

1994

nuova rivista musicale italiana

trimestrale di cultura e informazione musicale

1

GENI
MAR
1994



Harrison James Wignall

L'avversario imperiale di Mozart

Cecilia Campa

Mattheson, Muratori e l'imitazione nel melodramma

Flavia Cardinale

Itinerario wagneriano

Cosimo Colazzo

La metamorfosi del tempo. Per un webernismo critico

Leonardo Pinzauti

Il «Corriere» senza Courir

Luigi Inzagli

Nuovi documenti su Amintore Galli

Gaspare Nello Vetro

La stampa musicale in Parma: una sconosciuta casa editrice
nella prima metà del XIX secolo



nuova rivista musicale italiana

Nuova

ERI

Spedizione in abbonamento postale - gruppo IV/70. Torino n. 1 primo semestre 1994

ISBN 88-397-0854-5



9 788839 708540

18.000 (IVA compresa)

Nuova **ERI**

NUMERO UNO

ANNO XXVIII

PERIODICITÀ
TRIMESTRALE
GENNAIO-MARZO 1994

Nuova RIVISTA
MUSICALE ITALIANA

Comitato di direzione
GIOVANNI CARLI BALLOLA
PAOLO DONATI
GIORGIO PESTELLI
LEONARDO PINZAUTI
GIANCARLO ROSTIROLLA
ROMAN VLAD

Responsabile
LEONARDO PINZAUTI

Redazione
GIANCARLO ROSTIROLLA

Redazione e direzione
Nuova ERI edizioni RAI
Radiotelevisione Italiana

Via Goiran, 3
00195 Roma
Tel. 3686/3591

Un fascicolo (176 pagg.)

Italia L. 18.000;
Estero L. 25.000

Fascicoli arretrati:
L. 25.000

Abbonamento annuo:

Italia L. 60.000;
Estero L. 85.000

c/c postale 26960104 - To

Abbonamenti,
copie arretrate,
amministrazione

Nuova Eri edizioni RAI
Radiotelevisione Italiana

Via Arsenale, 41
10121 Torino
Tel. (011) 8800/2238

Fotocomposizione:

Azienda Grafica Eredi dott. Bardi s.r.l.
Salita de' Crescenzi, 16 - 00186 Roma

© 1994 by NUOVA ERI - EDIZIONI RAI
Via Arsenale 41 - 10121 Torino

Autorizzazione del Tribunale di Roma del 14-1-1967, n. 11359 del Registro Stampa - Pubblicità Sopra. **Direzione generale** 10122 Torino - Via Bertola, 34 - Tel. 011/57531 Telex Siprat 221141 - Teleg. Publradio To 10122 Telefax 57.53.43.2 - **Aree di vendita Piemonte e Valle d'Aosta** 10122 Torino - Via Pietro Micca, 20 - Tel. 011/57531 Telex Siprat 216291 - Teleg. Publradio To 10122 - **Lombardia** 20149 Milano - C.so Sempione, 73 - Tel. 02/31961 Telex Sipram 330374 - Teleg. Publradio Mi 20149 - **Nord Orientale** 30174 Venezia Mestre - Via Antonio da Mestre, 19 - Tel. 041/98.79.77 - Teleg. Publradio Ve Mestre 30174 - **Nord Occidentale** 16121 Genova - Largo S. Giuseppe, 3/23 - Tel. 010/54.01.51 Telex Siprag 216569 - Teleg. Publradio Ge 16121 - 50123 Firenze - via dei Tornabuoni, 1 - Tel. 055/21.18.42 Teleg. Publradio Fi 50123 - 40127 Bologna - Viale della Fiera, 13 - Tel. 051/50.39.60 Telex Siprah 226266 - Teleg. Publradio Bo 40127 - **Centro Sud** 00196 Roma - Via degli Scialoja, 23 - Tel. 06/36.99.21 Telex Siprar 610263 - Teleg. Publradio Roma 00196 - 80122 Napoli - Via Orazio, 20 - Tel. 081/68.44.22 Teleg. Publradio Na 80122 - **Distribuzione per l'Italia:** Parrini e C. - P.za Indipendenza, 116 - 00185 Roma - Tel. 06/4940841 - Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV.

G. Canale & C. S.p.A.
Borgaro T.se (Torino)

nuova **rivista**
musicale
italiana

SAGGI

Harrison James Wignall
L'avversario imperiale di Mozart 1

Cecilia Campa
Mattheson, Muratori e l'imitazione nel melodramma 17

Flavia Cardinale
Itinerario wagneriano attraverso alcuni documenti 39

Cosimo Colazzo
La metamorfosi del tempo. Per un webernismo critico 57

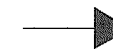
I CASI DELLA MUSICA

Leonardo Pinzauti
Il «Corriere» senza Courir 69

DOCUMENTI

Luigi Inzaghi
Nuovi documenti su Amintore Galli 71

Gaspere Nello Vetro
La stampa musicale a Parma: una sconosciuta casa editrice nella prima metà del XIX secolo 87



LIBRI

- RICCARDO ALLORTO, **Gli anni milanesi di Giovanni Cristiano Bach e le sue composizioni sacre** (Francesco Izzo) 93
- JOHANN JOACHIM QUANTZ, **Trattato sul flauto traverso** (Maria Girardi) 94
- CRISTOPHER HOGWOOD, **George Friedrich Händel** (Giorgio Cerasoli) 95
- PAOLO GALLARATI, **La forza delle parole. Mozart drammaturgo** (Giovanni Falcone) 96
- GIANNOTTO BASTIANELLI, **Gli scherzi di Saturno: carteggio 1907-1927** (Alberto Iesùè) 97
- ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, **Lettere e scritti minori** (Claudio Bolzan) 99
- ANDREAS SOPART, **Giuseppe Verdis «Simon Boccanegra» (1857-1881). Eine musikalischdramaturgische Analyse** (Marcello Conati) 101
- GIUSEPPE SINOPOLI, **«Parsifal» a Venezia** (G.F.) 102
- ARNOLD SCHOENBERG - THOMAS MANN, **A proposito del «Doktor Faustus»**. Lettere 1930-1951 (C.B.) 103
- ALEKSANDR SKRJABIN, **Appunti e riflessioni** (Alessandro Arbo) 105
- AA. VV., **Itinerari del classicismo musicale. Trieste e la Mitteleuropa** (Ennio Simeon) 106
- PIERO RATTALINO, **Le grandi scuole pianistiche** (Umberto Padroni) 107
- RICCARDO ALLORTO, **L'ABC della musica** (Emila Pantini) 108
- RUTH KATZ - CARL DAHLHAUS, (a cura di) **Source Readings in the Aesthetic of Music** (G.F.) 111
- FEDRA FLORIT, **Il Trio di Trieste. Sessant'anni di musica insieme** (M.G.) 113
- ALESSANDRO ARBO, **Augusto Cesare Seghizzi** (M.G.) 115
- Libri ricevuti 116

