



*Luigi Bordonaro*

Docente di materie storiche e filosofiche  
nei licei

## **In cammino per un sentiero storico-filosofico della musica**

Dal Rinascimento al secolo dei Lumi

### **L'età della "rinascita"**

*"Guardati dal lettore di un solo libro"*

Tommaso d'Aquino

*"Il musicista che conosce  
solo la sua disciplina  
è un uomo limitato"*

Plutarco

*"Noi pur sappiamo che chi sa una scienza sola, non sa quella né l'altre bene; e che colui che è atto a una sola, studiata in libro, è inerte e grosso"* scrive all'inizio del XVII secolo Tommaso Campanella ne *"La Città del Sole"* e sembra voglia spronare gli uomini del suo tempo a proseguire nel solco del Rinascimento, età che apre ai venti del rinnovamento e fucina in cui si inizia a produrre futuro.

Questo giudizio del filosofo di Stilo appare, infatti, come uno stimolo a coltivare la sapienza agendo da uomini di scienza, a sfogliare il grande Libro della Natura, ad esempio, per interrogarlo senza pregiudizi e investigarne i segreti, come sostenuto da Galileo, sperimentando e misurando le cose con rigorosi metodi matematici, piuttosto che limitarsi a imparare e trasmettere le nozioni acquisite dai libri, da Platone, Aristotele o Galeno, che sarebbe come correre da fermi, ovvero sprecare infinite energie per non muoversi di un passo.

Cercare, investigare, sperimentare nuove vie, interrogarsi, inseguire la verità ..., cambiare il modo di vedere il mondo (non più con gli occhi

dei "giganti" del pensiero antico, per adoperare l'immagine di Bernardo di Chartres, ma con quelli più lungimiranti degli uomini dell'età moderna che, seppur "nani", stanno sulle loro spalle e possono vedere più lontano) e, con questo, iniziare già a cambiarlo: tutto ciò è possibile soltanto attraverso i saperi nel loro insieme che, unitamente alla dimensione complessiva della curiosità e della ricerca, della libertà creativa e dell'originalità espressiva, in un primo momento alimentano il costituirsi dello spirito rinascimentale e più tardi definiscono la cultura dell'"*homo novus*" bruniano col suo robusto radicamento mondano.

Il collegamento delle varie arti tra loro in una sorta di "koinè" dei codici espressivi più diversi (dalla letteratura alle arti figurative, dal teatro alla musica) sta, infatti, all'origine del clima intellettuale "rinascimentale", in cui peraltro diviene ambizione dell'artista rappresentare l'uomo "universalmente colto", capace di ricoprire in modo pregevole, da specialista, più "ruoli" contemporaneamente. In tal senso Leonardo da Vinci, eccellente pittore, scultore, architetto, matematico, anatomista, musicista, filosofo, ingegnere, inventore, scienziato, incarna pienamente lo spirito del Rinascimento e ne diviene la figura-simbolo.

Alla fine degli anni '20 del secolo scorso Igor Stravinskij nell'"*Apollo Musagète*" attribuisce al potere della musica l'armonizzazione dei saperi e la rappresenta simbolicamente nella danza di tre Muse (Calliope, poesia - Polimnia, mimica - Tersicore, musica) che intrecciano i loro corpi mentre si scambiano i doni ricevuti da Apollo (una tavoletta, una maschera, una lira).

La musica, in effetti, rivalutata dalla pedagogia umanistica, occupa una posizione di rilievo nell'universo artistico del Rinascimento, età in cui si avverte in modo diffuso il bisogno di "*ritrovarsi insieme a cantare o a suonare* – scrive Stefano Lorenzetti – *perché la musica rappresenta l'atto attraverso il quale si riapre il sipario della vita sociale*".

Il rinnovato interesse nei confronti della musica, peraltro, è favorito anche dalla nascita della stampa: lo testimonia una serie di trattati sul comportamento, fioriti nel XVI secolo, nei quali alla musica si riconosce una funzione importante per la formazione culturale e sociale dell'uomo di corte (non di rado essa è parte integrante del programma formativo anche dello stesso principe) come chiaramente espresso nel «*Cortegiano*» di Baldassarre Castiglione: "*Non vogliate privar il nostro cortegiano della musica, la qual non solamente gli animi umani indolcisce, ma spesso le fiere fa diventar mansuete; e chi non la gusta si po tener per certo ch'abbia i spiriti discordanti l'un dall'altro. La musica non è solamente orna-*

*mento, ma necessaria al cortegiano perciò" Signori, disse il conte, avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancora musico, e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti".*

Il mecenatismo, che alimenta il nuovo clima culturale rinascimentale sostenendo gli uomini d'ingegno nell'espressione della loro creatività, costituisce così il potente stimolo anche per le sperimentazioni e le radicali innovazioni che in questa età si registrano in campo musicale.

I primi sintomi della «rinascita» musicale, in verità, si possono già rintracciare nell'Ars nova del '300 (di cui si è detto in precedenza) e nella polifonia che si afferma nel '400 grazie alla scuola fiamminga che, affrancatasi dai rigidi vincoli teologici e liturgici dell'età medievale, si impone sia nei contesti laici delle corti sia in quelli religiosi delle cattedrali, dando vita ad una vivace e intensa produzione di musica vocale, le cui iniziali difficoltà nella composizione contrappuntistica scompaiono nel corso del secolo successivo, grazie al rilevante apporto di Gioseffo Zarlino. Grande teorico musicale dell'età rinascimentale, Zarlino ha, però, soprattutto il merito di dare il suo fondamentale contributo alla nascita della musica tonale moderna: egli, infatti, riaffermando la rilevanza del fondamento numerico-matematico della musica (*"scienza che considera il numero e le proporzioni"* scrive ne *"Le Istitutioni armoniche"*), si propone di ricondurla alla semplicità e alla chiarezza della tradizione classica e, superando la tradizionale modalità gregoriana (quattro "modi autentici" e quattro "modi plagali"), afferma il principio del dualismo armonico introducendo i modi "maggiore" e "minore", da allora a base dell'armonia tonale.

