

Palazzo Marino in Musica

# Approfondimenti

**Mousikè. Istituto di critica e farmacologia musicale** si pone l'obiettivo di coltivare nuove vie della critica musicale al di là della frammentazione dei saperi, ispirandosi metodologicamente alla farmacologia di Bernard Stiegler. In una visione olistica della musica, Mousikè intende promuovere la convergenza di tutte le prospettive disciplinari possibili: dalla sociologia alla psicanalisi, dall'antropologia alla semiotica, fino alla storia e alla teoria politica e economica. [www.mousike.world](http://www.mousike.world)

Contributi a cura di:

Artin Bassiri Tabrizi

Dottorando all'Università di Strasburgo (ACCRA) e pianista diplomato al Conservatorio "F. Morlacchi" di Perugia. I suoi campi di ricerca sono l'estetica della musica, la psicanalisi e la letteratura.

Lorenzo De Donato

Collaboratore con la Cattedra di Musica dell'Università Bicocca e insegnante di Estetica presso l'Istituto Unitre di Milano. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni – articoli e saggi editi in libri e riviste – nonché conferenze e interventi a convegni internazionali.

Ingrid Mačus

Compositrice e pianista, si è diplomata in pianoforte all'Accademita di Musica di Lubjiana e in Musicologia alla Facoltà di Lettere di Lubjiana. La sua ricerca artistica esplora la multimedialità della musica, in particolare lo spazio tra suono e parole. Scrive colonne sonore per il cinema e collabora con diverse riviste di musica classica e con la radio nazionale slovena.

Ilaria Rossini

Giornalista pubblicista, autrice e critica teatrale, è dottoranda alla Scuola Superiore Meridionale di Napoli con un progetto di ricerca dedicato alle presenze decameroniane nella commedia francese del Cinquecento. Le sue ricerche vertono sulle relazioni culturali italo-francesi in epoca rinascimentale, sul rapporto tra trattamento testuale del figurativo e apparato delle immagini, sulla teoria della ricezione applicata alla "scrittura femminile" e sul teatro novecentesco.

Edoardo Toffoletto

Dottorando al CRAL-EHESS di Parigi, lecturer all'Institut Catholique de Paris, membro della redazione di Equilibri Magazine e in formazione psicanalitica alla Scuola di Psicanalisi Freudiana di Milano. Le sue ricerche incrociano la storia del pensiero economico e politico, l'estetica e la psicanalisi.



*Et chaque être humain  
(e si potrebbe aggiungere: et chaque chose)  
crie en silence pour être lu autrement*  
Simone Weil, *La pesanteur et la grâce* (1947)

*Esiste per ciascun viandante un tema,  
una melodia che è sua e di nessun altro,  
che lo cerca fin dalla nascita e da prima di tutti i secoli,  
pars, hereditas mea. Come, dove discernerla?*  
Cristina Campo<sup>1</sup>

La seconda epigrafe è tratta dalle pagine finali del saggio *Il flauto e il tappeto* di Cristina Campo (1923-1977), *nom de plume* di Vittoria Guerrini, acquisito a quindici anni durante un gioco con un'amica e che, dopo la di lei morte sotto la prima bomba caduta su Firenze, le sarebbe divenuto più caro del proprio. La questione dell'identità – che sembra tralucere persino in questo accenno biografico – è ricorrente nei saggi e negli epistolari Campo e conserva, pur nel nitore aristocratico della sua scrittura, i profili equivoci dell'enigma. Inoltre, come forse la citazione di apertura già dimostra, in molteplici luoghi al problema dell'identità si lega e si sovraimprime quello del carattere musicale dell'identità stessa. Cristina Campo non è stata una musicista né ha esercitato la critica in ambito musicale<sup>2</sup>, eppure le sue pagine possiedono il sentore di una rara consapevolezza delle qualità espressive del suono, del suo potere di fendere la coscienza, della natura filosofica dell'ascolto, e di quella assertiva del silenzio.

Campo indica il dovere del poeta di restituire i richiami del proprio cuore utilizzando l'immagine dell'eco, in opposizione a quella dello specchio<sup>3</sup>, è maestra – e teorica – di sprezzatura in quanto «un ritmo morale»

1. Morgan Crusader Bible, MS M.638,  
fol. 29r, The Morgan Library & Museum,  
New York, USA.

1. Cristina Campo, *Gli imperdonabili* (Milano: Adelphi, 1987), *Il flauto e il tappeto*, 37.  
2. Vittoria Licari, *Cristina Campo e la musica*, manoscritto.  
3. Campo, *Gli imperdonabili*, Parco dei cervi, 145: «Non sta il critico di fronte al suo poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo, al momento di parlarne, egli deve averlo interamente subito: restituirlo non come semplice specchio ma come



2. Raffaello Sanzio, *Ritratto di gentildonna («La Muta»)*, 1507. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

e «musica di una grazia interiore»<sup>4</sup> e l'udito possiede, per lei, la facoltà di essere aperto «[...] alla percossa deliberata delle catenelle d'argento lanciate alte nell'aria, l'udito si apre con un trasalimento»<sup>5</sup>. Si tratta di una posizione interessante, all'apparenza antitetica a quanto sosterrà Jacques Lacan ne *Le Séminaire XXIII. Le sinthome* (1975-1976) definendo l'orecchio come l'unico orifizio del corpo umano che «non può tapparsi, turarsi, chiudersi» che, proprio per questo, diviene canale perfetto per l'istillazione del veleno che uccide il padre di Amleto.

Eppure, se da un lato l'orecchio è il luogo di vulnerabilità massima, perché non può opporre alcuna resistenza al fatto sonoro, e l'ascolto è fatto inevitabile, dall'altro è alla dimensione soprannaturale dell'ascolto che Cristina Campo si riferisce, alla tensione auscultativa che si eleva al di sopra del proprio limite, giungendo in potenza (e in linea con il concetto di attenzione come sospensione del pensiero e come giustizia, formulato da Simone Weil) a coincidere con l'ascolto profondo di un silenzio, di un vuoto.

Sempre in accordo a questo moto di spoliazione (una sorta di lavoro del negativo, tanto attivo in musica come nel funzionamento psicanalitico), il flauto e il tappeto – abbinati nel titolo del saggio già citato – rappresentano rispettivamente il suono lontano e quasi impossibile da udire e il retro dell'immagine, il rovescio intarsiato che ne intesse la superficie esposta.

Le arti sorelle si specchiano l'una nell'altra ed è dunque in un saggio intitolato *Qualche nota sulla pittura* che affiorano, con più intensità il sembiante e la nozione del silenzio: nel descrivere, in apertura, «*La Muta*» di Raffaello (ill. 2), conservata nel centro esatto del Palazzo Ducale di Urbino, gentildonna in forma di liuto, Cristina Campo la definisce un'immagine del silenzio efficace «come solo può esserlo uno strumento posato, abbandonato appena dalle mani»<sup>6</sup>. E, poco più avanti, evoca la possibilità, propria del silenzio in musica, di essere asserito, affermato: «Un silenzio abbandonato è ristagno; un silenzio affermato è pausa – puro intervallo – anche se infinito»<sup>7</sup>.

Una possibilità che viene analizzata anche dalla psicanalista Ludovica Grassi in un saggio di recente pubblicazione, *L'inconscio sonoro. Psicoanalisi in musica*<sup>8</sup>, nel quale, rifacendosi all'acustemologia di Steven Feld, la funzione del silenzio in musica viene assimilata al tempo del rinvio freudiano: un movimento, dunque, dal simbolo al simboleggiato, affine al dischiudersi di un ascolto altro, che operi la trascendenza fendendo la funzione sensoriale.

Si è già, a più riprese, lambita la questione psicanalitica e si tratta di una «forzatura» non di poco conto, considerando in quali termini Cristina Campo si esprime sul punto. Malgrado le presenze ricorrenti, nei suoi scritti, di elementi che sembrano rinviare all'immaginario psicanalitico (infanzia, casa paterna, sogno, immagini mute e significanti) e malgrado la lunga amicizia che la lega al professor Ernst Bernhard, l'introduttore di Jung in Italia e a Gianfranco Draghi, che di Bernhard raccoglie l'eredità, Campo

un'eco appunto: carica e intrisa di tutto quel cammino percorso, nella natura, dall'una e dall'altra voce».

4. Campo, *Gli imperdonabili*, Con lievi mani, 100.

5. Campo, *Gli imperdonabili*, Sensi soprannaturali, 246.

6. Cristina Campo, *Sotto falso nome*. Milano, Adelphi 1998, *Qualche nota sulla pittura*, 167.

7. Ibidem.

8. Ludovica Grassi, *L'inconscio sonoro. Psicoanalisi in musica*. Milano, Franco Angeli 2022, passim.

mantiene una posizione di inequivocabile rigetto.

In una lettera del 1965 alla poeta argentina Alejandra Pizarnik, si legge: «Mia cara Alejandra, [...] non vada, la supplico, dallo psicoanalista. Oltre che del tutto inutile, è una cosa veramente indecente, e che ostruisce tutti gli ingressi al destino col pretesto di aprirne alla libido». Sul finire del saggio *Con lievi mani*, invece, a proposito dei movimenti di sottrazione che permettono il raggiungimento della compiutezza spirituale:

Non è forse qui tutto l'immenso, l'incessante invito all'intima liberazione che è *oblio totale di sé*, di un *io magnetizzato dagli specchi rovesciati della psicologia e del sociale*, spogliazione da ciò che inceppa e inganna lo spirito per acquistare il piede leggero, il *ritmo felice*, dispensatore di felicità dei santi?<sup>9</sup>

Ecco definirsi, in felice allineamento, i nodi finora sfiorati. Quando Cristina Campo formula l'anelito all'oblio totale di sé, rivela la centralità del proprio debito a Simone Weil, presenza fondativa nella sua formazione letteraria e spirituale. Weil, a partire da un sentimento «operativo» dell'egualitarismo («Sapere che quest'uomo, che ha fame e sete, esiste veramente come me, questo basta, il resto viene da sé»), tematizza e pratica un'etica della «resa di sé», una spoliazione radicale della propria umanità che, nella sua visione ascetica, coincide con il lasciarsi totalmente trasfigurare dalle lacerazioni della grazia. Questa rinuncia, questo oblio, appunto, che nomina decreazione, si può racchiudere in un assunto: «Il peccato in me dice "io"».

Cristina Campo fa proprio tale anelito: in una lettera di fine anni '50 a Mita, l'amica Margherita Pieracci Harwell, scrive della propria intenzione di comporre un *Cantico dei cantici* rovesciato, «dei senza lingua», «come un piccolo Goya» che racconti «per le piazze e per le vie [...] quelli che nessuno ama». Ma, per quel che riguarda l'oblio di sé, malgrado l'incessante invito, la cognizione di un'identità di fondo sembra permanere. E, malgrado la sua ricusa della psicanalisi (che sarebbe interessante analizzare in obliquo al noto ritardo italiano nella ricezione della dottrina psicanalitica e anche alla posizione di chiusura nei confronti del freudismo tenuta da Benedetto Croce), è a un disegno di perfetta circolarità che l'itinerario spirituale del *viator* campiano rinvia:

Il termine raggiunto, al di là dei sette monti e dei sette mari, è la *casa paterna*; il parco familiare o il giardino dove nel frattempo sono cresciute alte le erbe [...] è un punto immobile dal quale l'anima non partì mai.<sup>10</sup>

Altrove la ricorsività delle immagini e dello sguardo che tenta, in modo forsennato e vano, di decifrarne la disposizione viene svolta nei termini di una vera e propria coazione a ripetere:

Per anni tornare estatici alla bellezza delle anatre, degli arcieri, degli dèi con testa di cane o di nibbio, senza neppure sospettarne la fatale disposizione. Quante volte mi sono ripetuta certi versi o versetti: «O città io t'ho scritta nel palmo delle mie mani», «This day I breathed

9. Campo, *Gli imperdonabili*, Con lievi mani, 110-111.

10. Campo, *Gli imperdonabili*, In medio coeli, 16-17.

first, time is come round...», «L'essere morti non ci dà riposo». Ma intorno alla loro posizione segreta, finché la mia stessa sorte non me ne diede la chiave, giravo ciecamente: come intorno a una colonna istoriata di cui scoprii solo una figura alla volta: lo scriba, il serpente, l'occhio.<sup>11</sup>

E ancora:

Tornano ad ogni scena le immagini, mutile e significanti, di cui l'*infanzia* provò sgomento, che il *sogno* rammenta sempre, la fiaba propone ad *enigma*.<sup>12</sup>

In altra sede il medesimo enigma è nominato *rebus*, la soluzione del quale coincide con il destino, lemma che, come visto, è posto in antitesi a libido. Il nodo appare fin qui inaggrabile, ma lo scioglimento (o il suo semiante) riparano nei territori sacri della musica. Se la simbolizzazione del viaggio, si potrebbe dire la sua figura, è musicale (la melodia che cerca il viandante prima di tutti i secoli) e l'identità coincide con la melodiosa corrispondenza a una vocazione, lo strumento di tale corrispondenza (la breccia aperta al destino) è l'orecchio perfetto «solo diritto della mente umana [...] indiscutibile perfino dinanzi a Dio»<sup>13</sup>.

Si tratta di un passaggio fondamentale, che segnala con chiarezza come Campo, nel suo orrore per ciò che è analitico, orizzontale e letterale, nella sua dolorosa, irrisolvibile opposizione all'onnipotenza del visibile, non soltanto non applichi la medesima renitenza alle possibilità dell'udito ma, al contrario, riconosca nell'orecchio la *quidditas*, il *principium individuatio-nis* dell'identità. La musica, dotata di un simbolismo non discorsivo e non traducibile, perché inabissato nella sensorialità, nel corpo e nell'infantile, conserva intatti gli elementi spirituali che il mondo schiaccia (l'inimitabile, l'inesplicabile e l'irripetibile, per citare le parole di una lettera a Mita) e può inoltre, attraverso la pratica della variazione, agire su di un tema rendendolo allo stesso tempo riconoscibile e irricognoscibile, ovvero al modo dell'inconscio su di un complesso.

Ma, soprattutto, la corrispondenza – si potrebbe osare la biunivocità – tra il *viator* e la melodia non è statica, perché, come è ovvio, si trova a fare i conti con la diacronia, il che sospinge l'indagine dalla nozione di identità a quella di individuazione, intesa appunto come processo. Ed è proprio in virtù di tale diacronia, ostacolo mutato in fondamento, che la musica si definisce nel proprio primato, in quanto unica tra le arti capace di integrare ed elidere, sia progressivamente che contemporaneamente, gli elementi che la compongono.

Inoltre, il discernimento della propria *hereditas*, che è il rovello di Campo, implica e pretende – nel concetto stesso di *hereditas* – la presenza e la gravidanza del mondo, così come il fatto sonoro implica e pretende il proprio ascolto. Sembra distendersi un ponte sulla distanza, pretesa come incolmabile, dal pensiero di Jung che, negli anni '20, elabora il concetto di individuazione. L'elaborazione junghiana sarà a fondamento della questione dell'individuazione sollevata da Gilbert Simondon nell'opera capitale

11. Campo, *Gli imperdonabili*, Parco dei cervi, 145.

12. Campo, *Gli imperdonabili*, In medio coeli, 26.

13. Campo, *Gli imperdonabili*, Il flauto e il tappeto, 114.

*L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*<sup>14</sup>, il cui tema centrale è mostrare quanto il pensiero metafisico occidentale abbia già da sempre presupposto l'identità degli enti prima del loro entrare in relazione. Di qui, la distinzione cruciale tra “rapporto” e “relazione”, dove il primo indica appunto una concezione statica, cristallizzata della relazione, dove i termini sono pensati nella loro identità a monte del loro relazionarsi, mentre la relazione implica pensare radicalmente il processo ontogenetico degli enti a partire dalla relazione, i cui termini sono necessariamente sfuggenti, fluidi, nella loro co-individuazione all'interno della relazione stessa.

Questo salto teorico consente di anticipare la direzione del ragionamento qui proposto. Ma ritorniamo alla tensione centrale evocata da Campo: destino e libido. In effetti, è tale polarità a strutturare la questione dell'individuazione e rivelare il rinnegamento sintomatico della scrittrice nei confronti della psicanalisi. Il paradigma da tenere a mente è quello del ritorno del rimosso, che struttura dopotutto la gran parte dei fenomeni psichici dell'ordine dell'angoscia<sup>15</sup>, del sinistro, dell'inquietante o perturbante (*Unheimlich*).

Il saggio omonimo freudiano chiarisce definitivamente la questione, sfruttando il gioco filologico tra *heimlich* e *unheimlich*, tra il familiare e l'estraneo: il ritorno del rimosso è l'esperienza dell'estraniante. Freud precisa che se ogni esperienza estraniante è dell'ordine dell'inconsueto e del nuovo, non è necessario che ogni esperienza del nuovo abbia carattere perturbante o estraniante. Il timbro è infatti il carattere di disorientamento rispetto al proprio ambiente, ma ancora di più la negazione della particella *un* rivela che il disorientamento è l'effetto di non accettare, riconoscere, identificarsi con un elemento, altrimenti *heimlich*, cioè familiare, che è stato estromesso dall'Io e che ritorna appunto come rimosso.<sup>16</sup>

Tale dinamica è dopotutto al cuore della stessa tradizione mistica, di cui tanto Simone Weil, quanto Cristina Campo si intendono casse di risonanza: un passo plotiniano – l'archetipo di ogni mistica a venire – traccia nel marmo i contorni della questione:

L'Uno, essendo immune da alterità, è sempre presente; noi, invece, siamo presso di Lui soltanto quando non ne abbiamo. E non è Lui che tende a noi per attorniarci; ma siamo noi che tendiamo a Lui così da essergli intorno. E sempre siamo intorno a Lui, ma non sempre volgiamo a Lui lo sguardo. Un coro di cantori, pur essendo stretto intorno al corifeo, può voltarsi a guardare al di fuori, ma quando si è nuovamente rivolto a guardare all'interno, allora soltanto canta bene ed è veramente stretto intorno a lui: allo stesso modo anche noi siamo sempre intorno a Lui (se non lo fossimo, saremmo completamente annientati e non esisteremo più), ma non sempre guardiamo a Lui, ma quando volgiamo

14. Gilbert Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*. Grenoble, Éditions Jérôme Million 2017, passim.

15. Sigmund Freud, *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. VIII. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti 1915-1917, *Metapsicologia* (1915), La rimozione, 43: «[...] la pulsione può essere totalmente repressa così che di essa non si trova più traccia alcuna; oppure si manifesta come un affetto con una coloritura qualsivoglia di tipo qualitativo; oppure si tramuta in angoscia. Le due ultime possibilità ci pongono il compito di prendere in considerazione, come nuovo destino in cui possono incorrere le pulsioni, la trasformazione delle loro energie psichiche in affetto, e in particolar modo in angoscia».

16. Freud, *Opere*, vol. IX. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923, *Il perturbante* (1919), 82-87.

a Lui lo sguardo, soltanto allora troviamo in Lui il nostro fine e il nostro riposo e, senza alcun disaccordo, danziamo veramente intorno a Lui una danza ispirata.<sup>17</sup>

L'insistente presenza dell'Uno è identica alla pulsione o libido: questa è la provocazione (neanche troppo azzardata) che si intende proporre. Tramite l'eloquente metafora della relazione tra il corifeo e i cantori, Plotino suggerisce che come è soltanto lo sguardo interiore che consente di cantare bene, senza disaccordo, a essere a tempo, analogamente, è la direzione dello sguardo – l'attenzione della coscienza – a cogliere la presenza dell'Uno, altrimenti incessante, onnipresente, al di là e al di qua del cono dell'attenzione della coscienza.