LE MUSICHE a cura di Paolo Russo

- ORLANDO DI LASSO e altri autori, **Canzoni villanesche and Villanelle** (Maria Caracci Vela) 121
- GEORG PHILIPP TELEMANN, **Don**

- Quichotte auf der Hochzeit des Comacho (Paolo Russo) 122
- MIGUEL QUEROL GAVALDÀ, **La música española en torno a 1492** (Elena Ferrari Barassi) 124
- DENIS GUALTIER, **La rhetorique des dieux; AA.VV., Keyboard Transcriptions from the Bach Circles** (Giorgio Cerasoli) 125
- Musiche segnalate 127

I DISCHI a cura di Luigi Bellingardi

- ROBERT SCHUMANN, **Genoveva Op. 81** (Claudio Bolzan) 130
- E.T.A. HOFFMANN, **Undine** (C.B.) 132
- VIOLA CAIPIRA - ROBERTO CORREA, **Brazil** (Antonello Ricci) 134
- Folk Music of Uttar Pradesh, India** (Roberta Tucci) 136
- Folk Music of Calabria, Italy** (Andrea Carpi) 137

NOTIZIARIO

- Settembre Musica 1993 (Cristina Santarelli) 139
- Le stagioni sinfoniche della Rai di Torino 1992-1993 (C.S.) 142
- Da Roma: a colloquio con il direttore artistico del Teatro dell'Opera. La stagione 1992-1993 (Ala Botti Caselli) 146
- I cento anni dei Münchner Philharmoniker (Silvia Ragni) 151

NOTIZIARIO

- Concorsi 153
- Corsi 159

In copertina:
ritratto di Antonio Salieri
(incisione di A. Ehrenreich, 1819)

Norme redazionali per i collaboratori

4. Maiuscole e minuscole

Le maiuscole si usano, oltre che all'inizio di una frase e nei nomi propri, anche per indicare epoche, decenni, periodi storici, avvenimenti particolarmente importanti: l'Ottocento, anni Venti, la Rivoluzione francese, il Quarantotto.

Si usano le minuscole invece per le periodizzazioni artistico-letterarie: rinascimento, barocco, manierismo, rococò, illuminismo, romanticismo.

Nomi di enti, istituti, organizzazioni nonché le testate dei giornali avranno l'iniziale di ogni parola maiuscola: Ministero dei Beni Culturali, Teatro La Fenice, Conservatorio G. Rossini, Biblioteca Nazionale Universitaria, Duomo di Milano, Convento di San Nicola, Festival di Spoleto, «La Repubblica». Altri casi: cattedra di Storia della Musica, Ms. (quando è parte integrante di una segnatura).

Le sigle vanno espresse in maiuscolo e senza punti: FIAT, ERI, CD.

In linea generale è preferibile usare il meno possibile le maiuscole e quindi avranno l'iniziale minuscola:

- i nomi di popoli antichi e moderni;
- i titoli nobiliari;
- le cariche pubbliche;
- i titoli ecclesiastici;
- i gradi e i corpi militari;
- i titoli accademici, che non vanno mai abbreviati.

Da evitare rigorosamente le maiuscole di riverenza per termini come repubblica, monarchia, stato, patria, paese, nazione. Sono minuscole anche piazza, via, viale, vicolo, place, rue, palazzo; per esempio: piazza del Popolo, viale Mazzini, palazzo Rospigliosi. Altri casi: commedia dell'arte, sacro, autore, san Domenico.

Per quanto riguarda i numeri si preferisce la forma in lettere, per esempio: *Ventiquattro Preludi*, i tre manoscritti.

5. Trascrizioni e traslitterazione

Per la traslitterazione si raccomanda vivamente l'uso del *Dizionario di ortografia e pronuncia* (DOP) a cura di B. Migliorini, C. Tagliavini, P. Fiorelli, Torino, ERI, 1981.

Si fornisce comunque per comodità

I testi di saggi, recensioni, corrispondenze dovranno essere dattiloscritti con interlinea 2 o 3 e ampi margini ai quattro lati del foglio, poi indirizzati in triplice copia alla redazione della «Nuova Rivista Musicale Italiana», via I. Goiran, 3 - 00195 Roma - Tel. 06/36863591; si prega di indicare chiaramente nome, indirizzo completo di CAP, numero telefonico e di fornire un sommario di 5-10 righe del proprio contributo, oltre a pertinente materiale iconografico.

Per l'eventuale trascrizione dei documenti si raccomanda, nel rispetto della lezione originale, di sciogliere tutte le abbreviazioni senza alcuna indicazione distintiva, di normalizzare le maiuscole e le minuscole secondo l'uso moderno e l'impiego di opportuni segni diacritici e di interpunzione per favorire la comprensione del testo laddove sia necessario.

1. Accentazione

In fine di parola le vocali *a* e *o* avranno grave (*à, ò*), *i* e *u* l'accento acuto (*í, ú*); sulla *e* l'accento sarà generalmente acuto (*a sé, nonché, né*) tranne in qualche caso: caffè, cioè, è, ohimè, piè.

2. Plurale delle parole straniere

Le parole straniere entrate nell'uso italiano sono indeclinabili, ovvero restano invariate al plurale: il film, i film; la tournée, le tournée.

Inoltre tali termini verranno scritti nello stesso carattere del testo.

Qualora i termini stranieri non siano entrati nell'uso corrente verranno distinti dal resto del testo mediante l'uso del corsivo: *Weltanschauung*.

3. Maschile e femminile delle parole straniere

L'articolo italiano va sempre concordato con il genere della parola straniera, che non sempre corrisponde al nostro: i *Mémoires*, le *Pensées*, la *pièce*, gli opera omnia.

Nel caso del tedesco e di altre lingue che abbiano tre generi grammaticali si adopererà l'articolo maschile anche per il neutro.



Egon Schiele, Anton Webern (1918), disegno (collezione privata, da «The New Grove»).

