schizzi per Orfeo ed Euridice*, cit., p. 23.

Uno scarto tra temporalità diverse emerge anche nella sequenza corrispondente all'aria di Orfeo nel Terzo Atto «Che farò senza Euridice?». Morelli, nel proprio schema di segmentazione del film-opera, così riassume la sequenza: «pianto di Orfeo, arioso *Che farò senza Euridice?*, viaggio terreno attraverso le stagioni dell'eroe e suo ritorno al mare sulla costa del primo sepolcro terreno di Euridice».¹⁸ Dal punto di vista formale si potrebbe osservare come la struttura musicale circolare del rondò vocale in cinque sezioni (ABACA) vada a sostenere un episodio cinematografico in cui la temporalità filmica, dilatandosi fino a coprire diversi anni di vita del protagonista, finisce per assumere anch'essa un andamento ciclico (nel movimento spiraliforme dei cicli della vita del cantore) in linea con quello della musica. Morelli però non è interessato a questo tipo di dinamiche formali. La forma cui egli si riferisce riguarda il modo di disporsi della struttura testuale (eccedente rispetto al livello della forma pura e astratta) nei confronti della materia trattata e delle sue fonti, oltre che del proprio dispositivo funzionale. In questa sequenza Gaál muove verso l'esterno dell'opera di Gluck e compie un passo decisivo nell'ambito della sua strategia mitografica: lo sfogo neoclassicamente misurato dell'eroe gluckiano per la perdita della sua amata si apre tramite l'immagine cinematografica su un orizzonte di senso più ampio, che recupera il motivo virgiliano delle peregrinazioni dell'eroe dopo la seconda morte di Euridice. Con questo allargamento di campo, effettivo anche dal punto di vista delle connessioni culturali, è preparata la "conversione" sintattico-semanticamente che ha luogo nel finale rispetto al testo di Gluck e Calzabigi con il taglio del lieto fine dell'opera e il ritorno circolare di Orfeo allo scenario marino dell'inizio del film. Per l'ottica morelliana del cinema come principio sovrastorico e ideale di manipolazione di forme testuali, di generatore di scritture mitiche, di collettore di esperienze culturali che ha le sue radici nel pensiero (e nel pensiero che prende forme concrete nelle opere d'arte, soprattutto letterarie e musicali) settecentesco, questa "conversione" testuale è la chiave

18 Morelli, *Che farem senza Euridice?*, cit., p. 105.

per comprendere l'intera operazione cinematografica di Gaál: la vicenda di Orfeo ed Euridice passa dal livello contingente delle passioni dei personaggi a quello assoluto della

pura esperienza estetica (drammatica o patetica quanto si vuole ma essenzialmente estetica) [...]. Lo schema ultraridotto diventa così: Euridice morta – Euridice morta – Euridice ri-morta (ovvero: Che farà senza Euridice? / Quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?). L'esperienza artistica dell'eroe è libera di espandersi, in eco, su tutti i paesaggi (alpestri, pastorali, grotteschi, marini) in cui sprofonda la reiterata espressione dell'intimità dolente di Orfeo, cantore professionale e non per caso. (Il suo target è l'universalità dell'espressione, planetaria e oltre).¹⁹

L'esplorazione di esperienze testuali liminali, che istituiscono, percorrono e oltrepassano soglie, tra generi all'interno o meno di una stessa area artistica (letteratura, musica, teatro, pittura ecc.), tra forme dell'espressione miste e stratificate, tra temi e orizzonti di significato che si stagliano sul vasto sfondo della cultura occidentale tra l'epoca del lumi e il nostro presente, è una costante e un obiettivo primario del libro su musica e cinema di Morelli, come mostra anche quest'ultimo passaggio citato. A conferma di questo indirizzo, il sottotitolo del libro è *Quasi una sonata*, una sonata in quattro movimenti, se ne facciamo corrispondere uno ad ogni saggio del volume. Ogni studio/movimento ha un proprio tema e un proprio cineasta di riferimento (con un suo film che diviene l'oggetto principale dell'analisi). Gli argomenti trattati si collegano però sempre al tema cardine della monografia: l'ideale filiazione del cinema dall'estetica e dalle forme espressive settecentesche e in particolare, potremmo dire con Nietzsche, dallo "spirito della musica" del Settecento, che porta Morelli a interpretare molti degli elaborati artistici dei quasi due secoli che precedono l'invenzione del cinematografo nella chiave di un ipotetico «pre-cinema».

19 *Ibid.*, p. 116.

Nel dare forma al suo libro ispirandosi a una logica sonatistica, o almeno lasciando trapelare, a partire dal sottotitolo del volume, la suggestione di una monografia scientifica su musica e cinema non immune alla natura sincretica e metamorfica delle arti di cui si occupa, Morelli sottolinea l'apertura, virtualmente senza confini ermeneutici, del proprio approccio. La chiusa, con colpo di scena conclusivo, del saggio sull'*Orfeo* di Gluck/Gaál conferma questo aspetto. Appena riconosciuta in quella che ho definito "conversione" sintattico-semantica della conclusione del film rispetto alla sua opera di riferimento – il lieto fine evitato e la meditazione di Orfeo di fronte al mare dopo avere attraversato peregrino le età della vita, una trasformazione che comporta uno spostamento del livello della significazione dal piano delle passioni umane a quello della «pura esperienza estetica» – la «manipolazione testuale» più rilevante di Gaál nei confronti della tradizione drammaturgica, narrativa e mitografica del mito di Orfeo ed Euridice in epoca moderna, Morelli rintraccia un'assonanza tra il "programma" orfico del regista ungherese e quello che è stato ipotizzato in sede musicologica per il concerto beethoveniano del 22 dicembre 1808.²⁰ In base a una possibile connessione (d'autore) tra il movimento centrale del Quarto Concerto per pianoforte di Beethoven, eseguito in quella occasione tra la Sesta e la Quinta Sinfonia del compositore, e la scena di Orfeo che affronta e vince con il canto le furie e gli spiriti infernali sulla via del proprio ricongiungimento temporaneo con Euridice nell'oltretomba, per il concerto del 1808 è stata ipotizzata una trama tutta legata al mito di Orfeo e connessa alla biografia artistica del compositore. Questa trama, come nel film-opera di Gaál, si concluderebbe senza lieto fine e con il raggiungimento, vinte le passioni umane, del livello della «pura esperienza estetica», con Beethoven in dialogo con il proprio genio nella *Fantasia corale* op. 80.

20 In proposito si veda Owen Jander, *Orpheus Revisited: A Ten-Year Retrospect on the Andante con moto of Beethoven's Fourth Piano Concerto*, «19th-Century Music», XXIX, 1, pp. 31-49.

L'analisi della strategia mitografica nel finale del film-opera e quest'ultima rispondenza tra scritture del mito colta attraverso i generi artistici e attraverso i secoli sono eloquenti circa il piano di pertinenza delle idee di Morelli di un cinema nato dalla musica e di un «pre-cinema», ossia un «cinema del Settecento», reperibile tanto nei romanzi di Diderot, quanto nelle Sonate di Scarlatti e nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck. Categorie dell'impossibile storico, che lo stesso autore non esita a ricondurre all'ambito del motto di spirito, esse riacquisiscono senso e prendono vigore nell'ottica di un'analisi "culturale" della storia europea del pensiero e delle arti in età moderna.²¹ In questa prospettiva poco importa di capire se, per paradosso, sia mai effettivamente esistito un «cinema del Settecento». Importante è semmai notare, come fa Morelli, che in un ambito artistico come il cinema, decisivo per la storia delle arti e del pensiero nel Novecento, possono essere individuati dei principi, al di là del livello dei dispositivi mediali e linguistici specifici e non trasferibili ad altre arti, che rappresentano il coronamento di una vicenda storica più lunga di quella dell'arte entro la quale operano e debordante rispetto ai suoi margini. Analizzando modalità costruttive, connessioni semantiche, corrispondenze più o meno remote tra configurazioni testuali Morelli rintraccia e approfondisce essenzialmente delle strutture culturali. Pertanto, analizzando un romanzo o un'opera del Settecento come se fosse un film (o meglio un "pre-film"), non ha bisogno di precisare che sta parlando per metafora. Sul piano delle strutture che egli esplora l'intromissione di un agente mediatore come la metafora potrebbe essere persino dannoso, in quanto attenuerebbe la forza suggestiva di associazioni che non vogliono e non devono rendere conto alle clausole di legittimazione di un'indagine strettamente storica, intra- o intergenerica che sia, ma nella quale anzi l'intertestualità è colta come occasione per percorrere liberamente, in tutte le direzioni, il campo storico delle forme espressive come un grande atlante della cultura.

21 Morelli, «*Cinéma Diderot, già Fratelli Lumière*», cit., p. 15.

Adattamento e montaggio: opera o cinema?

Una conferma della fondatezza di questa prospettiva sull'approccio di Morelli agli elaborati artistici di quello che egli chiama «pre-cinema» e alle produzioni propriamente cinematografiche che ad essi si rifanno e che del «pre-cinema» conservano e sviluppano l'attitudine, come il film-opera di Gaál sull'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, si può trarre da una breve riflessione su due procedure chiave del percorso analitico morelliano in *Prima la musica, poi il cinema*: adattamento e montaggio, considerandole più da vicino in relazione agli ambiti della drammaturgia musicale e della teoria del cinema.

Morelli che, come abbiamo visto, identifica il cinema sin dai propri albori essenzialmente come una «“pratica”, matura ed efficace, di *manipolazione testuale*», individua nelle procedure di adattamento testuale la dimensione operativa fondamentale di questa arte. Nell'impossibilità di prescindere da tali adattamenti il cinema mostra un tratto di continuità con il teatro d'opera:

Fra questi frutti maturi, acquisiti pronti all'uso, preliminarmente connaturati all'impegno linguistico che li attende in stato di proiezione su schermo, si trovano, a mio modesto avviso, anche diversi portati del teatro d'opera, del teatro musicale, del teatro lirico, che dir si voglia. Questi essenziali portati ex-drammaturgia musicale garantiscono al cinema i risultati di un preliminare lavoro di esperienza pratica d'ordine grammaticale, sintattico e retorico. Un lavoro che rende naturale l'essenzialità, per il cinema, di un pre-ordine di ricorso al “taglio” dei racconti, all'*adattamento* delle *fabulae*, al montaggio di frammentate peripezie o di discontinue raccolte di resti di decostruite peripezie, in un ordine inventivo (*montaggio* che alla fine fonda la particolarità del testo, del titolo, dell'opera). In modo particolare ciò deriva, il cinema dal teatro musicale che si connota storicamente come una macchina dedita ad adattare, tagliare e montare tronchi e tronconi di “miti”²²

22 Morelli, *Che farem senza Euridice?*, cit., p. 104.

Sarebbe fuorviante considerare in modo essenzialista il parallelismo tra cinema e opera sul versante della necessità degli adattamenti. Morelli non scende nei dettagli procedurali dei due generi artistici e non si rivolge alle esigenze specifiche dei loro sistemi espressivi, che motivando le scelte pratiche degli autori sostanziano le differenze nei due modi di adattamento. Opera e cinema, con i loro rispettivi sistemi espressivi, postulano condizioni di verosimiglianza del tutto diverse e gli adattamenti testuali, oltre che a questioni di gusto legate ai contesti storici di produzione e ricezione delle due arti, devono soddisfare tali condizioni. Mentre nel cinema i fattori di inverosimiglianza da controbilanciare a partire dai mezzi dell'adattamento testuale sono l'incorporeità delle immagini proiettate e l'artificiosità del montaggio delle inquadrature,

la duplice condizione posta a garanzia della verosimiglianza operistica è, a ben vedere, contraddittoria. La prima condizione – la preferenza per soggetti, temi, ambienti remoti nel tempo o nello spazio, dove il dialogo cantato riesce meno implausibile e l'evocazione sonora tanto più suadente – impone alla musica operistica un distacco, una distanza, ch'è di segno nettamente contrario al requisito della presenza scenica, della fisica immediatezza, implicito nella seconda condizione, quella che postula ideale dello spettatore nel personaggio, e di questi nella voce del cantante. Di fatto, è proprio tra queste due spinte contrapposte che la drammaturgia dell'opera in musica ricerca il punto d'un equilibrio difficile e sempre nuovo, sempre instabile.²³

Scegliendo un film-opera che si rifà ad un'opera in musica a soggetto mitologico, Morelli avrebbe un'occasione ideale per discutere i procedimenti di adattamento testuale delle due produzioni (l'opera-fonte e il film che su di essa si basa) a confronto sullo sfondo di questioni, come quella della

23 Lorenzo Bianconi, *Introduzione*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Id., Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 7-51: 19.

verosimiglianza, che rimandano alle radici della loro identità di genere e mediale. Egli non è però primariamente interessato a questi aspetti, la cui consapevolezza certo il suo discorso interpretativo presuppone. Analogamente, quando in modo apparentemente sbrigativo riduce l'esame della struttura narrativa dell'opera di Gluck alla segmentazione del suo *plot*, così come esso è configurato nel film-opera, e allo studio comparato di quest'ultimo con le trame di altri Orfei (Sartorio, Haydn, Křenek), Morelli non liquida il potenziale interpretativo di un'analisi più approfondita in chiave narratologica, secondo gli approcci ormai consolidati, negli studi sul melodramma, all'«opera come racconto».²⁴ Egli osserva semplicemente il problema da un'altra angolazione, dalla quale i processi di adattamento, sebbene vengano presentati in termini pratici, sono esplorati poi soprattutto nei loro risvolti teorici e culturali. Le prospettive della drammaturgia musicale e della “narratologia” operistica non sono escluse ma date come per acquisite nella ricerca morelliana, che colloca il suo punto di osservazione più in alto, là dove le forme testuali dialogano oltre i confini di genere e addirittura oltre i limiti direzionali del tempo storico. Da questo punto di osservazione è possibile considerare in tutti i suoi esiti l'impatto dei miti sulle forme artistiche non solamente seguendo le loro sorti nelle varie testualità che storicamente li assumono e configurano, ma anche valutando l'azione di queste ultime in termini mitografici. L'approccio di Morelli, che osa avventurarsi su un sentiero molto rischioso di analisi testuale in campo aperto, svincolando termini tecnici come adattamento e montaggio dai loro differenziati e specifici ambiti d'azione entro certi generi e corrispondenti discipline analitiche e assumendoli secondo una grande apertura di senso, si legittima e diventa comprensibile, anche su questo fronte, essenzialmente in quanto “topografia” delle forme della cultura.

24 Così si intitola uno studio fondamentale sull'argomento, al quale rimando: Luca Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 1994.

Il termine montaggio ci riporta infine al «cinema-cinema» ed è con qualche considerazione sull'approccio di Morelli in relazione al cinema innanzitutto come ambito teorico che vorrei concludere la mia riflessione. Una categoria come quella morelliana del «pre-cinema», se inquadrata attraverso una visione essenzialista del cinema come medium inseparabile dal proprio dispositivo tecnologico perde del tutto di validità precipitando nel vuoto dell'assurdo storico. Tuttavia il dibattito teorico sul cinema è oggi sensibilissimo alla questione dei fondamentali del medium cinematografico, in un'epoca in cui il suo dispositivo si è trasformato radicalmente, moltiplicandosi e disperdendo, con l'avvento delle tecnologie digitali, i suoi elementi originari e caratteristici (dalla pellicola al proiettore allo schermo riflettente). La discussione si scinde tra visioni essenzialiste che decretano la morte del cinema con il tramonto del suo dispositivo originario e altre invece portate a riconoscerne la sopravvivenza al mutare della tecnologia. Per questo secondo ambito di concezioni si pone con forza la questione di definire ancora una volta, nell'epoca attuale, in cosa consista la specificità del cinema. Tra esse si colloca la proposta di Francesco Casetti, che si rivolge al cinema innanzitutto come «esperienza»:

Appellarsi alla centralità dell'esperienza significa rovesciare questa prospettiva: ciò che costituisce il nocciolo identitario di un medium è la maniera in cui esso mobilita i nostri sensi, la nostra riflessività e le nostre pratiche – una maniera che ha indubbiamente subito l'influenza di un dispositivo tecnologico, ma che si è anche venuta cristallizzando nel tempo, fino a costituire una forma culturale riconoscibile in sé, e che può riattivarsi in diverse circostanze. [...] È in questo quadro che emerge con nettezza il fatto che un medium sia un modo di vedere, di sentire, di riflettere e di reagire, non legato necessariamente a una singola “macchina”, neppure quella che gli ha apparentemente dato la vita.²⁵

25 Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015, p. 13.