E come un'antifona risuona il verso di Simone Weil, dai timbri sinistramente kafkiani, nel riprendere il tema della Porta intransitabile, irraggiungibile dal volere umano (troppo umano), oggetto dell'insperabile:

*Nous voulons voir des fleurs. Ici la soif est sur nous. / Attendant et souffrant, nous voici devant la porte. / [...] / Il faut languir, attendre et regarder vainement. / Nous regardons la porte ; elle est close, inébranlable. / [...] / La porte est devant nous ; que nous sert-il de vouloir ? / Il vaut mieux s'en aller abandonnant l'espérance. / Nous n'entrerons jamais. Nous sommes las de la voir. / La porte en s'ouvrant laissa passer tant de silence.*<sup>18</sup>

Vogliamo vedere i fiori. Qui la sete ci sovrasta. / Sofferenti, in attesa, eccoci davanti alla porta. / [...] / Bisogna languire, attendere e guardare invano. / Guardiamo la porta; è chiusa, intransitabile. / [...] / La porta è davanti a noi; a che serve volere? / Meglio sarebbe andare senza più speranza. / Non entreremo mai. Siamo stanchi di vederla. / La porta aprendosi liberò tanto silenzio.

Tuttavia, è a quest'altezza che si rischiera il nesso destino-libido: tutto sembra indicare in questi versi della Weil la necessità di abdicare ogni desiderio o pulsione (in effetti, il traduttore propone "desiderio" per il francese *vouloir*), ma tale lettura presuppone di non cogliere la differenza fondamentale tra volere e desiderio. L'intenzione di varcare la Porta, come se là fuori, oltre la soglia, vi fosse Lui, l'Uno del godimento (Plotino: troviamo in Lui il nostro fine e il nostro riposo), è la stessa illusione del «guardare al di fuori», isolata da Plotino. In altri termini, volere appunto costituire un rapporto tra termini fissi: l'Io e il proprio oggetto, fantasmaticamente cristallizzato nella sua identità immaginaria ancor prima di entrarvi in relazione.

Ciò è esattamente lo scacco di ogni incontro prodotto da eccessivi processi di idealizzazione, quando – spiega Freud – non è la libido a sublimarsi, cioè a dirigersi a «una meta diversa e lontana dal soddisfacimento sessuale», ma è l'oggetto, in virtù dell'idealizzazione, «pur non mutando la sua natura»

17. Plotino, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggin. Milano, Bompiani 2000, VI, 9 (8), [30-45], 1355-1357.

18. Simone Weil, *Le poesie*, a cura di Roberto Carigi. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2009 (1993), *La porte*, 72-73 [si è leggermente modificata la traduzione italiana proposta dal curatore].

ad amplificarsi ed elevarsi psichicamente.<sup>19</sup> La Porta è il simbolo di un'elevazione psichica dell'oggetto, dietro il quale non vi è che «tanto silenzio». E tale Porta non è forse un'altra figura del velo di Sais, tesa tra il pietismo schilleriano e l'entusiasmo primo-romantico di Novalis?

Nella versione schilleriana la dea ammonisce – condensando l'ambivalenza del frutto proibito del testo biblico – il divieto di sollevare il velo, pena la visione della verità, che comporterebbe un peso immane per la propria coscienza (*Zentner schwer für dein Gewissen*) e al sollevamento del velo, si libera il vuoto di una lunga eco beffarda (*Gellt ihm ein langes Echo spottend nach*). Come in Dante alla vetta del Paradiso, qui *all'alta fantasia mancò possa* (XXXIII, v. 142), cioè l'oggetto si mostra al di là di ogni possibile cattura dell'idealizzazione, il discepolo di Sais in Schiller non arriva a confessare nella sua lingua (*Hat seine Zunge nie bekannt*), ciò che ha visto ed esperito. Al tono pietistico, che risuona con il silenzio di Simone Weil-Cristina Campo, si intreccia l'entusiasmo interiore di Novalis che ci descrive il processo di amplificazione della coscienza attraverso la graduale interiorizzazione di una voce prima esteriore (del Maestro) e poi segno dell'ambivalenza strutturale dello psichico. Ciò che prima risultava altro, estraneo, diventa sempre più intimo, finché è l'estraneità stessa che è estranea al soggetto (*diese Fremdheit ist mir fremd*), al punto che tutto «ciò che prima mi appariva insolito e strano diventa improvvisamente familiare» e di fronte a tale prospettiva il discepolo prova appunto al contempo attrazione ed estraneità (*zugleich entfernt und angezogen*). La posizione del soggetto, cioè dell'Io, è dunque eccentrica ad ogni fissazione identitaria: l'Io è semmai la risultante di un insieme di pulsioni e le loro tendenze all'identificazione tramite la definizione e il raggiungimento della meta. In tal senso, si può leggere la risposta di Edmond Jabès a «Est-tu dans le livre?» (sei tu nel libro?): no, «la mia posizione è sulla soglia» (*Ma place est au seuil*).<sup>20</sup>

L'Io è pertanto un effetto di una composizione pulsionale, la cui unità è radicata nel «corpo e [nella] sua grande ragione», come scriveva Nietzsche, «che non dice Io, ma fa Io», o meglio, secondo la metapsicologia freudiana, l'Io è il principio di organizzazione delle pulsioni parziali. La verità della mistica si rivela pertanto nel dissolvere le costruzioni siano esse rivolte internamente (narcisismo, dove l'oggetto è l'Io stesso) o esternamente disvelando l'osceno dell'Es in quanto inscensabile *soggetto che non sa di esserlo*: semplicemente è, o meglio desidera.<sup>21</sup>

Infine, l'individuazione è precisamente il processo di costituzione dell'Io liberato dalle proprie fissazioni immaginarie, in cui opera liberamente

19. Freud, *Opere*, vol. VII. Totem e tabù e altri scritti 1912-1914, *Introduzione al narcisismo* (1914), 464.

20. Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*, a cura di Giovanna Pinna. Milano, Feltrinelli 2005), *Das verschleierte Bild zu Sais*, 52-57.; Dante, *Commedia*. Milano, Mondadori (i Meridiani) 1997, T. III. Paradiso, XXXIII, vv. 142-145, 927-928.; Novalis, *I discepoli di Sais*, a cura di Paolo Montanari e Sandro M. Moraldo. Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1998, *Der Lehrling* (Il Discepolo), 18-29.; Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, § 2, 19.

21. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin/New York, Verlag de Gruyter, (1967-)1, vol. IV, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Erster Teil, Von den Verächtern des Leibes, 39-41.; Silvana Dalto, «Precisazioni sul processo di costituzione dell'Io nella metapsicologia freudiana», *Metapsychologica. Rivista di psicanalisi freudiana*, vol. 1, La razionalità freudiana (2019): 35-49.; Franco Baldini, «L'architettura trascendentale della metapsicologia freudiana», manoscritto 2023, 1-23.

la funzione compensatrice dell'inconscio: l'Io può dunque o identificarsi unilateralmente alla coscienza in quanto funzione *selettiva* delle stimolazioni interne o esterne (quindi junglianamente identificarsi alla propria Persona in quanto interfaccia con il mondo esterno), oppure con l'inconscio, identificandosi alla propria Anima. Da una parte, l'unilateralità dell'orientamento cosciente comporta la nevrosi, mentre l'introversione della libido e l'identificazione dell'Io con la propria Anima comporta l'indistinzione della psicosi e l'implosione della distinzione interno/esterno su cui si fonda l'unità del corpo e il fondamento dell'identità.<sup>22</sup>

In tal senso, non è il *destino* la forma del ritorno della libido in quanto rimossa, cioè il proprio desiderio, che ritorna come "voluto da altro"? Non è poi questo il senso del proverbio di Seneca, *fata volentem ducunt, nolentem trahunt* (il destino guida colui che vuole, e trascina colui che non vuole)? E ancora non è proprio l'inscindibile nesso tra libido e destino ciò a cui allude Freud con il titolo del saggio *Triebe und Triebchicksale* (Pulsioni e destini pulsionali)?<sup>23</sup>

Della verità custodita dalla mistica si è detto. Ora, si tratta in guisa di conclusione di indicare l'orizzonte metodologico di questo insieme di contributi a partire dal presupposto che l'unità del corpo su cui si radica il senso di identità rinvia ad un'unità dei sensi: un'unità estetica. L'ambizione di un'antropologia psicanalitica – così come impostata da Franco Baldini – si trova così perfettamente integrata all'interno della prospettiva stiegleriana, secondo la quale l'individuazione psichica è segnata dalla storia estetica dell'umanità che «consiste in una serie di disallineamenti successivi tra tre grandi organizzazioni che formano la potenza estetica dell'uomo: il suo corpo con la sua organizzazione fisiologica, i suoi organi artificiali (tecniche, oggetti, utensili, strumenti, opere d'arte) e le sue organizzazioni sociali risultanti dall'articolazione degli artefatti e dei corpi».<sup>24</sup>

In tal modo, o di musica si parla in quanto fattore di costituzione (o dissoluzione) dell'unità estetica a fondamento dell'individuazione psichica, oppure meglio tacere (e risparmiare carta ed inchiostro) ed *ascoltarla*, sempre che sia possibile farlo, senza coglierne i processi di individuazione di cui la musica è l'espressione.

22. Carl Gustav Jung, *Opere*, a cura di Luigi Aurigemma. Torino, Bollati Boringhieri 1992, vol. VI. Tipi psicologici, 7. Il problema degli atteggiamenti tipici nell'estetica, 292-302 e 11. Definizioni, Compensazione (Kompensation), 430-431.

23. Freud, *Opere*, vol. VIII. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti 1915-1917, *Metapsicologia* (1915), Pulsioni e loro destini, 13-35.

24. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*. Paris, Galilée 2004, vol. I. L'époque hyper-industrielle, 17-40.; Franco Baldini, «Corpo e Mente. Progetto di un'antropologia psicanalitica», conferenza marzo 1990, 7-29.

## Bibliografia

Baldini, Franco. «L'architettura trascendentale della metapsicologia freudiana», manoscritto 2023, 1-23.

Baldini, Franco. «Corpo e Mente. Progetto di un'antropologia psicanalitica», conferenza marzo 1990, 7-29.

Campo, Cristina. *Gli imperdonabili*. Milano, Adelphi 1987.

Campo, Cristina. *Sotto falso nome*. Milano, Adelphi 1998.

Campo, Cristina. *Lettere a Mita*. Milano, Adelphi 1999.

Campo, Cristina. *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*. Milano, Adelphi 2011.

Dalto, Silvana. «Precisazioni sul processo di costituzione dell'Io nella metapsicologia freudiana». *Metapsychologica. Rivista di psicanalisi freudiana*, vol. 1, La razionalità freudiana (2019): 35-49.

Dante. *Commedia*. Milano, Mondadori (i Meridiani) 1997.

Freud, Sigmund. *Opere*. A cura di Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri 1989.

Grassi, Ludovica. *L'inconscio sonoro. Psicoanalisi in musica*. Milano, FrancoAngeli 2022.

Jabès, Edmond. *Le Livre des Questions*. Paris, Éditions Gallimard 1964.

Jung, Carl Gustav. *Opere*. A cura di Luigi Aurigemma. Torino, Bollati Boringhieri 1992.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire XXIII. Le sinthome (1975-1976)*. Paris, Éditions du Seuil 2005.

Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden*. A cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin/New York, Verlag de Gruyter (1967-)<sup>1</sup>.

Novalis. *I discepoli di Sais*. A cura di Paolo Montanari e Sandro M. Moraldo. Milano, Giovanni Tranchida Editore 1998.

Plotino. *Enneadi*. A cura di Giuseppe Faggin. Milano, Bompiani 2000.

Schiller, Friedrich. *Poesie filosofiche*. A cura di Giovanna Pinna. Milano, Feltrinelli 2005.

Simondon, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble, Éditions Jérôme Million 2017.

Stiegler, Bernard. *De la misère symbolique*. Paris, Galilée 2004.

Stiegler, Bernard. *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*. Paris, Galilée 2009.

Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris, Librairie Plon 1947.

Weil, Simone. *Le poesie*. A cura di Roberto Carifi. Firenze, Casa Editrice Le Lettere 2009 (1993)<sup>1</sup>.



1. Mosaico pavimentale da Dougga, Tunisia

I.

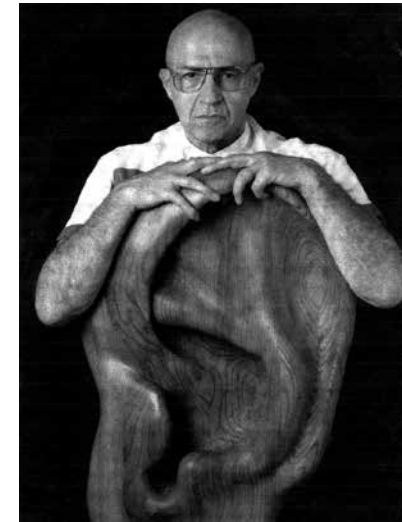
“Intorno è un mucchio di ossa / di uomini putridi, con la pelle che raggrinzita”. Così Omero descrive, nel XII canto dell’*Odissea*, il destino di chi si avventura per mare, passando accanto a Antemoessa, l’isola delle Sirene. Circe preverrà Ulisse del rischio mortale, solo così lui il suo equipaggio riusciranno a sorpassare indenni l’isola. I riferimenti a questo episodio non sono di certo sparuti: da Adorno a Kafka, fino a Blanchot. Ma, come sottolinea Sloterdijk, nessuno si è mai chiesto come, di fatto, avvenisse questo omicidio per opera delle Sirene. Come se, per una sorta di accettazione collettiva, fosse assolutamente evidente che il loro canto togliesse la vita, portasse cioè alla sragione il navigante, che si gettava dunque in acqua nel tentativo di raggiungere la fonte di quel piacere uditivo – o piuttosto, nel tentativo di interromperlo con la morte. È, quest’ultimo, il caso di Bute, il marinaio che, all’udire il canto di Partenope, Leucosia e Ligea (nel testo di Omero, le Sirene sono due), scelga di annegare – salvo poi essere salvato da Afrodite – piuttosto che intendere la lira di Orfeo che risuona proprio per annullare l’effetto mortifero delle Sirene. Ciò che è degno di nota, è che guerrieri e viaggiatori degni delle più grandi prove, sopravvissuti a battaglie epiche, cadano inevitabilmente all’udire il canto delle Sirene – come se la musica costituisse una potenza superiore all’umano, ma anche come se l’udito si rivelasse una faglia fatale, tramite la quale si accede alla vita stessa. “Tutto accade come se lontano, in alto mare, vicino alle coste fiorite delle sirene, avessero messo una trappola per la nostalgia, in cui gli uomini desiderano ardentemente di cadere, non appena entrano nello spazio sonoro delle due voci femminili che recitano all’unisono” (Sloterdijk, p. 449). Di che nostalgia si tratta? Di certo vi è che le Sirene riescono ad uniformare il loro canto poco importa chi sfilii davanti l’isola, la *Sehnsucht* che ispirano è perfettamente conforme al soggetto, al suo desiderio. Cosa sanno le sirene tanto da poter avvicinare questi eroi così tanto da annientarli? “Noi tutto sappiamo [...] tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice” (Omero, vv. 184-191). L’arte delle sirene è apparentemente quella di esporre, nell’orecchio di ogni ascoltatore, non tanto una musica di repertorio, un concerto che può per questo piacere o dispiacere, interessare o lasciare indifferenti,



ma una sorta di *melos* universalmente singolare. Esse cantano qualcosa che ottunde il raziocinio dell'ascoltatore e che lo ingabbia in sé stesso, in una bolla acustica dal quale non può uscire. Ora, dobbiamo dedurre che le Sirene sono quindi a conoscenza di quel *quid* che è l'accesso alla più profonda interiorità, lo strato intimo del soggetto "prima" di qualsiasi sedimentazione coscienziale. Ma, spingendosi oltre – sempre seguendo Sloterdijk – possiamo affermare che ciò che vi è di irresistibile nel canto delle Sirene è che esse sono "in anticipo" rispetto al soggetto, poiché esse colgono in lui qualcosa di ancora insorto e che diviene cosciente nel momento stesso dell'incontro – quando cioè è troppo tardi. È tardi poiché, chiunque ascolti, finisce rovinosamente a marcire per il semplice fatto di aver tentato di avvicinarsi alla fonte di questo piacere sonoro. Cos'è che spinge gli uomini a rinunciare ad ogni buon senso di autoconservazione? Che li inebria a tal punto da sprofondarli in un sonnambulismo mortifero? Le Sirene sembrano possedere l'arte di imitare perfettamente il "motivo" del nostro Io. Sloterdijk ricorda come, essendo le culture pre-alfabetiche essenzialmente orali, se le Sirene sono portatrici di distruzione è proprio in luce del fatto che l'uomo associava al canto il senso (che nella società iper-capitalista è dato alle immagini) della trasmissione della cultura – il senso della storia. Essere cantati – il *kleos* – è perciò l'unica via di una morte gloriosa. Le Sirene cantano il nostro motivo, il nostro "voler essere cantati", esse ne sono a conoscenza, ghermiscono con lussuria tale dono per poterlo rivelare al momento opportuno. Per questo, chiunque si lasci estasiare dal loro canto non può che ricercare la morte: come sarebbe mai accettabile il ripiombare nella temporalità, dopo esser-ci uditi? Con quale pretesto si tornerebbe all'umana fatica, se si è già sentito (nel suo senso più pregno) il ricongiungimento, la promessa infinita? Non è difficile allora immaginarsi Ulisse affranto, per non aver potuto raggiungere – prima del tempo dovuto – il suo *epos*, e questo episodio prende forse un altro significato: Ulisse è l'unico a sopravvivere, come anche il solo a poter soffocare il suo desiderio *malgrado* ne abbia potuto avere un pieno godimento. Ulisse è, insomma, il primo individuo a sopravvivere al proprio desiderio. Prima della richiusura, del (ri)congiungimento, c'è un *délai*, un ritardo, costituito da ciò che resta del suo viaggio sino a Itaca. Forse che il XII canto non sia l'emblema della differenza, ormai scolastica, tra *juissance* et *désir*? Sta di fatto che, con un processo di depotenziamento libidinale, le sirene sono divenute segnali di pericolo ad allarmare l'animo accidiato dell'uomo contemporaneo. Di questo essere semi-divino ne permane cioè, la *facies* distruttiva, lacerante; abbiamo rimosso come la sirena non sia che una totemizzazione della volontà di giungere al canto di sé.