Le metamorfosi del tempo. Per un webernismo critico

La concezione musicale di Anton Webern in rapporto
al pensiero di J.W. Goethe

di Cosimo Colazzo

1. Premessa

Anton Webern non attua alcuna ontologizzazione della serialità. Questo passo sarà compiuto, pur nella varietà di soluzioni, dall'avanguardia degli anni '50-'60. Con lui la serialità conserva una vasta gamma di possibilità metaforiche. Webern in nessun momento propone la creazione di un sistema di composizione che riavvii la storia da un grado zero. «Osserviamo — diceva — cosa è accaduto attraverso i secoli e allora capiremo cosa realmente sia la musica nuova. E allora, forse, sapremo che cosa sia oggi musica nuova, e che cosa sia musica invecchiata»¹.

Anche il trapasso dalla tonalità alla musica dodecafonica, per Webern, non è stato una frattura: «La regola non era stata ancora enunciata, ma già da gran tempo era stata sentita, finché un giorno Schoenberg scoprì questa legge in maniera del tutto intuitiva, ed ora essa costituisce la base della composizione dodecafonica»². «Lo stile elaborato da Schoenberg e dalla sua scuola è una penetrazione del materiale musicale nelle due direzioni, orizzontale e verticale, una polifonia che nel passato ha trovato le sue massime espressioni nei fiamminghi, in Bach e poi ancora nei classici. È sempre l'aspirazione a derivare quanto più possibile da una sola idea principale»³.

L'ontologizzazione del linguaggio di Webern, operata, invece, dal serialismo degli anni '50, ha provocato uno stato di sospensione storica. E con esso un prevalere della dimensione ideologica su quella estetica, della teorizzazione sulla pratica. Da ciò «una musica "nominalisticamente" costruita, ma non ideata»⁴.

La musica di Webern si basa su «schemi e strutture musicali tradizionali: è una musica che si fonda su materiali "linguistici", così come essi si sono andati formulando nella storia della musica occidentale [...]. Mutato è però l'uso dei materiali linguistici, non

¹ ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. G. Taverna, avvertenza ed epilogo di W. Reich, Milano, SE, 1990, pag. 19.

² *Ibid.*, pag. 88.

³ *Ibid.*, pagg. 55-56.

⁴ LUIGI ROGNONI, *Meditazione su Webern*, in Id., *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974, pag. 205.



più soggetti alle leggi del sistema tonale, ma riorganizzati in base a una nuova concezione dello spazio sonoro»⁵.

Negli anni '50-'60 i mezzi sonori weberniani sono stati sottoposti ad un processo di crescente feticizzazione che li ha astratti «dalla loro casualità intenzionale» e li ha ridotti «quasi ad un materiale "preparatorio" di possibili operazioni future»⁶. L'idea che è allora prevalsa è stata quella di un Webern che, tagliati nettamente i ponti con la tradizione, avvia una nuova era della musica. I primi passi sono stati volti ad una statica, sterile riproduzione della tecnica e dei mezzi weberniani, approfonditi, semmai, nel senso dell'irrigidimento delle regole, dell'«integralismo»; successivamente, scoperto il blocco cui conduceva questa via, c'è stata la consegna acritica al rumore, ad «un indifferenziato uso alinguistico del timbro e del ritmo»⁷; in alcuni casi l'irruzione del gesto e del comportamento, nel tentativo di dare una cifra significativa all'impossibilità di discorso e di forma.

Ma in Webern l'uso della serialità non è mai meccanico: esiste un continuo reagire dei tentativi di oggettivazione con le immagini che essi suscitano, un continuo dialogo, nella differenza, con quel mondo storico-culturale, il cui senso positivo Webern avverte costantemente nella sua pienezza.

2. Dentro il suono

Webern intende indagare la vita interna del suono e, in certo senso, 'misurarla'. Per lui «la musica è la natura con le sue leggi in rapporto al senso dell'udito»⁸. «Nell'arte le leggi comandano e noi non possiamo intendere queste leggi diversamente da quelle che attribuiamo alla natura; ossia la natura ordinata in rapporto all'udito»⁹.

Visto che il suono è il materiale della musica, bisogna cercare le leggi del suono. «Il suono non è una entità semplice, ma al contrario un qualcosa di composto [...]. Ogni suono contiene degli armonici, *in numero praticamente infinito*¹⁰, ed è straordinario come l'uomo abbia saputo utilizzare in senso pratico questo fenomeno, adoperando quello che gli era principalmente necessario per produrre un sistema musicale»¹¹.

D'altra parte Webern procura sempre dei momenti di frattura all'interno delle sue sistemazioni, per cui emerge, come dato ultimo e ineliminabile, punto costante di riferimento, la dimensione esistenziale della musica, che rifiuta ogni tentativo di sistematizzazione. Webern tenta di ritrovare la tradizione della musica occi-



⁵ *Ibid.*, pag. 203.

⁶ LUIGI ROGNONI, *Espressionismo e astrattismo di Anton Webern*, in *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1966, pag. 298.

⁷ LUIGI ROGNONI, *Meditazione su Webern*, cit., pag. 205.

⁸ ANTON WEBERN, *Op. cit.*, pag. 18.

⁹ *Ibid.*, pag. 19.

¹⁰ Il corsivo è nostro.

¹¹ ANTON WEBERN, *Op. cit.*, pag. 20.

dentale alle sue fonti originarie, e ciò nel senso, husserliano, della «riduzione fenomenologica della percezione sensibile, ricondotta ai suoi fondamenti precategoriali, ossia pretonali»¹².

Accanto all'affermazione della possibilità di conoscere le leggi del suono, emerge l'affermazione delle infinite possibilità del suono, per cui quelle leggi perdono ogni valore assoluto, naturale, e si sciolgono nella continuità storica che valorizza variamente il suono. Citando Karl Kraus, il quale riferisce il suo discorso alla parola (ma per Webern ciò che Kraus dice della parola può essere riferito anche al suono), Webern dice: «pensare di accostarsi agli enigmi delle sue [del suono] regole, alle trame dei suoi pericoli è un'illusione minore del ritenere di poterla dominare [...]. Insegnare a vedere abissi là dove sono luoghi comuni»¹³.

È una strana contraddizione quella che qui emerge: il suono come entità naturale, da una parte; il suono come qualcosa di inconoscibile, esperienza dell'abisso, dall'altra. Questa contraddizione, però, viene articolata e trasformata in chiasmo dalla figura centrale che assume Goethe nel pensiero di Webern.