Nell'immaginare e descrivere una sorta di continuità storica tra forme artistiche (soprattutto musicali) settecentesche e cinema, nei termini di una pre-figurazione e addirittura di una paradossale pre-attività del cinema come principio in altre vesti mediali e linguistiche rispetto a quelle assunte dal momento della sua effettiva invenzione, Morelli non chiama in causa e non concettualizza la categoria di esperienza, che però nella sua concezione ampia, articolata e sfumata di cosa sia una testualità quantomeno affiora, così come sempre sullo sfondo di quella concezione fluttua la categoria di cultura. Ontologicamente, rispetto anche alle teorie meno essenzialiste sul cinema, nelle quali comunque, a varie gradazioni, non viene meno il riconoscimento di aspetti determinanti per l'identità del cinema innanzitutto negli elementi e nelle attitudini della sua componente visiva quali l'immagine in movimento e la capacità dell'immagine cinematografica di catturare e conservare tracce del reale, l'ipotesi morelliana resta un'affascinante provocazione intellettuale, impossibile però da sviluppare sul terreno dell'analisi degli elaborati artistici entro l'alveo della storia.

Già nel sottotitolo del primo saggio di *Prima la musica, poi il cinema* osserviamo però che Morelli ragiona sulla pluralità della e nella storia del cinema, inquadrando all'interno di questa pluralità il «cinema del Settecento».²⁶ Questa sottolineatura di una storia plurale dell'arte cinematografica la ritroviamo nelle teorie non essenzialiste del cinema ed è nell'ottica di una storia plurale del cinema che queste teorie cercano di leggere il polo storico opposto rispetto all'ideale «pre-cinema» morelliano, ossia il cosiddetto “post-cinema”, il cinema nell'epoca dei media digitali. Significativamente Casetti parla di una «galassia Lumière», per identificare un cinema che da «stella luminosissima e ben identificabile» nel Novecento è deflagrato in «mille soli, che a loro volta hanno catturato nuovo materiale celeste, hanno formato nuovi sistemi, governano nuovi

26 Morelli, «*Cinéma Diderot, già Fratelli Lumière*», cit.

pianeti». ²⁷ Dal punto di vista teorico dunque la visione di Morelli, che con acutissima intuizione estende la «galassia Lumière» ai “lumi” del pensiero filosofico del Settecento, mantiene il proprio carattere di provocazione intellettuale, ma mostra anche appigli con un fronte animato di dibattito in seno alle teorie sul cinema. In questo essa si legittima anche sul piano disciplinare degli studi sul cinema. Similmente a quanto avviene sul piano musicologico, se essa non offre il tracciato di una pista metodologica praticabile, costituisce però quantomeno una riflessione fondata e per molti versi illuminante.

Così come il principio dell'adattamento, quello del montaggio è assunto da Morelli in modo generico per rendere conto di modalità costruttive di sequenze testuali di varia natura. Anche in questo caso, per comprendere l'approccio morelliano è necessario uscire dai confini dell'essentialismo, non potendo essere considerati montaggi di tipo strettamente cinematografico tutti quelli che non hanno a che fare con i materiali e le unità sintattiche dell'immagine in movimento. Mi piace concludere osservando che su questo punto, argomenti per la legittimazione di una concezione lata del montaggio come quella di Morelli possono essere trovati nell'opera teorica di una assoluta autorità in ambito cinematografico, Sergej M. Ejzenštejn, che riconosceva nel montaggio (non solo nel cinema) un mezzo fondamentale dell'espressione e, proprio come Morelli, individuava un «principio cinematografico» attivo nelle arti già prima dell'invenzione del cinema, considerando senza problemi Diderot alla stregua di un teorico del cinema e ravvisando la piena operatività di un montaggio di tipo cinematografico in certe composizioni musicali (ad esempio di Skrjabin). ²⁸ A chiusura di questo percorso morelliano si consideri quanto Ejzenštejn afferma circa il profitto che un

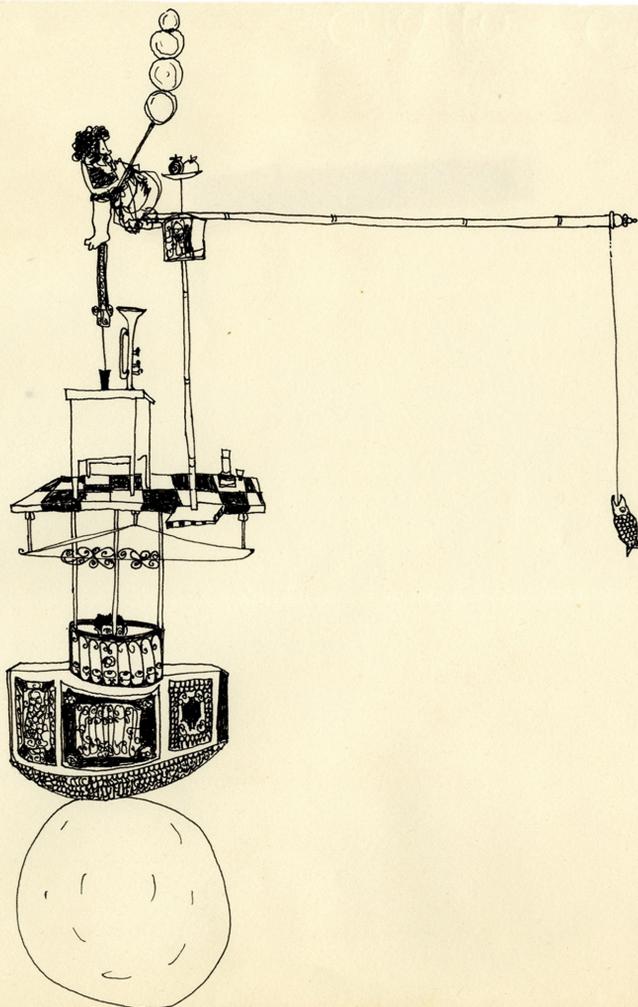
27 Francesco Casetti, *La galassia Lumière*, cit., p. 30.

28 Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija šesti tomach: Montaz*, vol. II, Iskusstvo, Moskva, 1963-1970 [trad. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1985, 4ª ed. 2004, pp. 316-319 (su Diderot); pp. 140-141 (su Skrjabin)].

regista cinematografico può trarre dallo studio del montaggio in un celebre brano letterario come il racconto della battaglia di Borodino in *Guerra e pace* di Tolstoj:

Naturalmente qui non è in gioco qualcosa di specificamente cinematografico o specificamente artistico; anzi, non è in gioco nemmeno qualcosa di specifico, ma il fatto che l'estrarre con il montaggio singole configurazioni da un certo materiale e correlarle in determinate combinazioni è alla base di qualsiasi atteggiamento cosciente e intenzionale nei confronti della realtà.²⁹

29 *Ibid.*, p. 168.



VERO, VERISSIMO,
SONO BENE ASSICURATO
E I PADRONI DEL LOCALE
MI AMANO -
MA, QUANTI MIEI
EX-COLLEGGI
STAZIONANO OGGI
SU UNA

**POLTRONA A
ROVELLE!**

VERO, VERISSIMO,
È PIÙ PERICOLOSO
LAVORARE IN
UNA FABBRICA
DI CELLOPHANE,
PERCHÉ IL CELLOPHANE
(SI SA)
FA VENIRE
IL CANCRO,
LATE I BENZOLI
LA NICOTINA
LA GOMMATINA
**E FORS'ANCHE
IL GUANO.**

VERO, VERISSIMO,
MI SONO
ESERCITATO
A LUNGO,
SI PUÒ DIRE
CHE L'ACROBAZIA
L'HO NEL SANGUE,
E CHE MI PUÒ
MANCARE TUTTO
MA NON CERTO
IL SENSO DELL'EQUILIBRIO.
MA VI PREGO
DI NOTARE
CHE L'EQUILIBRIO
NEL MIO MESTIERE
NON È TUTTO
I FATTORI CASUALI
NON SI CONTANO,
LA FORTUNA,
LA PIGNONIA E LA
CATTIVA OCCASIONE,
DITE MI SOLO VOI
COSA SOCCÈ DEEREBBE
SE A
QUESTO GATTO
VENISSE IN MENTE
DI SPICCHARE UN SALTO
**E DI MORSICARE
IL MIO PESCE**



Giacomo Baroni

The Rocky Horror Picture Show: un percorso di degustazione del *cult*

Giovanni Morelli, *RHPS: La spinta pelvica del cult*,
«AAA.TAC. Acoustical Arts and Artifacts / Technology,
Aesthetics, Communication. An International Journal», IV,
2007, pp. 59-74.

Uno scrigno di tesori e chincaglierie, stracolmo di impulsi e rimandi, che gli accolti collezioneranno avidamente e custodiranno gelosamente. Questa visione del *cult* è probabilmente uno degli aspetti più affascinanti che si notano quando ci si avvicina al saggio di Giovanni Morelli *RHPS: la spinta pelvica del cult*.¹ Come se stesse a sua volta assecondando questo gusto per la citazione, procede con richiami dotti e vari, identificando imprevedibili antesignani e applicando abilmente le loro teorie, fino a trasformare l'analisi della pellicola in un'osservazione su alcuni aspetti che potrebbero fare parte del *cult* in senso assoluto.

Per comprendere a fondo gli argomenti trattati sarebbe necessario conoscere a fondo il film, se non addirittura essersi recati a una *Audience Participation*, gli *happening* che prevedono un coinvolgimento attivo del pubblico durante la proiezione attraverso l'uso di oggetti, gesti e frasi legate alle diverse sequenze e che hanno reso questa pellicola unica e speciale. Tali spettacoli, che

1 Giovanni Morelli, *RHPS: La spinta pelvica del cult*, «AAA.TAC. Acoustical Arts and Artifacts / Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal», IV, 2007, pp. 59-74.

tanto hanno contribuito alla conservazione, crescita e diffusione di quello che quarant'anni dopo resta un vero e proprio culto, si svolgono con cadenza regolare solo in cinque luoghi al mondo, le cosiddette *Rocky Horror House*, una delle quali si trova al Cinema Mexico di Milano. Qui ogni venerdì è possibile gustarsi il *musical* cantando insieme ai personaggi, lanciare riso durante il matrimonio degli amici di Brad e Janet o ripararsi dalla pioggia torrenziale (simulata con pistole ad acqua) coprendosi con un giornale proprio come fanno i due protagonisti prima di entrare nel castello di Frank-N-Further.

Tra gli studiosi ci sono diverse opinioni riguardo a cosa renda tale un *cult* e spesso si possono riscontrare divergenze su quali siano i film da includere nell'elenco e quali no. Tuttavia, come Morelli osserva, i critici sono stranamente concordi nel considerare il *Rocky Horror Picture Show*, un tributo alle *science fiction* e ai *B movies* horror prodotti tra la metà degli anni Cinquanta e la fine dei Settanta, uno dei più grandi *cult* nella storia del cinema, se non addirittura "il *cult*" per eccellenza. Un'opera di una longevità e un successo più unici che rari, il «re... anzi, la regina del circuito dei *Midnight Movie*», come lo ha definito Danny Peary nel suo libro *Cult Movies*.²

Morelli ci sottopone subito una caratteristica interessante che è convinto sia fondamentale per far assurgere questa opera – e tutte le opere dello stesso tipo – al grado di *cult*: il fatto che sia «una sorta di sport collettivo di salto in una cascata, salto, però, ben poco azzardato, piuttosto protetto [...] quasi virtuale»;³ avvicinandolo così al sublime kantiano del Settecento, alla contemplazione delle terrificanti forze della natura da un luogo dove si è al riparo dai loro esiti funesti. Il *Rocky Horror* è un po' questo, uno spettacolo sovversivo che non si fa troppi problemi a mettere in scena travestitismo, promiscuità sessuale, irriverenza

2 Danny Peary, *Cult Movies. The Classics, the Sleepers, the Weird and the Wonderful*, Delta Books, New York, 1981, p. 304.

3 Morelli, *RHPS: La spinta pelvica del cult*, cit., 59.

e umorismo lussurioso, e che in qualche modo ha come finalità quella di scuotere lo spettatore, di provocare una sua risposta, sia che si manifesti attraverso un'euforia dannatamente festosa, sia che produca un senso d'indignazione, andando a sconquassare la coscienza sociale e morale.

Basta cominciare a grattare un poco sotto la crosta per comprendere che la trama semplice sulla quale lo *show* poggia è solo un espediente, un involucro che serve a fornire coerenza apparente a un'opera in realtà tremendamente policroma, percorsa da più e più vettori che puntano in direzioni diversissime. La miriade di segni, simboli e immagini che la costellano, sfugge infatti a qualsiasi sforzo volto a racchiuderli in un significato unitario. Non resta quindi che accoglierli per ciò che sono e, forzando il nostro comune istinto, abbandonare qualsiasi tentativo di questo genere. Qui entra in gioco quella che Morelli chiama «esenzione del senso», una definizione che prende in prestito dall'opera *L'Impero dei segni*, nella quale il linguista e semiologo Roland Barthes racconta del suo viaggio nel Sol Levante. In Giappone il francese passa in rassegna una serie di ambiti differenti, rendendosi conto che in quel paese ogni aspetto della vita quotidiana è pieno di simboli accostati continuamente, dagli oggetti destinati alla scrittura alle composizioni gastronomiche dei piatti, fino ad arrivare a dipinti e immagini. Ma «l'impero dei segni» è fatto di segni «vuoti, perché non rimandano a un significato ultimo» e, usando ancora le parole di Barthes, «non c'è significato supremo a fermare la catena dei segni, non c'è una chiave di volta, cosa che permette ai segni di svilupparsi con una finezza e una libertà grandissima».⁴

Come è facilmente intuibile, tale approccio costituisce una assoluta contrapposizione all'abitudine (o meglio spesso, ossessione) occidentale alla semiotica. Una necessità di non spiegarsi, di essere solo per essere e mostrare solo per mostrare che sono anche alla base del *Rocky Horror*. Il significato e la conclusione, il fine e la fine

4 Marco Mondino, *Roland Barthes. L'impero dei segni*, www.federiconovaro.eu/roland-barthes-mondino (ultimo accesso 30 luglio 2017).

vanno dunque cercati nell'opera stessa, perché non ci sarà alcun rimando o lezione ad attendere chi provi a cimentarsi in una loro ricerca al di fuori di essa.

Come Morelli fa notare, il finale narrativo, se di finale davvero si può parlare, è tutt'altro che lieto: troviamo Brad, Janet e il Professor Scott che, dopo il decollo del castello-astronave con a bordo Riff Raff e Magenta, strisciano a terra in mezzo alla nebbia, senza nessun segno di evoluzione effettiva nei tre, senza il minimo desiderio di fornire un significato morale alle loro vicende. Si potrebbe aggiungere che è negata persino una vaghissima allusione al loro destino successivo agli eventi, che faccia anche solo intuire la possibilità di un finale molto più canonico con Brad e Janet felicemente sposati nella conclusione, ristabilendo l'equilibrio iniziale e l'ordine naturale delle cose. Per di più la presenza transilvana sul nostro pianeta è destinata a restare un quesito senza risposte, senza un motivo o senza, appunto, un fine. Non per nulla, come osserva Morelli, al termine del *Rocky Horror Picture Show* non compare il classico cartello nero con la scritta "fine", scelta che potrebbe lasciar pensare alla volontà di trasmettere deliberatamente un senso di sospensione allo spettatore. Come se faticasse a scrollarsi di dosso, o non avesse la minima intenzione di farlo, la sua natura teatrale originale, che prevede un destino di innumerevoli ripetizioni. Una cosa resa ancor più pressante grazie alla presenza di parecchi attori presenti in entrambi i cast, come lo stesso O'Brien nella parte di Riff Raff, Tim Curry in quella del Dottor Frank N. Furter e Patricia Quinn nella parte di Magenta (queste ultime solo nella versione londinese del 1973).