## II.

Migliaia di individui si rovesciano l'uno sull'altro, sgomitano accalcandosi, si logorano al fine di destare l'attenzione del cantante: smaniano, si disperano perché vorrebbero, per un attimo, essere degni di rientrare nel suo canto, divenirne il testo. Vogliono essere cantati. Se questo è quello che accade in un concerto, se chiunque legga questa parca descrizione annuirà riconoscendo o riconoscendosi, ciò non è semplicemente perché si tratta di uno degli tanti sintomi della "società eccitata". Vi sono infatti



molti aneddoti che, sin dall'istituzionalizzazione e formalizzazione del canto (ma anche nei miti di ogni civilizzazione), raccontano di come la voce sia capace di condurre all'estasi e alla rovina. Vi è una tacita – e taciuta – tradizione che nel canto riconosce un *pharmakon*, rimedio e veleno. Dove ha origine questo potere? Perché – se questo fenomeno non è il segno di una qualche sregolatezza ma essenziale alla voce stessa – rimane inosservato, incompreso, rimosso? Se la rimozione, come fenomeno, concerne principalmente il periodo infantile, anche qui il potere della voce ha origine nelle primissime fasi della vita – e perciò, si tratta di una fase di costituzione della soggettività. Le ricerche condotte dalla psicoacustica hanno mostrato come, quasi a smentire il paradigma dominante di una "civiltà delle immagini", il primo interfacciarsi con il mondo è inaugurato dalle percezioni sonore. Il ventre materno è una cassa di risonanza, ma non solo dei rumori del corpo della madre, della circolazione del sangue, dello scricchiolio delle ossa, della respirazione e del cuore: esso è risonanza della voce materna che accoglie e saluta il feto, che gli dona una "grammatica emotiva". La variazione di *registri*, di intensità e di ritmo di quello che oggi è denominato *maternese* o *baby talk*, si instaura come sfondo di riferimento per la vita del bambino, e questo periodo di vita intrauterina, dolce naufragio in sé stessi, diventa archetipo di quiete, di armonia irraggiungibile. Quando la madre si rivolge al bambino adatta il suo tono come se potesse carezzarlo tramite questa, quasi a riconoscere istintivamente il suo statuto di *oggetto parziale*. La madre indirizza al figlio i suoi vissuti, i suoi sentimenti e "en particulier son amour maternel au travers d'un matériau acoustique bien spécifié perçu d'une façon singulière par le fœtus suivant un processus dont on ne saurait jamais assez estimer la valeur" (Tomatis, p. 153). La trasmissione della vita – quella per Stiegler è il sentimento della vita – avviene proprio tramite questa infusione vocale, questa impressione (*imprinting*) che marcherà in modo indelebile la struttura organica del bambino. Questo infuso sonoro è anche costituito da quelli che sono i "rumori" della vita, dai ritmi dell'organismo ospitante a cui non è permesso di arrestarsi. È forse un caso che ogni forma di meditazione, di rilassamento e di "ascolto interiore" (per quanto questi termini siano ormai (de)caduti in un uso raccapricciante) si dirigono verso la presa diretta di questi rumori? Che l'ascolto sia, prima di tutto, una sorta di disinnescamento della soggettività che vuole fuoriuscire da sé? "L'enfant perçoit une organisation, des injoctions, un *ordre*, auquel il n'adhère que progressivement, et par des effets d'*a-près-coup*" (Rosolato, p. 42). Ma non è soltanto tale processo di sintonizzazione che rileva del potere fantasmatico della voce. Dopo la nascita, il bambino realizzerà la perdita e la distanza dalla voce materna (o della sua disponibilità perenne) tramite *allucinazioni vocali*, vocalizzi in cui egli tenta di richiamare la madre a sé e di ripristinare la condizione immersiva: l'*unisono*, l'enaarmonia materna. E proprio la ripetuta delusione di questo meccanismo – poiché il paradiso uterino è ormai perduto –, come un *fort-da* vocale, stabilisce (assieme, successivamente, al senso della vista) le relazioni distali con la realtà circostante oltre che rendersi conto della propria indipendenza dal corpo materno. La voce è quindi la prima fonte di piacere corporale: è il ritmo tra tensione e rilascio, tra coincidenza e disarmonia, che forma il bambino a quello che è il suo desiderio – che, in questo caso, può essere descritto come un allineamento tra la propria produzione vocale e l'ascolto, un coincidere con sé. Se queste constatazioni non fanno che delineare quello che Sloterdijk chiama il

“matriarcato vocale” (Sloterdijk, p. 469), ovvero una genesi materno-vocale della soggettività, che conseguenze per la musica o, più precisamente, per il godimento musicale? Ritorniamo all’immagine evocata inizialmente: quella del concerto. Forse che tutti questi ascoltatori non tentino di ripristinare la culla sonora delle origini? Per Rosolato, è importante non cadere in una riduzione fin troppo semplice. Abbiamo accennato infatti a come la produzione vocale sia anche garante dell’emancipazione dalla morsa materna, una tensione a quella che è la *voce del padre* – che nel suo ruolo simbolico-familiare, è la separazione fattuale dalla madre. Questa oscillazione è l’essenza dell’ascolto musicale. Interno/Esterno, tensione/rilascio, attivo/passivo, non sono forse queste le categorie dell’esperienza estetica dell’ascolto musicale? È anche per questo che un ascolto meramente “tecnico” non può esistere se non a patto di esacerbare l’incanto musicale – ripetendo cioè infinitamente l’ascolto fino a privarlo della sua essenza. La musica – e il suo ascolto – è infatti un giubilarsi di reminiscenze: i suoni ci fanno ricordare (nella duplicità che ha questo assunto) elementi che costituiscono un investimento oggettuale. L’essenza immanente della musica non si esaurisce perciò nel vissuto ritensionale delle armonie del brano che si ascolta, ma anche riviver-si, allucinare questo sé delle origini già perduto (*Io ideale*) ma sempre mantenuto come ideale, come finalità (*Ideale dell’Io*). L’esistenza di una sfera affettiva di origine sonora si avvicina al concetto di *enveloppe sonore* teorizzato da Anzieu, per il quale è necessario controbilanciare l’insistenza sulla vista e sull’immagine nei concetti fondanti della psicoanalisi. Lo “specchio sonoro” è, anche secondo Anzieu, quella particolare relazione costituentesi per mezzo del *bagno sonoro* nella voce materna; se questa relazione viene meno, se essa cioè si instaura in una forma patologica, ne conseguono certamente delle corrispondenti disfunzioni nello sviluppo psichico del bambino. Constatato il fatto che lo spazio sonoro è il primo – cronologicamente – spazio psichico, la sconcertante mancanza di riferimenti musicali nei lavori di Freud e Lacan non può essere più interpretato solo frutto di una indifferenza generale verso quest’arte: è essa stessa rimozione. Come se, seguendo Rosolato ma anche Quignard, dovessimo accettare nella musica la presenza di un odio per essa, come se cioè fosse costitutivo del fenomeno “musica” un rivoltarsi. Forse è allora possibile dare un responso alla domanda: perché il potere della voce è oggi rimosso? Ma è necessario precisarlo – la ricerca individuale dell’omeostasi sonora non è in quanto tale, rimossa. Questa è piuttosto la tesi di Sloterdijk, che vede nelle manifestazioni di estasi collettiva – dalle parate ai concerti, fino alle discoteche – l’esautorarsi della comunione feto-madre, in una ricerca ossessiva di quella sonosfera accogliente irrimediabilmente smarrita. Ciò che viene puntualmente rimosso è la tematizzazione di tale istanza vocale e della sua gravidanza emotiva per l’esistenza: insomma, la voce e la musica sono *de facto* rimosse dai discorsi accademici e critici, per lasciare spazio a sospette lusinghe dell’immagine e del suo funzionamento. Certo, in preda alle bocche dei musicologi, dei critici e degli amateurs, sopravvive l’impressione che si voglia “andare in profondità”, che possano emergere dettagli fondamentali in grado di sconvolgere le nostre attuali conoscenze. Ma l’era dell’optocentrismo (da Leonardo da Vinci al metaverso, passando per Cartesio) trova il suo compimento proprio nella frammentazione dei saperi che, di conseguenza, li disinnesca.

### III.

“Il tempo ha tre dimensioni. La voce maschile ha due stagioni”, scrive Pascal Quignard in *La leçon de musique*. Prima della muta della voce, il bambino è come un dio. Come il piccolo Mozart che, prima dei 14 anni (come scrive il padre Leopold) era capace di raggiungere qualsiasi altezza vocale e di conseguenza poteva riprodurre perfettamente (senza adattamenti) ciò che componeva. Ma la muta è una corvée inevitabile. Se questo strumento straordinario non si allontanasse irrimediabilmente, la musica strumentale non sarebbe mai stata inventata: essa non sarebbe altro che l’insopportabile nostalgia verso l’età infantile, forclusa da questo passaggio obbligato dalla natura stessa. In tutte le pagine quignardiane, si constata questo *Leitmotif* – controintuitivo – che la musica sia il suono di una mancanza, la traccia sonora di un laceramento. Quasi come se, per Quignard, fosse necessario rimarcare che il piacere musicale – il giubilo dell’ascolto – fosse sospetto, poiché dimentico della genesi traumatica della musica. Nella musica vi è una negatività immanente, per due ragioni principali. La prima “muta” avviene con la nascita, con la separazione dallo strumento materno (il corpo della madre, infatti, risuona come uno strumento). Quignard, senza fare riferimenti espliciti alle ricerche della psico-acustica ma essendosi chiaramente nutrito di tali letture, rimarca anch’egli la priorità ontogenetica dell’udito rispetto agli altri sensi: “L’oreille humaine est préterrestre et elle est préatmosphérique. Avant le souffle même, avant le cri qui le déclenche, deux oreilles baignent pendant deux à trois saisons, dans le sac de l’amnios, dans le résonateur d’un ventre. Ainsi toute perception sonore est-elle une reconnaissance et l’organisation de cette reconnaissance est la musique” (Quignard, p. 53). Eppure, egli non sposa l’idea di un mondo intra-uterino come metafora di quiete e armonia, come paradiso perduto che si tenta in ogni modo di rievocare. La musica non è – come per Rosolato – una *oscillazione metaforico-metonimica*. Al contrario, ne *La haine de la musique*, Quignard associa più volte *mousikè* et *pavor*: la completa passività in cui è immerso il feto, l’assenza di barriere uditive, l’impossibilità di urlare (poiché, per di più, i polmoni non sono ancora formati in quanto organi), sono piuttosto il segno di una condizione di allerta perenne, condizione che viene riassaporata inconsciamente con l’ascolto della musica. Ascoltare è ricordare di essere “bucati”. In questo senso, la musica cela sempre un “di più”, un eccesso terrorizzante che si infiltra nel nostro ascolto *malgré nous*. La seconda “muta”, come dicevamo, concerne solo il sesso maschile. La voce resta infatti “fedele” alla donna, che può disporne come di un dominio infinito, “un soleil qui ne meurt jamais”. Le soliste sono – come lo erano prima di loro i castrati – ricoperte di onori, divinizzate, esse estendono i loro vocalizzi come per estendere la loro egemonia, ben coscienti che l’egemonia vocale è un’egemonia sulle coscienze (lo dimostra l’effetto-sirena descritto da Sloterdijk). Che siano esistite poche compositrici – al di là della strutturazione patriarcale della società, elemento al quale Quignard fortunatamente non dedica alcun cenno – potrebbe essere causato proprio dal fatto che la musica strumentale è il lutto della perdita della voce, sublimazione di un passato ormai irraggiungibile – perdita che perciò riguarda esclusivamente l’uomo. Il musicista cerca allora, di rendere “abordable, domptable, familière la mue qui sépare de la voix affectée et peu à peu construite, affectante, de la voix affective, de l’affetto de l’enfance” (Quignard, p. 18). È per

*negoziare* con il dolore di questa ferita che è la voce mancante, è nata la musica strumentale. Ma non solo: se questa mutazione drastica è vista alla stregua di una malattia, è naturale che l'uomo tenti di "guarirsene". Così, si comprende meglio questo fenomeno così singolare che sono i castrati. La castrazione è l'unico mezzo in grado di ribaltare l'inevitabile caduta della voce, emancipando l'individuo dal suo sesso e dalla natura. I castrati incarnano una posizione paradossale: perdendo la possibilità di riprodursi – e dunque la possibilità di perpetuare il loro essere – essi acquisiscono al contempo anche una dimensione semi-divina, uno statuto d'immortalità in terra, proprio perché prolungano (in)naturalmente il dono di uno strumento unico. Il barocco, l'epoca aurea della voce, è perciò l'epoca dell'*hors-sexe* dove il piacere auditivo, relegato inizialmente all'"angelo" che canta – il castrato – è sviato dalla sua funzione sacra verso una l'opera profana. È interessante piombare per un attimo nella storia di questa figura. Le analisi di Michel Poizat hanno mostrato come esiste un godimento specifico che provoca l'introduzione progressiva, a partire della fine del Cinquecento, dei castrati in ogni istituzione ecclesiastica della penisola italiana. Il problema della *jouissance* legata alla voce ha questionato le autorità della Chiesa sin dai primi tempi. Che il messaggio divino fosse associato a una pratica che destasse piacere – la vocalizzazione – era sospetto. La parola divina doveva infatti, prima di tutto, essere chiara e dunque "udibile". Con l'introduzione dei castrati, si aprì una faglia strutturale nella pratica musicale liturgica, che proprio grazie alla sua voce inudita destabilizzava il testo ponendo in primo piano la pura potenza sonora. La profonda ambiguità di questa voce e del piacere che essa provocava non restò confinata nei margini della musica sacra. I castrati, prima angeli e desessualizzati per la Chiesa, quasi a simboleggiare un'ideale di purezza – ma anche di sacrificio – sono poi gli eroi del virtuosismo barocco. Eroi, perché oltre ad interpretare nelle opere i ruoli femminili, a essi sono attribuiti per la maggior parte ruoli epici – a sottolinearne le caratteristiche sovra-umane. Queste figure, le cui carriere illuminarono due secoli, i cui prodigi erano capaci di estasiare e sconvolgere come dinanzi alla manifestazione dell'etereo, sono a noi irraggiungibili. Sono cadute nell'oblio, sintomo di quello che la *mousikè* possiede di essenzialmente *farmacologico* (nel suo senso stiegleriano). Nell'egemonia e nel declino dei castrati è possibile riconoscere la traiettoria essenziale di quest'arte, la *mousikè*, respinta e amata, repressa e venerata, che riposa quindi in questo carattere duale. Poiché in essa è sempre questione di *pathos* e *pavor*, perché essa ci parla del nostro tempo prima di questo tempo, ed è forse necessario – lo suggerisce Joseph Brami in una lettura notevolissima della *musicanalisi* di Quignard – sintonizzarsi in questa sua dualità senza rifuggire terrorizzati. In uno degli ultimi lavori, *Boutès*, è la figura dell'argonauta Bute che ispira Quignard. Bute non è prudente, non trattiene il suo salto, non usa l'arguzia come avrebbe fatto Ulisse (e qui Quignard ricalca in parte la riflessione di Adorno e Horkheimer sulla razionalità), egli è imprudente. Bute assume il rischio della mortalità dell'ascolto, vuole carpirne la causa a qualsiasi costo, poiché nell'ascolto è rituffato nel contenitore sonoro dove si mosse per le prime volte. La musica e il sonoro toccano "aux expériences les plus anciennes de l'être humain qui précèdent les relations entretenues par la suite avec le monde externe et avec les autres exemplaires d'humanité" (Quignard, p. 85).



#### Bibliografia

- Omero, *Odissea*. Milano, BUR 2010.
- Poizat, Michel. *La voix du diable*. Parigi, Métailié 1991.
- Quignard, Pascal. *Boutès*. Parigi, Galilée 2009.
- Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Parigi, Gallimard (Folio) 1997.
- Quignard, Pascal. *La leçon de musique*. Parigi, Hachette 1987.
- Rodio, Apollonio. *Le argonautiche*. Milano, BUR 1986.
- Rosolato, Guy. *La relation d'inconnu*. Parigi, Gallimard 1978.
- Sloterdijk, Peter. *Sfere I. Bolle*. Milano, Meltemi 2009.
- Stiegler, Bernard. *De la pharmacologie*. Parigi, Flammarion 2010.
- Tomatis, Alfred. *La nuit utérine*, Stock, Parigi 1971.

## Schumann o la Melancholia. Saggio di economia generale



*Es afficirt mich Alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen – Über Alles denke ich auf meine Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft macht, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, weil sie sich an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß.*

Robert Schumann, lettera a Clara Wieck, 13 aprile 1838<sup>1</sup>

Cosa significa il sottotitolo “saggio di economia generale” per un contributo che intende trattare la figura di Robert Alexander Schumann (1810-1856) e segnatamente la sua produzione musicale?

Anzitutto si tratta di un’indicazione metodologica al fine di suggerire un nuovo modo di considerare la musica in quanto fattore all’interno dell’economia generale articolata tra l’economia libidica della psiche e l’economia politica, dove l’inconscio rinvia seguendo l’impostazione di Deleuze e Guattari al Reale stesso e alla totalità delle forme produttive.<sup>2</sup> E tale prospettiva è dopotutto legittimata dall’epigrafe tratta da una lettera di Schumann del 1838 alla sua futura moglie Clara Wieck (1819-1896), virtuosa del pianoforte che sopravviverà al compositore di cinquant’anni, figlia del suo maestro di pianoforte Friedrich Wieck.

Schumann afferma senza mezzi termini quanto tutto lo stimoli di ciò che accade nel mondo: politica, letteratura e uomini (*afficirt, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen*). E questo immenso materiale, dice il compositore, non solo è occasione di riflessione e speculazione filosofica, ché implica con Laura Abbatino di parlare di «Schumann filosofo»<sup>3</sup>,

1. Johann Anton Völlner, *Robert Schumann*, dagherrotipo, Amburgo, 1850.

2. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, incisione su rame, 1514, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

1. Citazione tratta da Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Robert Schumann. Eine musikalisch-psychologische Studie*. Stuttgart, Reclam 2010, Musik und „wahres Selbst“, Das Komponieren als Spiegel innerer Wahrheit, 105.

2. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit 2015 (1972), I. L’Anti-Edipe, passim.

3. Laura Abbatino, *Robert Schumann Filosofo. L’arte poetica romantica*. Milano, Mimesis 2016, passim.

ma anche trova espressione nella sua produzione musicale: molte delle sue composizioni risultano così difficili da cogliere, poiché si radicano in interessi così disparati (*Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, weil sie sich an entfernte Interessen anknüpfen*).

Questo insieme di interessi costituenti la matrice della produzione musicale schumanniana è ciò che qui viene definito inconscio politico musicale, mutuando l'espressione di inconscio politico dall'opera eponima, ormai classica, di Fredric Jameson, dove la Storia agisce come «causa assente» accessibile soltanto nella sua simbolizzazione, nelle tracce mnestiche depositate nell'inconscio politico che struttura la produzione letteraria (e qui per noi musicale).<sup>4</sup>

Robert Alexander Schumann si spegne nel manicomio di Eendenich, nei pressi di Bonn, il 26 luglio 1856. Lo stesso anno morirà anche il doppio letterario, vero e proprio *Doppelgänger*, Heinrich Heine (17 febbraio 1856), le cui liriche hanno dato origine a buona parte della liederistica schumanniana. Con questo anno si potrebbe segnare la fine della parabola culturale del Romanticismo che si incendia nella spietata ironia heiniana e nel lavoro di smantellamento del discorso musicale classico in Schumann.

Il percorso qui proposto è a ritroso a partire dalle espressioni estreme, troppo spesso sminuite dalla critica, dopo il giudizio perentorio da parte degli insigni curatori delle opere complete del compositore, nientemeno Johannes Brahms, Clara Wieck-Schumann e il virtuoso del violino Joseph Joachim. Si rimonta dunque a ritroso il flusso espressivo dell'opera schumanniana fino al cuore pulsante della produzione liederistica isolando i nuclei sintomatici, che consentono di inquadrare la figura di Schumann sotto il segno della *Melancholia* (ill. 1, 2).<sup>5</sup>

### I. Survivances: spettri sonori oltre l'elaborazione tematica

La *survivance* non è il «sopravvivere», secondo Georges Didi-Huberman, essa ha uno statuto tra il sintomo e il fantasma e descrive una forma specifica della traccia mnestica e quindi della trasmissione storica, o meglio, essa in verità disorienta l'unidirezionalità della storia: è il luogo dove accade l'anacronismo in quanto piega del ritorno del rimosso.<sup>6</sup>

4. Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London, Routledge 2002 (1983), I. On Interpretation. Literature as a socially symbolic act, 20: «...that history is not a text, not a narrative, master or otherwise, but that, as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and that our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious».