L'inizio effettivo del Rinascimento musicale, tuttavia, viene convenzionalmente posto nel 1480, anno in cui Papa Sisto IV, revocando la scomunica per i musicisti, non più ritenuti semplici giullari ma elevati alla dignità di artisti, favorisce la realizzazione di importanti innovazioni e il fiorire della grande stagione della musica strumentale.

Nell'arco di un secolo, infatti, da un lato nasce la stampa musicale con tutto il suo portato rivoluzionario per il definitivo affrancamento della musica strumentale da quella vocale (nel 1501, meno di mezzo secolo dopo la prima stampa di Gutenberg, viene pubblicato da Ottaviano Petrucci l' *"Harmonice Musices Odhecaton"*, il primo testo musicale con un allineamento preciso, e nel 1528 il francese Pierre Attaignant ne affina la tecnica, stampando ogni nota col suo frammento di rigo) e, dall'altro, si realizza, grazie all'uso di nuove tecnologie, l'evol-

zione di tutte le famiglie strumentali (fiati, strumenti a corda, tastiere), che conferma la previsione fatta agli inizi del '500 da Sebastian Virdung, autore del primo libro a stampa corredato di illustrazioni sugli strumenti musicali: *“Io credo pure che nei prossimi cento anni gli strumenti saranno resi così raffinati, belli, buoni e ben fatti come mai non li videro né udirono Orfeo, Lino, Pan e Apollo e nessun altro di quei poeti”*.

Nel corso del XVI secolo, in effetti, prestigiose botteghe artigiane non solo perfezionano con straordinaria abilità tecnica gli strumenti musicali già in uso (di rilievo tra questi il liuto che, portato in Europa al tempo delle Crociate, diviene lo strumento più popolare, insieme con le varianti arciliuto, tiorba, chitarrone, rivestendo ben presto un ruolo da protagonista nella musica rinascimentale sia come strumento solista che da accompagnamento), ma ne inventano anche di nuovi, primo tra tutti il violino che, a partire dal secolo successivo, domina sulla scena musicale.

Mutamenti così radicali in campo musicale, determinati dalla straordinaria creatività rinascimentale, suscitano immensa meraviglia (forse pari a quella da lui avvertita al momento delle sue osservazioni astronomiche) anche in un genio innovatore quale Galileo, che così si esprime nel *“Dialogo sui massimi sistemi”*: *“S’io guardo quel che hanno ritrovato gli uomini nel compartir gli intervalli musici, nello stabilir precetti e regole per poterli maneggiare con diletto mirabile dell’udito, quando potrò io finir di stupire? Che dirò dei tanti e sì diversi strumenti?”*.

Si annuncia, in questo modo, il nuovo gusto musicale che dal Rinascimento trapassa nel Barocco e nell’età moderna.

## L’età barocca

*“È meraviglioso come la musica  
abbia la possibilità  
di salvarci dall’irrigidimento*

*e di farci tornare  
uno stupore incantato  
nei confronti delle cose.”*

Giovanni Allevi

Caratterizzato da profonde contraddizioni, il '600 è un secolo veramente bizzarro: afflitto da rovinose guerre, devastanti crisi economiche e sociali, funeste pestilenze e terribili carestie, è nel contempo ric-

chissimo e sfarzoso dal punto di vista artistico.

I canoni di misura, equilibrio, sobrietà dell'estetica classico-rinascimentale vengono sconvolti dalle innovazioni e dalle esagerazioni dell'arte barocca, che deve *"fare spettacolo"* per stupire e sedurre un pubblico che non è più soltanto quello delle Corti, ma anche quello della borghesia cittadina.

La musica, in particolare, diventa nell'età barocca espressione di affetti allo scopo *"di eccitare la passione degli ascoltatori - scrive Armando Plebe - e di soddisfare i sensi"*.

I filosofi del '600 non hanno particolare interesse speculativo nei confronti della musica e, nonostante essa entri in modo sempre più crescente nella vita quotidiana e diventi un fatto di costume, la considerano un'arte minore, un *"innocente lusso"* per il suo carattere *"capriccioso"* e un piacevole gioco di suoni per la sua intrinseca mancanza di razionalità.

Tuttavia, importante appare l'attenzione che ad essa riservano i due massimi esponenti del razionalismo moderno, Descartes e Leibniz: il primo, nei decenni iniziali del '600, con il breve trattato *"Musicae compendium"* (contenente *"in nuce"* i tratti della sua filosofia matura), ritenendo la musica *"sola ratione"* giudicabile, avvia un percorso di riflessione che trapassa nell'estetica illuministica; il secondo, alla fine del medesimo secolo, attento alle novità che si manifestano nel mondo musicale del tempo, pur non scrivendo alcun testo specifico sulla musica, partecipa a tale trasformazione attraverso originali considerazioni presenti in conversazioni epistolari con matematici e teorici del tempo.

Descartes si propone di spiegare in modo scientifico il meccanismo acustico e fisiologico grazie al quale la musica agisce, producendo i suoi effetti sui sensi e sull'anima: *"La musica - egli scrive - deve divertire e suscitare nell'uomo diversi sentimenti. Si possono comporre melodie tristi e ciononostante piacevoli, senza che così gran contrasto ci provochi meraviglia: per cui elegiaci e tragici riscuotono tanto successo quante più lacrime ci fanno piangere. Mediano questo scopo fondamentale due modi di essere del suono, e precisamente il suo poter variare in durata, cioè rispetto al tempo, e il suo poter variare in altezza, cioè rispetto all'acuto e al grave"*. Per Descartes (che comunque ritiene *"sia compito dei fisici studiare la natura del suono, da che corpo sia generato e a che condizioni risulti più gradevole"*) piacere e godimento vengono suscitati da regolarità, proporzione e

simmetria fra le proprietà misurabili di altezza e durata, ovvero quando l'oggetto sonoro appare "chiaro e distinto", con le necessarie varietà di modificazione nelle diverse altezze e durate di un suono perché la musica risulti sempre affascinante e piacevole all'udito.