Per un'esegesi a-semantica di *Rocky Horror Picture Show*

Se davvero non possiamo esimerci dal trovare una spiegazione a ciò che è contenuto – o sarebbe meglio forse dire ammassato – nel *Rocky Horror Picture Show*, soprattutto alla luce di quanto evidenziato prima, dobbiamo farlo stando bene attenti a non adoperare chiavi di lettura che ne costituiscano una forzatura, dettate magari dalla nostra carenza di allenamento nell'esenzione dal senso. L'unica cosa che potrebbe aiutarci nella maniera più oggettiva è rivolgerci al contesto storico nel quale la creatura *Rocky Horror* è nata e ha mosso i suoi primi passi; non per trovare dei messaggi, ma per comprendere da dove sia uscita l'accozzaglia di citazioni filmiche, opere artistiche, prodotti culturali e simboli in essa finiti senza nessuna soluzione di continuità, quasi fossero una raccolta di cimeli accatastati ed esposti come soprammobili su uno scaffale.

Ancora una volta Morelli prova a individuare un interessante antesignano all'onnipresente disorganicità del *Rocky Horror*: la «indirection» di Walt Whitman. Nell'opera del poeta statunitense la «indirection» rappresenta una forma d'espressione completamente libera e illimitabile che, suggerendo al lettore immagini in maniera appunto indiretta e per questo più profonda, costituisce una via alla coscienza cosmica. Compiendo un passo ulteriore, l'autore non è più padrone del significato e non è in grado di controllarlo, perché il presupposto per un suo reale possesso sarebbe l'esclusività. In un tale contesto l'indeterminatezza diventa simbolo di uguaglianza e apertura. In realtà tutti questi aspetti sono molto lontani dalle intenzioni del *Rocky Horror*; potrebbero infatti venire interpretati come un invito al lettore a fare la sua parte («The reader will always have his or her part to do, just as much as I have had mine») nel generare un senso del testo che, partecipando in certo modo alla dottrina trascendentalista che teorizza l'identità di tutte le menti «in going down into the secrets of [one's] own mind [one]

has descended into the secrets of all minds».⁵ La «indirection» in questo caso non significa solamente che non c'è un unico senso verso il quale l'opera si rivolge, ma piuttosto che ogni impulso è rivolto ad avere una destinazione sua, senza che sia necessario un senso logico che lo possa ricondurre agli altri.

Secondo Morelli, queste tante direzioni potrebbero essere l'espressione delle tante mani che hanno plasmato l'opera, e che consapevolmente o inconsapevolmente, con apporti cruciali o superficiali, hanno contribuito a una o più delle tante nascite del *Rocky Horror Picture Show*, un'opera che ha quindi genitori innumerevoli.

Parlando un po' di queste nascite multiple, forse la più eclatante, perché il termine non è qui usato in senso metaforico ma fin troppo reale, può essere trovata nella genesi di Rocky Horror, la creatura (che sì, dà allo *show* il suo nome) alla quale il dottor Frank-N-Further dona la vita nel suo laboratorio durante la Convention annuale transilvana. Morelli colloca tale concepimento al «limite fra il sabato e la domenica di Dio».⁶ Come avviene per le creature nel racconto biblico della Genesi, la vita di Rocky Horror inizia già nel pieno dell'età adulta, alla quale non è giunto attraverso nessun processo di maturazione. Frank-N-Further però utilizza come componente per la sua generazione una parte del cervello di Eddie, motociclista e rocker che ha invece una storia ben definita alle spalle, disastrosa per di più. Si produce qui un cortocircuito, provocato dalla duplicità di un essere che nasce già nel pieno del suo sviluppo ma totalmente immaturo, tant'è che l'ombelico di Peter Hinwood viene nascosto da una placchetta per evidenziare che nessun utero femminile ha ospitato la sua gestazione, mentre la parte fondamentale del suo corpo ha però già un suo passato. Osserva Morelli che ciò fa di lui «un neo-Adamo» corretto e corrotto dal trapianto di cervello

5 William J. Scheick, *The Parenthetical Mode of Whitman's "When I Read the Book"*, «Walt Whitman Quarterly Review», XIII, 4, Spring 1996, pp. 221-224: 221-222.

6 Morelli, *RHPS: La spinta pelvica del cult*, cit., p. 62.

di un Abele o (più probabilmente) un Caino, «nato/i prima del loro padre Adamo».⁷ A proposito di genitori, non potremmo non individuare i due padri più importanti dello *show*, teatrale e filmico, nelle figure di Richard O'Brien e di Jim Sharman, lo scrittore-sceneggiatore-compositore e il regista.

Morelli ricorda come la prima e fondamentale “spinta del regista” giunga dal desiderio di emulazione provato da Sharman nei confronti di *Bande à Part*, film della *Nouvelle Vague* che trae ispirazione e materia, guarda caso, dai film di serie B, più precisamente dai polizieschi americani.⁸ Tra gli elementi sicuramente mutuati dall'opera di Jean-Luc Godard possiamo trovare il gusto per la citazione onnipresente e onnivora. Anche la figura del narratore sembra essere presa dal film di Godard, che però in *Bande à Part* è lui stesso a interpretare, finendo così per raccontare la sua storia in doppia veste. Il nostro criminologo Charles Gray è invece semplicemente un narratore, che si inserisce fisicamente con delle brevi sequenze situate su un diverso piano fisico e temporale rispetto a quello delle scene che si stanno svolgendo sullo schermo. Questo avviene non solo nella finzione filmica, ma anche nella realtà, dato che le sue scene sono state girate in luoghi e tempi diversi rispetto alle riprese del resto del film, e per di più Gray non ha mai visto in vita sua la pellicola completa.⁹

Un altro evidente richiamo a *Bande à Part* si può trovare durante il brano *The Sword Of Damocles*, nel quale viene riproposta abbastanza chiaramente la scena del ballo nel bar, presente nel film di Godard. La stessa sequenza influenzerà circa vent'anni dopo un altro grande amante del cinema di serie B, il regista Quentin Tarantino, che la riproporrà in *Pulp Fiction* e deciderà di battezzare la compagnia di produzione da lui fondata proprio

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Blake Mitchell, James Ferguson, *From the Creators of the Rocky Horror Picture Show, Shock Treatment, Not a Sequel... But an Equal!*, «Fantastic Films», 27, January 1982, pp. 56-58: 58.

Bande à Part (come anche nel film *Reservoir Dogs* il negozio di gioielli si chiamerà *Karina's* in onore della star del film di Godard, Anna Karina).¹⁰ Potrebbe essere un altro piccolo omaggio al film francese la scena nella quale, dopo aver ballato il *Time Warp*, i transilvani stramazzano al suolo e l'audio viene artificialmente meno, proprio come avviene nel bar di *Bande à Part* quando i tre protagonisti decidono di fare un minuto di silenzio e qualsiasi suono *on screen* sparisce, incluso il vociio degli altri avventori intorno a loro. Un tale silenzio nel *Rocky Horror* è una scelta forte, soprattutto perché lo *show* esibisce orgogliosamente la sua rumorosità. Non dimentichiamo che una delle prime opzioni per il titolo era stata *Rocky Horr-Roar Show* (accantonato il primo insipido *They Came From Denton High*, omaggio al film *sci-fi* del 1953 *It Came From Outer Space*),¹¹ riferendosi all'onomatopea comunemente usata per riprodurre un ruggito.

Godard costituisce un illustre predecessore, ma Morelli trova riferimenti anche negli spettacoli contemporanei o che vedono un coinvolgimento diretto di Sharman, segnalando la sua regia nella versione teatrale di un altro tra i giganti del *cult*, il *musical Jesus Christ Superstar*. Per la prima dello spettacolo, Sharman assegna una piccola parte a un ragazzo conosciuto pochi mesi prima, tal Richard O'Brien, che però viene cacciato immediatamente quando si rifiuta di ballare il tip-tap recitando nel ruolo di Erode.¹² Nonostante ciò, Sharman coinvolge O'Brien anche nello spettacolo di Sam Shepard *The Unseen Hand*, nel quale coincidenza vuole che il futuro Riff Raff interpreti un extraterrestre. Un'esperienza questa che permette a entrambi di cimentarsi un po' con il teatro d'avanguardia.

10 Mark T. Conard, *The Philosophy of Neo-Noir*, Kentucky University Press, Lexington (KY), 2007, p. 108.

11 Scott Miller, *Sex, Drugs, Rock & Roll, and Musicals*, Northeastern University Press, Boston, 2011, p. 115.

12 Nel 2004 gli abitanti di Hamilton, in Nuova Zelanda, hanno dedicato a Richard O'Brien una statua, situata proprio nella strada che divide i due edifici. Samantha Michele Riley, *Becoming the Wig. Mis/Identifications and Citationality in Queer Rock Musicals*, MA Thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, 2008, p. 21.

Dopo un'adolescenza trascorsa tra il lavoro nel negozio di un barbiere e il piccolo cinema dove andava spesso a vedere i suoi amati *Late Night Double Feature Picture Show*,¹³ O'Brien scopre la sua vocazione per la recitazione e nel '64 decide di tornare in Inghilterra. Qui riesce a farsi assumere tra il 1966 e il 1967 come *stuntman* per alcuni film come *The Fighting Prince of Donegal*, *Carry On Cowboy* e *James Bond 007 – Casino Royale*, una parodia di Peter Sellers delle pellicole dedicate all'agente segreto più famoso di sempre.¹⁴ Il primo ruolo come attore arriva però grazie al teatro nel 1970, quando viene scritturato per nove mesi nell'ennesimo conosciutissimo *cult* che entra nelle vicende che lo riguardano, *Hair*. Sul set del *musical rock*, O'Brien conosce la prima moglie Kimi Wong, che possiamo ammirare nel film mentre balla il *Time Warp* tra i transilvani, e Tim Curry, il futuro Dottor Frank-N-Further.¹⁵ Dopo le altre esperienze più o meno significative delle quali abbiamo già parlato, nel 1972 O'Brien mette mano per la prima volta a un *musical rock* scritto interamente di suo pugno, *They Came From Denton High*, che diventerà successivamente *Rocky Horr-Roar Show* e infine *Rocky Horror Show*.

Abbiamo visto così come i due padri maggiori dello spettacolo teatrale *Rocky Horror Show*, Jim Sharman e Richard O'Brien fossero già in odore di *cult*. È stato quest'ultimo a comporre i pezzi che avranno più successo tra il pubblico, come l'iniziale *Science Fiction Double Feature*, il *Time Warp* o *Hot Patootie*, brano che ha fatto guadagnare una scintilla di fama al suo interprete nel film, il rocker Meatloaf (il motociclista Eddie), aiutandolo a mettere a segno un discreto – e isolato – successo commerciale con il disco *Bat Out Of Hell* del 1977.

13 Peter Janssen, *Worth A Detour. New Zealand's Unusual Attractions and Hidden Places*, Hachette Livre NZ Ltd., Auckland, 2008, pp. 60-61.

14 Dave Thompson, *The Rocky Horror Picture Show FAQ. Everything Left to Know About the Campy Cult Classic*, Applause Theatre and Cinema Books, Milwaukee (WI), 2016, p. 1714.

15 Jim Whittaker, *Cosmic Light. The Birth of a Cult Classic*, Acme Books, Altoona (PA), 1998, p. 10.

Alcuni riferimenti al contesto storico e culturale completano il quadro dei legami che, a prescindere dalla volontà o meno degli autori di trasmettere un messaggio, esercitano il loro impatto sulla rappresentazione-pellicola. È l'epoca che segue i moti del '68, la liberazione sessuale, il femminismo radicale e le rivendicazioni dei diritti degli omosessuali, tutti eventi legati alla controcultura americana *in primis*, che si sono poi espansi a macchia d'olio in tutta Europa. Le influenze di *punk* e *rock* fanno bella mostra nei costumi e nei brani e Tim Curry è stato criticato per gli evidenti richiami della sua interpretazione a Mick Jagger.¹⁶ Pare però che lo stesso cantante dei Rolling Stones avesse addirittura espresso all'epoca il desiderio di interpretare il Dottor Frank-N-Further nella versione cinematografica.¹⁷

Raddoppiamenti e telefismi: le buone maniere della degustazione del *cult*

Tornando al nugolo di citazioni e richiami presenti nella pellicola, Morelli fa notare che nel corso del film tutti questi riferimenti sono soggetti a uno o più raddoppiamenti, diventando così a loro volta delle *double features*. Gli oggetti di ciascuna ripetizione subiscono però delle trasformazioni, assumendo valori e risalto differenti. Morelli chiama questo fenomeno «rapsodia di doppi», proponendo una nuova similitudine con un intellettuale molto in voga all'epoca delle riprese, il critico letterario, teorico della letteratura, medico e professore Jean Starobinski. Lo svizzero parla di un processo narrativo e narratologico spesso presente in molti testi e in molti *cult*, che prevede una riesposizione di qualcosa con un valore opposto o molto differente rispetto alla

16 Dan Dietz, *The Complete Book of 1970's Broadway Musicals*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD), 2015, p. 247.

17 Alan Clayson, *Mick Jagger. The Unauthorised Biography*, Sanctuary Publishing Limited, London, 2005, p. 142.

sua precedente apparizione, e da lui battezzato telefismo, in onore del mito greco di Telefo.¹⁸

Telefo è un eroe figlio di Ercole, che durante alcuni scontri collegati alla guerra di Troia viene ferito da Achille. L'oracolo di Delfi, dal quale successivamente si reca per sapere qualcosa sulla piaga che pare insanabile, gli rivela che solo l'acciaio che l'ha lacerato potrà guarirlo. In seguito a un patto con Ulisse, Telefo mostra allora agli achei come raggiungere Troia, in cambio di una pomata che contenga schegge della lancia di Achille. Morelli gioca a riconoscere un meccanismo analogo nel *Rocky Horror*, dove la riproposizione diventa una componente onnipresente, anche se non veicola un significato e non entra a far parte della materia tematica dell'opera.

Prendiamo in esame alcuni esempi fatti da Morelli: le labbra che vediamo durante il brano introduttivo *Science Fiction Double Feature*, che appartengono a Patricia Quinn ma danno forma alla voce di O'Brien, derivano da *Lips Over Hollywood*, opera surrealista di Man Ray suggerita allo scenografo del film Brian Thomson da un'ispirazione molto meno aulica, ossia una decorazione in una toilette della metropolitana di Amsterdam. In questo stesso brano viene poi citata la Radio-Keith-Orpheum Pictures, o RKO, una delle *Big Five*, le cinque principali case di produzione del periodo d'oro di Hollywood (anni Trenta-Cinquanta), che ha avuto il merito di dare alla luce nel 1933 *King Kong*, anch'esso ricordato nei versi iniziali della canzone. Il simbolo gigantesco della RKO viene poi riproposto come scenografia nello spettacolo approntato da Frank-N-Further in una delle ultime sequenze del film.

Un sistema di rimandi e riproposizioni si presenta anche nelle scene dedicate alle unioni (in senso biblico) tra i personaggi. Frank-N-Further è già un travestito, ma si ritraveste, prima da Brad per conquistare Janet, poi da Janet per conquistare Brad, mentre

18 Jean Starobinski, *Le remède dans le mal. La pensée de Rousseau*, in Id., *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, NRF-Gallimard, Paris, 1989, pp. 165-232.