5. Di questo accostamento visionario, il cui approfondimento svela l'intimo della figura schumanniana, sarò sempre debitore nei confronti dell'amico Artin Bassiri Tabrizi.

6. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, I. L'image-fantôme. Survivance des formes et impuretés du temps, 51-114. – «Entre fantôme et symptôme, la notion de survivance serait, dans le domaine des sciences historiques et anthropologiques, une expression spécifique de la trace» (59); «Bref, les survivances ne sont que des symptômes porteurs de désorientation temporelle: elles ne sont en rien les prémisses d'une téléologie en cours, d'un «sens évolutif» quelconque. Elles portent certes témoignage d'un état plus originnaire – et refoulé –, mais elles ne disent rien de l'évolution comme telle. Elles ont sans doute une valeur diagnostique mais n'ont aucune valeur pronostique» (65); «...la survivance dés-

Molto si è scritto dell'incisione di Albrecht Dürer, ma seguendo la suggestione di Massimo Cacciari<sup>7</sup>, l'Angelo ritratto non è semplicemente una figura della melanconia comunemente intesa. Ogni elemento della rappresentazione (in primo luogo il compasso) suggerisce che il disincanto, lo sguardo financo di delusione, è l'esito di un'intensa attività di ricerca, di calcolo: si tratta di uno sguardo che indaga «melanconicamente-amorosamente». Non soltanto la posa schumanniana (ill. 1) ripete l'incisione di Dürer, come ogni immagine di pensatore, e non già di semplice melanconico, ma è la vita stessa di Schumann, impressa nella sua produzione musicale, che è una *survivance* di tale melanconia eroica.

Questo contributo ambirà così a fornire il quadro di questa condizione esistenziale. L'ultima traccia compositiva di Schumann prima di spegnersi è un'armonizzazione del corale *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (ill. 3): si è insistito sulla sua disarmante semplicità sotto il profilo tecnico. Ma vediamo il tratto della penna: è cristallino, una grafia chiarissima, che non tradisce alcun disturbo profondo: la morte, si dice, è giunta per avvelenamento da mercurio, con cui si pretendeva curare la sifilide, che gli era stata diagnosticata.

3. Manoscritto di Robert Schumann, *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, Eendenich, 1856.



E perché ritornare sempre sulla follia di Schumann? Questo è ciò che qui si intende definitivamente superare, al fine di liberare quello Schumann «spirito coltissimo e aperto», intellettuale a tutto tondo, scorto da Mario Bortolotto, allorché ne fa il «corifeo» delle nuove generazioni sotto il segno «della nuova parola d'ordine: ritrovare l'accordo tra l'uomo fattosi *faber* fabbricante di storia se non signore dell'essere, e l'altro da sé, la presenza limite della natura. Sono gli stessi giovani che Hegel entusiasma nelle lezioni berlinesi insegnando come porre un limite sia già superarlo». In questa congiuntura, per quanto in una dimensione elitaria, se non addirittura fantasmatica, si compie il «passaggio dall'isolamento al gruppo, al *Bund*».<sup>8</sup>

7. Massimo Cacciari, *La mente inquieta. Saggi sull'Umanesimo*. Torino, Einaudi 2019, v. La Pace impossibile, 85. – «L'Angelo nubiloso della *Melancholia I* nell'incisione di Dürer, intento a presagire quale novitas o quale fine la stella cometa annunci, è certo anche emblema di delusione e disincanto, ma tutti i segni che lo accompagnano stanno a significare che in lui tale amaro sentire segue alle più impervie ricerche, alla più alta coeptorum moles [...] L'Angelo è una sorta di Giano: melanconicamente-amorosamente indaga».

8. Mario Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*. Milano, Adelphi 2008 (1984), 110-113.

In tal senso, le *dramatis personae* (Florestan, Eusebius e non dimentichiamo Maestro Raro) di cui tanto e troppo si ritorna a parlare relativamente a Schumann sono il teatro interiore di un cenacolo: un'élite per compiere la rivoluzione borghese. Nella sua monografia su Schumann, Rémy Stricker l'afferma senza ambagi, con acume psicanalitico, quanto grande illusione sarebbe per un interprete schumanniano «scimmiettare il disequilibrio, coltivando i propri eccessi» (*singer un déséquilibre, en cultivant ses propres excès*).<sup>9</sup>

La diagnosi è spietata: mimare il disequilibrio, la scissione, in Schumann equivale – al di là della vulgata – al massimo fraintendimento, perché si immettono nella musica i propri eccessi, le proprie scissioni, che Schumann nella musica ha invece *composto*. In effetti, si dimentica sempre nell'equazione Maestro Raro, che non è altro che il simbolo del sacro amplesso tra Robert (Ro) e Clara (Ra), e cioè il nucleo di una collettività (dello spirito, ci direbbe Hegel nella sua fenomenologia). Pertanto, la musica di Schumann veicola la sinuosità dell'arabesco, mai spezzato, per quanto teso: le tonalità emotive non irrompono, ma sfumano l'una nell'altra.

La semplicità dell'estremo gesto compositivo e il soggetto (*Quando la mia ora è giunta*) è letteralmente un messaggio lucidissimo nell'unica lingua ancora a disposizione, poiché colpito da afasia, di addio verso i cari che stava lasciando in terra. In questo senso, vi è da tenere a mente quanto la grandezza di Schumann risieda nel suo differire fino all'ultimo tramite la composizione il suo tracollo nello stato clinico, nel quale appunto non può darsi più alcuna espressione artistica.<sup>10</sup>

Al contrario, egli si spegne lasciando dietro di sé quell'estremo schizzo di armonizzazione del corale, genere che in Schumann è sempre simbolo di «morte». Nel cammino a ritroso si incontra quindi nel 1854 (anno in cui si sarebbe slatentizzata la depressione o la follia) un tema in mi bemolle maggiore (ill. 4), che sarà il primo brano delle dette *Geistervariationen* – variazioni spettrali, il cui tema pare sia stato trascritto di getto, come sotto dettatura di una musica angelica, oppure direttamente dalle apparizioni di Schubert o Mendelssohn.

Si tratta sempre di un corale: il genere ritorna incessantemente negli ultimi anni di Schumann, se si pensa anche all'op. 133 *Gesänge der Frühe* (Canti dell'alba) del 1853, il timbro solenne è lo stesso. Ed in questi saggi schumanniani impera la progressione discendente, i temi, le linee melodiche, quand'anche con fioriture, si spengono verso il registro grave. Michel Schneider ha efficacemente riassunto uno dei sintomi musicali di Schumann nel «thème de retombée» (tema della ricaduta), che a volte si inverte in senso ascendente, ma soltanto come la depressione s'innalza verso la mania.<sup>11</sup>

9. Rémy Stricker, *Robert Schumann. Le musicien et la folie*. Paris, Éditions Gallimard, 1984, VII. L'ombre du moi, 152.

10. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*. Paris, Les Éditions de Minuit 1993, Avant-propos, 9: «Mais quand le délire retombe à l'état clinique, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux, sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs et ses chants. La littérature est une santé»; Stricker, *Robert Schumann. Le musicien et la folie*, IX. La faute et le pardon, 191: «Ce n'est pas la folie de Schumann qui le fait grand, mais sa lutte contre la folie».

11. Stricker, *Robert Schumann. Le musicien et la folie*, VII. L'ombre du moi, 158-159.; Michel Schneider, *La tombée du jour. Schumann*. Paris, Éditions du Seuil 1989, Plus aucun sens, 34 sq.

4. Robert Schumann, WoO 24, *Thema mit Variationen (Geistervariationen)*, 1854.



Il tema in mi bemolle maggiore è tuttavia una *survivance* del tema del solo di violino nel *Concerto per violino in re minore* dell'anno precedente (ill. 5): esso fa ritorno venuto letteralmente dall'Altro del mito: gli angeli, Schubert, Mendelssohn...ed anche questo concerto – per la cui prima doveva suonare Joseph Joachim – fu messo all'indice. Eppure, esso presenta fortissime affinità nella prima parte con il materiale dell'ouverture, invece molto apprezzata, alle *Szenen aus Goethes Faust*, che Schumann completerà negli stessi anni.

Questo Schumann alla soglia dell'internamento fornisce il perfetto tessuto musicale alle ultime liriche di Friedrich Hölderlin, giacché entrambi i poeti – *Tondichter* piaceva pensarsi Schumann – della lingua e del suono diventano strumenti della grammatica del loro materiale.<sup>12</sup>

E forse non è solo all'ultimo Hölderlin che occorre accostare Schumann. In *Hälfte des Lebens* (Metà della vita) del 1805, Hölderlin veicola con l'immagine della prima strofa la stessa pulsione del tema della ricaduta schumanniano, dove la rigogliosa terra «pende» nel lago attraverso le «gialle pere», il cui movimento è prolungato dall'immergersi del capo dei cigni «ubriachi di baci». Una scossa erotica giunge qui nel suo lago del Nirvana dall'acqua «sobria e sacra».

Mit gelben Birnen hängen	Con gialle pere pende
Und voll mit wilden Rosen	E ricolma di rose selvatiche
Das Land in den See,	La terra nel lago,
Ihr holden Schwäne,	Voi graziosi cigni
Und trunken von Küssen	E ubriachi di baci
Tunkt ihr das Haupt	Immergete il capo
Ins heilignüchterne Wasser.	Nell'acqua sobria e sacra.

12. Schneider, *La tombée du jour. Schumann*, Le langage, 147: «Ses ultimes pièces sont comme les poèmes de la folie de Hölderlin : aucune tension, un discours sans conflit, qui a perdu sa gravité, son arrachement, sa sauvagerie nocturne. Le poète et le musicien, internés dans leur douleur sans souffrance, n'étaient plus que les instruments, l'un de la langue, l'autre de la musique. Schumann entra en pays étranger lorsqu'il eut perdu l'étrangement de sa langue».







## II. Economia libidica: la rottura del parallelismo semantico musico-letterario

Nel cuore incandescente della produzione liederistica occorre riattivare l'immagine hölderliniana di scossa erotica che sfocia nel lago del Nirvana. Questa è la materia dei Lieder schumanniani e segnatamente del luogo classico del canto goethiano tratto dal Wilhelm Meister, il canto di Mignon, *Kennst du das Land?* (Conosci tu la terra?, ill. 7). In Schumann si giunge alla rottura del parallelismo semantico musico-letterario che si rivela il sintomo complementare al tema della ricaduta. Ogni aspirazione all'alto è sbarrata dal tema della ricaduta, dalla predominanza della progressione discendente, così la voce è obbligata a cantare *und hoch* ad un registro relativamente grave, il che impone inoltre una costrizione di ordine fisiologico vista la tendenza al registro acuto nella fonazione della parola *hoch*. La soluzione schumanniana discendente per il verso *still und hoch der Lorbeer steht?* Rappresenta un *unicum* assoluto tra le altre versioni del canto goethiano: da Zelter e Beethoven, passando per Schubert, fino a Liszt e Wolf, financo Diepenbrock. La struttura strofica si incarna nella ripetizione esatta di un unico arco di tensione melodica rinserrata in 24 battute. Essa descrive «lo schema romantico: la tentata fuga da una depressione iniziale verso uno *Höhepunkt*, destinato a sfaldarsi in catastrofi fatali».<sup>17</sup>

Ma le battute iniziali del *Vorspiel* strumentale garantiscono appunto il tema della ricaduta, cioè la ripetizione e ritorno della scossa erotica, una volta giunti dall'altra parte del lago, dove impera lo stridere sinistro delle bandiere al vento. È tale preludio infatti a ricaricare la pulsione sonora, ogni volta dopo la scarica di tensione delle 24 battute, esprimendo l'accento sullo *ziehen*, quindi sull'anelito, sul tendere, sulla tensione stessa del desiderio, non già come i modelli di Beethoven e Schubert, oppure il successivo Liszt, che ripetono ossessivamente l'agognata meta inattuabile del *Dahin*.

Certamente, la melanconia può cristallizzarsi nel polo negativo e trapassare nella dissociazione schizofrenica dell'Io. Tuttavia, ci sono ragioni per pensare ad una matrice anzitutto nevrotica del disturbo finale di Schumann, giacché tale eccedenza del desiderio ad ogni oggetto è l'effetto della restaurazione dell'oggetto perduto all'interno dell'io melanconico.<sup>18</sup>

Il più fine scrutatore dell'anima nei suoi stati più paradossali, Emil Cioran, ci garantisce la specificità della melanconia come uno stato non

17. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, 43-51.

18. Stricker, *Robert Schumann. Le musicien et la folie*, IX. La faute et le pardon, 191.

costitutivo, che non esclude la *rêverie*, cioè la formazione di compromesso del sogno, che testimonia di una vitalità pulsionale e dell'unità estetica a fondamento dell'individuazione psichica. Inoltre, la melanconia essendo in sostanza la nostalgia di un oggetto perduto abita almeno, a differenza della depressione, la diacronia del tempo, investendo nell'avvenire il momento del proprio godimento.<sup>19</sup>

Insomma, si tratta del differimento del godimento e non è esattamente su questo differimento che si è costituito il liberalismo ottocentesco, la famosa etica protestante funzionale allo spirito del capitalismo, secondo Max Weber? La casa-Schumann fu programmaticamente fondata come unità di produzione musicale, tra composizione e attività concertistica, precisamente su tale etica e gli imperativi dell'operosità (*Fleiß*), del risparmio (*Sparsamkeit*) e della fedeltà (*Treue*). In definitiva, il tracollo finale di Schumann avvenne a causa dell'internamento stesso che ha impedito all'artista (*Künstler*) di conservare l'equilibrio (*Gleichgewicht*) tramite un'interazione con la vita esteriore (*Außenleben*). Il taglio dei legami con la vita esteriore, il ritorno all'isolamento dall'ambizione comunitaria, comporta – come Schumann appena diciottenne annota tra il 1837-1838 – il proprio tramonto (*sonst geht er unter*) e aggiunge *wie ich*, come me.<sup>20</sup> Come succederà a me? Come è il mio caso?

Questa è l'economia generale che sottende la produzione musicale schumanniana, il che implica che il tempo rappreso nella sua musica, cioè la struttura temporale marcata dal tema della ricaduta costituisce l'economia libidica dell'emergente classe borghese tedesca del ceto intellettuale (*Bildungbürgertum*) i cui sogni repubblicani si infransero dopo il *Vormärz* (1848): Schumann è la voce assieme a Heine di tale naufragio dell'utopia politica moderna. Non a caso, Adorno scrisse attorno alla «ferita-Heine»: la ferita è la poesia stessa durante lo sviluppo della società capitalistica.<sup>21</sup>

19. Emil M. Cioran, *Œuvres*. Paris, Éditions Gallimard (Quarto) 1995, *Sur les cimes du désespoir*, La mélancolie, 40-41, Sur la tristesse, 46-48, Solitude individuelle et solitude cosmique, 52-53 et Glossaire, «Mélancolie», 1759. – «La mélancolie, même la plus noire, est plutôt une humeur temporaire qu'un état constitutif; celle-ci n'exclut jamais totalement la rêverie, et ne permet donc pas d'assimiler la mélancolie à une maladie. Formellement, la mélancolie douce et voluptueuse et la mélancolie noire présentent des aspects identiques: vide intérieur, infini extérieur, flou des sensations, rêverie, sublimation, etc. La distinction n'apparaît évidente qu'eu égard à la tonalité affective de la vision. Il se peut que la multipolarité de la mélancolie tienne à la structure de la subjectivité plutôt qu'à sa nature. L'état mélancolique revêtirait alors, étant donné le flou, des formes diverses suivant les individus» (40-41); «La tristesse surgit chaque fois que la vie se dissipe; son intensité équivaut à l'importance des pertes subies; aussi est-ce le sentiment de la mort qui provoque la tristesse la plus grande. Élément révélateur de ce qui distingue la mélancolie de la tristesse: on ne qualifiera jamais un enterrement de mélancolique. La tristesse n'a aucun caractère esthétique – rarement absent de la mélancolie. Il est intéressant d'observer comment le domaine de l'esthétique rétrécit à mesure qu'on approche des expériences et des réalités capitales» (47); mais dans la définition plus tardive de 1983 de «Mélancolie», Cioran semble toutefois changer d'avis: «La mélancolie est une sorte d'ennui raffiné, le sentiment que l'on n'appartient pas à ce monde... C'est une sensation d'exil irrémédiable, sans causes immédiates... La nostalgie, au contraire, s'accroche toujours à quelque chose, même si ce n'est qu'au passé» (1759); Roland Chemama, *Dépression, la grande névrose contemporaine*. Ramonville Saint-Agne, Éditions érès 2006, passim.

20. Robert Schumann, *Tagebücher*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1971, vol. I, Tagebuch 7, 378 e vol. II, Tagebuch 12, Ehetagebuch I, September 1840, 100.

21. Theodor Wiesengrund Adorno, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1975, vol. XI, *Noten zur Literatur*, I, Die Wunde Heines, 95-100.



Nº 1. „Kennst du das Land?“

Langsam, die beiden letzten Verse mit gesteigertem Ausdruck. (♩ = 69.)

Mignon.

Pianoforte.