La natura di cui parla Webern è la «natura universale» di Goethe, la quale non è qualcosa di separato dall'uomo, ma si esprime sempre, necessariamente, «sotto l'aspetto particolare della natura umana»¹⁴. Esiste, per Goethe, un nesso inestricabile di natura e cultura, per cui approfondire l'una comporta la conoscenza dell'altra. Così, anche per Webern «fra prodotto della natura e prodotto dell'arte non regna alcun contrasto essenziale»¹⁵.

3. Il rapporto con Goethe

La poetica di Webern è strettamente, ed esplicitamente, legata al «problema del mondo organico»¹⁶ in Goethe. A Webern interessa la particolare articolazione, in Goethe, dei rapporti sostanza-fenomeno, uno-molteplice, parte-tutto, universale-particolare, che, condotti in ambito musicale, sono usati, come sistema di orientamento, nell'analisi della musica del passato e nelle considerazioni di teoria della composizione.

Tra sguardo analitico ed atto compositivo esiste, per Webern, un rapporto di reciproca, continua definizione e decostruzione. L'analisi della tradizione non semplicemente illumina l'atto odierno, dandogli confini e statuto, ma lo mette in moto, gli dà un'energia vitale che lo muove imprevedibilmente verso soluzioni nuove, pure già presenti all'origine. E, nello stesso tempo, una sensibilità compositiva, dedita cioè all'approfondimento ed all'invenzione, vive l'analisi come scoperta, avventura, viaggio; non come meccanica e progressiva riduzione ad un fondo di verità.

¹² LUIGI ROGNONI, *Meditazione su Webern*, cit., pag. 206.

¹³ ANTON WEBERN, *Op. cit.*, pag. 16.

¹⁴ *Ibid.*, pag. 17.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ VALENTINA CHOLOPOVA - JURJ CUOLOPOV, *Anton Webern*, trad. it. A. Gancikov, prefazione di L. Pestalozza, Milano, Ricordi-Unicopli, 1990, pagg. 137-138.



L'artista vive il tempo storico, ma anche quello esistenziale, come un continuo fluire, un formarsi unico ma libero, privo di vincoli e di necessità, mosso dai valori della bellezza e dell'impegno.

La visione goethiana della natura è caratterizzata da un accento particolare disposto sulla qualità vitale degli organismi. «Nulla è in grado di misurare una cosa esistente e vivente»¹⁷. Infatti «la misurazione di una cosa è un'azione grossolana, solo in un modo estremamente imperfetto si può usare per gli esseri viventi»¹⁸. La natura può essere divisa in parti che poi vengano esaminate separatamente. «Le stesse parti possono essere adoperate soltanto nel e con il tutto, e né il tutto come misura delle parti»¹⁹. Il principio fondamentale è che «un essere vivente limitato è partecipe dell'infinito, o meglio, ha qualcosa in sé di infinito»²⁰. La natura, per Goethe, si muove secondo un processo creativo infinito: essa è, spinozianamente, unità di materia e spirito, e l'uomo rientra nel ritmo infinito della natura.

Anche per Webern la natura è vita, forza di trasformazione, energia, potenzialità, aspirazione, impulso. Il suono non è oggettività inerte, posta al di qua dell'uomo che la osserva ricavandone le leggi perenni del funzionamento. L'operatività artistica deve allora assumere, rispetto al suono, una duplice veste. Bisogna che ne segua la molteplicità creativa, ma nello stesso tempo deve tentare di ricondurre tale molteplicità ad una radice unica. Si tratta di un'attività di riduzione che però sa tenere il passo dell'esistenza, del processo di produzione artistica, il quale è in continuo, imprevedibile divenire.

L'esperimento, per Goethe, strumento necessario della ricerca scientifica in quanto permette la verifica dei risultati, non deve condurre immediatamente all'elaborazione di un sistema, di una teoria. Webern concepisce l'analisi musicale non come uno strumento veritativo, ma come un mezzo che permette alla creatività di alimentarsi. Così, le sue analisi sono sempre tese ad articolare le sue convinzioni poetiche o a definire uno sguardo meta-compositivo.

Goethe richiama lo scienziato alla prudenza nell'associare i risultati, nel coordinarli in una struttura logica, perché spesso la nostra capacità di osservazione è troppo condizionata dal carico di idee preconcrete. D'altra parte questo è proprio il carattere umano di ogni ricerca, di essere sempre sospesa sul vuoto del nulla o schiacciata contro il muro del pregiudizio²¹.



¹⁷ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, trad. it. B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Parma, Guanda, 1989 (2. ed.), pag. 123.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, pag. 124.

²⁰ *Ibid.*

²¹ «Fra idea ed esperienza — scrive Goethe — sembra essersi stabilita una frattura, e invano noi cerchiamo, con tutte le nostre forze di varcarla. Ciò nonostante, la nostra aspirazione eterna rimane di superare questo iato con la ragione, l'intelletto, la fantasia, la fede, l'illusione e, se null'altro ci soccorre, la follia. L'idea è indipendente dallo spazio e dal tempo; le scienze naturali sono limitate nello spazio e nel tempo; ne segue che, nell'idea, simultaneo e successivo sono indissolubilmente legati, mentre dal punto di vista dell'esperienza sono sempre divisi; e un fatto naturale che, secondo l'idea, va pensato insieme come simultaneo e come successivo, sembra precipitarsi in una specie di follia» (cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *La metamorfosi delle piante*, cit., pag. 141).

La modernità di Goethe, ciò che interessa ed affascina Webern, consiste nell'idea della ricerca come operatività sempre aperta, sempre inconclusa, spinta verso il dubbio del futuro, sempre in movimento, ermeneutica generale. «Mi sento in un felice accordo con i ricercatori attivi, seri, vicini e lontani — scrive Goethe. Essi ammettono e sostengono che si debba presupporre e convenire che vi sia qualcosa di non indagabile, senza tuttavia ritenere che ciò implichi la necessità di porre al ricercatore alcuna linea di confine. E infatti io devo ammettere e presupporre me stesso senza sapere neppure come sono fatto, mi studio sempre di continuo senza mai afferrare me stesso, me stesso e gli altri, e tuttavia si procede lietamente sempre avanti, più avanti! È così anche il mondo»²². Webern non diversamente intende, quando ammonisce che bisogna «insegnare a vedere abissi là dove sono luoghi comuni»²³.