Riff Raff e Magenta, fratello e sorella, si abbandonano per ben due volte al medesimo ammiccamento gestuale incestuoso, che li vede congiungere le mani alzandole rapidamente verso il cielo fino ad unire anche i gomiti, prima durante il *Time Warp*, poi quando decidono insieme il destino che attende Frank.

Evidentissimi i due richiami al celebre dipinto di Grant Wood *American Gothic*, ricostruito alla perfezione da Riff Raff e Magenta nel ruolo di sagrestani davanti all'ingresso della chiesa di Denton e poi riproposto come quadro in una delle sale del castello di Frank-N-Further. E ancora una coppia di citazioni sempre legata al quadro: Riff Raff sagrestano impugna un forcone, che poi scaglia via; la pistola dello stesso personaggio, stavolta in costume spaziale, ripresenta inequivocabilmente la medesima forma a tridente. Davanti alla chiesa di Denton sono presenti anche tutti gli altri occupanti del castello, con Frank in bella mostra, nelle vesti degli invitati al matrimonio degli amici di Brad e Janet.

Ci sono altri due esempi di telefismo individuati da Morelli, di un tipo però meno esibito e più raffinato, che vale la pena citare. Il primo è il parallelo gotico americano-britannico. Al dipinto *American Gothic*, la coppia di contadini del Midwest che simboleggia l'idea di una certa America, si affianca così il set scelto per le riprese. In maniera ostentata per i cultori del genere e inconsciamente per molti altri, il castello vittoriano di Oakley Court nella contea inglese del Berkshire richiama subito alla mente i tanti *Hammer Horror*, i film gotici qui girati dalla casa di produzione londinese Hammer Films tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta.¹⁹ Il secondo telefismo è invece creato dalla contrapposizione, nel finale del film, tra il viaggio di ritorno che incomincia per Riff Raff e Magenta verso il pianeta Transexual e la galassia Transilvana e invece l'abbandono

19 Sarah Artt, *Reflections on the Self-reflexive Musical. The Rocky Horror Picture Show and the Classic Hollywood Musical*, in *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, a cura di Jeffrey Andrew Weinstock, Palgrave Macmillan, New York, 2008, pp. 51-68: 62.

e il non ritorno di Brad, Janet e il Professor Scott. Il canonico lieto fine che vorrebbe i due fidanzatini finalmente sposati, ristabilendo così l'equilibrio iniziale, viene negato. Le tre figure restano invece a trascinarsi nella nebbia, senza il benché minimo indizio riguardo a quale sarà il loro destino. L'unico input che rimane senza un seguito è quello che dà un'idea della collocazione temporale dell'opera, ossia il discorso che Nixon sta gracchiando alla radio mentre Brad e Janet sono in macchina sotto la pioggia.

Al di là dei reciproci rimandi però, tutte queste ripetizioni rientrano appieno in quell'esercizio di esenzione dal senso al quale Morelli vorrebbe sottoporci. È qui che si mostrerebbe completamente il valore dell'«indirection» nel *Rocky Horror*: quando abbiamo preso in esame Walt Whitman, essa era vista comunque come una struttura consapevole e scelta per indirizzare l'opera e il lettore; nel caso del *musical* questo non avviene, rendendola una componente sempre presente ma mai fondante.

È una delle intuizioni più affascinanti di Morelli, ciò che lui chiama la «ricetta del come si deve, delle “buone maniere del *cult*”, della degustazione del *cult*». Lo spettatore deve essere in grado di riconoscere anche le minuzie in esso contenute, anzi, deve venire stimolato e invitato a cercare ossessivamente quanti più particolari possa trovare, forse tanto più seducenti quanto più inutili. Anche qui viene chiamato in causa un illustre predecessore, in questo caso un'opera che, se accettassimo le regole da lui individuate, potrebbe tranquillamente venire identificata come precursore del *cult*: il romanzo allegorico *Hypnerotomachia Poliphili*, opera stampata nel 1499 da Aldo Manuzio.

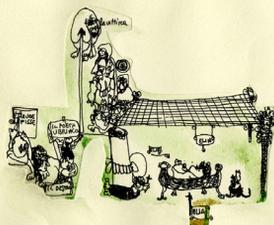
I punti che Morelli individua esserci in comune con il *cult* sono sostanzialmente tre: un enigma irrisolto e sbandato, indiretto, e qui ancora una volta torna la nostra fine assente; un oggetto enigmatico in modo disturbante e irrimediabile, e qui potremmo tirare in causa la nostra indirezionalità; e infine un racconto onirico, erotico e aggressivo-combattimentale, aggettivi che calzano alla perfezione anche per indicare il *Rocky Horror*. Altra analogia che per Morelli potrebbe accomunare le due opere

è l'enorme mescolanza linguistica presente in entrambe: dove l'*Hypnerotomachia* si serve di un'unione di italiano e latino, con termini di derivazione greca, araba ed ebraica, il *Rocky Horror* mischia i diversissimi accenti dell'inglese britannico, australiano, americano e il groviglio serbo-ungherese-tedesco di Magenta. A completare il quadro un'altra particolarissima caratteristica comune, cioè la pratica di ingrandire piccoli oggetti, fino a farne addirittura strutture architettoniche, come la cupola del laboratorio di Frank-N-Further, che deriva da uno *shaker* per i *cocktails*.

Il saggio di Morelli si chiude con una breve lista degli attori e del loro destino dopo il successo ottenuto grazie al *Rocky Horror Picture Show*. A parte Susan Sarandon, attrice dalla splendida carriera, e forse parzialmente Tim Curry, che è riuscito ad ottenere altre parti di discreto rilievo sia al teatro sia al cinema, i restanti personaggi sono invece praticamente spariti dalla circolazione. È un'altra acuta osservazione di Morelli: il prezzo da pagare per permettere ai fan di coltivare il culto della propria persona e della leggenda, seguendo il copione che si è ripetuto innumerevoli volte e che riguarda tutti gli attori per sempre intrappolati nel ricordo di un unico ruolo, è quello di sacrificarsi completamente. Sono gli *outsiders* piuttosto che attori di rango coloro che saranno per sempre venerati; coloro che resteranno nell'ombra senza la possibilità di rovinare l'immagine dorata cucita loro addosso dai più ferventi adepti.



VON HIMMEL TUM DAR ENGBEL SCHAAA
EICO CHE SCENOR DEL CIELO CA
SCHIERA BRIGLI ANGELI.



POI CHE SCENOR DAL CIELO CA
SCHIERA BRIGLI ANGELI.

Michele Chiappini

Après Espressioni e costruzioni di antitesi: appunti per un'estetica dell'alterità difettiva nella musica del XX e XXI secolo

Giovanni Morelli, *Espressioni e costruzioni di antitesi*, in *L'orizzonte filosofico del comporre / The Philosophical Horizon of Composition in the Twentieth Century*, a cura di Gianmario Borio, Il Mulino, Bologna, 2003, pp. 325-363.

AmMESSO che ciò che alla bene-meglio ho tentato di descrivere sia vero, o che perlomeno corrisponda a qualche "fatto", si può passare a prendere in considerazione l'ipotesi che in una serie potente di riproduzioni eterodirette ma caratterizzate, specialmente nel consumo, da fantasmatici consolidamenti, fittizi quanto si vuole, di forme momentanee di espressività, fondate sul numero di diversificazioni del dettaglio "identificante", assume funzioni d'antitesi portante, originale, il gran valore attribuibile alle dinamiche dello *scarto*. Con *scarto* vorrei intendere anche quella pur minima sfasatura di attenzione espressiva rispecchiata nel maggiore/minore rispetto della disposizione dei dettagli, la quale, dove sufficientemente *espressa*, può rendere in grado il soggetto che si espone allo stesso scarto, ripeto, sia pur minimo, di immaginare/immaginarsi in sé una manifestazione vivente di stravagante originalità. Vista, magari, come tale dagli occhi di quegli altri soggetti che si credono massimamente autodiretti (altro modo più moderno di dire "liberi"), laddove precipuamente essi vivono in un collettivo strettissimo dove appunto lo scarto, evoluto

o inibito, controllato o incrementato, genera simulacri di antitesi che possono essere accesi e spenti con gesti minimi di ravvedimento o di uscita di riga.¹

A chi è familiare la scrittura e l'eloquio di Giovanni Morelli, a chi è stata *vicina* la sua voce e la sua presenza, ancor prima di leggere le pagine di *Espressioni e costruzioni di antitesi*, semplicemente sfogliandole, non sfuggirà, in questo testo, qualcosa di simile a un tratto di anomalia. Quello di un Morelli *fuori di sé* – da intendersi almeno nel senso di *lontano*, volendo cedere a una delle sue più note intitolazioni² – perché dire “diverso dal solito” sarebbe forse sin troppo poco. Mi pare che gli indizi di questa attribuzione si alimentino l'un l'altro e si sommino fino ad arrivare a una certezza della prova. Sfogliamo, per l'appunto, con ordine.

Primo indizio. Intorno all'argomento immane del quale si pretende di leggere, il più acuto, ingegnoso, sofisticato, funambolico e imprevedibile inventore di titoli della musicologia italiana (e anche di intestazioni, sottotitoli, interruzioni del testo, paragrafi e sottoparagrafi),³ opta qui per una titolazione sin troppo cauta, neutra, quasi indefinita e irriconoscibile, né forse a lui attribuibile se il saggio in questione, un domani, per qualche scherzo della storia, dovesse mai diventare adespoto.

Inoltre non v'è nessuna specifica partizione o suddivisione interna. Il saggio scorre senza soluzione di continuità sino a metà.

1 Giovanni Morelli, *Espressioni e costruzioni di antitesi*, in *L'orizzonte filosofico del comporre / The Philosophical Horizon of Composition in the Twentieth Century*, a cura di Gianmario Borio, Il Mulino, Bologna, 2003, pp. 325-363: 337-338. Da qui in poi tutte le indicazioni di numeri di pagina nel corpo del testo si devono intendere riferite a questo saggio.

2 Cfr. Giovanni Morelli, *Scenari della lontananza. La musica nel Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia, 2003.

3 Scegliendone giusto una manciata tra quei sterminati 434 che elenca Paolo Pinamonti nella *Bibliografia degli scritti di Giovanni Morelli* (Leo S. Olschki, Firenze, 2015) e limitandoci all'ambito novecentesco, troviamo *Eine blaße Clownerie*, *La spinta pelvica del cult*, *La transvolata sull'oceano del quartetto*, *La Carica dei Quodlibet*, *Dedicato a una dedica*, *4 slides e 1 buio-in-sala*; per non dimenticare gli insuperati *Quanti gatti per Gatti?* e *Il grande, benemerito, utente dell'Annunziata. Le dissolute diseconomie farmaceutiche asolane di Gian Francesco Malipiero*.

Qui come una sorta di stacco o intervallo tra due tempi – ecco Morelli, finalmente! – compare un *Explicit*, un elenco in 32 punti con citazioni, del tutto inattese né annunciate, tratte da Edmond Jabès.⁴ Una mera cassa di risonanza o riverbero concettuale da stagliare sullo sfondo di quanto appena letto. E si riparte subito, con una normale, accademica *Appendice*, tanto ordinata quanto preannunciata; divisa, questa sì, in due parti, ma sottotitolate, quasi troppo asetticamente: *I. Espressione, II. Costruzione*. E questo sarebbe ancora niente.

Secondo indizio. Nello spazio di quaranta pagine, cioè la lunghezza dell'intero contributo morelliano, non c'è – nemmeno a implorarla – una nota a piè di pagina: qualcosa di veramente inimmaginabile, per chi, come Morelli, ha fissato nell'estensione delle note a piè di pagina, sempre numerosissime e vastissime nei suoi scritti, un tratto precipuo della sua scrittura, vale a dire l'apertura di un vero e proprio universo ipertestuale e intertestuale, sorretto dall'attivazione di *link* a costellazioni di pagine di *altri* testi, *altri* riferimenti; o anche dalla scrittura (propria) di testi secondari, testi paralleli, co-testi, digressioni, da far scorrere nei margini del testo principale, mettendo in scena la trattazione come una sorta di dialogo a più voci.

Causa-effetto di questa implosione dell'universo a piè di pagina può essere visto nell'assenza (quasi) totale di una bibliografia citata, cioè volutamente esplicitata; terzo indizio di anomalia, questo, incredibile per uno dei più generosi segnalatori di testi, libri, articoli, opere, materiali d'archivio – titoli quasi sempre sorprendenti, talvolta impensabili – che si possano leggere in musicologia.

Oltre al menzionato Jabès nell'*Explicit*, mi pare che nel corpo del testo si rinvengano soltanto: Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* (pp. 334 e 340; peraltro nella prima occorrenza senza nemmeno il riferimento al titolo dell'opera); Theodor W. Adorno, che fa capolino *sui generis* nella forma aggettivale “adorniano”

4 Edmond Jabès, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Gallimard, Paris, 1982.

(p. 335). Basta. Nell'*Appendice*, ecco finalmente un riferimento bibliografico completo: «*Testi fiorentini del Dugento* [...], a cura di A. Schiaffini, Firenze 1954, *Cronica senese della fine del XIII secolo*» (p. 343); poi una citazione dalle *Rane* di Aristofane (p. 347), un'altra sparuta di Luigi Riccoboni (teorico settecentesco di teatro), ma senza indicazioni di sorta (*ibid.*). Da ultimi, un paio di riferimenti alla psicologia dello sviluppo: appaiono l'«*oggetto transizionale*» di Donald Winnicott (p. 351) e il «“metodo della espressione”» di Wilhelm Wundt (p. 353); ma anche in questi casi, *en passant*. Infine la «teoria della ricorsività» (p. 362).

Veniamo alla musica. Morelli, in apertura, fa scorrere, quasi fossero un titolo di testa o un'ouverture, due soli esempi musicali (p. 326) – questi sì, degni dell'enciclopedismo vulcanico del loro citatore – chiarificatori rispettivamente del concetto di costruzione ed espressione, «con lo scopo di sollecitare affettivamente due ordini di connessione in multisenso nella esperienza musicali» (*ibid.*). Tuttavia, dopo la loro “menzione speciale”, tali esempi smettono subito di riecheggiare all'interno della trattazione. Trattasi di:

(1) l'*Internationale* di Pottier-Degeyter, nella sua traduzione russa e nella concertazione sinfonico-corale “statale” di Alexandrov, e (2) l'*Abschied von meinem Silbermannischen Claviere in einem Rondo H. 272 W. 66* di Carl Philipp Emanuel Bach nella esecuzione di Gustav Leonhard su di un clavicordo *secundum Hass* costruito da Martin Skowronek di Brema, nel 1967.⁵

Un vero gesto di sfida per ogni discomane che si rispetti. Ma intorno al concetto di costruzione ed espressione non v'è altro da esemplificare; e nelle successive quaranta pagine del saggio, la musica – perlomeno quella da ascoltare o porgere all'ascolto, o anche quella da tenere a mente – semplicemente *tace*.

5 Morelli, *Espressioni e costruzioni di antitesi*, cit., p. 326.

Ora, già sulla base di questi pochi indizi – e senza andare ad indagare le ragioni possibili di questa comprovata anomalia – se ne potrebbe dedurre la forma della trattazione, io credo, di un Morelli *musicus*, estensore di un testo di una tale concentrazione teorica e concettuale come raramente si è trovato in musicologia; un Morelli, peraltro, che non sembra mostrare alcuna indulgenza o concessione verso il lettore: non vi è appiglio, né esempio, né citazione, né nota a piè di pagina in cui ci si possa rifugiare, di tanto in tanto, per tirare un po' il fiato.