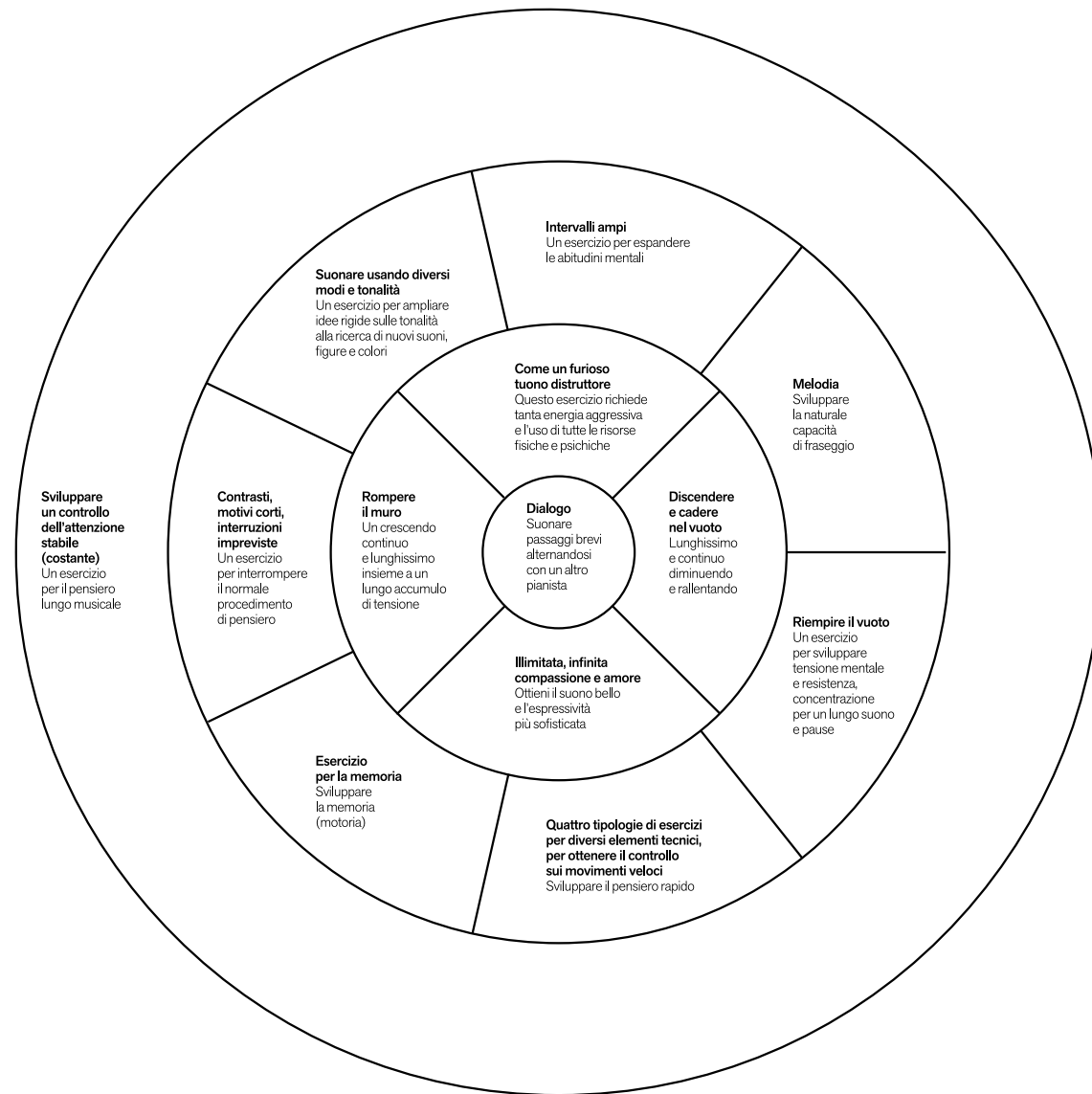
Kennst du das Land, wo die Zi-tro-nen blü-ßen, im dun-ke-len Land, die Gold-b-raun-ge-lü-cke, ein ma-der Wind vom bla-uen Him-mel weht, die Myr-tel still und hoch-der Lor-ber steht, kennst du es wohl, kennst du es wohl? Da-hin! da-hin mü-ßt' ich mit dir, o mein Ge-lieb-ter, zieh'n, da-hin, da-hin mit dir, o mein Ge-lieb-ter zieh'n. Kennst du das Land? auf Sin-ten ruht dein Dach, es glänzt der Saal, es schimmert das Ge-mach, und Mar-mor-bil-der ste-hen und sel'n mich an! was hat man dir ge-sagt?

R. S. 142.

## Bibliografia

- Abbatino, Laura. *Robert Schumann Filosofo. L'arte poetica romantica*. Milano, Mimesis 2016.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Gesammelte Schriften*. A cura di Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1975.
- Bortolotto, Mario. *Introduzione al Lied romantico*. Milano, Adelphi 2008 (1984)<sup>1</sup>.
- Brandalise, Adone. *Categorie e figure. Metafore e scrittura nel pensiero politico*. Padova, Unipress 2003.
- Cacciari, Massimo. *La mente inquieta. Saggi sull'Umanesimo*. Torino, Einaudi 2019.
- Chemama, Roland. *Dépression, la grande névrose contemporaine*. Ramonville Saint-Agne, Éditions érès 2006.
- Cioran, Emil M.. *Œuvres*. Paris, Éditions Gallimard (Quarto) 1995.
- de la Motte, Diether. *Manuale di armonia*. A cura di Loris Azzaroni. Roma, Casa Editrice Astrolabio 2007 (1976)<sup>1</sup>.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie. I. L'Anti-Œdipe*. Paris, Les Éditions de Minuit 2015 (1972)<sup>1</sup>.
- Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris, Les Éditions de Minuit 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit 2002.
- Freud, Sigmund. *Opere*. A cura di Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri 1989.
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar. *Robert Schumann. Eine musikalisch-psychologische Studie*. Stuttgart, Reclam 2010.
- Hölderlin, Friedrich. *Tutte le liriche*. Milano, Mondadori (i Meridiani) 2010 (2001)<sup>1</sup>.
- Novara, Elisa et Antonio Rostagno (dir.). *Robert Schumann. Dall'Italia*. Lucca, Libreria Musicale Italiana 2014.
- Schneider, Michel. *La tombée du jour. Schumann*. Paris, Éditions du Seuil 1989.
- Schneider, Michel. *Schumann. Les voix intérieures*. Paris, Gallimard (Arts) 2005.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1914.
- Schumann, Robert. *Tagebücher*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1971.
- Stricker, Rémy. *Robert Schumann. Le musicien et la folie*. Paris, Éditions Gallimard 1984.
- Trías, Eugenio. *Il canto delle sirene. Argomenti musicali*. Milano, Marco Tropea Editore 2009.

Cielo aperto.  
Identità sonora e improvvisazione non idiomatica



Il cielo aperto di possibilità sonore dell'improvvisazione non idiomatica è pieno di domande. Tra le prime che sono sorte in me da musicista mentre facevo un salto musicale nell'ignoto era: quanti strati di memorie musicali ho accumulato? La musica creata con un modo di improvvisare non idiomatico non è collegata a nessuna struttura predeterminata, ma è affidata sia nella forma che nel contenuto al dominio del musicista stesso; la determinazione di entrambi non rimanda ad alcun presupposto stilistico. Sebbene tale improvvisazione libera entri con cautela nell'insegnamento e nella pedagogia musicale, non la si può vedere come una prassi totalmente estranea all'ambiente accademico costruito intorno alla musica notata; i due mondi sonori codificati in modi diversi, ottengono talvolta risultati simili. Si potrebbe anche dire che l'improvvisazione non idiomatica esista da quando esiste la musica stessa, perché come dice Bailey, "[...] la prima creazione musicale dell'uomo non poteva essere altro che la libera improvvisazione [...]" (Bailey, 1992: 16). Il seguente articolo si sviluppa attraverso due direzioni complementari. Da un lato ci si interroga sul possibile percorso personale di ricerca dell'*identità sonora* (Benenzon, 2011: 46) basandosi sul sistema di insegnamento sviluppato dal pianista estone Anto Pett. Dall'altro individua percorsi conoscitivi fondati sull'immaginazione sonora e pratiche creative di gruppo in tempo reale. Inoltre ci si interroga sull'identità del musicista e la coscienza del suo sé che tende a mettersi in dialogo sia con l'ascoltatore che con gli altri musicisti. Pensare al suono non più come oggetto ma come informazione implica una preoccupazione e responsabilità maggiore delle proprie scelte?

*Il cardellino non conosce i suoi colori.*<sup>1</sup>

La scelta iniziale spalanca nell'udibile le porte del poetico personale dell'improvvisazione non idiomatica per la quale Derek Bailey elenca più possibili termini: improvvisazione totale, improvvisazione aperta, musica libera (Bailey, 1992: 83). Indipendentemente dal nome, ascoltando o facendo parte di tale pratica, osserviamo che il luogo poetico personale rimane

un luogo sconosciuto e fortemente contaminato da tutto quello che ci circonda (Pett, 2007: 9). Chi, quindi, pronuncia la parola “io” e come questo “io” si esprime sonoramente?

Il concetto dell’ISO (uguale) sintetizza la nozione di esistenza di fenomeni sonori, riassume i nostri archetipi sonori e il nostro vissuto sonoro che ci caratterizza (Benenzon, 2011:46). I suoni della natura che ci circonda, i suoni del battito del cuore, i suoni di inspirazione ed espirazione fanno parte dell’ISO universale che caratterizza tutti gli esseri umani ed è plasmato da suoni archetipici. I fenomeni corporei, naturali e musicali stimolano quotidianamente gli individui in modo ripetitivo. Similmente ai dodici archetipi definiti da Jung anche le percezioni sonore si sono depositate nel nostro inconscio. Oltre all’inconscio archetipico sviluppiamo l’ISO culturale e quello gruppale. Limitandoci all’ISO come identità sonora di un musicista, pensando solo al suono che produce il musicista in esecuzione ed escludendo agli altri parametri evidenziati da Benenzon, ci avviciniamo all’applicabilità del suo modello di dialogo sonoro nelle prime esplorazioni dell’improvvisare. Ed è proprio dal dialogo che si parte anche nel sistema di insegnamento di Anto Pett, mirato principalmente a liberare gli studenti dagli schemi motori.

Anto Pett, pianista estone, è uno dei pochi che cerca di sistematizzare questo incommensurabile universo di possibilità per scopi educativi. Insegnando improvvisazione non idiomata dal 1987 ha sviluppato esercizi di gesti che un pianista non ripete spesso durante gli studi accademici, siccome ritiene che questo sia l’unico modo per sviluppare flessibilità di pensiero fuori dagli schemi appresi. L’improvvisazione libera come parte del sistema di insegnamento o anche come percorso accademico indipendente è raramente presente al più alto livello educativo. Attualmente oltre all’Accademia di musica di Tallinn anche l’Accademia di musica di Basilea, l’Università di musica e teatro di Lipsia, l’Accademia di musica e teatro di Göteborg, l’Accademia di musica di Oslo e il Conservatorio di musica di Copenaghen offrono studi di improvvisazione non idiomata. Riassumendo le principali direzioni dell’insegnamento di Anto Pett possiamo delineare il processo iniziale di conoscenza delle dimensioni dell’improvvisazione libera in quattro punti.

Punto 1. *Esperienze musicali come punto di partenza per l’improvvisazione*. La lezione con il prof. Pett inizia con un dialogo musicale tra professore e studente all’interno di paesaggi sonori familiari. Siamo così abituati agli schemi musicali che possiamo anticiparne molti, sia melodici che armonici. Il nostro ambiente sonoro culturale, ISO culturale, è costituito dagli eventi sonori, musicali e non, più frequentemente ascoltati che riconosciamo con più facilità. La conoscenza della musica, il genere, la personalità sono fattori da cui dipende la nostra esperienza della musica. Il gusto, “*la musica che abbiamo imparato ad amare*”, ha la maggiore influenza sulle nostre reazioni all’ascolto (Cantor, Zillmann, 1973: 97-108). La musica a noi familiare suscita più reazioni della musica sconosciuta, ma è l’ignoto che suscita sentimenti forti (Huron, 2007: 19). La musica che ci sorprende deve contenere abbastanza familiarità da poter essere seguita. Quando viene sorpreso, il nostro corpo reagisce in modo simile a quando la nostra vita è minacciata e il cervello decide tra lotta, fuga o congelamento ed è questa “minaccia del ignoto” che spesso descriviamo con il termine “pelle d’oca” (Huron, 2007: 35). Pertanto, forse non possiamo aspettarci di capire e apprezzare la musica al primo ascolto? Per quanto si cerchi di rafforzare la convinzione che la musica sia

un’arte universale, non possiamo trascurare il fatto che ogni musica fa parte di una certa vita culturale ed è correlata ad essa. Quindi, senza comprendere una certa cultura, che alla fine determina cosa sia e cosa non sia la musica, non possiamo accedere a certi mondi sonori.

Punto 2. *Automatismi e libertà creativa*. Anto Pett si occupa principalmente di studenti adulti con tanti anni di studio alle spalle che abitano il musicista a certi schemi e gesti automatici limitando anche il pensiero musicale creativo. Affinché lo studente possa seguire ciò che vuole suonare e non cadere nell’automatismo, tutti gli esercizi vengono inizialmente eseguiti lentamente. Ogni volta il professore chiede allo studente di valutare ciò che è stato suonato e di valutare quanto gli schemi imparati siano entrati nell’improvvisazione e quanto lo studente sia stato in grado di seguire realmente ciò che è stato suonato. Così facendo avvengono due processi opposti: da un lato ci si libera da terze, accordi, scale suonate automaticamente, dall’altro vengono creati nuovi modelli e schemi che tendiamo a ripetere e finiamo inevitabilmente per automatizzare. D’altronde l’obiettivo dello studio dello strumento è proprio l’automatizzazione nella quale vengono coinvolte diverse aree del cervello: visiva, uditiva, razionale, emozionale, motorio-cinetica (Mavri, 2012: 40).

Anto Pett cerca di sviluppare l’area razionale, uditiva ed emotiva attraverso movimenti fuori dagli schemi motori. La sensibilità uditiva è la chiave per la libera percezione e accettazione della musica e al contempo per la sua creazione, in quanto possiamo essere creativi usando determinati materiali sonori nel momento in cui siamo in completo contatto con essi (Pett, 2015).

Punto 3. *Velocità di pensiero*. Lo scopo degli esercizi è di incoraggiare il flusso del pensiero a diventare più veloce delle azioni motorie. Va da sé che nella completa fusione con il suono sperimentiamo un cambiamento nella percezione del tempo; a tal proposito Pett tiene durante i concerti il suo orologio da polso sul pianoforte, in modo da poterlo usare come orientamento.

“Non siamo mai veramente liberi. I nostri cervelli usano sempre qualche tipo di schema. A volte ci sembra di aver creato qualcosa di completamente nuovo, ma in realtà il processo di apprendimento consiste solo nel creare schemi. Nel mio insegnamento, cerco di mostrare quanti più modi possibili per creare modelli diversi. In questo modo, ti senti come se avessi davvero molta libertà. Ma l’improvvisazione è davvero comunicazione, e non solo tra diversi musicisti, ma anche tra diverse espressioni artistiche. Quando sei capace di tale comunicazione, sei veramente capace di libera espressione. Se il tuo stile è molto limitato, le tue opzioni sono molto limitate. Per questo porto i miei studenti ad ampliare le possibilità espressive e, soprattutto, cerco di sviluppare con loro la capacità di concentrazione. Insegno loro che l’improvvisazione dipende dalla situazione in cui ci troviamo, dal momento e dalla nostra reazione.” (Pett, 2015: 69)

Punto 4. *Comunicazione*. L’obiettivo finale del suo insegnamento è lo sviluppo di un linguaggio musicale autentico, velocità di pensiero e capacità comunicative. Quando lo studente è già in qualche modo libero e sovrano nell’improvvisare, lo include nell’improvvisazione di gruppo e presto ci si rende conto che essa dipende soprattutto dalla comunicazione che, fino a quando non ci troviamo in un paesaggio sonoro di gruppo, non abbiamo

idea di cosa significhi trasmettere messaggi musicali chiari. La chiarezza è la chiave per una collaborazione musicale di successo.

“Molte persone hanno possibilità di espressione molto limitate e si ripetono sempre. Alcuni ascoltano male e comunicano male con gli altri sul palco. Ma a volte anche questo può essere interessante. Non lo so. Sono stato in queste situazioni. Mi è capitato di essere sul palco con qualcuno che non avevo mai incontrato prima. Questa è un’ottima opportunità per imparare molto anche sulla persona con la quale stai suonando.” (Pett, 2015: 69)

*Il mio sguardo è più ampio / ma non attraversa l’aria.*<sup>2</sup>

“Quando vedo un gruppo di persone che improvvisano, posso vedere una sorta di democrazia in miniatura, in cui le persone fanno domande, rispondono, alcuni vogliono distinguersi, altri hanno paura.” (Baars, 2013: 36)

Con queste parole descrive l’improvvisazione collettiva il musicista olandese Ab Baars, cresciuto in un momento storico in cui la creatività improvvisativa europea si stava sviluppando. Alla fine degli anni ‘60, il pianista Misha Mengelberg fondò la leggendaria orchestra *Instant Composers Pool* nella quale il sassofonista e clarinetista Baars suona dal 1986. Baars non è l’unico che osserva come un collettivo di musicisti che improvvisano rispecchia la società. Su tali premesse è fondata anche la raccolta *Individuum-Collectivum* di Vinko Globokar che affronta tre temi: la relazione tra esecutori, la relazione tra musica e extra-musicale, la percezione del mondo che ci circonda come pieno di possibili oggetti sonori. Il lavoro di Globokar è fortemente ispirato dal mondo della musica jazz che è stato segnato da tanti cambiamenti, in particolare nel 1964, quando Ornette Coleman insieme a un gruppo di musicisti (Don Cherry, Freddie Hubbard, Eric Dolphy, Charlie Haden, Scott LaFaro, Billy Higgins, Ed Blackwell) registra il disco *Free jazz: collective improvisation* e annuncia una svolta musicale, politica e culturale. Il titolo richiama a una completa libertà nel idioma del jazz, tuttavia, anche in questa libertà c’è una struttura: Coleman ha separato l’improvvisazione dal tema e dalla struttura armonica e l’ha sviluppata motivicamente. Di fatto anche Baars sottolinea che non suona la musica improvvisata per essere completamente libero, bensì per porsi delle domande ed è per questo che la definisce come “musica delle domande”.

“Penso anche che la maggior parte delle persone che vanno a un concerto di musica classica sappiano cosa aspettarsi. Certo, questa può essere una bella esperienza.” Le persone che ascoltano la musica improvvisata non idiomata non sanno cosa aspettarsi invece, afferma Baars: “Questo può rivelarsi un compito troppo grande o un completo disastro per gli artisti. Ma può anche essere un’esperienza fantastica per entrambi. Come ascoltatore puoi vedere e sentire che le persone sul palco prendono decisioni di momento in momento. Spesso anche i musicisti stessi non sanno cosa succederà dopo. Puoi solo indovinare dove andrà a finire la musica, perché sviluppi la tua musica insieme ad altre persone. Penso che sia la cosa più bella dell’improvvisazione.” (Baars, 2013: 36)

L’identità sonora del gruppo, l’ISO gruppale raccoglie dentro un insieme di suoni e movimenti che dipendono dall’ISO di ciascun individuo

2. Bandelj, 2022: 30



2. Zlatko Kaučič. Foto di Jože Svetičič

(Benenzon, 2011: 49). L’ISO individuale, in perpetuo movimento, si potenzia nel tempo evolutivo di ogni individuo (Benenzon, 2011: 51). Quando la comunicazione tra i musicisti diventa chiara e quindi si forma un’identità sonora del gruppo? Il percussionista sloveno Zlatko Kaučič sostiene che non sia mai possibile padroneggiare del tutto il mondo sonoro studiando e invita i suoi studenti a spostare l’attenzione allo sviluppo dell’essere e a vivere esperienze diverse fuori dai mondi musicali.

*“La musica è nell’aria. È un cielo aperto. Tu stai solo inseguendo un momento di tempo con le tue minuscole antenne. Non dovrebbe mai esserci paura nella musica. Dovrebbe esserci solo gioia.”* (Kaučič, 2014: 30)

Il cielo aperto di possibilità sonore nel gruppo diventa meno vasto e disordinato quando i musicisti si conoscono tra di loro e accettano le vulnerabilità di ogni membro.