Questo scritto cartesiano, in cui non si fa mai cenno alla "bellezza" della musica, risulta fondamentale per il pensiero moderno perché *"rappresenta - scrive Fubini - un primo e potente stimolo allo sviluppo di studi scientifici sul suono e sull'armonia, che conduce all'affermazione dell'autonomia della musica fondata su proprie leggi e su di un preciso e identificabile rapporto psico-fisico con la nostra sensibilità emotivo-acustica"*.

A sua volta Leibniz, all'inizio del '700, se da un lato riconosce alla musica un fondamento matematico, forse ispirandosi alla concezione pitagorica che coglie nella struttura numerica il segreto dell'armonia, dall'altro individua in essa una qualità intuitiva, come percezione confusa di elementi immaginativi, che la rendono simbolo dell'armonia divina, allorché afferma *"Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi"* (la musica è l'esercizio matematico nascosto di una mente che calcola inconsciamente). In questa definizione della musica come calcolo inconsapevole è contenuto un richiamo alla sua teoria delle piccole percezioni "oscuri e confuse", da cui muove il processo gnoseologico di continua e infinita chiarificazione: *"La musica - scrive Leibniz - si manifesta in larga misura in percezioni confuse e quasi inavvertite che sfuggono alle percezioni più chiare. Sbagliano coloro che pensano che nell'animo non vi possa essere nulla di cui non sia esso cosciente. L'anima, infatti, sebbene non s'accorga di compiere un calcolo, avverte tuttavia l'effetto di questo calcolo inconscio o attraverso un senso di piacere di fronte ad una consonanza, o di fastidio di fronte alla dissonanza. Il piacere sorge da molte consonanze insensibili. La Musica ci affascina benché la sua bellezza non consista che nella proporzione dei numeri e del calcolo, di cui non siamo coscienti, ma che l'animo tuttavia compie"*.

In merito, Fubini commenta: *"Noi proviamo piacere all'ascolto dei suoni proprio perché in quest'ascolto, prima ancora che intervenga il filosofo o il matematico a spiegarci come è fatta la musica, già compiamo un inconscio calcolo matematico e ne proviamo piacere: la musica è un modo sensibile e tangibile con cui la natura si rivela a noi nella sua suprema armonia"*.

Insomma, l'anima dell'ascoltatore percepisce, seppur inconsciamente, la bellezza della musica attraverso la potenza di una "proporzione" che, in quanto mai riducibile alle semplici leggi della consonanza sensibile, rinvia ad un'irraggiungibile unità superiore.

Il XVII e la prima metà del XVIII secolo segnano, così, in un quadro metafisico indebolito a favore delle scienze positive, l'inizio di un processo rivoluzionario che, liberando la musica dalla sua tradizionale funzione pedagogica e psicologica, pone le proporzioni geometrico-matematiche legate alla sensibilità a fondamento dell'arte musicale e favorisce, in tal modo, la valorizzazione dell'originalità, che diviene progressivamente principio di stile.

*“Nella musica dell'età del barocco - scrive Fubini - due sono gli eventi rivoluzionari: l'invenzione dell'armonia caratterizzata dal contrappunto e la nascita del melodramma”.*

Del contrappunto si dirà più avanti a proposito della produzione musicale di Johann Sebastian Bach, che rappresenta il vertice di una ricchissima elaborazione contrappuntistica inserita in un piano armonico-tonale.

Per adesso ci si può limitare a rilevare che l'insieme dei caratteri che contrassegnano il contrappunto viene chiamato durante il barocco “stile alla Palestrina”, in riferimento al più grande tra gli esponenti della scuola romana del secondo '500, Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Musicista per eccellenza della cattolicità, Palestrina nella sua ampia e articolata produzione musicale, quasi interamente costituita da composizioni sacre polifoniche in latino che vivono «fuori dal tempo e dallo spazio – afferma il musicologo tedesco Peter Wagner - e sono una rivelazione puramente spirituale che propone alle coscienze l'immagine dell'essenza intima della religione», presenta infatti una magistrale e formidabile abilità contrappuntistica che sviluppa, evitando l'enunciazione simultanea di testi diversi, in direzione dell'intelligibilità delle parole e di una sonorità ordinata.

L'altro evento rivoluzionario è rappresentato dal melodramma che, comparso in età tardo-rinascimentale allorché la borghesia cerca di legittimarsi culturalmente, domina la scena del teatro musicale per più di tre secoli.

Questo nuovo genere di rappresentazione nasce, infatti, nella seconda metà del '500 a Firenze ad opera di un gruppo di intellettuali (la cosiddetta Camerata Fiorentina o “Camerata dei Bardi”, dal nome del palazzo nobiliare in cui solitamente si riunisce) che, emulando la tragedia greca, danno luogo ad uno spettacolo teatrale in cui linguag-

gio, musica, costumi e scenografie si fondono insieme.