I fondamenti della musica — le leggi del suono in rapporto all'udito — non sono, una volta per tutte, definibili; vanno, invece, sempre ricercati. La ricerca ricava da quest'ansia una direzione senza chiudersi intorno a valori assoluti. Per Webern, come già per Goethe, l'operatività umana vive la ricerca sugli oggetti come una ricerca intorno a se stessa, alla sua qualità creativa, per cui lega in un unico respiro scienza, etica, estetica, filosofia: nel nome dell'uomo, della sua libertà e della sua bellezza, del suo partecipare ai valori del sublime.

4. Forma e formazione

La serie, per Webern, ha la stessa funzione della *Urpflanze* di Goethe, la quale è un modello astratto, che non si trova in natura in una forma riconoscibile, stabile, eppure è realizzata, nella differenza, in tutte le piante.

Nella *Metamorfosi delle piante* trova «un modo di rapportarsi alla natura affine al suo, cioè insieme analitico e contemplativo, attento ai minimi particolari e alla ricerca della coincidenza, del principio generale»²⁴.

La serie, per Webern, è alla base dell'opera, di cui costituisce una garanzia assoluta di coerenza, unitarietà, al di là di ogni trattamento, di ogni intento di sviluppo e di elaborazione. Essa è una marca destinata a non mai scomparire nella vicenda dell'opera, a persistere, nella veste di ombra, negli oggetti che genera.

Questo, come afferma lo stesso Webern, «ha uno stretto rapporto con la concezione goethiana secondo cui in ogni avvenimento naturale vi sono e si possono rintracciare delle leggi e dei signifi-

²² *Ibid.*, pag. 143.

²³ ANTON WEBERN, Op. cit., pag. 16.

²⁴ OLIVER NIEGHBOUR - GEORGE PERLE - PAUL GRIFFITHS, *La seconda scuola di Vienna. Schoenberg, Berg, Webern*, trad. it. A. M. Morazzoni, premessa di Stanley Sadie, Milano, Ricordi-Giunti, 1986, pag. 165.



cati»²⁵. Webern riprende l'idea goethiana che gli atti culturali devono uniformarsi alla logica naturale, che è insieme ordine e varietà, legge e libertà, necessità e gratuità, origine e novità assoluta. La composizione deve mirare ad uno sviluppo organico delle parti, come se tutto si generasse naturalmente dalla serie; ma tale sviluppo, che è essenzialmente compromesso con il tempo, è forma non garantita da alcunché, evoluzione spinta da Eros.

Goethe ritiene di trovare la struttura fondamentale delle piante (modello descrittivo ed insieme elemento di generazione) nella foglia. «La foglia è la pianta stessa ma anche una figura metaforica del divenire della natura»²⁶. La pianta è «*metamorfosi della foglia*»: i petali, i pistilli, gli stami sono *formati* (ove nel concetto di forma è compreso quello di energia creativa) dalle foglie. Nella foglia è presente una danza creativa fatta di dilatazioni e contrazioni, che produce la morfologia della pianta. In una lettera Goethe ha scritto: «Con questo modello e con la sua chiave si potranno inventare piante all'infinito, che saranno conseguenti, vale a dire che, anche senza esistere nella realtà, potrebbero tuttavia esistere; che non saranno ombre o parvenze pittoriche o poetiche, ma avranno una verità e una necessità interiori. La stessa legge si potrà applicare a tutti gli esseri viventi»²⁷.

Per Webern la serie è «fenomeno originario», ciò che genera la forma, pur essendo questa qualcosa di vitale, quindi di autonomo: libertà della «formazione».

La forma, per Goethe, «è nel divenire e la si può percepire nella sua azione metamorfica». Essa «non si determina attraverso un processo astrattivo, attraverso una progressiva rarefazione dal sensibile; la possibilità stessa dell'esserci della forma esige il continuo 'ritorno' al sensibile»²⁸, che è ciò che rende vitale la forma, che anima la struttura, che articola identità e trasformazione. Quest'articolazione non è mai pacifica, bensì tragica, condotta sull'orlo della mancanza, della follia e dell'abbraccio mortale di Mefistofele.

Goethe rifiuta ogni definizione dell'opera d'arte rispetto al concetto di causa finale. «Come l'organismo vivente, l'opera d'arte è animata da finalità interna (la coesione e coerenza reciproca delle



²⁵ ANTON WEBERN, Op. cit., pag. 64.

²⁶ STEFANO ZECCHI, *Il tempo e la metamorfosi*, introduzione a JOHANN WOLFGANG GOETHE, *La metamorfosi delle piante*, cit., pag. 19.

²⁷ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, in *Opere*, Firenze, Sansoni, 1963, pag. 801. Per Goethe l'*Urpflanze* è insieme un'idea platonica, un'entità astratta, ed un'*immagine*, qualcosa di concretamente individuabile. Egli proietta nel *possibile* il modello fondamentale: si tratta di un modello forse non attuale, non realizzato (Goethe ritiene che la genziana assomigli più d'ogni altra pianta alla *Urpflanze*, senza tuttavia esserlo), ma delineato in modo tale che esso rientri sempre nel novero delle possibilità reali. La pianta originaria è un modello che emerge dall'osservazione sensibile, quindi non è un'invenzione astratta. Tuttavia non è qualcosa di concretamente osservabile, è un modello, ciò che Goethe chiama anche *fenomeno originario*. Questo modello è al centro dinamico di sensibile e di ideale, *voluta* dal soggetto come dall'oggetto, dall'uomo come dalla natura.

²⁸ STEFANO ZECCHI, Op. cit., pag. 22.

parti in un tutto), ma la sua struttura ed esistenza non è sostenuta da alcun fine ad essa estraneo»²⁹.

Questo fondo teorico e poetico troviamo in Webern. Per lui l'esperienza artistica è come un 'viaggio', un 'avventura' che coinvolge in un vortice di senso l'uomo e la natura. La natura non è il dominio oggettivo dell'uomo, ma qualcosa che ci interroga mentre si dispone per essere contemplata, toccata, amata. La creatività artistica è un processo virulento scatenato da quel centro assoluto, ma imprendibile, che è la natura, la quale si dà — potremmo dire — nelle vesti di un vuoto, di una mancanza che tutto genera ma che nulla impone.

È qui che viene in soccorso il concetto goethiano di «formazione», processo insieme umano e naturale, al massimo grado artificiale, pura forma ed espansione fisica. La «formazione» consiste nella capacità dell'uomo di unirsi in una danza vorticoso con la natura. Faust incarna l'eroe-uomo che sa accordarsi con il ritmo e l'armonia del cosmo. Goethe disprezza una vita contemplativa tutta rivolta verso l'interno. Se una conoscenza di se stessi è possibile, essa passa attraverso la dinamica del mondo che continuamente ci trasforma mentre conserviamo una nostra identità strutturale. Solo l'identità che emerge dall'ebbrezza del movimento è un'identità viva e vera.