*“Sei nudo. Hai solo uno strumento, e se sei un cantante, hai solo il tuo corpo. Devi essere lì, fare qualcosa e prendere una decisione, che potrebbe essere sbagliata, e devi trovare una soluzione per l’errore. Sei così vulnerabile, nudo e non hai nessuno che ti aiuti, devi aiutare te stesso. Devi anche aiutare le persone con cui crei quel momento. Più a lungo lavori con determinati musicisti, più impari a fidarti di loro. Questo è molto importante. Questo è ciò di cui la gente ha paura. Devono mostrare chi sono e cosa fanno. Devi essere forte, sicuro di quello che vuoi fare. Ma per alcuni, questo è estremamente difficile.”* (Baars, 2013: 36)

Sembra sempre più chiaro che questa musica sia veramente la musica delle domande e decisioni e contiene i codici di interazioni non scritte che partono sempre dall’ascolto attento. Per descrivere l’esperienza di ascolto possiamo usare un insieme di strumenti raccolti sotto il nome *spettromorfologia*. La musica può essere vista come uno spettro sonoro che cambia nel tempo indipendentemente dalla sua origine. L’autore stesso pone la spettromorfologia come metodo di ascolto della musica acustica, cioè musica in cui, almeno in parte, non si riconosce l’origine degli elementi sonori, oppure le origini e le cause sono invisibili agli ascoltatori - la musica si sente direttamente dagli altoparlanti. (Smalley, 1997)



3. Ab Baars. Foto di Iztok Zupan

Descrivere la musica come movimento di gesti e trame è utile dal punto di vista dell'identificazione degli elementi dinamici e formali di una composizione. Dall'ascolto attento e con un'analisi estemporanea dei singoli gesti il musicista può decidere di rispondere o non rispondere suonando. Nell'improvvisazione di gruppo ha diverse opzioni fra le quali: rispondere in maniera contrastante, accompagnare il gesto, sviluppare il gesto degli altri o semplicemente rimanere in silenzio. Al contrario di Anto Pett, Baars affida la ricerca del proprio io sonoro all'intuizione.

“A questo proposito racconto spesso la storia del carismatico Lester Bowie. Al suo funerale, ho ascoltato un discorso di uno dei suoi studenti, che ha raccontato le sue prime ore con Bowie. Per la prima ora, hanno preso la metropolitana fino alla spiaggia e Bowie è rimasto lì a guardare la folla di persone sotto il sole. Non ha detto niente per molto tempo. Poi solo: ‘Non è carino qui?’ Lo studente acconsentì, ma si stava chiedendo quando avrebbero iniziato la lezione di tromba. Bowie ha risposto che faceva parte della lezione. Ha indicato allo studente le persone che si stavano divertendo, ridendo e gli ha detto: ‘Questa è esattamente la sensazione che un musicista deve dare agli ascoltatori. Dare loro è amore, follia. Devi goderti la vita, la musica. Offrì allo studente un sigaro e gli consigliò di inalare profondamente. ‘Fa bene al tuo suono.’ La lezione successiva si tenne a Central Park. Affittarono una barca e remarono attraverso il lago. Bowie disse allo studente di prepararsi e lo studente aprì felicemente la custodia della tromba. Fece un respiro per suonare, ma Bowie lo fermò e gli disse di suonare prima qualcosa per il pesce, di suonare qualunque cosa potesse essere messa nell'acqua. Lo studente ha immerso la sua tromba nel lago e ha iniziato a suonare quando Bowie gli ha dato una pacca sulla spalla: ‘Lezione numero due: non fidarti mai del tuo professore!’ Il mio consiglio ai giovani: trovate la vostra strada.” (Baars; 2013: 36)

*Il suo volo sarà orientato nella direzione / che non è sua.*<sup>3</sup>

Sebbene sia certamente possibile registrare un concerto improvvisato, in molti casi la possibilità di una sua trascrizione soddisfacente sotto forma di partitura è limitata: a causa dell'uso di un'intera gamma di suoni e rumori è estremamente difficile trascrivere accuratamente certe improvvisazioni. Bailey sostiene addirittura che qualsiasi tentativo di trascrizione, per quanto consistente, porti necessariamente alla sua distorsione. Il problema della scrittura è presente anche nella musica contemporanea scritta. Soprattutto nel gruppo musicale esiste una comunicazione non scritta e sempre di più anche la scrittura inizia a basarsi sugli aspetti relativi alla comunicazione, e non viceversa. Con la consapevolezza che nessuna notazione è in grado di rappresentare compiutamente l'immagine sonora di un brano musicale, oggi possiamo tuttavia affermare il contrario, come sosteneva Isidoro di Siviglia; se la musica non è scritta o registrata, sarà dimenticata.

Diversa è l'esperienza di registrazione in studio che Kaučič descrive come frustrante per mancanza di interazione. “Tutto è diverso in studio. Non hai feedback lì. Il feedback sei tu. Quando suoni dal vivo, senti il pubblico come un'ispirazione. Vai in studio per fare un buon lavoro - questo è lo studio. Potevo sentirmi davvero bene solo in studio. Ma è vero che il punto debole dello studio quando si improvvisa è che non puoi vedere gli altri musicisti, non c'è interazione, ognuno è nella propria cabina. Questo mi infastidisce tremendamente. D'altra parte, hai le cuffie e devi ascoltare e prestare ancora più attenzione.” (Kaučič, 2014: 30)

Quello che resta è l'esperienza.

“Sono sempre felice anche dopo un concerto quando a volte le persone vengono da me e mi dicono una cosa semplice come: mi è piaciuto il suono del tuo clarinetto. Ovviamente il pubblico è importante, ma il mio desiderio di creare questa musica viene sempre prima di tutto. Solo io sono responsabile di questo. Se smetto di studiare, organizzo concerti del genere, nessuno lo farà per me.” (Baars, 2013: 36)

In questa esperienza sono sia i musicisti che l'ascoltatore a prendersi delle responsabilità. La contrabbassista Joëlle Léandre, che ha studiato al Conservatorio di Stato di Parigi, ha rotto gli schemi della scuola classica e si è concentrata sempre di più sul suono attraverso lo studio delle musiche di Scelsi e Cage, fino a concentrarsi solo sulla musica improvvisata. “I conservatori ci insegnano ad essere i primi e i più veloci, ma le persone sono diverse. Alcune più veloci, altre più lente. Le persone sono fragili e forti. Abbiamo bisogno l'uno dell'altro. L'improvvisazione è una grande frustrazione. Vieni sul palco e vuoi suonare qualcosa di calmo, e qualcuno del gruppo suona qualche frase di puro virtuosismo a cui devi rispondere virtuosisticamente. Non hai scelta. Ecco perché è necessario esercitarsi. L'improvvisazione dovrebbe essere affrontata con umiltà. Non è arrogante salire sul palco con una band con la quale non hai mai provato e anche senza spartiti?” Sì, è arrogante pensare che improvvisare significhi solo improvvisare. Prima di poter improvvisare, cioè creare intuitivamente musica significativa nel momento, dobbiamo capire, interiorizzare e sentire molte cose. “L'improvvisazione improvvisata non può essere musica.” (Léandre, 2015: 9)

3. Bandelj, 2022: 30

4. Workshop con Ab Baars, improvvisazione collettiva. Foto di Iztok Zupan



*È chiaro / solo chi non è mai caduto / è aperto al vento.*<sup>4</sup>

Dopo essere entrati nel materiale sonoro e aver scoperto alcuni modi per generare improvvisazioni non idiomatiche, sembra necessario chiedersi: l'improvvisazione non idiomatica è veramente l'improvvisazione libera? La musica è libera nella misura in cui è libero l'artista. È difficile parlare di libertà assoluta. Invece di libertà, forse sarebbe meglio parlare di ampiezza, sensibilità, percezione del momento, immaginazione creativa del "cielo aperto" come lo chiama Kaučič. Rivolgersi verso l'alto è compito degli artisti. Il compositore Giacinto Scelsi, che ha basato quasi tutta la sua opera sull'improvvisazione, è critico nella sua autobiografia: "Oggi l'uomo crea musica sempre di più con il suo piccolo cervello, non la riceve più dall'alto, non dal cielo, non da alcun dio o divinità. Non la riceve, né la vuole ricevere, non la cerca più in quella zona, a quel livello. La fa lui stesso, la costruisce con il suo piccolo cervello, ci fa un gran casino, e poi non si gira nemmeno verso l'alto con essa; la riproduce per i suoi pari, o per nessuno, o per sé, o per denaro." (Scelsi 2010: 8)

## Bibliografia

- Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Boston, Da Capo Press 1992.
- Bandelj, David. *Ronin*. Trst, Založništvo tržaškega tisk 2022.
- Baars, Ab e Ingrid Mačus (musica). *Glasba vprašanj*. Ljubljana, Zveze Glasbene mladine Slovenije 2013.
- Benenzon, Rolando Omar. *Manuale di Musicoterapia. Contributo alla conoscenza del contesto non verbale*. Roma, Edizioni Borla 2011.
- Cantor, Jacob Robert e Dolf Zillmann, *The Effect of Affective State and Emotional Arousal on Music Appreciation*, in *Journal of General Psychology*. Abingdon, Routledge 1973.
- Huron, David. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge (MA), MIT Press 2007.
- Kaučič, Zlatko e Ingrid Mačus (musica). *Zunaj osončja*. Ljubljana, Zveze Glasbene mladine Slovenije 2014.
- Léandre, Joëlle. *Clovečnost*, in *Odgovornost: 5. festival kreativne in improvizirane glasbe Brda Contemporary Music Festival*. Ljubljana, Zveze Glasbene mladine Slovenije 2015.
- Mavri, Primož. *Od prvega tona do nastopa. Metode učinkovitega vadenja klavirske skladbe Šempeter v Savinjski dolini*, 2012.
- Pett, Anto e Ingrid Mačus (virkla). *Glasba v trenutku: Srečanje s prosto improvizacijo in sistemom Anta Petta*. Ljubljana, Društvo klavirskih pedagogov Slovenije EPTA 2015.
- Pett, Anto. *Le Système pédagogique*. Bressuire, Fuzeau 2007.
- Scelsi, Giacinto. *Il sogno 101*. Roma, Quodlibet 2010.
- Smalley, Denis. *Spectromorphology. Explaining Sound Shapes*, in *Organised Sound*, 2(2), 1997, pp. 107-126 (consultabile su: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.477.4112&rep=rep1&type=pdf>, 1997).

## L'identità dell'opera lirica all'epoca della sua riproducibilità tecnica



1. *Rigoletto* di Verdi al Circo Massimo di Roma, 2020. Foto di Yasuko Kageyama

### I. Questioni ontologiche. In cerca dell'identità

La storia dell'oggetto musicale<sup>1</sup> si dipana nei secoli attraverso tre fasi principali: la fase della *oralità*, la fase della *scrittura* e la fase della *fonografia*<sup>2</sup>. Le ultime due originano da rispettive e straordinarie rivoluzioni che hanno stravolto definitivamente – ogni volta – tutti i parametri del mondo musicale: alludiamo ai due delicati momenti di passaggio costituiti dall'invenzione della scrittura musicale e dall'invenzione della registrazione musicale.

1. Alcuni riferimenti imprescindibili sono:

Ingarden R., *Utwor muzyczny i sprawa jego tozsamosci*, in *Studia z estetyki*, II, 1958, pp. 169-307; tr. it. *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, 1989; tr. it. parziale in *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, in Borio G. - Garda M. (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Edt, 1989, pp. 51-68.

Goodman N., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, 1976; tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, 2008.

Goehr L., *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, 1992; tr. it. *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, Mimesis, 2016.

Kivy P., *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, 2022; tr. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, 2007.

Un'ottima e aggiornata sintesi dello stato dell'arte della questione si trova in: Mazzoni A., *Un'ontologia dell'opera musicale, ripartendo da Ingarden*, in *Materiali di Estetica*, 4, 1, 2017, pp. 201-217.

Non da ultimo va sottolineato il riferimento a: Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, 2009.

Per la trattazione dell'oggetto musicale che è elemento specifico di questa indagine - l'opera lirica e le sue rimediazioni tecnologiche - si vedano i fondamentali:

Senici E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, in *Il Saggiatore musicale*, XVI, 2, 2009, pp. 273-312.

Senici E., *Opera and Video*, in Pérez H. J. (ed.), *Technology and Spectatorship*, Peter Lang, 2012, pp. 45-70.

2. Si farà qui riferimento a come la questione è trattata in: Arbo A., *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 6, 3, 2013, pp. 21-44.

Una più ampia e definitiva trattazione del tema si trova nel recente e molto rilevante lavoro: Arbo A., *The Normativity of Musical Works. A Philosophical Inquiry*, Brill, 2021.



Gli ultimi centocinquant'anni della nostra storia sono quelli caratterizzati dalle innovazioni tecnologiche che hanno consentito di registrare il suono e che hanno di conseguenza modificato il panorama della musica e della fruizione della stessa in modo radicale.

Questa triade concettuale di tipo storiografico va ad innestarsi e sovrapporsi ad una triade concettuale di tipo ontologico, ossia che riguarda il discorso sullo statuto ontologico dell'opera musicale: di cosa realmente parliamo quando parliamo di un ente di tipo sonoro/musicale? Della sua *partitura*, della sua *esecuzione* o della sua *registrazione*?

Sembra immediatamente evidente che le trasformazioni storiche della prima triade hanno inciso sulla materia teoretica di cui consta la seconda triade. La rivoluzione della notazione scritta ha consentito la nascita della forma ontologica della partitura; la rivoluzione della registrazione sonora ha consentito la nascita della forma ontologica della traccia fonografica.

Risalente al più vasto ambito concettuale della *ontologia dell'arte*, l'*ontologia della musica* si costituisce dunque come quel tipo di riflessione filosofica che consente di indagare l'essenza, la consistenza, l'identità di un oggetto sonoro; è proprio a partire da una indagine sui tratti della sua identità che la questione è stata originariamente posta<sup>3</sup>. Negli ultimi decenni, tuttavia, si è sempre più insistentemente condotto un percorso di analisi incentrato sul ruolo crescente delle nuove tecnologie, come modalità possibili di fruizione e non solo, cosa che ha contribuito ad incidere sempre più sul dibattito riguardante l'identità e l'identificazione filosofica di questa stessa identità, dunque la natura ontologica dell'opera d'arte di tipo musicale.

In tale panorama è diventata di vitale e virale importanza sia teoretica che estetica la categoria concettuale della *rimediazione*<sup>4</sup>, ossia quell'insieme di processi, meccanismi, dinamiche, con cui i media nuovi si sono affiancati ai media precedenti in una logica di continuità. Rimediazione è il rielaborare fenomeni e opere stratificandone la consistenza, il rilavorare pratiche e tecniche della creazione artistica trasformando e traslando l'essenza di un oggetto estetico da una forma all'altra, da un medium ad un altro - spesso sovrapponendo e integrando dimensioni differenti. La rimediazione ha coinvolto, oltre tanti altri, anche l'ambito delle opere musicali, e, tra le molteplici tipologie di queste ultime, il genere dell'opera lirica.

Teatro, musica e danza sono arti performative: le uniche che vivono di una esecuzione e di una messa in scena. Per esistere, necessitano di essere *concretizzate*; necessitano di una realizzazione, o, meglio, di una attualizzazione, ossia di un atto intenzionale, e ri-creativo, che ogni volta restituisce loro la vita, spesso partendo da una entità (testuale) precedente, preesistente. Ciò equivarrebbe alla non-esistenza di un *oggetto in sé* – definito e compiuto, ultimativo – in quanto oggetto estetico chiuso in se stesso (alla stregua di un dipinto, di una scultura, *et similia*), bensì alla esistenza di un *oggetto a*

3. Ci riferiamo sempre a Ingarden R., *Utwor muzyczny i sprawa jego tozsamosci*, cit.

4. Sulla rimediazione in generale il riferimento assoluto è l'atto di nascita di questo concetto: Bolter J. D. - Grusin R., *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, 1999; tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, 2005. Sulla rimediazione con particolare riferimento alla questione della rimediazione dell'opera lirica sullo schermo, che verrà trattata nel par. 2, si veda invece: Girardi M., *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in Borio G. (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, 2015, pp. 107-132. Quest'ultimo testo è un riferimento prezioso per il tema generico anche in tutte le sue altre parti.

*posteriori*, una registrazione-deposito dell'*oggetto in sé*, che è la performance-attualizzazione. La questione si complica con l'aggiunta, a questa dimensione performativa (il *dal vivo*, *in tempo reale*, al netto delle questioni della presenzialità<sup>5</sup>), della dimensione fonografica, di registrazione della traccia (fissazione del tempo della performance in un oggetto atemporale, eppure dotato di una sua consistenza di *durata* e dunque di riproduzione/replicabilità<sup>6</sup>). Infatti la «forma-canzone [...] si costituisce in modo simile a un testo teatrale: un testo-traccia da attualizzare, cioè da (ri-)eseguire. Una traccia che, affinché possa essere "testo", deve rivivere attraverso un'esecuzione, sia essa dal vivo o incisa su supporto. Quindi tra un oggetto testuale-virtuale e un'esecuzione-attualizzata esiste una relazione congiunta e varia al proprio interno».<sup>7</sup>

Per questi e per altri motivi, è possibile iniziare a comprendere perché nel caso della musica in generale, e dell'opera lirica in particolare, si pongono i problemi della loro registrazione e rimediazione.

L'opera lirica può già tradizionalmente essere a buon diritto definita come genere esteticamente trasversale, nato dalla confluenza di diverse pratiche artistiche, e si configura nell'epoca attuale come un ambito in cui i media si sono garantiti, con il procedere del tempo, un tale potere da essere in grado di rimediare in molteplici modalità i prodotti di questa categoria, andando peraltro ad incidere in modo profondo sulla ricezione di essi da parte del pubblico. Anzi, le rimediazioni dell'opera, le loro modalità tecnologico-culturali di affermazione e il loro ruolo nei contesti sociali di riferimento, hanno cambiato *totalmente* il rapporto del pubblico con questo genere e con l'oggetto rappresentato.

A partire dal secolo scorso, la nostra società e la nostra cultura hanno vissuto una detonazione dalla quale è impossibile tornare indietro, una esplosione rapida e costante dei media in tutti gli ambiti della vita, che ha portato l'epoca in cui siamo immersi ad essere definita *mediaevo*<sup>8</sup>: l'epoca della pervasività dei mezzi e delle tecniche di comunicazione di massa, nonché della riproducibilità tecnica dei fenomeni e delle opere<sup>9</sup>. McLuhan aveva già seminalmente intuito che «il contenuto di un medium è sempre un altro medium. Il contenuto della scrittura è il discorso, così come la parola scritta è il contenuto della stampa e la stampa quello del telegrafo»<sup>10</sup>. È questa idea che è stata successivamente posta da Bolter e Grusin alla base del fatto che

5. Sulle questioni della ricezione con riferimento alla dialettica bifronte *presenziale/telematico*, la recente pandemia da Covid-19 sta scrivendo un capitolo importante in merito all'utilizzo delle tecnologie multimediali, digitali e di connettività, su cui molti studiosi stanno lavorando; ma questa è un'altra storia.

6. Il tema è variamente affrontato e declinato in: Bessler H., *L'ascolto musicale nell'età moderna*, tr. it., Il Mulino, 1993; Day T., *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, Yale University Press, 2002; Philip R., *Performing Music in the Age of Recording*, Yale University Press, 2004; Dusi N. - Spaziant L. (eds.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, 2006.

7. Spaziant L., *Replicabilità sonora*, in Dusi N. - Spaziant L. (eds.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, cit., pp. 65-94, p. 66.

8. Cfr. Morcellini M., *Il mediaevo italiano. Industria culturale, tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Carocci, 2005.

9. Cfr. Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, 1955; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, 1966.