Credo dunque che l'esegesi di un testo di così alto impegno e di tale densità, la meno imperfetta che si possa pretendere, debba qui attuarsi (quasi) come l'ermeneutica di un testo sacro, vale a dire cogliendone il senso in relazione ad alcuni presupposti decifrabili e individuabili in *altri* testi – in questo caso, altri testi morelliani di argomento novecentesco – dunque leggendo e rileggendo *Espressioni e costruzioni di antitesi* alla luce e al cospetto di questi, al fine di costruirne una costellazione di idee, in possibile espansione verso altri autori e verso altri e ulteriori testi. Questa è la strada che ci si prefigge di percorrere. Passiamo ora a una lettura del saggio.

Espressioni e costruzioni di antitesi

L'argomento, in poche parole, è l'estinzione ovvero l'estinzione presumibile dell'epoca dell'avanguardia. O anche l'estinzione della sua temporalità, sopraffatta dall'accelerazione inarrestabile delle periodizzazioni del Nuovo, che la condannano a un inesorabile «destino entropico»⁶ di decadimento. Una vera e propria malattia dell'arte, oramai giunta allo stadio terminale: nella visione di Morelli, un esaurimento sempre più veloce delle arti acustiche

6 Giovanni Morelli, *Diceria pastorale. Sul processo evolutivo (di "longue durée" e a tuttoggi – forse – inconcluso) della "idea pastorale"*, in *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 127-140: 137, n. 1.

e delle corrispondenti periodizzazioni culturali, o dei periodi di dominanza.⁷ Un esaurimento peraltro del tutto simile, se non addirittura corrispondente – si potrebbe subito chiosare – al ciclo storico dei “grandi discorsi” della modernità: l’illuminismo, l’idealismo, il marxismo; quel che ha alimentato, insomma, il progresso socioculturale dell’umanità per oltre due secoli, e che ora va allentando, indebolendo o appunto esaurendo proprio la sua capacità di sospingere la Storia, e al contempo rappresentarla. Si tratta dell’estinzione dunque di una «spinta propulsiva» – per usare un’espressione arcinota – la quale, proprio all’inizio degli anni Novanta, con la fine dei blocchi, sembrava coincidere con la fine anticipata (ma non più rinviabile) del «Secolo breve», o addirittura con la fine della Storia *tout court*, da scrivere con l’iniziale maiuscola.⁸ È d’altronde una visione del tutto in linea con l’annuncio della fine della Storia pronosticato, almeno quindici anni prima, da Jean-François Lyotard, in seguito destinato a una significativa ricezione proprio nel campo delle arti e della letteratura.⁹

In musica, in particolare nella seconda metà del Novecento, secondo Morelli osserviamo il livellamento o il disinnescamento della forza sovversiva, emancipativa, antagonista, anche utopica e distruttiva, dei due «modelli/patterns d’azione della creazione» in musica (p. 325), che più avevano alimentato la spinta propulsiva di tutta l’avanguardia: espressione e costruzione. Morelli definisce soltanto in *Appendice* tale binomio rispettivamente come la «messa in comune

7 Cfr. Giovanni Morelli, *Un incendio visto da lontano. Dedicato a una dedica*, in Id., *Scenari della lontananza*, cit., pp. 201-215: 212; e Id., *Qualcosa sull’antico*, in *Sarà un progresso... Tornando a Verdi*, a cura di Teresa Camellini, Diabasis, Reggio Emilia, 2010, pp. 61-79: 63-64.

8 Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo breve, 1914-1991: l’era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano, 1995; Francis Fukuyama, *La fine della storia e l’ultimo uomo*, Rizzoli, Milano, 1992.

9 Cfr. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979 [trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981]. Ai fini di questa breve trattazione, ci limitiamo a segnalare *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di Peter Carravetta e Paolo Spelicato, Bompiani, Milano, 1984; Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musica e postmodernità*, a cura di Marco Mazzolini, Ricordi, Milano, 2003.

di proprietà» di un io profondo (p. 343) e la progettazione del farsi di un'opera (p. 355).¹⁰ Più che descrivere un'antitesi o una dicotomia oppositiva, tali *pattern* d'azione sono complementari e «servono l'antitesi» all'omologazione (p. 327), ivi incluso l'accademismo del Nuovo. Servono, cioè, quella *vis* che ha alimentato e sostenuto, anche da un punto di vista ideologico, tutti i movimenti del “progresso in musica” già ben prima dell'epoca delle avanguardie – romanticismo, wagnerismo, simbolismo – quel prodotto autentico di una medesima *koiné* culturale occidentale, borghese e capitalista che ha sempre confidato nell'elemento del culto dell'originalità, dell'autorialità, in tutti i «meccanismi propulsivi del moderno, ossia il nuovo in quanto superamento del vecchio, trasgressione della norma, straniamento»;¹¹ e naturalmente nell'idea stessa di essere accordati al proprio tempo, appropriati al presente, *up-to-date*.

Si tratta di valori ed elementi intrinseci della musica moderna, in base ai quali l'atto creativo, colto all'estremo della sua essenza, si dà unito all'oblio del sé individuale e del passato collettivo. Come ne parla Jean-Jacques Nattiez in *La memoria e l'oblio* (un testo tradotto proprio da Morelli all'inizio degli anni Novanta): «il sapere già “di cosa è fatta la storia” è l'unico modo possibile di “fare la storia”: trasgredendola, travolgendola»,¹² spesso trovando «una costante insoddisfazione nei confronti di ogni risultato provvisoriamente conseguito, il desiderio di inglobare ogni singola opera in un'opera più ampia».¹³ Mi pare di

10 «La percepibilità di un processo [...] nel suo transitare dal progetto all'opera, sia in grado di testimoniare bene un avvenuto assemblaggio inequivoco di parti sufficientemente complementari».

11 Carla Benedetti, *Lombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 209.

12 Jean-Jacques Nattiez, *La memoria e l'oblio. Wagner, Proust, Boulez. Note per un libro immaginario*, trad. it. di Giovanni Morelli, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Leo S. Olschki, Firenze, 1991, pp. 773-788: 787 («Quell'oblio del passato, che significa anche il sapere già “di cosa è fatta la storia” è l'unico modo possibile di “fare la storia”: trasgredendola, travolgendola»).

13 Citiamo ora dall'ultima versione di questo testo, apparsa in Jean-Jacques Nattiez, *La memoria e l'oblio (Wagner/Proust/Boulez)* in Id., *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 225-239: 230.

un simile avviso Luciano Berio quando scrive che «il testo musicale parla a tu per tu con la memoria e può (anzi, deve) esorcizzarne gli ingombri», pertanto «il Testo, soprattutto il testo musicale, ha bisogno di oblio», per poter proliferare ed evolversi.¹⁴

Se la musica moderna è dunque arte di superamenti e trasgressioni, «di affrontamenti e di antitesi»,¹⁵ accensioni tra estremi,¹⁶ nell'epoca delle avanguardie, in particolare nel Secondo Novecento, v'è stato un indebolimento dei «reciproci stati antitetici»¹⁷ di espressione e costruzione, a causa dell'omologazione dell'opera d'arte e della persistenza dell'industria culturale, a causa dell'«esproprio dell'antitesi avvenuto sistematicamente da parte dei sistemi del potere» (p. 334); quel che Adorno chiamava «carattere di feticcio culturale» in musica e che, in una sua nota conferenza del 1954, egli iniziò a riferire anche alla più recente produzione d'avanguardia, individuando in essa un elemento regressivo e conservativo: una separazione del concetto di materiale musicale da quello di opera.¹⁸

-
- 14 Luciano Berio, *Testo dei Testi* (1999), in Id., *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, introduzione di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino, 2013, pp. 469-471: 471. Si veda anche il seguente passo tratto da alcune righe precedenti le citazioni di sopra: «Chi ascolta deve poter coesistere a un presente, deve coreografarlo, deve poter danzare con esso. Deve sapere anche come uscire dal limbo e andare magari all'inferno senza nascondersi in quella "silenziosa" e un po' codarda materia acustica che non sollecita neanche una delle proprietà fondamentali del Testo, che è quella di poter significare sempre qualcosa di più se non addirittura qualcosa d'altro».
- 15 Giovanni Morelli, *Epicedio dell'antitesi: sull'incenerimento fastoso dell'espressione e della costruzione, oggi. (In appoggio ad un ascolto del 'Rondo H-272' di C. Ph. I. Bach)*, in *Musica e Redenzione. Utopia della speranza nel pensiero musicale del Novecento*, Atti del convegno nazionale di Filosofia della musica, Ateneo veneto 6-7 dicembre 2007, «Ateneo Veneto», CXCIV, terza serie, 7/I, 2008, pp. 107-116: 108.
- 16 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 178-179: «[L]opera tarda resta ancora un processo, ma non inteso come sviluppo, bensì come accensione tra estremi che non sopportano più nessun centro e armonia sicuri derivanti dalla spontaneità. [...] e non si lascia evocare se non nella figura che essi creano insieme».
- 17 Morelli, *Epicedio dell'antitesi*, cit., p. 109.
- 18 Cfr. Theodor W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in Id., *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano, 1974, 2ª ed., pp. 7-51, e *Invecchiamento della musica moderna*, in Id., *Dissonanze*, cit., pp. 155-186.

A questa serie di fattori, in tempi più recenti, se ne sono aggiunti di nuovi, sempre di tipo conservativo: ciò che Morelli intende come introiezioni della mediazione, vale a dire induzioni di disturbi o coazioni di disturbi del principio antitetico (pp. 330-331). Si tratta di un problema ineludibile, che ha che fare *in primis* con l'esercizio della libertà del soggetto, dunque legato a un'enorme questione *etica* venuta sempre più estremizzandosi nella tarda modernità: «la possibilità che ciò che viene percepito come libertà in realtà non lo sia affatto».¹⁹ Senza poter affrontare ora il merito del discorso etico, interessa qui limitarci ad accennare a un'imprescindibile questione di ordine tecnico, connessa al problema estetico più generale: essa consiste nell'introeiezione, all'interno nel processo creativo, di elementi di una tale complessità di cui l'autore ha allentato il controllo, o di cui non conosce a fondo – o peggio, non conosce affatto – i principi e le logiche che stanno alla base della loro produzione. Esattamente come noi, oggi, e a differenza del passato – ad esempio rispetto all'epoca delle avanguardie (o anche prima) – utilizziamo oggetti tremendamente complessi senza avere una benché minima conoscenza dei meccanismi e dei processi che ne regolano il funzionamento.

Viene dunque da chiedersi: sparite le avanguardie, disperse le forze che servivano l'antitesi all'omologazione – espressione e costruzione – è ancora possibile una teoria della creazione al giorno d'oggi, o meglio una teoria della sopravvivenza della creazione, da intendersi il più vicino possibile alla data di oggi? E soprattutto, è possibile concepire questa sottraendosi a un paradigma di «*evoluzione dell'evoluzionismo formale*»,²⁰ dunque al giogo di quella deriva entropica del Nuovo di cui si parlava all'inizio? La risposta,

19 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge, 2000 [trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Bari, 2011, p. 5], rinviando al primo capitolo del volume (*Emancipazione*, pp. 1-49) per quel che concerne una disamina della questione da un punto di vista etico e politico; in particolare pp. 1-20.

20 Giovanni Morelli, *Rituali di rituali. Le «vere vie» dei Rückblicke in Kurtág*, in *Lora di là dal tempo. Momenti di spiritualità nella musica contemporanea*, a cura di Paolo Cecchi, La Biennale-Ricordi, Venezia-Milano, 1995, pp.160-189: 162.

se sì, dice Morelli, va ricercata in nuovi «simulacri di antitesi» all'omologazione, vale a dire in un nuovo «ordine di antiteticità» dato, non più da gesti dirompenti e iconoclastici, quanto dalla «gestione di piccoli scarti»: un'alterità dell'omologazione. Alla ricerca di possibili tracce e attestazioni di una teoria o estetica dello scarto, o meglio di un'estetica dell'alterità difettiva, come vorrei iniziare a chiamarla, si indirizza questo mio contributo, con uno sguardo particolare rivolto al problema della creazione in musica al giorno d'oggi.

Cambi di paradigma

Per iniziare, può essere utile ripercorrere in un elenco succinto alcune trasformazioni cruciali della tarda modernità, avvenute in particolare tra la fine del Secondo conflitto mondiale e gli anni Novanta del secolo scorso, le quali interessano importanti cambiamenti di paradigma intorno ai concetti di autore, pubblico e naturalmente di opera.

In questo periodo storico dunque osserviamo:

(1) l'indebolimento dell'ordine dell'autorialità, o anche la desoggettivizzazione dell'autore, la «morte dell'autore». Benché la crisi della soggettività sia un tema già dibattuto da fine Ottocento – per esempio da Georg Simmel, Friedrich Nietzsche e Oswald Spengler – si può dire che essa raggiunga quasi un secolo dopo, nei tardi anni Sessanta, il suo *point de perfection*, come è stato ritratto, non soltanto da Roland Barthes, ma da un vasto ambito interdisciplinare di scritti filosofici, critici e poetici.²¹

21 Cfr. Roland Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51-56. In *Lombra lunga dell'autore*, cit., p. 13, Benedetti rileva: «Quando Barthes scriveva *La morte dell'autore*, nel 1968, il *New Criticism* americano aveva già da tempo attaccato la nozione di "intenzione dell'autore"; Benveniste aveva già iniziato gli studi sulla soggettività nel linguaggio che ebbero un forte influsso sul mito [della morte dell'autore]; e Blanchot già intessuto la sua epopea sulla scrittura come spazio impersonale, anonimo, in cui lo scrittore esperisce la propria opera».

(2) Assistiamo poi a «forme di mobilitazione-agitazione-instabilizzazione del pubblico»,²² vale a dire il perseguimento di un «multiscopo» o una multifunzione dell'ascoltatore, che diviene, per la prima volta nella storia della musica, compartecipante all'atto creativo medesimo.²³

(3) L'opera diviene sempre più quello che Morelli intende come un «punto di non-ritorno»: ²⁴ opere poliformi, multifunzionali, multi-vettoriali, multiversatili: opere come «campi di possibilità»²⁵ evolutive (si pensi alla musica seriale degli anni Cinquanta), o anche perennemente *in progress* intorno ad un nucleo composito che tende a non cambiare (vedasi il caso Boulez, e le derive infinite di quelli che, grossomodo, possono dirsi i nuclei di quindici costellazioni di opere);²⁶ opere appunto come costellazioni o universi/multiversi in espansione o contrazione (viene subito in mente il caso dell'*Hyperion* di Maderna),²⁷ opere lasciate aperte su diversi lati del testo,²⁸ opere definite massimamente sul lato dell'ascolto/evento che non su

22 Morelli, *Rituali di rituali*, cit., p. 165.

23 Cfr. Giovanni Morelli, *RHPS: La spinta pelvica del cult*, «AAA.TAC. Acoustical Arts and Artifacts / Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal», IV, 2007, pp. 59-74.

24 Morelli, *Rituali di rituali*, cit., p. 172.

25 Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962], Bompiani, Milano, 1976, p. 157. Sul concetto di opera aperta in musica, cfr. Angela Ida De Benedictis, *Opera aperta: teoria e prassi*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci, Roma, 2007, pp. 317-334.

26 Cfr. J.-J. Nattiez, *La memoria e l'oblio*, cit., pp. 228-229. Solo per limitarci a citare lo studio di un caso famoso, cfr. Paolo Dal Molin, *Mémoriale de Pierre Boulez. Ce que les sources (ne) nous disent (pas)*, «Revue de Musicologie», XCV, 2, 2009, pp. 475-523.