Si afferma in questo modo il "recitar cantando", ovvero la declamazione intonata e sostenuta da strumenti di un testo, che esalta la chiarezza della parola della voce solista sull'intreccio polifonico tradizionale, con potenzialità enormi di resa teatrale:

*"Le parole non devono essere cantate da quattro, cinque voci in modo tale da non essere più distinte - scrive Vincenzo Galilei, uno dei membri più battaglieri del cenacolo fiorentino - ma bisogna piuttosto fare come gli antichi che esprimevano le più veementi passioni per mezzo di una voce sola sostenuta dal suono di una lira, rinunciando al contrappunto e alle differenti specie di strumenti per ritornare alla primitiva semplicità"; gli fa eco Giulio Caccini, per il quale occorre "non pregiare quella sorta di musica, che non lasciando bene intendere le parole, guasta il concetto e il verso ... ma attenersi a quella maniera cotanto lodata da Platone ed altri filosofi, che affermano la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori".*

Nel "recitar cantando", tuttavia, il canto solistico risulta piuttosto monotono, sino a quando, all'inizio del '600, Claudio Monteverdi con "L'Orfeo" non apre la strada alla struttura definitiva del melodramma, utilizzando da un lato un'orchestra formata da svariati strumenti (dai tradizionali archi, trombe, cornetti, arpa, a quelli di più recente invenzione quali clavicembalo e fagotto, nonché l'organo con funzione di basso continuo che, capace di generare accordi che sostituiscono le altre voci, prende il posto di quello "interrotto" proprio delle composizioni polifoniche) e, dall'altro, gli slanci melodici e i virtuosismi.

Un fenomeno di costume affatto originale nel melodramma barocco è la comparsa sulla scena musicale degli "evirati cantori", come li chiama Foscolo nei "Sepolcri".

Alla fine del '500, infatti, sulla scorta di quanto San Paolo scrive nella prima lettera ai Corinzi, "mulieres in ecclesiis taceant" (le donne tacciano nelle assemblee), Papa Sisto V impone in tutto lo Stato Pontificio il divieto alle donne di calcare i palcoscenici, perché costituisce "deterioramento grande del costume", e causa involontariamente il triste fenomeno dei fanciulli sottoposti alla castrazione per conservare la voce cristallina in età adulta.

I "castrati", che in seguito all'operazione acquistano un'estensione di voce "celestiale e sovrumana", possente come quella maschile e

insieme acuta come quella femminile, all'inizio ammessi dal Pontefice, con la bolla "Cum pro nostro pastorali munere", a ricoprire il ruolo di "voci bianche" nei cori ecclesiastici (che così possono rimuovere l'inconveniente di dover sostituire continuamente i ragazzi che interpretano le voci femminili, a causa del modificarsi della loro voce con lo sviluppo puberale), in seguito cominciano ad esibirsi anche nel melodramma barocco, suscitando immediatamente, per le loro notevoli capacità canore, fascino e ammirazione nel grande pubblico del teatro musicale.

Dagli ultimi decenni del XVII e per tutto il XVIII secolo, così, tra i castrati, i cui "falsetti – scrive Pietro Della Valle - sono il maggiore ornamento della musica", si forma una vera e propria schiera di "prime donne", con autentici divi universalmente conosciuti con i loro nomi d'arte - Siface, Senesino, Caffariello, Cusanino, Porporino, il celeberrimo Farinelli ... -, che si esibiscono in tutti i teatri più importanti d'Europa e, complice il gusto per il "virtuosismo" allora imperante, diventano ovunque protagonisti delle scene e riscuotono onori trionfali cantando le arie scritte appositamente per loro dai più grandi musicisti del melodramma.

Nel lungo periodo di straordinari successi, però, gli "evirati cantori" da un lato ispirano a Giuseppe Parini l'ode "La Musica", in cui manifesta la sua ferma contrarietà nei confronti di queste vere e proprie "macchine per cantare", efficace definizione di Vanna De Angelis, (*"Aborro in su la scena / Un canoro elefante, / Che si strascina a pena / Su le adipose piante, / E manda per gran foce / Di bocca un fil di voce"*) e il suo profondo biasimo per una pratica inumana (*"Cangi gli uomini in mostri, / E lor dignità prostri"*) e, dall'altro, inducono i filosofi illuministi dell' "Encyclopédie" a sviluppare un acceso dibattito e ad avviare una vera e propria battaglia culturale contro la castrazione (uno sdegnato Rousseau nel "Dictionnaire de la Musique" alla voce "castrato" scrive: *"Ci sono dei padri barbari che sacrificano la Natura al profitto ed espongono i loro bambini a questa operazione per il solo divertimento di gente che non rinuncia alla propria stupidità nel richiedere sempre e ancora il canto di quegli infelici"*).

Tuttavia, anche se esplicitamente criticata e condannata come atto di barbarie contrario all'umanità, alla ragione e alla religione, soltanto dopo gli editti napoleonici che vietano la pratica dell'evirazione si perviene alla scomparsa dei "castrati" dai teatri di tutta Europa, grazie anche all'affermarsi del Romanticismo che determina profondi cam-

biamenti nel gusto musicale e operistico.

Non altrettanto, però, accade nello Stato Pontificio dove, nonostante Clemente XIV già nel 1771 proibisca l'evirazione per ottenere voci bianche per le Scholae Cantorum, i castrati continuano ad esibirsi nella Cappella del Papa per tutto l'800 (a Rossini che nel 1865 prega Pio IX di ammettere le donne a cantare, il Pontefice oppone un deciso diniego, perché le voci femminili portano "ad effeminandos sensus") e ancora all'inizio del '900, con l'ultimo celebre «evirato cantore», Alessandro Moreschi, la cui voce affidata alle incerte registrazioni sperimentali dei primi anni del secolo, effettuate dai tecnici della Gramophone Company, costituisce l'unico documento sonoro rimasto alla storia a viva testimonianza di questo fenomeno durato tre secoli.

Soltanto nel 1903 le voci artificiali dei castrati vengono bandite da Pio X in modo definitivo, seppure implicitamente, con il riformatore motu proprio sulla musica sacra "Tra le sollecitudini", in cui si dispone che "Nulla deve occorrere nel tempio che dia ragionevole motivo di disgusto o di scandalo ... Occorre adunque sradicare l'abuso nelle cose del canto e della musica sacra ..." e, ribadita "l'incapacità" delle donne per l'"ufficio liturgico" di cantore, si assegna ai fanciulli (e solo ad essi) il ruolo delle "voci acute dei soprani e contralti".