10. McLuhan M., *Gli strumenti di comunicazione*, Il Saggiatore, 1967, p. 16.



«il contenuto dei media digitali sono tutti gli altri media»<sup>11</sup>. Un singolo medium, dunque, non può esistere senza appropriarsi di alcune caratteristiche di altri media, come ad esempio le loro stesse tecniche o significati sociali. Le forme medialità si influenzano l'una con l'altra; questo processo non riguarda però soltanto i nuovi media che rimodellano e inglobano i media precedenti, in quanto anche i media precedenti – è il caso del nostro oggetto d'attenzione: l'opera lirica – si rimodellano continuamente per stare al passo delle innovazioni realizzate dai media più recenti e per rispondere alle sfide portate da questi ultimi. Il percorso evolutivo dei mezzi di comunicazione è quindi un processo continuo e policentrico, che non prevede salti ma si basa sull'integrazione/sovrapposizione continua dei media già esistenti. Siamo al cuore della rimediazione e del suo incidere sulle questioni di fruizione e ricezione: il confronto ininterrotto tra media vecchi e nuovi viene utilizzato anche «per attirare l'attenzione e conquistare un posto di rilievo nella cultura popolare»<sup>12</sup>. I media di tipo digitale e multimediale stanno così innervando nelle nostre modalità di fruizione – anche delle opere d'arte – dei meccanismi che anche i media più tradizionali (dalla stampa alla radio, dal cinema alla televisione) non possono ignorare.

«Dal 1960 circa la musica è diventata, a velocità mozzafiato, qualcosa che non esiste più innanzitutto come 'opera' tramandata per mezzo di un testo, ma ciò che è inciso su un supporto, per esempio un disco o un nastro magnetico, viene diffuso massicciamente e viene ascoltato, in diversi modi, dagli altoparlanti»<sup>13</sup>. È innegabile che la concezione contemporanea della musica sia strutturata sulla sua riproducibilità tecnica, ossia sulle conseguenze storico-sociali della produzione industriale delle registrazioni e della loro diffusione commerciale su supporti prima fisici e poi digitali. Superfluo, ormai, rilevare come il *World Wide Web* e la connettività hanno ulteriormente e drasticamente modificato la questione: la musica è fruibile in (quasi) qualunque momento e in (quasi) qualsiasi luogo a partire da (quasi) qualsiasi supporto o dispositivo, aspetto che ha stravolto le modalità della fruizione musicale vigenti fino ad un secolo fa.

Ancora molto prima del web, tuttavia, la sovrapposizione delle nuove, novecentesche tecniche di registrazione audiovisiva sull'opera lirica tradizionalmente intesa come pura performance teatrale ha inciso pesantemente sul modo in cui il teatro musicale è stata veicolato al (nuovo) pubblico attraverso le nuove forme tecnologiche di diffusione dei contenuti. Il cinema prima, e la televisione poi, hanno creato un nuovo tipo di prodotto artistico-mediale: l'*opera lirica registrata*, la cui identità si pone in bilico su una soglia labile, avendo tali mezzi inciso nel profondo – come si stava iniziando a dire – sul modo stesso dell'opera di essere realizzata.

La differenza sostanziale tra il processo di rimediazione che ha avuto come oggetto la musica e quello che si è basato sull'opera lirica sta nel fatto che, mentre il primo si basa solamente sulla dimensione uditiva, il secondo aggiunge a questa, nella quasi totalità dei casi, anche la dimensione visiva. Per questo motivo, l'inizio della relazione tra opera e ripresa coincide con

11. Bolter J. D. - Grusin R., *Remediaton. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, cit., p. 6.

12. Bolter J. D. - Grusin R., *Remediaton. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, cit., p. 22.

13. Stenzl J., *Claudio Monteverdi nell'epoca della riproducibilità tecnica*, in Borio G. - Garda M. (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Edt, 1989, pp. 166-167.

l'avvento della cinematografia, in quanto le due forme si basano – se pensate ai loro minimi termini – sulla stessa sostanza: performance, corpo e voce, attorialità e recitazione. Se nella prima metà del XX secolo il rapporto primario è stato quello tra opera e cinema, nella seconda metà dello stesso la questione si è ulteriormente ampliata con l'annessione della relazione tra opera e televisione. Questo ha dato il via alla nascita e sovrapposizione di diverse forme e modalità di cui è constatato il processo di rimediazione e ricreazione audiovisiva delle *performances* di teatro musicale: il film d'opera, la ripresa in studio, la ripresa in esterna, la ripresa a teatro, il video d'opera dal vivo, le dirette, le differite e altre forme variamente miste e ibride, con l'unione di alcune soltanto di queste caratteristiche.

L'influenza dei media sull'opera lirica ha avuto due enormi conseguenze sulla sua essenza, sulla sua consistenza, sulla sua identità, sul suo carattere ontologico di opera in quanto tale (come oggetto estetico): innanzitutto ha garantito al genere una diffusione mai avuta prima (soprattutto attraverso la televisione prima, e internet poi, la quale ultima innovazione ha in meno di un trentennio trasformato la semplice *opera lirica registrata* in – potremmo definirla – *opera lirica liquida*, con riferimento alla definizione preesistente di *musica liquida*, oggi spesso utilizzata, sempre più, anche in contesti meno accademici e più divulgativi) e successivamente, ma più incisivamente per quanto concerne il suo statuto ontologico, ha contribuito a modificare la stessa rappresentazione dal vivo in quanto tale, che si è lasciata trasformare nelle sue modalità tecniche di realizzazione *artigianale* per incontrare le necessità di realizzazione *tecnologica* del prodotto rimediato finale. I teatri e le modalità stesse di allestimento del libretto-composizione, cioè, hanno iniziato ad adattarsi – non *a posteriori* ma *ex ante* – e a prepararsi alla contemporanea registrazione fonografica della pur sostanziale attuazione dal vivo.

Come estensione necessaria e sostanziale del primo punto, è cambiato profondamente il rapporto del pubblico con questa forma d'arte: «in una cultura dell'immagine come la nostra, e per un genere ormai di nicchia e considerato difficile, colto, d'élite come l'opera in musica, la disponibilità generalizzata di video “dal vivo”, la possibilità di “portarsi a casa” una rappresentazione operistica, o di vederla da amici o al cinema, o di mostrarla in classe, incoraggia un'interazione e familiarizzazione con il genere molto più dirette e immediate che nel caso di una registrazione esclusivamente sonora. Il video è una porta aperta a tutti o quasi, perché tutti o quasi possiedono un contesto visivo in cui collocare le immagini di una rappresentazione operistica, mentre ormai pochi ne possiedono uno uditivo in cui collocare i suoni di una registrazione audio»<sup>14</sup>. Il fatto che una rappresentazione possa essere filmata, e di conseguenza fruita più volte – ciò vale non solo per l'opera in musica ma anche per il teatro di prosa – rende dunque l'esecuzione non più concepibile come un *quid* irripetibile e fruibile solamente *hic et nunc*, in un determinato luogo e in un determinato momento. La riproducibilità, la ripetizione, la replicabilità dell'oggetto finale (la performance fissata in modo definitivo come traccia audiovisiva) diventa sostanza comodamente fruibile e ri-fruibile non solo dunque nel senso della sua trasportabilità in qualsiasi contesto di fruizione, ma anche per l'immediatezza della possibilità di fruizione – ormai abitudinaria nell'epoca attuale – di essa come prodotto visivo/visuale, attinente ad una cultura-moda dell'immagine e del video.

14. Senici E., *Il video d'opera “dal vivo”. Testualizzazione e “liveness” nell'era digitale*, cit., p. 312.

Ontologicamente, inoltre, è importante sottolineare come il video – cioè la forma audiovisiva, e dunque la rimediazione dell’opera in generale – fissa l’esecuzione di quest’ultima – su supporto fisico o come traccia digitale – in una forma in ogni caso stabile e definitiva, facendo sì che non solo la partitura si concretizzi attraverso l’esecuzione, com’è sempre accaduto, ma anche che la singola esecuzione venga fissata una volta per tutte, dando vita ad un nuovo oggetto estetico, stavolta di tipo (anche) fonografico. «La riproduzione tecnologica di un’esecuzione (non di un’opera) è anche produzione. Nonostante il mito della fedeltà assoluta, la performance non è semplicemente replicabile su un medium che è trasportabile, trasmissibile e più avanti moltiplicabile; piuttosto, un nuovo prodotto è creato *ad hoc*, partendo dalla partitura e dall’esecuzione di questa partitura. Quindi, il cuore del problema non consiste nell’originalità o nell’unicità, ma nella differenziazione della modalità di ricezione»<sup>15</sup>.

Come è stato rilevato<sup>16</sup> – in quel caso a più ragione – a proposito delle opere rock nate direttamente in studio in una forma, checché se ne dica, difficilmente replicabile in tutti i suoi tratti nella forma *liveness*, anche - ma parzialmente - nel caso dell’opera in musica rimediata si ripresenta la stessa questione: nonostante la concertazione dei mezzi – la preparazione dell’allestimento sia per la recita dal vivo che per la sua registrazione audiovisiva/fonografica – il *prodotto tecnico finale* (la registrazione) diviene un’opera a sé stante, con un suo statuto e delle leggi sue proprie, differente dal *prodotto esecutivo finale* (la performance)<sup>17</sup>. Tutto questo, solo per stare sulle questioni ontologiche e teoretiche, al netto della questione dell’evoluzione del gusto, che pure sempre conta con un suo peso specifico in passaggi storici importanti: soprattutto ai primordi della diffusione dei rifacimenti cinematografici delle opere liriche, e soprattutto in Italia, «si trovavano tutti d’accordo nell’affermare che con il cinema si snaturava il vero significato dell’opera lirica, che è uno spettacolo nato e scritto per il teatro e quindi da consumarsi in diretta con il pubblico, con tutti i rischi, ma anche con tutte le emozioni (stecche comprese) che tale genere di spettacolo comporta»<sup>18</sup>.

15. Borio G., *Aesthetic Experience under the Aegis of Technology*, in Borio G. (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, cit., tr. nostra, p. 7.

16. Cfr. Arbo A., *The Normativity of Musical Works. A Philosophical Inquiry*, cit., pp. 87-105.

17. Per alcune marginali, suppletive e collaterali riflessioni tra lirica e fonografia ci permettiamo di rinviare anche a: De Donato L., *Floria Tosca tra Sardou e Bonino*, in *geaArt*, 2, 2012; De Donato L., *I tre volti della passione allo Sterisferio*, in *geaArt*, 1, 2012; De Donato L., *La piccola volpe astuta alla Deutsche Oper Berlin*, in *geaArt*, 3, 2012; De Donato L., *Il violoncello di Gabriel Fauré nelle incisioni di Vittorio Ceccanti e Bruno Canino*, in *geaArt*, 0, 2012.

18. Casadio G., *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall’avvento del sonoro ad oggi*, Longo, 1995, p. 10.

## II. Questioni storiografiche. La lirica sullo schermo

L’opera lirica inizia ad essere catturata dalla telecamera all’inizio del XX secolo<sup>19</sup> e la sua evoluzione nelle forme della rimediazione audiovisiva coincide con la nascita e lo sviluppo del cinematografo. «Il cinema potrebbe essere visto storicamente come il successore dell’opera di fine ‘800»<sup>20</sup>. Cinema e opera lirica sembrano infatti avere almeno alcune caratteristiche in comune: entrambi possono essere pensati come forme artistiche in grado di esercitare un richiamo di massa, offrono tradizionalmente allo spettatore una vasta gamma di emozioni in cui riconoscersi facilmente e trattano temi storici, sociali, politici. Il cinema dei primordi, dunque del primo Novecento, fece propri gli elementi operistici e incorporò gli schematismi dell’opera al suo interno. Questo “sincretismo” aiutò sia l’opera, che divenne più popolare di quello che era stata fino a quel momento, sia il neonato cinema, che trovò così una forma di legittimazione in un genere preesistente più elevato, standardizzato, riconosciuto. Il cinema degli inizi riuscì così a mantenere viva la tradizione dell’opera lirica e allo stesso tempo dipese fortemente da questa per la sua stessa sopravvivenza<sup>21</sup>.

Come si è accennato a più riprese, il *video d’opera* non ha solamente preso come oggetto della sua rappresentazione l’opera in scena, ma ha inevitabilmente e in vari modi influenzato e modificato quest’ultima. Gli effetti dell’influsso della predisposizione per i fini del video d’opera sull’opera dal vivo in sé sono diversi: dalla strutturazione scenografica e coreografica, alla vera e propria preparazione del palcoscenico in funzione della/e telecamera/e e dei suoi/loro movimenti, dalla disposizione dei movimenti e della gestualità, alla generale organicità della globale messa in scena sul palcoscenico, soprattutto nei grandi momenti collettivi (presenza di coro/comparsa).

Le circostanze contingenti modificano necessariamente l’allestimento di un prodotto finale, come peraltro – in un senso maggiormente riguardante la spazialità – è accaduto nei teatri vuoti a causa della pandemia da Covid-19<sup>22</sup>.

Con l’avvento del cinema, inizia dunque la storia del rapporto dell’opera lirica con gli schermi. Fin dai primi anni, con il cinema muto, essa ebbe un ruolo di primo piano nel neonato medium, in quanto, oltre a promuovere il cinema stesso, aveva la possibilità di promuovere le registrazioni al fonografo. In questi momenti iniziali, infatti, per realizzare un film d’opera veniva ripresa la star accompagnata dalla registrazione al fonografo della musica.

19. Una bibliografia minima su questo argomento: Phelan P., *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, 1993; Citron M. J., *Opera on Screen*, Yale University Press, 2000; Hesse M., *Don’t Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual*, in *The Opera Quarterly*, 26, 2010, pp. 81-95; Morris C., *Digital diva: Opera on Video*, in *The Opera Quarterly*, 26, 2010, pp. 96-119; Scognamiglio R., *Film operistici: un profilo analitico*, in Giuliani R. (ed.), *La musica nel cinema e nella televisione*, Guerini, 2011, pp. 77-102; Cenciarelli C., *At the Margins of the Televisual. Picture Frames, Loops and ‘Cinematics’ in the Paratexts of Opera Videos*, in *Cambridge Opera Journal*, XXV, 2013, pp. 203-223.

20. Citron M. J., *Opera on Screen*, cit., tr. nostra, p. 24.

21. Cfr. Citron M. J., *Opera on Screen*, cit., pp. 24-25.

22. Situazione che ha dato vita a numerosi sperimentalismi e nuove idee allestitivo che permettessero di “invadere” spazi solitamente destinati al pubblico. Ulteriori riflessioni in tempi pandemici sono sorte sulla questione dello *streaming*, profondamente legata a questi temi, ma che qui non si ha il tempo di trattare. Si veda ad esempio, tra i tanti contributi sul tema: Pernice L., *Streammare l’opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*, in *Connessioni remote*, 3, 2021.

«I film d'opera muti divennero un veicolo per gli attori cinematografici»<sup>23</sup>, a significare lo stretto rapporto in quelle delicatissime e rivoluzionarie fasi iniziali tra le due pur diverse forme d'arte.

La relazione tra lirica e cinematografia si trasformò tra gli anni Venti e Trenta con il passaggio dal muto al sonoro. La musica si riscoprì essere un elemento fondamentale del nuovo cinema: come già accaduto con l'avvento del cinema muto, anche in questo caso fu l'opera lirica ad assumersi un ruolo di primo piano nei primi anni del cinema sonoro, rappresentando un modello funzionale per l'utilizzo della musica nei film. Il teatro d'opera si rese protagonista di scelte rivelatesi molto popolari per l'adattamento cinematografico, in grado di incontrare i gusti del pubblico, al punto che si iniziò a pensare a delle opere ideate appositamente per il nuovo mezzo<sup>24</sup>. Ecco quindi un elemento fondamentale che interviene nella modificazione ontologica della consistenza identitaria dell'opera audiovisiva, sia essa musicale o cinematografica o ibrida: si potrebbe dire che il fine modifica i mezzi.

Pur avendo partecipato in questi fenomeni produttivi, gli Stati Uniti si sono sempre mostrati nei loro confronti terreno meno fertile rispetto al Vecchio Continente, tant'è vero che quello americano divenne poi territorio di nascita e d'elezione della forma *contemporanea* di teatro musicale: il *musical*. Eppure, e forse proprio in quanto terra d'avanguardia e di sperimentali, in alcuni casi ancora di più rispetto all'Europa, dettero i natali alla metà del secolo agli importanti esperimenti di Giancarlo Menotti: *The Medium* e *Carmen Jones*, trattasi – nel primo caso – dell'unico film d'opera in assoluto ad essere diretto dal compositore-librettista che ha realizzato l'opera originale. Infatti, «*The Medium* offre la seconda maggiore incarnazione dell'ideale immaginato negli anni '30 per l'opera sullo schermo: una nuova vera opera per lo schermo, specificamente su misura per il medium»<sup>25</sup>. *Carmen Jones*, invece, risultò essere versione aggiornata e americanizzata della *Carmen* di Bizet – in quel caso diretta da Otto Preminger – film musicale che maggiormente assume sembianze e stilemi del musical.

In Italia, la cineopera si sviluppò fortemente nel secondo dopoguerra<sup>26</sup>, anche in ragione del fatto che, con la distruzione di diversi teatri a causa dei bombardamenti, produttori e registi cinematografici si accordarono per realizzare film che avrebbero sostituito in un modo o nell'altro la produzione teatrale, momentaneamente in difficoltà. La produzione di lungometraggi cinematografici di genere operistico in Italia produsse però conflitti di gusto relativi all'accettazione del nuovo artefatto, non solo da parte dei melomani incalliti: «Da un lato i critici cinematografici si lamentavano della cattiva recitazione, dell'affrettata messa in scena, delle pecche della sincronizzazione tra il canto e i movimenti labiali dei cantanti (molto spesso attori che fingevano il canto), della staticità delle immagini che negava l'essenza stessa del cinematografo, e cioè il movimento. Dall'altro i critici musicali, a loro volta, lamentavano che il cinema spostava in esterni ciò che il libretto suggerisce e non indica, che i registi sostituivano i cantanti con attori con funzioni di mimi della lirica»<sup>27</sup>, e così via di seguito. Sulla questione, non da poco, del

23. Citron M. J., *Opera on Screen*, cit., tr. nostra, p. 27.

24. Si veda il caso di George Antheil.

25. Citron M. J., *Opera on Screen*, cit., tr. nostra, p. 38.

26. Tra il 1946 e il 1956 furono realizzate diciotto cineopere, sette delle quali prodotte dal regista Carmine Gallone.

27. Casadio G., *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del so-*

labiale e della sincronizzazione, va rilevato che l'opera per il grande schermo è universalmente e genericamente caratterizzata dall'utilizzo del *playback*, e di conseguenza dell'impiego degli attori in luogo dei cantanti lirici. Anche su questo tema, sono stati rilevati numerosi problemi: «La mera fedeltà labiale, sufficiente generalmente alla post-sincronizzazione cinematografica (doppiaggio), nel *playback* è necessaria (...) ma insufficiente, a una più rigorosa analisi "naturalistica". Respirazione, vibrazione delle corde vocali, diaframma, tutto quell'insieme che costituisce la tecnica vocale spesso deforma le espressioni dei volti»<sup>28</sup> in un modo che si perde nella resa attoriale da film d'opera, rendendo la stessa irrealistica.

Momento di transizione fondamentale per lo sviluppo e la diffusione del rapporto dell'opera con gli schermi, fu il passaggio dallo schermo cinematografico allo schermo televisivo. «L'arrivo della televisione creò un grande eccitamento per la produzione dell'opera e con il tempo spostò il centro di gravità dal grande al piccolo schermo»<sup>29</sup>. Uno dei fenomeni principali, antesignano della questione della mobilità e trasportabilità odierna di supporti e dispositivi, fu nel fatto che, mentre il cinema condivideva con il teatro d'opera la ritualità dell'evento e la compresenza degli spettatori in uno stesso spazio e in uno stesso tempo, la televisione fu da subito caratterizzata dall'intimità e dall'informalità, sia nel luogo che nella fruizione, aspetti che in apparenza avrebbero dovuto allontanarla da una rappresentazione artistica come quella tipica di un contesto teatrale. Eppure, come l'opera fu protagonista della nascita della cinematografia, lo fu anche nella nascita della televisione, sia in Italia (a circa cento giorni dall'inizio delle trasmissioni, nel 1954) che all'estero (nel caso della BBC, dopo soli undici giorni dall'inizio delle trasmissioni, nel 1936<sup>30</sup>).