Cos'è allora l'operatività umana, e, con essa, quella artistica? Non qualcosa di inerte, che si produce — risultato parziale — nel cammino della storia verso la piena autocoscienza, ma qualcosa di vivo e pulsante, di enigmatico. L'opera d'arte deve tendere alla verità, a ciò che è necessario; ma la necessità dell'opera d'arte non si misura rispetto a valori esterni (ciò che la Storia pretende che sia, che avvenga) bensì rispetto alla individuale esperienza dell'artista, che, cercando nella vasta foresta dei segni, produce sentieri, che vagando nel mare del possibile fa emergere terre ferme, miraggi che assumono forza di valori universali.

In Webern troviamo sviluppata un'idea fondamentale del romanticismo: che l'artista deve cogliere «l'idea adeguata», «l'idea necessaria», approfondendo la conoscenza della natura, la quale non si raggiunge attraverso la semplificazione e la riduzione a fattori minimi di una realtà esterna a noi, ma nella disposizione al possibile, al mutamento non preordinato.

È un'idea propriamente goethiana quella secondo cui la conoscenza è unione metamorfica con il mondo, che si costruisce «nella tensione alla ricomposizione delle antitesi»³⁰ — tensione tragica perché destinata al fallimento, eppure sempre ricercata — in un continuo divenire, che rende indistinti vita, potere, energia, uomo, natura. Questa forza agisce come motore verso soluzioni sempre nuove, per «individuare» quella possibilità che deve venire all'atto: necessità sempre differita eppure sempre a portata di mano, anzi, sempre trovata dentro di noi, come radice profonda ed ineliminabile, approdo ed insieme luogo d'avvio, fattore di

²⁹ SANDRO BARBERA, *Goethe e il disordine*, Venezia, Marsilio, 1990, pag. 16.

³⁰ STEFANO ZECCHI, *La bellezza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pag. 17.



gioia e di sofferenza, morte che genera vita, passato che crolla e si ritrova futuro, ascolto che diviene attiva decisione, ritratto che si fa atto creativo. Solo nella tragedia, e cioè nell'alienazione, è possibile, per Goethe, una rinascita, la «formazione» di un io. Così il male, il negativo di Goethe sono sempre connessi con l'azione umana, non come il polo da superare definitivamente in nuove acquisizioni dell'umanità, ma come l'appoggio ritmico necessario alla danza dell'uomo-eroe.

Tutto è già dato all'inizio e la storia è solo una proiezione infinita di quel nucleo. Tutto si trasforma, ma non in un processo continuo e lineare, bensì circolare.

La storia agisce come la natura, a volte analiticamente, evolvendo e differenziandosi da un misterioso Tutto vivente, a volte sinteticamente, quando rapporti in apparenza contrastanti si sciogliono in un Tutto unico. Questa visione delle relazioni parte-tutto come qualcosa di organico eppure in perenne movimento, caratterizza il pensiero romantico, alla radice del quale sono sia Goethe e Kant, specie il Kant della *Critica del giudizio*, che, per ammissione di Goethe, fu alla base delle sue formulazioni di filosofia della natura e della storia. Anche per Webern la storia non segue un percorso lineare, fatto di tappe e di superamenti successivi. Così, il suo giudizio si concentra sul *valore* delle opere. Si dà un criterio di giudizio che è fuori dalla storia, anti-storico, che ha a che fare con l'ideale di bellezza, ed anche con nozioni d'ordine etico, che riguardano l'impegno dell'artista, per l'approfondimento di sé, per la sperimentazione. «Il criterio risolutivo, che riassume sia l'aspetto contenutistico dell'arte ("il pensiero"), sia la perfezione della forma, può essere definito con il termine "sublimità dell'arte"»³¹.

«Un'espressione è sublime — dice Goethe — quando percepisce un rapporto quasi nel suo nocciolo interno, la cui armonia, se fosse interamente sviluppata, non si potrebbe percepire e comprendere tutta in una volta con lo sguardo»³². Il sublime è al di là di ogni definizione ordinaria, fuori dalla storia, valore nel suo stato più puro.

5. L'impegno

Il musicista, per Webern, interroga il suono per interrogare se stesso, e la sua è l'attività del naturalista proprio quando si esprime come artista. In una lettera all'amica poetessa H. Jone così scrive: «Dobbiamo credere che si va avanti solo procedendo verso l'*interiore*»³³.



³¹ VALENTINA CHOLOPOVA - JURIJ CHOLOPOV, *Anton Webern*, cit., pag. 143.

³² JOHANN WOLFGANG GOETHE, *La metamorfosi delle piante*, cit., pag. 124.

³³ ANTON WEBERN, *Verso la nuova musica e lettere a H. Jone e J. Humplik*, trad. it G. Taverna, prefazione di N. Castiglioni, Milano, Feltrinelli, 1963, pagg. 132-133. Si tratta della prima edizione delle conferenze di Webern, che ora la casa editrice SE ha ristampato con il titolo *Il cammino verso la nuova musica*. Inespugnabilmente in questa nuova edizione sono scomparse le lettere alla Jone, sostituite da quelle, peraltro molto interessanti, a Willi Reich, allievo di Webern, che firma, nell'edizione SE, un'avvertenza ed un epilogo.

L'arte non è semplice tecnica: «Non è che io ora decida di dipingere un bel quadro, di comporre una bella poesia, e così via. Sì, può accadere così — ma questa non è arte»³⁴. Il rapporto con la natura, quindi, non è il rapporto di un osservatore esterno con una materialità data, assolutamente trasparente, riconoscibile, misurabile. La natura è essenzialmente simbolo, metafora, mito, enigma che attende di essere interrogato, sfinge che ci parla senza risponderci.

«L'arte esprime idee così importanti e universalmente significative che diventa il fattore primo della crescita spirituale dell'uomo e dell'umanità»³⁵. Essa è frutto del genio dell'individuo, ma dell'individuo che vive su di sé quello straordinario incastro di natura, cultura, storia che lo rende, nel mentre si esprime individualmente, la voce dell'umanità.

Perciò l'arte della composizione non consiste semplicemente nel dare spazio a dispositivi formali. Essa è approfondimento di sé, della propria interiorità, e poi anche della tradizione, della storia, dell'avventura culturale. È ascolto, potenziamento della natura, «smaterializzazione» e «trasfigurazione» di essa, attraverso l'accettazione del suo tempo, che è un tempo essenzialmente tragico.