27 Cfr. Gianmario Borio, Veniero Rizzardi, *L'unità musicale de 'Hyperion'*, in *À Bruno Maderna*, a cura di Geneviève Mathon, Laurent Feneyrou e Giordano Ferrari, Basalte, Paris, 2007, vol. I, pp. 123-161. (Ma tale problematica, radicata nel profondo della poetica dell'autore, offre l'apertura di ampie prospettive interpretative sull'intera opera del compositore; cfr. pertanto Angela Ida De Benedictis, *Materiali parziali o strutture fungibili? Prospettive filologiche su "Honeyrêves", "Don Perlimplin" e "Serenata IV" di Bruno Maderna*, «Il Saggiatore Musicale», XVIII, 1-2, 2011, pp. 139-172).

28 Morelli, *Un incendio visto da lontano*, cit., p. 211, n. 31.

quello della composizione tradizionalmente concepita,²⁹ opere addirittura irriproducibili dopo la loro prima e unica esecuzione (tra i molti esempi, *Hommage à Edmond Jabès* di Nono;³⁰ *Ensemble* o *Musik für ein Haus* di Stockhausen). Già nel primo Novecento, riguardo a opere come *Erwartung*, *Die Glückliche Hand* e *Wozzeck*, Adorno, in apertura al famoso capitolo *Schönberg e il progresso* della sua *Filosofia della musica*, tematizzò il concetto di «cedimento dell'“opera”», definendo che «le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più “opere”». ³¹ In questa congerie, secondo Morelli, si palesa il definitivo sacrificio e l'immolazione della testualità (perlomeno quella tradizionalmente concepita).³² Si può chiosare affermando che questa prospettiva nel tardo Novecento può manifestarsi a prescindere dal fatto che si voglia o meno attribuire a essa l'istituzione di una poetica.

Solo per citare un esempio, leggiamo quel che scriveva un compositore come Pierre Boulez nel 1954 e nel 1957, cioè nella fase più radicale e “strutturalista” della sua esperienza della musica seriale:

L'opera si limita dunque a una specie di brandello probabile fra tanti altri brandelli; e quel che si è creduto “oggettivo” ed esente da qualsiasi responsabilità del compositore, in definitiva non è che la più incerta e la meno voluta delle probabilità.

Vediamo al contrario l'opera come una successione di rifiuti in mezzo a tante probabilità; occorre fare una scelta, qui appunto risiede la difficoltà così bene elusa dal desiderio espresso di “oggettività”.³³

29 Giovanni Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in *Scenari della lontananza*, cit., pp. 95-137: 111.

30 Cfr. Laurent Feneyrou, *...Le silence infini de nos communes paroles... Edmond Jabès – Luigi Nono, une interprétation Hébraïque*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze, 1999 (Archivio Luigi Nono. Studi, I), pp. 155-170.

31 Cfr. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 35-37, in partic. p. 36.

32 Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., pp. 129-130.

33 Pierre Boulez, «...Vicino e lontano», in Id., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino,

È certamente logico ricercare una forma che non si *fissi*, una forma in evoluzione che si rifiuterà, ribelle, alla propria ripetizione; per tagliar corto, una virtualità. [...] La composizione ha il dover di celare a ogni momento una sorpresa e un “beneplacito” nonostante tutta la razionalità che ci si deve imporre peraltro per arrivare a una solidità certa. Ed eccoci dunque, ancora per un'altra via traversa, all'irrazionale.³⁴

Questo, in pochissime parole, un quadro minimo di alcuni cambiamenti epocali e paradigmatici dei concetti di autore, pubblico e opera, avvenuti soprattutto nel Secondo Novecento.

Autointerpretazione e tipi di processualità dell'opera

La percezione di tali accadimenti muta sensibilmente se noi, come fa Morelli, abbandoniamo la narrazione pregiudicante o il mito dell'evoluzionismo formale, o anche dello sviluppo progredente dello stile e del linguaggio musicale, e per contro ci rendiamo sensibili verso qualcosa che, rispetto a quella prospettiva, è *altro* e finora è rimasto periferico: la presenza di una nuova «modalità di situazione» dell'opera e del soggetto,³⁵ si potrebbe anche dire del nuovo io compositivo/io lirico; dunque la presenza (e l'influenza) di un'alterità o di un nuovo carattere di tipo analogico dell'opera e del soggetto. È appunto l'influenza di quella che vorrei chiamare un'alterità difettiva.

Questa «nuova modalità di situazione» – da intendersi già come nuovo paradigma – potrebbe essere definita anzitutto in questi termini di Morelli: «L'opera diventa sempre più qualcosa di

1968, pp. 165-181: 181.

34 Pierre Boulez, *Alea*, in Id., *Note di apprendistato*, cit., pp. 40-53: 44-45.

35 Giovanni Morelli, *'Ferne': la comunicazione lirica, paradigma della lontananza*, in *Scenari della lontananza*, cit., pp. 217-248: 222.

prossimo a rappresentare le pure tracce del suo processo piuttosto che la sua effettuazione». ³⁶ Anzitutto tale processo richiama l'idea e la necessità dell'autointerpretazione dell'opera, e in maniera concomitante tende sempre di più verso la spersonalizzazione di autore e pubblico, alla loro uscita di sé. I due piani sono naturalmente coappartenenti l'uno all'altro.

L'autointerpretazione si serve dell'immagine classica dell'autore che produce la propria opera per ribaltarla nel suo contrario, vale a dire nell'immagine allegorica dell'opera che produce il suo autore. Morelli, citando Jabès, parla proprio dell'«autore lasciato sognare la sua opera; oppure abbandonato, orfano, *a farsi sognare dalla sua opera*». ³⁷ Sull'«essere parlati» o l'«essere giocati» dal linguaggio, si potrebbe qui richiamare il contributo dell'ermeneutica gadameriana, secondo cui «il rapporto con l'opera non è né semplicemente soggettivo, né oggettivamente ricostruttivo, ma rappresenta una mediazione tra il nostro presente di interpreti e le tracce e il senso del passato che ci vengono trasmessi»; ³⁸ un'*integrazione* tra soggetto e oggetto, presente e passato, rivolta alla comprensione dell'«esperienza della verità». ³⁹

In musica, tale paradigma autointerpretativo si è rivelato in tutta la sua pienezza grazie alle trasformazioni dovute all'impiego del mezzo elettronico, sin dalle sue origini, trovando probabilmente il suo culmine nella rivoluzione digitale degli ultimi decenni passati. A tal proposito, assai penetranti risultano le parole anticipatrici di due pionieri come Bruno Maderna e Luciano Berio. Afferma il primo:

36 *Ibid.*, p. 240.

37 Giovanni Morelli, *Deux drôleries per Marcello Conati, pastiche sulle reciproche riflessioni di musicalità e poeticità*, in *Una piacente estate di San Martino: Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2000 (Quaderni di Musica/Realtà, Supplemento 1), pp. 381-399: 387.

38 Maurizio Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano, 2008, p. 268, ma si vedano in partic. pp. 267-275.

39 Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, p. 19; cit. in Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, cit., p. 267.

C'è un primo stadio di vera e propria realizzazione dei contenuti e del materiale, poi c'è una sistemazione del materiale, una forma che viene data a questo materiale, di cui una percentuale si potrebbe proprio quasi ascrivere all'atto interpretativo di essa forma. Cioè sembra quasi che a un certo punto del lavoro, il compositore, il poeta o il pittore, passino, e questa sarebbe la forma finale, a una interpretazione, a una rappresentazione interpretativa del proprio pensiero. [...] Quest'ultima fase è quasi interpretativa di se stessi.⁴⁰

Mentre Berio:

Comporre un'opera di musica elettronica vuol anche dire interpretarla, poiché la composizione di questa coincide con la definitiva realizzazione su nastro magnetico.⁴¹

Forse, ancor più acutamente, può essere lecito spingersi indietro, fino a due o tre generazioni precedenti, individuando l'apertura di detto paradigma autointerpretativo alle origini della (tarda) modernità novecentesca; considerando dunque l'avvento del mezzo elettronico come un necessario ampliamento di possibilità già attivate, o comunque emergenti, a livello dei processi di scrittura più tradizionali. O anche, come dice Morelli, che l'elettronica, quasi una sorta di «marcatore senza tempo», è sempre esistita «anche quando non c'era (l'elettronica)». ⁴² Ecco, in forma quasi di confessione, quel che scappava detto a un compositore quale Gian Francesco Malipiero:

40 *Colloquio inedito con Bruno Maderna*, a cura di Nicola Sani, «Musica/Realtà», XV, 47, 1995, pp. 67-74: 67-68.

41 Luciano Berio, *Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, in Id., *Scritti sulla musica*, cit., pp. 180-195: 191.

42 Giovanni Morelli, *Estinzioni e proroghe della temporalità in una possibile storia della musica a rivoluzione digitale finita*, in *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, a cura di Letizia Michielon, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 113-127: 113.

Spesso ho avvertito la necessità di fare qualche ritocco o correzione a una mia partitura. Ho sempre constatato che essi non sono un cambiamento, bensì sempre sono determinati dall'esistenza di un momentaneo squilibrio fra la stesura del testo qual era stata concepita dalla nostra mente e la trascrizione della mano.⁴³

Si confronti ora la citazione malipierana con uno dei più noti caposaldi della poetica musicale di Busoni:

Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce il pensiero perde la sua forma originale. L'intenzione di fissare con la scrittura l'idea impone già la scelta di un ritmo e di una tonalità. Forma e mezzo sonoro che il compositore deve scegliere determinano sempre più la strada e i suoi confini. Per quanto dell'indistruttibile carattere originario dell'idea qualcosa permanga, tuttavia a partire dal momento della scelta questo carattere viene ridotto e costretto a un tipo già classificato. L'idea diventa una sonata, un concerto; e questo è già un adattamento dell'originale.⁴⁴

Venendo ora alla seconda parte del titolo di questo paragrafo, e riprendendo la citazione morelliana iniziale, cioè che «l'opera diventa sempre più qualcosa di prossimo a rappresentare le pure tracce del suo processo piuttosto che la sua effettuazione», si osserva anzitutto lo spostamento di un livello di attenzione sul concetto di processo, di transito, di «formazione» – a dirla con Luciano Berio⁴⁵ – donde il riconoscimento di quella che si potrebbe

43 *L'opera di Gian Francesco Malipiero: Saggi di scrittori italiani e stranieri*, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso, a cura di Gino Scarpa, Edizioni di Treviso-Libreria Canova, Treviso, 1952, p. 341.

44 Ferruccio Busoni, *Valore della trascrizione*, in Id., *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, Il Saggiatore, Milano, 1977, pp. 217-220: 219.

45 Cfr. *Intervista con Luciano Berio. A cura dell'annuario «The Juilliard Review»* (1966), in Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, a cura di Vincenzina C. Ottomano, Einaudi, Torino, 2017 (in corso di pubblicazione), pp. 25-33: 30 («pensare la musica non

definire una nuova dimensione *energetica* dell'opera, senza invero contrapporla dialetticamente a una visione di tipo formalista. Potremmo intendere questo insieme di processi – vedremo a breve quali – come catture o imprigionamenti di *forze*, rapprese nello spazio visivo per mezzo della scrittura. Qui la critica di Morelli al mito dell'evoluzionismo formale sembra echeggiare ben più di un motivo degli strali lanciati da molte parti, sul finire degli anni Sessanta, contro il logocentrismo, lo strutturalismo e la «religione dell'opera come forma»,⁴⁶ richiamando la necessità di una maggiore «eterogeneità qualitativa» della comprensione,⁴⁷ cioè un procedere del pensiero che fluidificasse le contrapposizioni tradizionali.⁴⁸ Possiamo qui riferirci a due testi storici illustri, pubblicati a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, esemplificativi di questa posizione.

come un risultato di una procedura o, peggio, di un sistema chiuso, ma come una moltitudine di processi in un contesto; non come funzionamento di una forma, ma come una formazione»). Sul tema della “formazione” nella poetica di Berio si rimanda anche a *Intervista con Luciano Berio. Di Michel Philippot* (1969), in Id., *Interviste e colloqui*, cit., pp. 43-51: 47, e agli scritti *Forma* (1960), *Aspetti di artigianato formale* (1956) e *Formare la forma* (ca. 1998-99), in Berio, *Scritti sulla musica*, cit., rispettivamente alle pp. 24-29, 237-252 e 462-468. Ringrazio Vincenzina C. Ottomano della segnalazione di questi stralci nelle interviste di Berio e della possibilità di citarli in riferimento al volume in corso di stampa.

- 46 Citiamo da Jacques Derrida, *Forza e significazione*, in Id., *La scrittura e la differenza* [*L'écriture et la différence*, 1976], introduzione di Gianni Vattimo, Einaudi, Torino, 2002, pp. 3-38: 36.
- 47 Cfr. in particolare *Ibid.*, p. 26: «In nome di questo essenzialismo o di questo strutturalismo teleologico si riduce in effetti all'apparenza inessenziale tutto ciò che non obbedisce allo schema geometrico-meccanico: [...] non soltanto la forza e la qualità, che sono il senso stesso, ma la *durata*, tutto quello che, nel movimento, è pura eterogeneità qualitativa».
- 48 Maurizio Ferraris, *Introduzione a Derrida*, Laterza, Roma-Bari, 2003, in partic. p. 89: «[la differenza] come una via per fluidificare le dicotomie tradizionali: la forma (buona) contro la materia (cattiva), la voce (buona) contro la scrittura (cattiva), la natura (buona) contro la tecnica (cattiva)». Qualcosa di non dissimile si legge, d'altronde, nella *Premessa gnoseologica del Dramma barocco tedesco* di Benjamin, quando questi afferma che «gli estremi assumono nell'elaborazione concettuale il rango di energie complementari, e la storia si riduce alla frangia colorata di una simultaneità cristallina»; cit. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999, 2^a ed., p. 13. Nel segno di tale paradigma gnoseologico, è bene peraltro ricordare, si apre l'*Introduzione della Filosofia della musica moderna* adorniana.

Adorno, nella sua *Fisiognomica musicale* del 1960, individuava nella nuova morfologia della musica di Mahler «un modo di procedere» per *caratteri*, assolutamente fuori dalle norme e dai modelli della tradizione. Donde una nuova dimensione *energetica* della forma musicale:

Il modo di procedere di Mahler non si conforma a norme precostituite, ma segue volta per volta il contenuto musicale specifico e lo svolgimento del pensiero nel suo insieme. Comunque la sua concezione formale ha come categorie basilari l'irruzione, la sospensione e l'adempimento.⁴⁹

Sei anni dopo, nel 1966, Jacques Derrida licenziava la serie di saggi de *La Scrittura e la differenza* facendo partire la sua riflessione proprio intorno ai concetti di forza e forma:

La forza dell'opera, la forza del genio, e in generale ogni forza generatrice sta in ciò che fa resistenza alla metafora geometrica, ed è l'oggetto proprio della critica.

Noi non contrapponiamo qui con un semplice movimento pendolare, di equilibrio o di capovolgimento, la durata allo spazio, la qualità alla quantità, la forza alla forma, la profondità del senso o del valore alla superficie delle figure. Al contrario. Contro questa alternativa elementare, contro la semplice scelta di uno dei termini o di una delle serie, noi pensiamo che sia necessario creare nuovi concetti e nuovi modelli, una *economia* sottratta a questo sistema di contrapposizioni metafisiche. Questa economia non sarebbe una energetica della forza pura e senza forma. Le differenze rilevate sarebbero *nello stesso tempo* differenze di luogo e differenze dell'opera.⁵⁰

49 Theodor W. Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale* [1960], introduzione e cura di Ernesto Napolitano, Einaudi, Torino, 2005, 2ª ed., p. 48.

50 Per questa e la precedente citazione, cfr. Derrida, *Forza e significazione*, cit., p. 25.

Senza poterci addentrare ora nei dettagli dell'ontologia empiristico-trascendentale di Derrida – né avendone io qui i mezzi per discuterne – ma richiamando al contempo il paradigma dell'autointerpretazione e taluni aspetti sopracitati dell'ermeneutica gadameriana, possiamo concordare, prendendo a prestito le parole di Maurizio Ferraris, che la «nuova modalità di situazione» dell'opera di cui parla Morelli tenta di alimentare una tensione, o meglio, perseguire «un sogno di presenza piena, sia essa quella del soggetto presente a se stesso o quella dell'oggetto presente fisicamente e senza mediazioni di schemi concettuali»,⁵¹ nel quale il processo della scrittura, non più solo una codifica o il rimando a un qualche significato o senso originario, diviene, in ultima analisi, la condizione esclusiva di possibilità dell'esperienza, dunque dell'idealizzazione e della creazione.