Anche la rimediante televisiva, come nel caso di quella cinematografica, genera modificazioni identitarie allo statuto ontologico dell'opera lirica, a metà tra attuazione scenica e registrazione fonico-visiva, nelle forme di una tripartizione dei meccanismi di produzione: il film d'opera – nato appunto sulla scia delle modalità di realizzazione dei lavori cinematografici – viene affiancato da una prima novità costituita dalla produzione in studio – nata sulla scia del diverso modo di produrre da parte della tv – e da una seconda novità fondamentale che non scomparirà più fino ai nostri giorni, la ripresa a teatro. La questione qui diventa via via sempre più labile: i confini tra le etichette iniziano a farsi scivolosi, incerti, a volte difficilmente perimetrabili. È stato notato che «la distinzione tra film d'opera e produzione in studio, per esempio, rimane (...) problematica, risolvendosi tutto sommato in una separazione piuttosto arbitraria degli spazi in cui avviene la ripresa: uno spazio circoscritto al chiuso per la registrazione in studio, una varietà più ampia di luoghi sia all'aperto sia al chiuso per il film»<sup>31</sup>.

Il rapporto costitutivamente oppositivo tra l'opera d'arte lirica e il medium comunicativo televisivo è – come già accennato – questione

noro ad oggi, cit., p. 10.

28. Buttafava G. - Grasso A., *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, Amici della Scala, 1986, p. 14.

29. Citron M. J., *Opera on Screen*, cit., tr. nostra, p. 40.

30. Cfr. Senici E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, cit., p. 279 e ss.

31. Senici E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, cit., p. 287.

sicuramente di fruizione: ad un evento-performance dal vivo in un grande spazio condiviso, reso *auratico* dalla quasi sacralità del ritualismo della messa in scena alla presenza di un pubblico numeroso, si sostituisce un prodotto audiovisivo registrato e proiettato in differita in un (intuibilmente) piccolo luogo, proiezione magari anche condivisa tra più soggetti, ma di sicuro più *laica*, vista l'abitudine e la quotidianità del contesto familiare, o comunque domestico.

Ancora, sul versante dell'influsso del *medium rimediante suppletivo* sul *medium artistico originario* – questione più volte toccata in questa trattazione in quanto esteticamente centrale – la trasposizione operistica su piccolo schermo ha comportato necessarie ingegnosità strutturali per adattare il genere teatrale al nuovo medium tecnico: se il grande schermo cinematografico permetteva una visione oggettivamente più chiara e immediata di ciò che accadeva sul palcoscenico, le ridotte dimensioni dello schermo televisivo comportarono necessariamente una diversificazione nelle tecniche di ripresa, dunque anzitutto un aumento del numero di telecamere e l'impiego di numerosi accorgimenti tecnici per favorire tale modificazione nel modo di catturare le immagini, come ad esempio luci più intense e diversamente concepite (in modo rendere possibile l'osservazione dei dettagli anche attraverso schermi più piccoli rispetto a quelli cinematografici).

Una grande innovazione sperimentale, ancora una volta statunitense, si ebbe quando nel 1948 l'emittente ABC trasmise per la prima volta in diretta la serata inaugurale del Metropolitan Opera House di New York (*Otello* di Giuseppe Verdi, diretto da Fritz Busch). Questo evento, a suo modo epocale e rivoluzionario, attirò un numero molto elevato di telespettatori, mettendo però in rilievo – come anche poc'anzi evidenziato – alcune difficoltà sceniche e tecniche riguardanti una certa incompatibilità del coincidere dell'evento dal vivo con la sua trasmissione audiovisiva in diretta (illuminazione del palcoscenico risultata scarsa per la messa in onda, dettagli del palcoscenico difficilmente individuabili con sufficiente chiarezza nella resa televisiva, numerose inquadrature in campo lungo con conseguente ed eccessiva riduzione delle dimensioni dei personaggi sullo schermo, e, tra le altre cose, costi di produzione molto elevati<sup>32</sup>). L'emittente rivale NBC fu in ogni caso impressionata dai risultati raggiunti e istituì la compagnia NBC Opera Theatre per attuare simili produzioni teatral-televisive, attività che ebbe successo per quindici anni (dal 1949 al 1964).

Mentre la legittimazione della lirica televisiva proseguiva (è del 1959 l'istituzione del *Salzburg Prize*, un premio vinto dalla miglior opera scritta appositamente per la televisione), queste innovazioni avanguardistiche americane nella relazione tra opera e sue rimediazioni furono capostipiti di una lunga serie di operazioni produttive, sperimentali prima, gradualmente standardizzate poi, che coinvolsero in seguito anche l'Italia. «7 dicembre 1976: un'altra data "storica" nei rapporti opera-tv; e un'altra "falsa partenza", che se non ha aperto un capitolo ormai chiuso, come l'opera in studio, ha inaugurato una serie di eventi sempre più radi, fino all'attuale tramonto, se non all'estinzione: l'opera in diretta dal grande teatro, addirittura dalla Scala»<sup>33</sup>. L'opera trasmessa fu, anche in questo caso, l'*Otello* di Giuseppe Verdi, con la regia di Franco Zeffirelli. Eppure, contrariamente a quanto

32. Cfr. Citron M. J., *Opera on Screen*, cit., p. 43 e ss.

33. Buttafava G. - Grasso A., *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, cit., p. 33.

riportato e sostenuto da diversi studiosi, con alterne fortune questi rapporti multimediali e soprattutto intermediali<sup>34</sup> continuano ancora oggi, e con maggiore fortuna in occasione di alcuni rilanci – supportati da adeguate strategie di pubblicizzazione e marketing – come ad esempio nel caso della *Prima Diffusa* messa in atto dal Teatro alla Scala di Milano negli ultimi anni, che prevede – oltre a molte attività tematiche collaterali – la messa in onda in diretta della prima rappresentazione scaligera, tradizionalmente nel mese di dicembre, oltre che in tv, su molteplici schermi all'aperto diffusi in tutte le aree urbane del capoluogo meneghino<sup>35</sup>.

Di rilievo per il genere del film d'opera fu Herbert Von Karajan, che diede un grande impulso all'opera in televisione e talvolta fu anche regista; nei suoi lavori era presente una compresenza di modalità e forme medialità, dal momento che la realizzazione del film era preceduta da una produzione sul palcoscenico ed era supportata da musica registrata. Nella sua *Bohème* di Puccini del 1967, ripresa alla Scala di Milano, il pubblico non è presente e il teatro non è distinguibile nella sua architettura. Nel suo *Otello* di Verdi del 1974, invece, gli aspetti visuali sono maggiormente curati: vennero usati diversi set, alcuni dei quali suggeriscono uno spazio esterno o uno spostamento da un luogo interno ad un altro.

Altro caso è quello di Rolf Liebermann, precursore dei più contemporanei e intermediali codici linguistici, che realizzò tra il 1967 e il 1972 una dozzina di film d'opera per la regia di Joachim Hess. «Liebermann filmava sistematicamente le proprie produzioni, lasciando così un'interessante documentazione, che sta a metà linguisticamente fra film-opera e ripresa diretta pre-televisiva di un evento scenico»<sup>36</sup>.

Menzione speciale per il *Moses und Aron* di Schönberg, adattata cinematograficamente nel 1974 da parte dei due cineasti francesi Jean-Marie Straub e Danièle Huillet<sup>37</sup>. Il lungometraggio, girato tra Italia ed Egitto, si presenta fedelissimo all'originale lirico, ricalcando pedissequamente i testi del libretto in tedesco, nonché proponendo le musiche di scena del compositore viennese, restando fedele anche nell'incompiutezza della terza parte del dramma, presentando come momento finale solo un monologo di Mosè senza accompagnamento musicale. Il film fu presentato nel 1975 fuori concorso al Festival del Cinema di Cannes, manifestazione che dovette aspettare soltanto il 1987 per vedere l'introduzione ufficiale nel concorso di una sezione apposita dedicata all'opera e il film<sup>38</sup>.

34. Sul tema generico dell'intermedialità, si veda: Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, 2010. Sul tema specifico dell'intermedialità (anche) come rimediazione tecnologica applicata al genere teatrale e in generale ai contesti delle arti performative, si veda: Chapple F., *Digital Opera: Intermediality, Remediation and Education*, in Chapple F. - Kattenbelt C. (eds.), *Intermediality in Theater and Performance*, Rodopi, 2006, pp. 81-100.

35. Ci permettiamo di riportare che questo tema specifico è stato trattato in: De Donato L., *The new-and-hypermediatic 7th December annual Opening Night of Milan La Scala Opera House*, intervento letto in occasione del Convegno Internazionale *Music in the Disruptive Era: the Digital, the Internet and beyond*, Lucca (Italia), 14-12-2019.

36. Buttafava G. - Grasso A., *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, cit., p. 16.

37. Straub J.-M. - Huillet D. (registi e produttori), *Moses und Aron*, Francia, 1974, 107 min.

38. Su questo argomento ci permettiamo di rinviare a: De Donato L., *Il Complesso di Mosè, o del profeta inascoltato. L'autorità mosaica tra musica e psicoanalisi*, in *Informazione Filosofica*, 4, 2021, pp. 54-71.

Col tempo, si inizia gradualmente ad affievolire la differenza tra cinema e televisione, processo dovuto anche alla crescente intermedialità e crossmedialità dovuta alla – prima lenta e poi sempre più pervasiva – introduzione della rete e della connettività: lo schermo inizia a diventare un dispositivo assoluto e generico, indistinguibile in base al tipo di supporto o piattaforma utilizzata. È in questa processualità, durata decenni e tuttora in via di sviluppo, che, tra i due estremi rappresentati dall'*opera artificiale* realizzata in studio e dall'*opera autentica* in diretta dal teatro, si inizia a ricorrere ad un sentiero intermedio: la *differita dal vivo*, un'opera registrata *live*, poi adattata con un lavoro di montaggio successivo alle riprese e tagliata per le esigenze del medium di volta in volta coinvolto. Anche in questo caso, il genere del *video d'opera dal vivo* pone numerose questioni teoriche. «Quanti tra noi conoscono il nome del regista video quando guardano un dvd d'opera, per esempio? Quanti dvd sulla copertina ne indicano il nome? Se sì, con quale enfasi?»<sup>39</sup>. La ripresa di spettacoli d'opera dal vivo ha oggi un ruolo fondamentale nella fruizione contemporanea del teatro musicale, cosa che prevede, oltre una sovrapposizione di mezzi differenti, come rilevato finora, anche una sovrapposizione e una concertazione di figure direttoriali differenti, ognuna concentrata su un diverso medium, come appunto il regista dell'allestimento teatrale e il regista della ripresa audiovisiva.

A proposito della menzione del moderno supporto del *digital video disc*, si modificano con il progredire della tecnologia anche le differenziazioni tra luogo-dispositivo (cinema, televisione) e supporto fisico trasportabile: se prima si poteva assistere a un (generico) video d'opera solamente in una sala cinematografica o davanti allo schermo televisivo, dagli anni Settanta è stato possibile possedere una videocassetta, dalla fine degli anni Novanta un dvd e dal 2005 è possibile guardare un filmato operistico su piattaforme in rete come *YouTube*. Come si iniziava a dire, nei casi più recenti del dvd e delle piattaforme, è possibile la visione del prodotto – a seconda dei casi – anche su computer, laptop portatile, tablet, smartphone, e non più solo sul tradizionale schermo domestico. Tutte queste novità comportano un cambiamento inevitabile nell'atto della fruizione, così com'era accaduto nel passaggio prima dal teatro al cinema, e poi dalla pubblica sala cinematografica al privato schermo televisivo. «Forse la differenza più importante tra film e televisione da una parte, e videocassette, dvd e internet dall'altra, è che i secondi permettono allo spettatore di scegliere quando guardare il video, nonché di controllare il flusso del video stesso»<sup>40</sup>.

Continuando a far oscillare il pendolo che pone da un lato le questioni relative alla fruizione e ricezione, e dall'altro quelle della realizzazione tecnica – che incide sulla natura ontologica dell'oggetto estetico – va rilevato che gran parte dei dvd d'opera, dichiarati “dal vivo”, sono realizzati attraverso montaggi di riprese effettuate anche durante le prove, e dunque non solo durante la rappresentazione vera e propria; non è da sottovalutare il lavoro in fase di postproduzione, che permette, anche dal punto di vista sonoro-musicale, di rimixare le tracce audio, di far corrispondere il suono all'inquadratura e di bilanciare il rapporto tra le voci e l'orchestra. Per questo, si è optato per una distinzione tra video d'opera *dal vivo* (che si definisce tale anche se

39. Senici E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, cit., p. 274.

40. Senici E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, cit., p. 280.

è difficile verificarlo) e video d'opera *live* (per indicare la registrazione successivamente sottoposta a rimaneggiamenti)<sup>41</sup>. I melomani dei dvd d'opera rilevano anche la grande varietà di approcci alla promozione del *liveness* nei video d'opera cosiddetti *dal vivo*, soprattutto in apertura: alcune immagini della città in cui è svolta la rappresentazione per poi passare all'interno del teatro, alcune inquadrature direttamente sul palcoscenico, un'inquadratura dal centro che mostra le teste di alcuni spettatori per poi spostarsi sul palco, panoramiche sugli spettatori presenti in sala, focus sull'orchestra e sul direttore d'orchestra, il dietro le quinte e la platea durante gli intervalli e a rappresentazione conclusa. In altri casi, invece, non si vedono né la città, né il teatro, né la platea, né il pubblico, né l'orchestra, dando vita ad un'atmosfera di sacralità e quasi-mistero che sembra avvolgere la rappresentazione. Tali questioni, che sembrano irrilevanti, si ricollegano al più ampio dibattito del *cosa* si debba registrare e del *come* bisogna farlo. Secondo alcuni, la registrazione non dovrebbe essere una sorta di mera restituzione della rappresentazione, piuttosto dovrebbe puntare a fornirne un'analisi precisa secondo scelte interpretative precise: «il rischio di fondo da evitare, e nel quale viceversa mi sembra che si cada ancora molto spesso, è quello di concepire e realizzare (e di fruire, di conseguenza) la videoregistrazione come il 'surrogato' dello spettacolo, come una sorta di 'fissazione' elettronica del testo spettacolare»<sup>42</sup> (De Marinis). Secondo altri, la registrazione fonico-visuale non merita statuto di oggetto estetico e conseguente dibattito di fondamentali questioni teoriche sulla sua concretizzazione tecnico-artistica, perché è e resta solo una *fissazione* audiovisiva della performance musicale e attoriale dal vivo: «la massima aspirazione che un video può avere è di non “tradire” lo spettacolo. In ogni caso, il video viene concepito esclusivamente come “replica” dello spettacolo: ciò che è accaduto dal vivo è l'opera d'arte, il video è soltanto la sua riproduzione tecnica»<sup>43</sup> (Senici).

Giunti al termine di questo breve *excursus* storiografico sino al tempo presente e alle attuali forme di produzione e fruizione tecnologica, è chiaro quindi che diverse questioni restano tuttora aperte. *L'identità dell'opera lirica all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tra sviluppi storici e riflessioni teoriche sulla sua consistenza ontologica, resta labile e liquida, come del resto molte altre forme produttive riguardanti sia le arti contemporanee (a livello puramente creativo), sia le estetiche contemporanee (a livello teorico). Ognuno tragga le sue conclusioni, anche in merito all'eventuale artisticità (statuto estetico) del prodotto tecnico che registra l'esecuzione musicale; resta, però, indubitabile, che *ciò che è accaduto dal vivo è l'opera d'arte*.

41. Senici E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, cit., *passim*.

42. De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La casa Usher, 1988, p. 214.

43. Senici E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, cit., p. 297.

## Bibliografia

Arbo, Alessandro. *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 6, 3, 2013, pp. 21-44.

Arbo, Alessandro. *The Normativity of Musical Works. A Philosophical Inquiry*, Brill, 2021.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, 1955; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino, Einaudi 1966.

Bessler, Heinrich. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, tr. it.. Bologna, Il Mulino 1993.

Bolter Jay David e Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press 1999; tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano, Guerini 2005.

Borio, Gianmario (ed.). *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. Farnham-Burlington, Ashgate 2015.

Borio, Gianmario e Michela Garda (eds.). *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino, EDT 1989.

Buttafava, Giovanni e Aldo Grasso. *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*. Milano, Amici della Scala 1986.

Casadio, Gianfranco. *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*. Ravenna, Longo Editore 1995.

Cenciarelli, Carlo. *At the Margins of the Televisual. Picture Frames, Loops and 'Cinematics' in the Paratexts of Opera Videos*, in *Cambridge Opera Journal*, XXV, 2013, pp. 203-223.

Chapple, Freda. *Digital Opera: Intermediality, Remediation and Education*, in Chapple, Freda e Chiel Kattenbelt (eds.). *Intermediality in Theater and Performance*. New York, Rodopi 2006, pp. 81-100.

Citron, Marcia J.. *Opera on Screen*. Yale, Yale University Press 2000.

Day, Timothy. *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Yale, Yale University Press 2002.

de Marinis, Marco. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze, La casa Usher 1988.

Dusi, Nicola e Lucio Spaziantè (eds.). *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*. Milano, Meltemi 2006.

Ferraris, Maurizio. *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari, Laterza 2009.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Oxford University Press, 1992; tr. it. *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*. Milano, Mimesis 2016.

Goodman, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Hackett 1976; tr. it. *I linguaggi dell'arte*. Milano, Il Saggiatore 2008.

Hesse, Melina. *Don't Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual*, in *The Opera Quarterly*, 26, 2010, pp. 81-95.

Ingarden, Roman. *Utwor muzyczny i sprawa jego tozsamosci*, in *Studia z estetyki*, II, 1958, pp. 169-307; tr. it. *L'opera musicale e il problema della sua identità*. Palermo, Flaccovio 1989; tr. it. parziale in *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, in Borio, Gianmario e Michela Garda (eds.). *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino, EDT 1989, pp. 51-68.

Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford, Oxford University Press 2022; tr. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*. Torino, Einaudi 2007.

Mazzoni, Augusto. *Un'ontologia dell'opera musicale, ripartendo da Ingarden*, in *Materiali di Estetica*, 4, 1, 2017, pp. 201-217.

McLuhan, Marshall. *Gli strumenti di comunicazione*. Milano, Il Saggiatore 1967.

Montani, Pietro. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Bari, Laterza 2010.

Morcellini, Mario. *Il medioevo italiano. Industria culturale, tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*. Roma, Carocci 2005.

Morris, Christopher. *Digital diva: Opera on Video*, in *The Opera Quarterly*, 26, 2010, pp. 96-119.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. Londra, Routledge 1993.

Philip, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. Yale, Yale University Press 2004.

Scognamiglio, Renata. *Film operistici: un profilo analitico*, in Giuliani R. (ed.), *La musica nel cinema e nella televisione*. Milano, Guerini 2011, pp. 77-102.

Senici, Emanuele. *Il video d'opera "dal vivo": Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, in *Il Saggiatore musicale*, XVI, 2, 2009, pp. 273-312.

Senici, Emanuele. *Opera and Video*, in Pérez, Héctor J. (ed.). *Technology and Spectatorship*. Berna, Peter Lang 2012, pp. 45-70.