Molto amato da aristocratici e borghesi, il melodramma è, invece, scarsamente apprezzato dagli intellettuali, come appare evidente dalle parole di un letterato francese della seconda metà del '600, Charles de Saint-Evremond: "Se desiderate sapere cosa è un'opera vi dirò che è un lavoro bizzarro fatto di poesia e di musica, dove il poeta ed il musicista impediti l'un l'altro si danno una gran pena per far un cattivo lavoro ... una stupidaggine piena di musica, di danze, di macchine, di decorazioni, una magnifica stupidaggine ma pur sempre una stupidaggine".

Nonostante critiche così sarcastiche e sprezzanti insieme, il melodramma entusiasma e trascina il vasto pubblico degli spettatori, talvolta anche con una musica affrontata con vena sperimentale e con un uso non convenzionale degli strumenti: il grande successo di cui gode ad esempio il violino, che a partire dalla seconda metà del XVII secolo conosce il suo periodo di splendore grazie alla raffinata maestria costruttiva degli artigiani della liuteria padana, tra cui i celeberrimi Niccolò Amati, Antonio Stradivari e Giuseppe Guarneri del Gesù, è dovuto anche al fatto che "oltre ad imitare vari canti di animali, tanto volatili quanto terrestri - scrive già nel 1636 Padre Mersenne - sa anche imita-

*re e contraffare ogni genere di strumenti, quali le voci, gli organi, la viella, la cornamusa, il piffero, ecc., di modo che può arrecare tristezza, come fa il liuto, e vivificare come la tromba, e coloro i quali lo sanno trattare con perfezione sono in grado di rappresentare tutto ciò che passa loro per la testa”.*

Il melodramma, che esercita un irresistibile fascino sugli spettatori nei teatri italiani e francesi non solo per le musiche e i virtuosismi, ma anche per le scene e i costumi sfarzosi e strabilianti, appassiona poco il pubblico luterano nell’austera Germania dove, invece, in età barocca si sviluppano in campo musicale interessanti studi metodologici che, nella prima metà del ‘700, culminano nel “Clavicembalo ben temperato” di Johann Sebastian Bach, il monumentale compendio di stile e invenzione, che utilizza tutte le tonalità possibili.

La cultura musicale germanica, infatti, seguendo la strada indicata dal calcolo matematico leibniziano, alla fine del XVII secolo perviene ad uno stadio teorico e scientifico notevolmente avanzato del “temperamento equabile” (già descritto alla fine nel IV secolo A.C. da Aristosseno di Taranto per risolvere alcuni problemi della scala pitagorica e teorizzato nel tardo ‘500 da Vincenzo Galilei) grazie al nuovo sistema, ideato dall’organista Andreas Werkmeister, che si basa sulla suddivisione della scala in 12 semitoni della stessa ampiezza e consente al compositore di arricchire la melodia, darle diversi colori ed esaltarne certe parti.

Tale sistema ha il pregio di soddisfare le esigenze pratiche degli strumentisti, giacché il cambiamento di tonalità, ovvero la modulazione che permette di sfruttare i rapporti armonici tra gli accordi per produrre nuove combinazioni, non necessita più del mutamento nell’accordatura dello strumento, in quanto tutto viene “equalizzato”, seguendo il principio di un “temperamento” che riduce la differenza tra suoni molto vicini nell’intonazione.

Soltanto nel tardo barocco, però, la nuova teoria si consolida col decisivo e geniale intervento di Bach, “*sophòs musicale, geometra e matematico* – afferma Ladislao Mittner - *sempre alla ricerca di nuove audacissime formule tecniche e sperimentatore di tutte le possibilità insite nella musica*”, che con l’autorità della sua arte immensa fa sì che il modulare “ben temperato” (“*un temperamento tale da consentire l’impiego di tutte le tonalità* – si legge nella “*Storia della musica occidentale*” di Carrozzo – Cimagalli – *senza intervalli troppo duri per l’orecchio ma senza nondimeno privarle della loro inconfondibile individualità e quindi dell’affetto associato a cia-*

scuna di esse”) si imponga nel mondo della musica e divenga un valore con l’affermarsi del primato del linguaggio tonale.

Anche per il contrappunto, *“termine che significa etimologicamente “punctum contra punctum” – afferma il violinista Enrico Gatti, uno dei più valenti interpreti di musica barocca attualmente sulla scena internazionale - ossia nota contro nota, la cui proprietà è quella di rappresentare il principio dualistico, con evidente allusione al pensiero pitagorico che vedeva nei contrari il principio delle cose, sicché l’armonia non è assenza, bensì equilibrio di contrasti”*, Bach riesce perfettamente ad organizzare sul piano strumentale la struttura musicale in combinazione con l’armonia del sistema tonale.

Già sin dal Rinascimento, in verità, diversi sono i trattatisti che esortano gli architetti a trarre le regole delle proporzioni architettoniche dai musicisti, con frequenti richiami alle teorie armoniche proporzionali mutate dal pensiero pitagorico e platonico, giacché *“negli intervalli armonici della scala musicale - scrive Wittkower - vedevano le prove udibili della bellezza e dei rapporti dei piccoli numeri interi (1:2:3:4)”*. Bach, però, interpretando nei termini leibniziani il rapporto tra sensi e razionalità, attua nelle sue opere una rivoluzionaria correlazione tra i principi matematici dell’armonia musicale e la geometria architettonica - la *“musica congelata”*, secondo la definizione di Goethe - utilizzando delle semplici regole geometriche che permettono di rappresentare graficamente la struttura dei canoni, cioè di quelle composizioni che si costruiscono combinando tra loro melodie più o meno autonome.