Verrebbe ora da chiedersi che tipo di processi, o meglio, quali modalità di processi siano proprie di questa «nuova modalità di situazione» dell'opera. Prendendo a prestito altre parole di Morelli, è lecito dire che si assiste a una disponibilità a introiezioni di processi dell'ordine dell'alterità: «alterità-alterazioni che sono annidate in realtà frammentarie, isolate, discontinuizzate, estirpate dalla Storia, sincrone, ma irrelate, secondo il tragico schema ideal-geografico dell'*arcipelago*».⁵²

Se ne può dare subito il seguente minimo elenco, compilato grazie anche alla sovrabbondanza di esempi forniti da Morelli: - Processi «per come erano *interrotti*, per come erano sempre lì lì per essere interrotti, o per come rischiavano di esserlo (interrotti), ovvero per come erano *incrementati* da altri processi»;⁵³

51 Ferraris, *Introduzione a Derrida*, cit., p. 59; in partic. pp. 51-67.

52 Giovanni Morelli, "Altri primitivi": *Studio su una mito-poiesi*, in *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Atti del convegno, Galatina, 21, 22 e 23 Giugno 2002, a cura di Maurizio Agamennone e Gino L. Di Mitri, BESA, Nardò-Lecce, 2004, pp. 301-332: 308-309.

53 Giovanni Morelli, *L'emozione spaziale nella musica del Novecento*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, «Drammaturgia», 10, 2003, pp. 318-356: 323.

- «compossibilità di gesti espressivi»;⁵⁴
- processualità di un'altra forma compresente;⁵⁵
- «un sistema consistente di oscillazioni tra *forme momentanee dell'esistenza e forme momentanee del pensiero artistico*»,⁵⁶ cioè di un nuovo legame tra opera e biografia; una nuova *Existenzmusik*;
- «forme che arrestano gli sviluppi sintetici del pensiero, in forme di "altre sintesi", nel fermare, nel prolungare, nel contemplare uno stato di attesa messianica».⁵⁷ Si tratta di una bellissima sintesi dell'immagine del *caminar* noniano, che Morelli affianca, assai finemente, a quella dell'*Umweg* di Walter Benjamin: la forza, il percorso (il processo) che contiene tutte le sue rappresentazioni e digressioni, i *Denkbilder*.⁵⁸

Dati così la «nuova modalità» di processi della scrittura, il paradigma dell'autointerpretazione e, in generale, la «nuova modalità di situazione» dell'opera, si può tornare all'argomento di partenza della nostra trattazione, cioè la sopravvivenza (o per contro il definitivo congedo) del binomio espressione-costruzione nella musica contemporanea, e chiedersi: come è possibile indagare (ancora) la loro presenza?

54 Morelli, *Rituali di rituali*, cit., p. 173.

55 Giovanni Morelli, *Mettre en page la subversion (Hors de soupçon, ok)*, in *Politica e spettacolo*, «Drammaturgia», 2, 1995, pp. 190-228: 207-208.

56 Giovanni Morelli, *La Carica dei Quodlibet: note sulle tipologie di una "nuova scuola veneziana" all'uso degli incroci di lettura delle opere di Maderna, Nono e Malipiero*, in *La carica dei Quodlibet: Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, a cura di Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze, 2005 (Archivio G. F. Malipiero. Studi, II), pp. 111-139: 130.

57 Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., p. 106.

58 *Ibid.*, p. 103.

Espressione e costruzione nell'orizzonte estetico dell'alterità difettiva

I. Espressione

Secondo Morelli, l'accensione di processi luttuosamente interrotti, «frammentati, isolati, discontinuizzati», può attivare il recupero di una dimensione di «*ethos e pathos*» del mito, o della preghiera,⁵⁹ non tanto intesa come imitazione contemporanea di pratiche spirituali e religiose secolarizzate – dunque laiche, de-spiritualizzate – quanto piuttosto come il guadagno di una rifondazione *culturale* del valore di autenticità e autonomia dell'opera d'arte sottomessa all'«epoca della sua riproducibilità tecnica».⁶⁰ Tale guadagno, allo stato della musica attuale, e nell'insieme generale dei tipi di processualità qui delineate, non può eludere un orizzonte estetico generale, e cioè l'avvenuta emancipazione tecnico-compositiva dell'ultimo dei grandi parametri/concetti musicali (dopo quella del timbro): lo spazio. Gli interi *Scenari della lontananza* potrebbero essere visti come un'indagine della dimensione della spazialità nella musica degli ultimi decenni.

Venendo subito a termini più circoscritti rispetto all'orizzonte generale, secondo Morelli tale guadagno può prodursi grazie e soprattutto a un'apertura o un «abbandono alla complessità e ai polisensi della *caratterizzazione primitiva* della espressione o della materia musicale»,⁶¹ alla riscoperta di uno o più «universi di anteriorità del linguaggio».⁶² Qualcosa che si direbbe un suo antecedente primordiale, dunque prelinguistico, afasico, preistorico nel senso di non estensibile alla Storia rappresentata;

59 Morelli, *Un incendio visto da lontano*, cit., p. 204.

60 Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Einaudi, Torino, 2000, pp. 17-56, in partic. pp. 26-31.

61 Morelli, «*Altri primitivi*», cit., p. 301.

62 Morelli, *Rituali di rituali*, cit., p. 172.

altro rispetto alla comunicazione del linguaggio: «uno o più universi di anteriorità del linguaggio stipato/i di dispersione frammentarie del linguaggio stesso». ⁶³

Può essere interessante notare come, a una pari altezza cronologica di quelle composizioni sopraccitate di Stockhausen (*Ensemble, Musik für ein Haus*), o anche alcune di Kurtág additate da Morelli proprio negli *Scenari* – e certo in linea con alcuni esiti del pensiero coevo di Derrida – Adorno, nel 1965, si pronuncia sulle relazioni tra musica e pittura, ⁶⁴ richiamandosi a un concetto di convergenza primordiale tra le arti, cioè all'essenza di un'unica *poiesis* creativa, non ancora imbrigliata, tradotta e tradita o, peggio, corrotta dai limiti intrinseci dei diversi *media* artistici:

Il fatto che le relazioni tra musica e pittura siano tanto relazioni di procedimenti quanto di materiali – e tutte e due le cose sono sempre inevitabilmente in sé mediate – dà un'impronta particolare al fenomeno della convergenza. In esso affiora la cicatrice lasciata dall'ordine razionale, il marchio di quanto un tempo l'impulso mimetico, improntato al momento caotico che sta all'origine dell'arte senza il quale essa non esisterebbe affatto, debba essere opposto a quella netta separazione. Affinità come quelle che sussistono tra la sfera della musica e quella del teatro lasciano ancora oggi intravedere qualcosa di quell'antica unione. Con l'attuale convergenza, con la radicalizzazione del concetto di arte nei confronti delle arti, albeggia al contempo una condizione che, più progredita delle arti stesse, risale a uno stato anteriore a quella dell'arte intesa come sfera specifica.

63 *Ibid.*

64 Theodor W. Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura* [1965], in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino, 2004, pp. 301-314: 314. Per estendere l'argomento "convergenza tra le arti", di una relazione invece tra musica e letteratura, Adorno parla nel famoso saggio sull'*Interpunzione* [1956], in Id., *Note per la letteratura*, introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino, 2012, pp. 39-45 («in nessuno dei suoi elementi la lingua è tanto simile alla musica quanto nei segni d'interpunzione», p. 40); cfr. poi Id., *L'arte e le arti*, [1966], in Id., *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di Roberto Masiero, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 195-211.

La “scoperta” di un fondo di anteriorità del linguaggio artistico (dove l'essenza di questo «*ethos e pathos*» del mito) naturalmente non può che risolversi e definirsi *tutta* sul lato del processo – si potrebbe dire, in un senso quasi letterale, in una secolarizzata *mitopoiesi* – e non piuttosto in qualche suo dato o esito compiuto. Morelli definisce questa «modalità di situazione» come un «rituale di ricerca di ritualità allo stato nascente o a venire»,⁶⁵ o anche «rito collettivo di tipo rovescio».⁶⁶ Un'alterità «allo stato nascente», però, che qui si vuole dare come difettiva, «rovesciata» in quanto recuperata su un piano diverso da quello del linguaggio: l'alterità di un rimosso.

Per indicare subito un paio di esempi, vengono subito alla mente le notorie *altre possibilità d'ascolto* di Luigi Nono (testo, peraltro, di una trascrizione fatta da Morelli di una lezione tenuta dal compositore alla Fondazione Cini nel 1985);⁶⁷ o anche, al di fuori dell'orizzonte elettronico dischiuso da Nono, quella rifondazione della dimensione d'ascolto, pari a un riguadagno di una verginità aurale, che Helmut Lachenmann, sin dagli anni Settanta, iniziò a perseguire nelle sue opere – tra le varie, si pensi solo a *Dal niente (Intérieur III)* per clarinetto, 1970, a *Gran Torso*, per quartetto d'archi, 1972, o a *Musik für Caudwell*, per due chitarre, 1977 – ricorrendo a «mezzi sonori “extraterritoriali”» all'esperienza acustica e alla prassi esecutiva comune.⁶⁸

65 Morelli, “*Altri primitivi*”, cit., p. 324.

66 Morelli, *Un incendio visto da lontano*, cit., pp. 204-205.

67 Luigi Nono, *Altre possibilità di ascolto*, in Id., *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2001 (Le Sfere, 35), vol. I, pp. 525-539.

68 Hans-Klaus Metzger, Helmut Lachenmann, *Fragen-Antworten*, «Musik-Konzepte», 61/62, ottobre 1988, pp.116-133, in partic. pp. 120-121.

Riprendendo ora l'argomento di quel rapporto tra oblio e memoria, di cui s'è detto sopra – «*l'oblio come condizione necessaria alla creazione*»⁶⁹ – Morelli identifica la specificità di questa *mitopoiesi* in:

Una trasposizione del valore ideativo dalla sfera della consumabilità (diversissimamente declinato e rideclinato nella tradizione dell'ascolto) alla sfera della non consumabilità propria della dimensione comunicativa e rappresentativa dei *rituali* intesi come forme immemoriali che da sole o sole garantiscono, per sé, la innovazione, finanche misterica, dell'atto compositivo.⁷⁰

Si rinsalda, in questa visione, l'idea di un universo di anteriorità del linguaggio alla dialettica tra oblio/memoria, nella ricerca – o, si potrebbe anche dire, nella rammemorazione inconscia – di una *caratterizzazione primitiva* dell'espressione, evidentemente rimossa dall'esperienza comune della «tradizione dell'ascolto».

Vi è qui, indubbiamente, l'idea di uno sfuggire alla sintesi esprimibile, all'«ordine razionale»,⁷¹ e di una indicibilità ultima, segreta, della produzione del senso: ad esempio la scoperta di un fondo di assenza di espressione all'interno del «pattern d'azione» dell'espressione; quel che Benjamin, citato da Morelli, definisce per l'appunto come «ciò che è privo di espressione», *das Ausdruckslose*.⁷²

Riprendendo ora la nozione iniziale del *pattern*, quale «messa in comune di proprietà di un io profondo», se ne deduce la presenza di un io compositivo come un'assenza, o come una

69 Nattiez, *La memoria e l'oblio*. Wagner, Proust, Boulez, cit., p. 785.

70 Morelli, «*Altri primitivi*», cit., p. 323.

71 Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, cit., p. 314; cfr. *supra*.

72 Walter Benjamin, *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2014, pp. 163-243: 221-222; saggio citato in Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, cit., p. 103 («qualcosa di *Ausdrucklos* che impone arresti al linguaggio, che fissa i movimenti, che altera le armonie»). Su questo cfr. anche Giulio Schiavoni, *Fuori dal coro*, in Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. VII-XXXV, in particolare p. XXXIV.

lontananza, una «polimorficità dell'assenza»,⁷³ da cui il titolo dell'*opus magnum* novecentesco morelliano. Si può solo accennare qui al problema ontologico fondamentale che “sostanzia” la dimensione della *lontananza*, e cioè che in tutta la tarda modernità «abbiamo sempre a che fare con un unico movimento di fondo, che mette in crisi l'essere come presenza».⁷⁴ Per citare un solo riferimento, tra i moltissimi additabili: nel pensiero di Adorno, sin dall'epoca del saggio sul *Beethovens Spätstil* (scritto nel 1934), l'unica espressione possibile del soggetto nella musica moderna è il gesto con cui esso abbandona l'opera d'arte e si sottrae alla presenza.⁷⁵

Carattere attualissimo del nostro tempo è però che questa *lontananza*, dove Morelli confina l'essere e lo mette all'angolo, possa darsi, modulando le parole di Enza Biagini, come «forza formale», «fulcro di una soggettività “debole”», pur in grado di agire con «mezzi artistici depotenziati, apparentemente disorganici, disorientati ma viepiù efficaci».⁷⁶ È qui che la *lontananza* morelliana va a stringere un inatteso rapporto con la categoria del sublime, redivivo e riqualificato in quest'epoca di crisi e «interregno», come la definisce Baumann, a quasi duecentocinquanta'anni di distanza dall'epoca di Burke e Kant.⁷⁷ Nell'epoca della crisi dell'essere come presenza, l'antica e ineffabile oscillazione tra piacere e dolore, *terror* e *delight*, si adatta ora come un legame biunivoco

73 Morelli, *Rituali di rituali*, cit., p. 174.

74 Ferraris, *Introduzione a Derrida*, cit., p. 86.

75 Cfr. Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino, 2001, p. 177: «La forza della soggettività nelle opere tarde è il gesto impetuoso con cui essa abbandona le opere d'arte. Essa le fa saltare non per esprimersi, bensì per far cadere senza espressione l'apparenza dell'arte».

76 Enza Biagini, *Non finito e teorie dell'incompiutezza*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze, 2015, pp. 19-52: 32.

77 Zygmunt Bauman, *La modernità liquida rivisitata*, in Id., *Modernità liquida*, cit., pp. V-XX: V. Per un inquadramento generale al problema del sublime in musica, cfr. Michela Garda, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 1995. Intorno al problema dell'appropriatezza del sublime alla contemporaneità, cfr. Vittorio Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2013; Giuseppe Panella, *Storia del sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, Clinamen, Firenze, 2012.

tra essere e assenza, nel quale, citando insieme Giuseppe Panella e Lyotard, «la presenza nasce dall'assenza»,⁷⁸ dall'evocazione di un contenuto assente;⁷⁹ e «la presenza di ciò che non si mostra è surrogata dalla forza di espressione di ciò che lo rappresenta»:⁸⁰ Morelli osserva:

Prima o poi, nell'andare delle esperienze soggettive e collettive, verrà fatto di intenderla, la percepibilità delle graduali forme della lontananza, come una specie di sollecitazione di una facoltà mentale *ad hoc*, né facoltà visiva, né uditiva, preposta agli adempimenti di impulsi specializzati sia all'ingrandimento (un ingrandimento che molto spesso batterà in ritirata e potrà anche non ingrandire, potrà fallire lo scopo), sia all'avvicinamento (che potrà non avvicinare quanto e come richiede la convenzione fisio-neuro-fisiologica, e poi sul più bello bloccarsi), sia alla sfocatura (che potrà essere prima o poi, più o meno addomesticata, corretta, distorta per normalizzarsi o alla fin fine disattivata) del complessivo impianto della visuale totale.⁸¹

La disamina di questo *entre-deux* presenza-assenza permea la serie degli *Scenari della lontananza*, e inoltre sembra ricondursi al senso ultimo di un saggio famoso quale *Musica e malattia* (benché il termine sublime lì non venga mai citato o evocato da Morelli, né nel corpo del testo né nella bibliografia); un saggio che, sulla scorta di quanto detto, si può senz'altro dire incentrato su un eccentrico *scenario del sublime*, la «febbrile presa di coscienza dell'imminenza della fine del soggetto inchiodato al

78 Panella, *Storia del sublime*, cit., p. 16.

79 Cfr. Lyotard, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*. Baruchello, cit. pp. 58-59: «L'estetica moderna è un'estetica del sublime, ma nostalgica; permette che l'impresentabile sia evocato solo come un contenuto assente, ma la forma, grazie alla consistenza riconoscibile, continua a offrire al lettore o all'osservatore materia di consolazione e di piacere»; cit. in Panella, *Storia del sublime*, cit., p. 11.