Rispetto alla teoria tradizionale della tonalità, che vuole che i suoni si ordinino secondo funzioni e gerarchie preordinate, quelle che si pretende siano dettate dalle leggi della natura, Webern si fa un po' più dentro alla natura. Non se ne allontana: semplicemente la segue più da vicino, abbandonando la prospettiva che vuole l'uomo al centro del mondo. Si dispone alla danza con essa, seguendo i suoi ritmi, le sue affezioni, per scoprire forme inedite, forze inaspettate. Ascoltarla significa ascoltare se stessi, percependosi come energie indipendenti e come parti di un Tutto.

In questo rapporto organico con le cose, che nega le separazioni uomo-natura, individuo-storia, che nega il tempo salvezza che pretende di segnare inizio, fine e tappe intermedie del corso del mondo, c'è quella che Stefano Zecchi definisce la «sacralità dell'Uno-Tutto»³⁶, la possibilità che l'istante diventi eternità, che l'individuo incontri l'universalità della natura.

L'arte non è un'attività qualunque, definita, all'interno di un orizzonte ormai dato, perché è essa che produce orizzonti. Sradicando pregiudizi, in un'attività che è insieme di cancellazione e di produzione di senso, immissione nel flusso continuo della presenza: dove ciò che conta è la disponibilità ad incontrare l'imprevedibile, l'altro, e ad entrare con esso in un rapporto non semplicemente d'utilità e funzionale, ma, soprattutto, creativo ed estetico. L'arte è esperienza d'umanità, esperienza etica. Sempre attraverso Kraus, Webern invita a non occuparci dell'arte «per farci belli e pavoneggiarci a destra e sinistra». Dobbiamo invece «farlo in vista di un guadagno morale. [...] Questa garanzia di un arricchimento morale risiede in una disciplina interiore che stabilisce, di

³⁴ ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., pag. 17.

³⁵ VALENTINA CHOLOPOVA - JURIJ CHOLOPOV, *Anton Webern*, cit., pag. 141.

³⁶ STEFANO ZECCHI, *La bellezza*, cit., pag. 18.



fronte all'unica cosa che può essere ferita senza esserne puniti, ossia la parola [leggi: suono], il più alto grado di responsabilità, e che più di ogni altra è in grado di insegnare il rispetto verso tutti gli altri consimili della vita... Non c'è nulla di più pazzesco del presumere che sia un bisogno estetico ad essere risvegliato o appagato dall'aspirazione a una perfezione linguistica»³⁷.

Webern apprezza «non semplicemente il bello per il bello [...] bensì il suo dipendere dall'immaginazione di un determinato momento storico, della realtà, quale è stata interiorizzata dalla coscienza e dall'inconscio dell'artista»³⁸.

«Ciò che accade oggi in Germania — riflette Webern — è sinonimo di distruzione della vita spirituale [...]. Quali idee sull'arte hanno gli Hitler, i Goering, i Goebbels». Bisogna «salvare il salvabile», attraverso un totale, infaticabile impegno per l'arte, che «ha le sue proprie leggi e non ha niente a che fare con la politica»³⁹.

Nell'epoca nazista, dell'antisemitismo e della lotta spietata ad ogni espressione di libertà individuale, Webern avanza l'idea di «un'arte intesa come sostegno spirituale della dignità umana, come opposizione al decadere dell'uomo»⁴⁰.

Tutto il vasto, variegato movimento espressionista si attesterà su queste posizioni estetiche, anche nelle figure più compromesse con il potere, come Gottfried Benn⁴¹. Lyonel Feininger, un pittore espressionista contemporaneo di Webern, così scriveva: «solo grazie all'arte posso ridiventare un uomo e adesso sono ridiventato un uomo»⁴². Ed in un'altra occasione: «la mia creazione artistica è il campo di battaglia su cui devo superare me stesso e sopprimere tutto ciò che è contrastante, per giungere all'armonia e

all'unità»⁴³. Sono parole che Webern avrebbe sottoscritto. Sono l'aspirazione all'armonia: condizione sempre ricercata, tensione assoluta vissuta in quell'attività di continuo sradicamento che è l'arte, per cui il piacere non può essere mai posseduto, ma solo sublimato — sensazione di un attimo, eppure sempre presente — in forme simboliche, mentre i rapporti umani, sempre messi in discussione, non si ossificano in convezioni e formule vuote, ma — tentativi lanciati nel vuoto, richieste sofferte di incontro — diventano essi stessi opere d'arte, «cammino», «impresa».

6. In cammino

È evidente in Webern un ideale di ricomposizione dei rapporti natura-uomo, estetica-etica, per cui tutte le forme di espressione umana non si pongono in un rapporto di scontro e di conquista rispetto alla natura, ma parlano il linguaggio della natura; e così, l'arte non è semplicemente gioco, esperienza assolutamente libera, un forzare la sensibilità oltre i confini dei valori già dati, ma, nel mentre è espressione di piena libertà, è anche espressione completa dell'umanità. Webern cita Goethe che, riferendosi all'arte dell'antichità, dice: «Quante grandi opere d'arte sono state prodotte da uomini, come le più grandi opere della natura, secondo leggi vere e naturali. Tutto ciò che è arbitrario ed immaginario crolla: dove è la necessità, là è Dio»⁴⁴.

È proprio «la figura del Dio-Necessità che consente a Goethe di stabilire un'omologia tra la forma artistica e quella naturale, con l'esclusione di ogni elemento arbitrario o immaginario nei prodotti più alti dell'arte come nelle "supreme opere della natura"»⁴⁵. La necessità, dunque. «Dovremmo aver cura — scrive Webern — di stabilire la necessità nelle opere d'arte. Nessuna traccia di arbitrarietà. Niente di immaginario!»⁴⁶. C'è in Webern questa volontà di ricostituire quel perfetto stato di conciliazione che solo nell'antichità si poté sperimentare, quello stato per cui diventa addirittura incomprensibile il parlare di necessità e di arbitrio, di individuo e di collettività.

In Webern, però, questo senso dell'organicità di natura e cultura è precario. La storia non è solo progressiva conquista del senso e tendenza alla riconciliazione, ma anche franare del senso. «Noi continuiamo a prender possesso, progressivamente, di quel che ci è dato dalla natura!»⁴⁷. Ma «la serie degli armonici si può considerare praticamente infinita. Si possono configurare differenze



³⁷ ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., pagg. 15-16.