Basate sul contrappunto, le *“Variazioni Goldberg”* e l’*“Arte della fuga”*, estremo lascito del cantore di Eisenach, costituiscono le più celebri sperimentazioni per strumenti a tastiera: le prime, per l’architettura compositiva e l’aspetto tecnico-esecutivo, *“offrono il migliore esempio – scrive Piero Buscaroli - di una musica concepita per la ricreazione di uno spirito competente ed esigente” ... “musica che - per Ramin Bahrani, il pianista iraniano considerato internazionalmente tra i più interessanti interpreti bachiani viventi - “ti può accompagnare per tutta la vita”*; la seconda, impresa titanica di scrittura contrappuntistica, spinta ai limiti dell’umanamente possibile, costituisce un’armonia di rapporti musicali che, riflettendo l’*“armonia prestabilita”* leibniziana, manifesta la ricerca di un’utopica unione di fisica e metafisica.

Particolarmente in quest’ultima sua opera compositiva *“Bach parla*

*di un universo dove Dio è evidente – afferma il drammaturgo Eric-Emmanuel Schmitt – e quando lo si ascolta si è di fronte ad un mondo ordinato, colmo di senso, dotato di una vitalità senza fine*”: con un afflato geometrico-musicale che richiama il filosofo del calcolo infinitesimale, infatti, Bach esibisce una tecnica che, quasi a volersi trascendere, si fa vera e propria impresa spirituale in musica, che sembra rendere armonicamente percepibile l’infinito pullulare delle monadi leibniziane nella tensione verso il Principio irraggiungibile (“Monade delle monadi”), dal quale tutto si origina e di cui ogni cosa è risonanza.

Sperimentando armonie e soluzioni del tutto innovative, Bach si rivela, pertanto, come il più ardito viaggiatore del barocco musicale, capace di raggiungere altissimi vertici d’arte nell’esprimere e comunicare l’esperienza del divino. La sua musica (in cui, per Bahrami, “è possibile scorgere la capacità di Bach di unire il rigore più ferreo alla poesia più celestiale”) assume, perciò, caratteristiche di autentica preghiera e apre orizzonti sconfinati in cui “sembra che la divina armonia - afferma Goethe - si intrattenga con se stessa, come doveva essere in seno a Dio prima della creazione” sicché “mentre ascoltate Bach – conclude due secoli più tardi Emil Cioran - vedete germinare Dio ... e dopo un oratorio, una cantata o una Passione, Dio deve esistere”.

Strano destino, tuttavia, ha nell’immediato Bach, perché i suoi contemporanei, non comprendendo in pieno le doti di un uomo talmente grande, lo considerano soltanto un onesto «artigiano», un valente organista, un insegnante capace, ma nulla di più. Laddove, invece, pienamente comprensibili e giustificati possono essere i toni, sia pur enfatici, utilizzati dagli studiosi tedeschi del primo ‘800 che, sotto la spinta dei potenti impulsi patriottici che caratterizzano la nascente coscienza nazionale germanica, associano alla sua musica termini quali “sublime”, “geniale”, “mirabile”, “solenne”, “celestiale”, da Bach peraltro pienamente meritati, se tra i suoi più convinti ammiratori si ritrovano Mozart, Beethoven, Chopin ... .

## L'età illuministica

*"Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso ... Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! È questo il motto dell'Illuminismo"*

Immanuel Kant

*"L'uomo che non ha musica nel cuore ed è insensibile ai melodiosi accordi è adatto a tradimenti, inganni e rapine ... non fidarti di lui. Ascolta la musica"*

William Shakespeare

Nel '700 la musica rappresenta bene i contrasti e i paradossi di un secolo fortemente contrassegnato dalla maturazione culturale di problemi filosofici, politici, estetici, storici, antropologici. Sebbene ancora legata agli ambienti aristocratici, la musica diventa un centro di interessi sempre più articolato e multiforme per un pubblico più vasto e, in particolare, per la colta borghesia illuminata che ne subisce il fascino, grazie alla diffusione di numerosi trattati sull'armonia e agli accessi dibattiti su giornali e riviste da parte di intellettuali, filosofi o letterati, matematici o musicisti che siano.

In questo clima culturale, particolare rilevanza assume la "querelle des bouffons" che nel cuore del '700 riaccende il dibattito, già sviluppatosi nella prima metà del secolo, relativo alla supremazia della musica francese su quella italiana o viceversa.

Agli inizi del Settecento, infatti, accanto all'opera "seria", con trame derivate per lo più dalla storia dell'antichità e con prevalenza delle voci acute di soprani e contralti maschili evirati, nasce in Italia l'opera "buffa", con personaggi e vicende della vita quotidiana del mondo popolare e borghese, che apre a una comicità frizzante sostenuta da voci maschili di tenori e di bassi e da voci femminili di soprani e contralti. L'opera "buffa" riscuote in tutta la penisola un successo immediato anche nella forma dell'intermezzo, una breve rappresentazione comica che ironizza sulla società del tempo, musicalmente semplice e senza pretese di virtuosismo, inserita nell'intervallo fra un atto e l'altro di un'opera seria e affidata a due personaggi, di solito un soprano e un basso, dai caratteri modellati secondo i tratti della commedia dell'arte.

La "querelle des bouffons", scoppiata a Parigi nel 1752 proprio in seguito alla rappresentazione di un intermezzo di Pergolesi, "La Serva padrona", vede due gruppi dell'intelligenza parigina schierarsi in una fiera contrapposizione filosofico-musicale a sostegno di melodia o armonia: "Tutta Parigi – scrive Rousseau – si divide in due partiti, più ardenti che se si fosse trattato di un affare di Stato o di religione. L'uno più potente, più numeroso, costituito dai grandi, dai ricchi e dalle donne, sosteneva la musica francese; l'altro più vivo, più fiero, più entusiasta, composto dai veri conoscitori e dalle persone intelligenti, sosteneva quella italiana".

Il confronto, clamorosamente condotto a colpi di *pamphlets*, vede così da un lato i sostenitori della compostezza e del carattere razionalistico – matematico dell'armonia della "tragédie-lyrique" e, dall'altro, gli ammiratori dell'innovativa opera "buffa" italiana, forma antiaccademica di teatro borghese, di cui apprezzano la freschezza melodica e la vivacità delle trame.