80 Panella, *Storia del sublime*, cit., p. 12.

81 Morelli, *Ferne*, cit., p. 228.

corpo in una strenua inutile difesa della “parola”, *à corps perdu*»; la condizione di «uno spazio chiuso della malattia in lotta con la morte per creare testi che dicono pressoché solo e soltanto: “non sono ancora morto, io”». ⁸²

A ben vedere, questo carattere è sempre stato tipico dell'avanguardia: essa infatti «staziona in antelucanità», ⁸³ ricorda Morelli, in uno stato di attesa messianica: il non ancora-non qui; una posizione rivolta all'utopia che prepara o anticipa una rivoluzione. Quel che più interessa, in ogni caso, è che sia Morelli sia i teorici del sublime nella contemporaneità riescono a rimetter in gioco il carattere dell'avanguardia (e la speranza di una sua sopravvivenza) che, seppur abbandonato dalla spinta propulsiva dell'evoluzionismo formale, sembrerebbe dunque non venir meno, per quanto indebolito dalla *lontananza* del soggetto, ovvero dall'espressione di un'alterità difettiva.

II. Costruzione

Vengo ora a sensibilizzare la prospettiva d'indagine verso il «pattern d'azione» della costruzione, cioè «la progettazione del farsi di un'opera». Ancora una volta, può valere la pena ricordare che tale concetto, nel pensiero di Morelli – e anche di chi scrive – non costituisce un'antitesi o una dicotomia oppositiva a quello di espressione; dunque la loro contrapposizione – ammesso che da un punto di vista storico sia mai realmente esistita – appare del tutto fluidificata, o per meglio dire, consegnata a «una *economia* sottratta a questo sistema di contrapposizioni metafisiche», ⁸⁴ citando nuovamente Derrida.

82 Giovanni Morelli, *Musica e malattia*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Einaudi, Torino, 2002, vol. II: *Il sapere musicale*, pp. 387-418: 415-416.

83 Morelli, *L'emozione spaziale nella musica del Novecento*, cit., p. 352.

84 Derrida, *Forza e significazione*, cit., p. 25.

In termini generali, la domanda verso cui indirizzarsi potrebbe essere la seguente: come concepire, nella musica d'oggi, la *costruzione* in un orizzonte estetico di alterità difettiva? La risposta, secondo Morelli, va ricercata in

incarnazioni spettrali di un sentimento estetico prestante che valorizza i risultati *marginali* e residui, o obsoleti, o svalutati, per evidenza dei loro difetti, che valorizza gli scarti operativi degli ambienti di lavoro, soffusi di una buona ma non mai perfetta tecnologia.⁸⁵

L'avvenire in musica, anzitutto, non può che definirsi con tecniche fondate sulla nozione della medesima idea di alterità difettiva. Si mantiene nel discorso di Morelli una fiducia riposta nella tecnica seppur, anche in questo caso, presentata con una certa debolezza. In secondo luogo, compare l'idea dell'esibizione del difetto; qualcosa che veicola la situazione del non finito, e che mescola «la frammentarietà del linguaggio con la percezione di una visione del mondo disarticolata».⁸⁶ Vi è di nuovo il richiamo a una complessità del reale, che comprende naturalmente anche l'esperienza della tecnica, della quale, come si diceva all'inizio, si è allentato il controllo, o peggio non si è più padroni. E vi è di nuovo il richiamo a forme, elementi e livelli di testualità che, semplicemente, «accadono», «manifestandosi al soggetto»⁸⁷ – come da titolo di Lachenmann – *dal niente*. Donde un'estetica improntata all'idea del fallimento,⁸⁸ al «gusto dell'imperfezione»,⁸⁹ al basamento

85 Morelli, *Estinzioni e proroghe della temporalità*, cit., p. 121.

86 Biagini, *Non finito e teorie dell'incompletezza*, cit., p. 42.

87 *Ibid.*, p. 31.

88 Kim Cascone, *The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*, «Computer Music Journal», XXIV, 4, Winter 2000, pp. 12-18; citato *en passant* da Morelli in *Estinzioni e proroghe della temporalità*, cit., p. 122.

89 Cfr. Anna Dolfi, *Premessa*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, cit., pp. 11-14: 12: «Alla completezza teorica si contrappone sovente (specie nella modernità) un'incompletezza strutturale (esistenzialmente genetica), che arriva fino ai limiti di quello che potrebbe chiamarsi il gusto dell'imperfezione».

delle opere su livelli di subtestualità interna in cui affiora quella complessità della quale non è più possibile avere il controllo; probabilmente anche perché, come afferma Morelli, «quello che potremmo chiamare “disturbo” è divenuto una “proprietà” estetica normale dell’esperienza normale», e «la complessità “inafferrabile” ha cessato di essere un disvalore» (p. 336).

Ecco dunque palesarsi la *necessità* delle poetiche dell’errore, come ne testimonia Luigi Nono:

Non è esatto che ciò che si è scelto sia unico e giusto; forse quello che non è stato scelto è più giusto. Nel lavoro in Studio, nella musica elettronica, succede così. Ci sono molti imprevisi, casi, errori – errori che hanno una grande importanza, come Wittgenstein ha teorizzato. Poiché l’errore è ciò che viene a rompere le regole.

La trasgressione.

Ciò che va contro l’istituzione stabilizzata.

Ciò che spinge verso altri spazi, altri cieli, altri sentimenti umani, all’interno e all’esterno, senza dicotomia tra i due, come la mentalità banale e manicheista sostiene ancora adesso.

Diversità del pensiero musicale.⁹⁰

Morelli, su questo punto, non fornisce indicazione di particolari esempi, ma si limita a citare il caso del *glitch*,⁹¹ particolare genere della *computer music* (che raccoglie esperienze di artisti e gruppi quali, tra i vari, Oval, Alva Noto, Ryoji Ikeda per taluni aspetti anche Aphex Twin e Scott Gibbons), e a riporre comunque una fiducia che non viene mai meno verso l’esistenza di possibili luoghi di creazione, da individuare, ipotizza Morelli, in seno eventualmente ad ambienti storicamente creativi quali i collettivi giovanili (p. 338).

90 Nono, *L’errore come necessità*, in Id., *Scritti e colloqui*, cit., pp. 522-523.

91 Morelli, *Estinzioni e proroghe della temporalità*, cit., pp. 122-125.

III. *Alphabet*

In luogo di una conclusione, evitando la pedanteria del riepilogo dei temi sin qui brevemente accennati e, come avrebbe potuto dire Morelli, «con lo scopo di sollecitare affettivamente ordini di connessione in multisenso nella esperienza musicale» (p. 326), mi sia concesso di incorporare semplicemente un prodotto audiovisivo in questa mia trattazione: un breve frammento tratto dalla *Tragedia Endogonidia* di Romeo Castellucci, con musiche originali proprio di Scott Gibbons; un'opera prodotta dalla compagnia teatrale Societas Raffaello Sanzio, formata dal ciclo di undici episodi e della durata complessiva di oltre undici ore. Ognuno degli episodi prende il nome da una città dove lo spettacolo è andato in scena, tra il 2002 e il 2004 (C.#01 Cesena, A.#02 Avignon, B.#03 Berlin, Br.#04 Bruxelles, Bn.#05 Bergen, P.#06 Paris, R.#07 Roma, S.#08 Strasbourg, L.#09 London, M.#10 Marseille, C.#11 Cesena). L'esempio in questione trattasi dell'episodio II – A.#02 Avignon (2002), intitolato *Alphabet*.⁹²

Benché l'esegesi di una siffatta opera, in quanto prodotto unitario, sia pressoché irriducibile alle singole componenti dei *media* artistici che la costituiscono, interessa qui osservare la prospettiva dischiusa dalla musica, tenendo in mente quel che si ascolta nonché quel che si delinea in alcune interviste rilasciate dal suo autore.⁹³

«Ho una concezione “organica” del suono» – afferma anzitutto Scott Gibbons – qualcosa che non guarda tanto alla «forma di un suono», quanto alla sua «essenza»; donde l'idea di musica, o come egli la definisce, di «musicalità», come una qualità che appartiene «ad un oggetto messo in relazione con

92 <https://youtu.be/rfpdrIfVY50> (ultimo accesso 30 luglio 2017).

93 Cfr. Fabio Acca, *Scott Gibbons: L'essenza organica del suono*, «Prove di Drammaturgia», XI, 1, luglio 2005, pp. 28-32; Enrico Pitozzi, *Sonicità diasporiche. Conversazione con Scott Gibbons*, «Art'O», 16, primavera 2005, pp. 19-23. Dello stesso autore cfr. anche il più recente *Estendere il visibile: la logica del suono e del colore*, in *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, a cura di Piersandra Di Matteo, Cronopio, Napoli, 2015, pp. 115-126.

altri oggetti». In particolare, Gibbons richiama la necessità di «un suono fisico, in grado di toccare lo spettatore ad un livello biologico ed emotivo, personale, terrificante»: «*eventi* di suono» che liberano «una forte risonanza emotiva». Il rinvio alla dimensione della processualità e all'allentamento delle categorie tradizionali di autore, pubblico e opera è centrale nel suo pensiero: il ruolo del musicista «risponde ad un'energia emanata dall'evento», in piena sinergia con gli altri coautori dell'opera, con i quali egli lavora all'«evoluzione costante di un processo organico, senza partire da elementi o ruoli rigidi come “il testo”, “l'azione”, “il tecnico luci”, “il compositore”». ⁹⁴ Tuttavia l'esistenza della nozione di testo o partitura non viene abolita o annullata; tutt'altro. In accordo con tante altre composizioni elettroniche, sin quelle delle origini, dove la presenza di una partitura di lettura è corredata da specifici piani di lavoro nonché di materiali preparatori – si pensi solo al caso del *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen ⁹⁵ – Gibbons afferma che:

Nel caso della *Tragedia Endogonia*, così come per ogni mia performance, ho una sorta di partitura, che nessuno al di fuori di me può leggere e capire. Fondamentalmente è costituita da una serie di segni usati in uno studio di registrazione, indicazioni anche piuttosto lineari: “quando succede questo, la tastiera va configurata in un certo modo, il processore in un altro” e così via. [...] Nella sintesi analogica ogni comando dipende dalla temperatura ambientale del teatro e dal tempo di esposizione dello strumento. Se un comando si modifica, di conseguenza modifica i successivi punti della partitura. Perciò è necessario seguire la partitura

94 Questa e le precedenti citazioni sono tutte tratte da Acca, *Scott Gibbons: L'essenza organica del suono*, cit., pp. 29-31, e da Pitozzi, *Sonicità diasporiche*, cit., p. 21 («*eventi* di suono»).

95 Karlheinz Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*, Faksimile-Edition 2001, Kürten, Stockhausen Verlag, 2001 (*Elektronische Musik, 1955-1956*, Werk n. 8). Su questo argomento, cfr. Pascal Decroupet, Elena Ungeheuer, *Il volto nascosto del sensibile. I fondamenti estetici e seriali di 'Gesang der Jünglinge'*, in Maria Caraci Vela, *La filologia musicale: Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013, vol. III, pp. 584-632.

ad orecchio. I fattori ambientali di un teatro possono cambiare facilmente, ed è sempre possibile che in teatro capiti qualcosa di inaspettato. Proprio per questo si lavora con due partiture: una nel caso tutto proceda secondo le previsioni, l'altra in previsione di un cambiamento improvviso.⁹⁶

Fatte ora queste brevi premesse di ordine generale, concludo nel merito proprio di *Alphabet*, lasciando ampio spazio alle parole (e alla musica) di Gibbons, e stringendo di nuovo il campo intorno ai due morelliani «pattern d'azione», espressione e costruzione, colti in un possibile orizzonte estetico di alterità difettiva.

Ecco, a mio avviso, uno degli stralci più significativi, tra i vari, a proposito di quanto indagato sul concetto di *espressione*:

[Nel caso della *Tragedia Endogonidia*,] lavorando intorno alla tragedia, abbiamo sentito l'esigenza di trattare la frammentazione e l'astrazione del significato, la scissione tra l'oggetto e il suo significante, con il timore di trovare senso in un atto puro, come ad esempio un fonema. L'acquisizione di una lingua rappresenta una delle tappe fondamentali nella storia dell'umanità. Ogni volta che usiamo una parola per indicare un oggetto, mettiamo in atto un'astrazione. E questo rappresenta solo una parte del problema. Così l'arte, la musica, il teatro, discipline legate nell'antichità al sacro, quale funzione possono avere oggi? Come possiamo oggi mettere in atto un gesto artistico che svolga la stessa funzione della tragedia? Abbiamo cercato di rispondere a queste domande lavorando su qualcosa che per il pubblico avesse una risonanza emotiva, nonostante avessimo a disposizione una strumentazione tecnicamente molto sofisticata, e come tale molto "fredda".

96 Questa e le successive citazioni sono tutte tratte da Acca, *Scott Gibbons: L'essenza organica del suono*, cit., pp. 30-31, e da Pitozzi, *Sonicità diasporiche*, cit., p. 20 («corruzioni dell'apparato sonoro: errori digitali, spasmi gutturali»; «stato di tensione travolgente»).

Mi pare che emerga da queste parole anche un particolare “gusto per il sublime”, definito dalla continua tensione di un’«evocazione di contenuto assente», per riprendere la citata espressione di Lyotard, nel senso di un continuo rovesciamento della ricerca del *terror* di una dimensione smisurata, inaudita e probabilmente ineffabile della sonorità, nel *delight* rassicurante della finitezza e transitorietà emotiva umana, nonché della contingenza legata all’evento fisico in sé e all’uso di una tecnologia definita comunque come “fredda” (per quanto possa essere sofisticata).

Riguardo invece al gusto per l’imperfezione, osservato da un punto di vista tecnico-compositivo della *costruzione* di un’alterità difettiva, parimenti interessanti sono gli spunti offerti da Gibbons, a proposito di determinate «corruzioni dell’apparato sonoro: errori digitali, spasmi gutturali», e anche del tipo di tecnica di sintesi utilizzata, tra le varie – la sintesi granulare – al fine di condurre l’intero processo creativo verso quello «stato di tensione travolgente» di cui si accennava sopra:

Il mio strumento preferito, quello da cui ricevo maggiori suggestioni, è il microfono. Spesso decido quali strumenti utilizzare in base alle voci selezionate. Nella *Tragedia Endogonia* alcune sequenze sono eseguite dal vivo, altre sono registrate. Per le registrazioni uso spesso degli affetti acustici, come diffondere un suono attraverso un altoparlante rotto. Considero strumenti anche gli animali reali, come i pappagalli, gli scimpanzé, le capre; oppure alcune macchine, ad esempio un robot programmato per avere degli attacchi epilettici.

La sintesi granulare utilizza interi campi di dati e li usa risintetizzandoli in suono. [...] Non si ottiene mai un suono pulito, semmai “nuvole di suono”. Con questa tecnologia, i risultati sono spesso incontrollati, e perciò adatti alla direzione che avevamo scelto nella creazione.