³⁸ VALENTINA CHOLOPOVA - JURIJ CHOLOPOV, *Anton Webern*, cit., pag. 141.

³⁹ ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., pag. 33.

⁴⁰ VALENTINA CHOLOPOVA - JURIJ CHOLOPOV, *Anton Webern*, cit., pag. 14.

⁴¹ GOTTFRIED BENN, *Pietra, verso, flauto*, a cura di J.P. Wallmann, ed. it. a cura di G. Forti, Milano, Adelphi, 1990. L'arte, scrive Benn, tenta «di vivere se stessa come contenuto entro la generale decadenza dei contenuti e di formare da questa esperienza uno stile nuovo; è il tentativo di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova trascendenza: la trascendenza del piacere creativo». L'arte è «svolgimento, conquista, gioco fatale di forze appena incipienti, insolite, frammentarie». Essa fa la storia attraverso «una rinuncia che accoglie tutto». Il suo impegno è etico e politico, oltre che estetico, ma in un senso originale: essa accede agli «strati più profondi dell'essere nei quali avvengono le vere rivoluzioni»; e lì «lascia impronte nuove e rende impossibile ogni passo indietro». Non diversamente da Webern, per Benn l'arte è l'Origine: «fatto spirituale che psicologicamente non è riconducibile più indietro, che sostanzialmente è rimasto a giacere nell'uomo della preistoria, massa mammutica ed energia che ha creato il cervello». Ma l'arte è anche la stazione definitiva dell'umanità: destino da realizzare, di purezza, di creatività, di armonia, di ricongiungimento, oltre la religione. «Non scorgo — scrive — altra trascendenza che la trascendenza del piacere creativo» (cfr. G. BENN, Op. cit. pagg. 11-24).

⁴² Cit. in FELICITAS TOBIEN, *Lyonel Feininger*, trad. it. L. Mazzurana Ranzi, G. Pellegrini, F. Orlandi, Trento, L'Editore, 1990, pag. 11-12.

⁴³ *Ibid.*, pag. 16. Feininger già nel '15 avvertiva incombere sulla Germania un destino oscuro: «Povera Germania! Va baldanzosa — scriveva — al suo crepuscolo!» (*Ibid.*, pag. 13).

⁴⁴ Cit. in ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., pag. 18. Analoga l'espressione di Gottfried Benn: «Dio è forma» (cfr. GOTTFRIED BENN, Op. cit., pag. 24).

⁴⁵ SANDRO BARBERA, Op. cit., pag. 17.

⁴⁶ ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., pag. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, pag. 26.



sempre più piccole»⁴⁸. La musica è un progresso di senso, ma nella consapevolezza che non esiste un senso ultimo e profondo delle cose, un mistero del suono che, ad un certo punto, si potrà rivelare a noi: ché, anzi, a quel progresso corrisponde direttamente un frantumarsi del senso in molteplici direzioni.

Il soggetto che compone sceglie certe soluzioni, ma in certo modo esse sono già date e il suo scegliere si trasforma in un lasciare che il suono esprima quest'ennesima possibilità. Il soggetto, mentre compone, si ritira come soggetto, si trasforma nel testo che l'altro scrive. Cacciari lo rileva per alcuni poeti romantici, come Novalis, Hoelderlin; ma può essere detto di Webern. Siamo di fronte ad una poetica che sospende-ritira ogni pretesa di veritativa manifestazione del soggetto-che-fa. È un fare che mira al proprio *telos* sfuggendo e dissimulando la dimensione della soggettività produttrice⁴⁹.

La musica non è solo lo sfruttamento delle possibilità (che una teoria della tonalità vorrebbe, ad esempio, limitate e chiaramente definibili) del suono, ma è anche la continua, infinita liberazione delle potenzialità del suono; per cui la musica è, da una parte, discorso che usa suoni, ma è, anche, discorso *del* suono, il quale assume, con Webern, una sua soggettività autonoma.

Questa continua dislocazione della prospettiva e dell'abito di osservazione, per cui l'intera vicenda della musica risulta essere, insieme, racconto delle vicende dell'uomo attraverso il suono, ma, nello stesso tempo, racconto e avventura *del* suono; questo privare il soggetto di linearità e continuità, per cui le sue scelte non seguono semplicemente un programma di conquista progressiva, ma rientrano, nello stesso tempo, in un *altro* progetto autonomo; questo rendere l'arte come l'espressione dinamica del chiasmo uomo-natura; tutto ciò evidenzia un atteggiamento originale di Webern, per cui quel continuo saltare di piani che si è evidenziato all'inizio diventa il tipico procedere, asistemático nel mentre si procura una traccia, un «cammino», che va sotto il nome di ermeneutica.

Il «Corriere» senza Courir

Fra i non pochi 'casi della musica' di questi ultimi tempi ce n'è uno che dobbiamo segnalare, semplicemente per dovere d'informazione: dal 1° dicembre 1993 Duilio Courir ha lasciato, dopo ventidue anni di attività, il «Corriere della Sera», del quale era critico musicale. Chissà perché le regole del prestigioso giornale milanese non prevedano di dare notizia, fra tante che sono ritenute utili ai lettori, del pensionamento di un titolare di rubrica, come del resto si fa di solito quando c'è l'avvicendamento di un direttore. Il critico musicale di un giornale, in fondo, è nel proprio campo un 'direttore responsabile', e la sua presenza assidua per molti anni determina curiosità, scelte e reazioni non meno importanti di quelle suscitate dal cambio di un direttore, che non di rado coincide con mutamenti di linea politica e comunque di stile.

Courir è stato a lungo la fisionomia musicale del «Corriere della Sera», con intermezzi polemici e dibattiti che lo hanno contrapposto a personaggi di primo piano proprio sulle pagine di questo stesso giornale, che è il più famoso d'Italia. Tuttavia, se lo stile della 'casa' non consente, come invece si usa con i direttori (ma come si fa del resto anche con le donne in servizio), la pubblicazione di un saluto e meno che mai di un benservito, l'uscita di Courir dal «Corriere della Sera» è una realtà che avrebbe fatto 'notizia' anche per i lettori del giornale milanese, e non soltanto per chi ha il compito di aggiornare le Voci dei dizionari di musica. Ed è per questo che ci è sembrato opportuno farne cenno fra i 'casi della musica', con i più cordiali auguri per Courir.

L. P.



⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ MASSIMO CACCIARI, *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985.