Tra i "buffonisti", autorevolmente rappresentati dal gruppo di intellettuali dell'Encyclopédie ("veri conoscitori della Musica e dell'Arte"), spicca la posizione di Rousseau. Il pensatore ginevrino, infatti, sulla scorta della sua riflessione filosofica tesa a rivalutare il sentimento in un'età intrisa di razionalismo, non solo critica in modo caustico la musica transalpina ("i Francesi non hanno affatto musica – egli scrive - e non ne possono avere ... e se mai ne avranno una sarà peggio per loro") e magnifica il linguaggio della musica italiana che parla più da vicino al cuore dell'uomo, frutto del genio che, come la natura, non osserva nessuna regola ed è sinonimo di libertà e di vitalità, ma anche scrive egli stesso un'opera, «Le divin du village», divenuta il prototipo dell'opera comica francese, in cui ripropone il carattere di freschezza ed allegria proprie dell'intermezzo, che ha per Rousseau la funzione di «rasserenare e sollevare un po' lo spirito».

La "querelle des bouffons" nell'immediato non ha vincitori.

Quando, però, il "dramma giocoso" perviene al suo culmine nelle opere di Mozart (il cui felice incontro con il librettista Lorenzo Da Ponte porta alla creazione della trilogia italiana, «Le nozze di Figaro» - «Don Giovanni» - «Così fan tutte», tra i massimi capolavori della storia della lirica), è la forma teatrale delineata dall'opera "buffa" a prevalere e a determinare il crollo del tradizionale melodramma serio che, rifuggendo da ogni realtà storica, continua sterilmente ad offrire un mondo fatto di eroi, interpretati dalle voci «asessuate» dei castrati.

Nella seconda metà del '700, infatti, il melodramma comincia a

vivere una fase di profondo rinnovamento in cui, superando il limite maggiore del Barocco che era stato quello di volere a tutti i costi stupire e meravigliare, prevalgono semplicità, realismo ed equilibrio fra il testo e la musica. L'“Orfeo ed Euridice” di Gluck (in cui Rousseau riscontra l'ideale di musica melodica, «naturale» ed espressiva) che presenta la fusione di voce e strumento, di canto ed orchestra, instaura già nel 1762 i nuovi canoni del melodramma, nonostante la forte ostilità di coloro che ritengono tutte le novità di una “musica troppo strumentale” causa di “deformazione della melodia”.

Si realizza, così, il passaggio dal sensualismo della vocalità, in cui il cantante improvvisando virtuosismi riduce l'arte ad uno sfoggio esibizionistico, alla tensione del dramma, dal piacere inerente alla espressione degli “affetti”, all'idealità etica che, postulando il bene quale valore assoluto, anticipa la morale kantiana.

All'apice di questo rinnovamento che caratterizza l'illuminismo del secondo '700, si colloca Mozart, il fanciullo prodigio che desta stupore e sbalordita ammirazione presso le corti europee, *“il messia lungamente aspettato dal teatro giocoso – scrive Giulio Confalonieri – colui che ne comprese le immense possibilità musicali ... e conferì nell'opera comica di stampo italiano un inesauribile arricchimento di musica”*, nelle cui opere, straordinaria sintesi di classicità e melodia, confluiscono le vitali espressioni del secolo.

Mozart è uomo e artista colto: frequenta l'intelligenza più progressista e aperta dell'epoca, viene in contatto con valenti musicisti, studia il contrappunto, il teatro italiano, la musica sacra tedesca, con la curiosità tipicamente infantile, sua compagna di viaggio per tutta la vita, che fa di lui, osservatore attento del mondo che lo circonda, un fenomeno di straordinaria ricettività e di prodigiosa originalità in tutta la sua produzione musicale, dalle sinfonie ai concerti solistici alle opere teatrali, serie e buffe.

Tutto ciò, però, non fa venir meno le contraddizioni, talora sconcertanti, dell'uomo Mozart: difetti, infantilismi, immaturità e anche scurrità di linguaggio, presenti talvolta nel suo epistolario, fanno dire ad Armando Tonno: *“L'enigma di Mozart sta proprio in questo semplice punto: la sua vita non ci aiuta a leggere la sua musica: si direbbero due percorsi diversi”*. In apparenza un giudizio opposto a quello formulato da Stendhal, per il quale: *“Mozart uomo sotto l'aspetto filosofico è ancor più straordinario del Mozart creatore di opere sublimi. Mai la sorte ha presenta-*

*to più a nudo l'anima di un genio ... era uno straordinario crogiuolo di doti l'uomo che ebbe nome Mozart e che gli italiani chiamano oggi "mostro di ingegno"*.

In verità, lo stesso Mozart può forse aiutare a comprendere i suoi atteggiamenti contraddittori, che hanno uno stretto e intrinseco riverbero sulla sua produzione musicale, quando nel suo epistolario scrive: *"Vedi, sono capace di scrivere in tutti i modi che voglio, elegante o selvaggio, corretto o contorto. Ieri ero di pessimo umore e il mio linguaggio era corretto e serio; oggi sono allegro e il mio stile è contorto e gioioso"*, facendo così emergere uno spirito che anela alla libertà e, in primo luogo, alla libertà della propria musica.

Innervata dagli ideali illuministici, divenuti il trittico della Rivoluzione francese - *liberté, égalité, fraternité* -, l'opera musicale di Mozart si impone come una grande lezione di modernità.

Temi quali il rispetto della diversità, la negazione della violenza, l'esaltazione del perdono, la difesa dell'ecosistema, la salvaguardia dell'arte, la tutela dello stato come espressione della rousseauiana volontà generale e della partecipazione attiva di tutti cittadini, uomini e donne, presenti in tutto l'arco della sua produzione e resi espliciti negli ultimi due sublimi affreschi morali con i quali il genio salisburghese si congeda dal suo tempo - *"Il flauto magico e "La clemenza di Tito"* -, costituiscono lo straordinario lascito a tutte le generazioni future del rivoluzionario pensiero di Mozart espresso in termini di radiosa e coinvolgente musicalità.

Alla luce di quanto sopra, la decisione di Mozart di abbracciare, neanche trentenne, gli ideali della Massoneria (a cui dedica *"Il flauto magico"*) si può ricondurre, piuttosto che a particolari motivazioni esoteriche, soltanto in parte al tentativo *"di scrollarsi di dosso e seppellire per sempre il fanciullo che era stato* - come scrive Francesco Attardi - *per proiettarsi finalmente nel modo degli adulti"*, ma soprattutto all'esigenza da lui intimamente avvertita di instaurare più profondi legami di amicizia e di solidarietà umana.

L'adesione ai valori di armonia e fratellanza universale sostenuti dalla Massoneria, peraltro, non mette affatto in discussione la sua fede cristiana, come emerge chiaramente, tra le *"Deutsche Kantate"*, dalla famosa *"Eine kleine" KV525*, una delle più elevate testimonianze della sua spiritualità, in cui Mozart esalta la natura, espressione di ordine ed equilibrio proprio perché proiezione divina, in quanto costituisce l'hu-

mus primordiale continuamente rinvigorente la solidarietà fra tutti gli uomini, al contrario della società corruttrice e causa di diseguaglianze di rousseauiana memoria; e ancor più dalla "Messa di Requiem", l'ultima opera mozartiana rimasta incompiuta a causa della morte," *grande preghiera espressione di fede propriamente cristiana che ben conosce la tragicità dell'esistenza umana* – afferma il Papa emerito Benedetto XVI - *che ci conduce, allo stesso tempo, ad amare intensamente le vicende della vita terrena come doni di Dio e ad elevarci al di sopra di esse, guardando serenamente alla morte come alla «chiave» per varcare la porta verso la felicità eterna*".

Una gioiosa pienezza umana e creaturale che affonda le sue radici in una visione "totale" della vita, ispirata da principi cristiani profondamente avvertiti, è pertanto presente nella musica di Mozart, in cui risuona lo spirito di una teologia della speranza e si esplicita un messaggio filosofico profondamente "umanistico": *"Nessuno sente come lui o quanto meno sa come lui esprimere e mettere in evidenza la bontà della creazione nella sua totalità"* scrive il filosofo e teologo Karl Barth, per il quale *"quando gli angeli sono intenti a rendere lode a Dio, suonano musica di Bach, ma quando si trovano fra loro suonano Mozart ed allora anche il Signore trova particolare diletto ad ascoltarli"*. Riflettendo sulla possibilità di una relazione tra uomo e Dio, Barth mette così l'accento sul significato teologico della musica di Mozart in quanto *"pur non essendo egli un Padre della Chiesa ... ode ciò che noi vedremo alla fine dei giorni: la coerenza della Provvidenza e l'armonia della creazione ... che comprende anche il limite e la fine dell'uomo"* sicché in un certo senso *"Mozart vuol essere discepolo di Cristo vivendo e creando"* - conclude il teologo Hans Urs von Balthasar - *"e fa udire il canto del trionfo che accompagna la creazione prima della caduta e dopo la risurrezione, dove sofferenza e colpa non sono memoria lontana e passato, bensì presente rischiarato e superato"*.

Nell'ultimo periodo compositivo Mozart mostra apertamente una significativa inclinazione verso quei fermenti intellettuali che, in un'età culturalmente ricca, portano in sé i germi del romanticismo.

E' pur vero, infatti, che la geniale produzione mozartiana ha come peculiarità la gioia di vivere, la solarità, il piacere puro e, pertanto, di per sé appare lontana dai chiaroscuri, dai toni drammatici e dalle intense passioni propri dell'imminente atmosfera culturale del romanticismo. Tuttavia, appare nel contempo indiscutibile che il suo teatro musicale, in cui l'opera buffa diventa dramma di caratteri, insuperata incarnazione dello «spirito del tempo» e sintesi di una civiltà e di

un'epoca, denota un'anima "romantica" di Mozart, verosimilmente influenzata dallo Sturm und Drang, e anticipa in modo impressionante temi e tecniche compositive della musica del secolo successivo, il secolo di Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms ... . Il romanticismo vero, però, è alle porte: già fremente ribelle nei drammi giovanili di Schiller e, per la musica, nell'opera di Beethoven, appassionata e tempestosa.

Tra i melomani di inizio '800 si registra, così, una spaccatura profonda tra coloro che, urtati dall'inaudita asprezza della musica beethoveniana, guardano appassionati e nostalgici all'età in cui l'arte è grazia ed equilibrio, espressa dal mito di Mozart "apollineo", e coloro che, vedendo in Mozart il "dionisiaco" precursore di Beethoven, scorgono nella sua musica un presagio d'infinito, espressione del "demoniaco" ovvero del suo "romanticismo", e considerano di conseguenza il «Don Giovanni» un perfetto esempio di arte romantica.

Querelle comprensibile nell'immediatezza temporale e nel tumulto dei sentimenti, ma sostanzialmente immotivata perché "già il viaggio in Italia – scrive Massimo Mila - ha schiuso al Mozart adolescente le vie del cuore, l'ispirazione appassionata e romantica nella dedizione ad un ideale di vibrante intensità espressiva ... sicché Mozart è né apollineo, né dionisiaco, ma semplicemente umano ..." in quanto "... egli non ha né l'assurdo di un'arte che sia pura forma esteriore, impassibile e astratta, vuota d'umanità, né il mistero di un'arte che sia trascendente rivelazione dell'inconoscibile, messaggio sublime della divinità ... Il totale disciogliersi dell'esperienza umana in musica – conclude Mila - è veramente la qualità in cui rifulge la delicata "purezza" della sua arte" che fa di Mozart una creatura speciale e un'artista sommo, e della sua musica un universo infinito di armonia, una "musica infinita".