

Segreti e stupefatti

Quattro gemme brahmsiane su versi di Goethe, Hölderlin e Schiller

Alberto Rizzuti

GIORGIO PESTELLI, *Canti del destino. Studi su Brahms*, pp. XII-203, Lit 38.000, Einaudi, Torino 2000

Einaudi pubblica un saggio rosso, e questa è una notizia. Il saggio rosso parla di musica, e questa è – nel panorama raramente rigoglioso dell'editoria musicale nostrana – una notizia rilevante. Il saggio rosso che parla di musica non è una ristampa di Rognoni, Adorno o Mila, e questa è una notizia eccezionale. C'è voluto il concorso di Goethe, Hölderlin, Schiller, di Brahms e di un fine dicatore, ma alla fine la cinquina è uscita. Ci si porta a casa una collezione d'esercizi di rara intelligenza critica: quattro meditazioni sul destino ordinate e precedute da un capitolo che individua la costellazione dei Canti e forgia gli strumenti necessari per scrutarla.

Oggetto delle riflessioni di Pestelli sono quattro lavori corali composti da Brahms rispettivamente prima (1868-71) e dopo (1882) il tardo e fondamentale esordio sinfonico (1876, mentre a Bayreuth s'inaugura il Festspielhaus). Affrontato il tema della morte nel *Requiem tedesco*, capolavoro su testi biblici, per interrogarsi sulla precarietà umana Brahms abbandona i libri sacri e sale lento sulle spalle dei giganti: Goethe, di cui seleziona un frammento dal *Viaggio invernale nello Harz* (*Rapsodia per contralto*, op. 53) e il *Parzenlied* di Ifigenia (*Canto delle Parche*, op. 89); Hölderlin, di cui sceglie il *Canto di Iperione* (*Canto del destino*, op. 54); Schiller, del cui *opus* privilegia la *Nenia* sulla fine del Bello (*Nenia*, op. 82).

Oltre al tema del destino, i Canti di questo "ciclo greco" condividono la modalità austera dell'espressione sovraperonale. Genere in cui Brahms vantava lunghe consuetudini esecutive, il Lied corale con strumenti forniva modelli quali il *Canto degli spiriti sopra le acque*, una meravigliosa pagina schubertiana su testo di Goethe. Affidati a un coro per lo più misto ma di colore costantemente bruno, i versi pregnanti di Hölderlin e quelli solcati dagli enigmi dei dioscuro di Weimar acquistano un *pathos* che trascende l'imbelle eroismo romantico. L'angoscia umanissima davanti all'indecifrabilità delle trame di (e fra) passato presente futuro sublima in una musica che eleva l'individuo al rango di osservatore, ammutolito ma impavido, di uno spettacolo terribile e grandioso: la concrezione inesorabile del destino. La chiave d'accesso al cuore degli eroi senza volto dei suoi Canti Brahms la deposita nel verso che inaugura la *Rapsodia*: "Aber abseits, wer ist's?" ("Ma chi è là, in disparte?").

L'*Abseiter*, il solitario che attira quasi nolente l'attenzione di tutti sul proprio segreto, è il tipo umano a cui l'artista aderisce d'istinto. Spesso dicendo più di quanto non dicano i versi, la musica lascia in chi ascolta il brivido lungo del soffio ineffabile: esperienze veramente metafisiche sono il ritorno dell'Adagio iniziale al termine del *Canto del destino* e la conclusione rallentata e rarefatta del *Canto delle Parche*, un istante di magia assoluta carpo alle vastità iperurane con un'intuizione – l'allargamento della tonalità di base mediante la tripartizione equivalente dell'ottava – geniale tanto da suscitare l'ammirazione di un uomo inseducibile come Webern.

Terzo e ultimo tratto comune dei Canti è un motto che, evocando l'ultima sinfonia di Mozart, Pestelli chiama "il Tema

Jupiter": Do - Re - Fa - Mi, quattro note ora in piena evidenza, ora poste a irradiare energia da anfratti remoti (o da picchi scoscesi: spostando l'obiettivo verso una zona adiacente del catalogo brahmsiano, si può osservare come il Tema domini dall'alto le Sinfonie, rispettivamente in Do minore, Re maggiore, Fa maggiore e Mi minore).

L'illustrazione del processo creativo, soprattutto là dove tratta rapporti musicali puri, è il terreno d'elezione di Pestelli. Ecco un esempio, relativo all'episodio che introduce l'apparizione dell'*Abseiter*: "il tema dei bassi incastonato nelle due prime battute presenta, in una variante sfigurata, il Tema Jupiter, poi esposto in forma corretta più avanti (...); qui, nel suo profilo lesionato, il motivo 'come un nero demonio sorveglia la soglia dell'opera': così Kalbeck, [l'amico e primo biografo di Brahms,] e non si può chiarire meglio l'impressione di questo esordio; che all'ascoltatore ingenuo arriva come una gomi-

tata, un gesto di rabbia che la sordina ai violini, mettendo un bavaglio allo 'sforzato', cerca di contenere da ulteriori trasporti.

Violoncelli e contrabbassi si muovono per scatti lenti, torbidi, disegnando una figura che come certi temi wagneriani sembra avere fastidio dello stesso elemento armonico in cui respira; il 'nero demonio' ha in odio la luce e flette la groppa come per entrare in qualche fenditura del terreno".

I Canti del destino "non conoscono l'estetica nietzscheana dei piedi leggeri"; sono musiche nelle quali Brahms ravvisa l'opportunità "di incorporare una serie di emozioni di natura intellettuale in una scrittura intensiva, in uno slancio lirico che lascia tuttavia scoperto lo spunto culturale. Infatti la concisione e la riservatezza di quelle composizioni era dovuta proprio alla

componente *gelebrt*, dotta, della personalità brahmsiana; a quel sapere che estendendosi su molti dati, molto bene assorbiti,

consentiva organizzazione, punti di vista raccorciati, esclusione di cose secondarie": è questo, secondo Pestelli, "il vero senso dell'accademismo di Brahms, che,

male inteso da alcuni suoi coetanei, lo aveva fatto considerare un '*Macher*', un facitore, più che uno '*Schöpfer*', un creatore". Sono figlie naturali di questo fraintendimento l'iconografia e soprattutto l'aneddotica brahmsiana; di quest'ultima vale ricordare l'esperienza di Rilke bambino, che correndo un mattino in riva a un lago affonda prima fronte e poi naso nella pancia di un uomo grigio i cui splendidi occhi azzurri s'intravedono a stento nella coltre biancastra di un sigaro acceso.

Un libro sull'opera densa di un uomo del Nord, fisicamente ingombrante, artisticamente introverso e culturalmente onnivoro sembrava a priori doverne riflettere la fisionomia ingannevole: proporzioni temibili, concettosità accerchiante, rapporto significativo testo/note paurosamente sbilanciato a favore di queste. Niente di tutto ciò: Pestelli raccoglie e vince la sfida lanciata proprio da Rilke, uomo di lettere nella cui mente l'inopinato contatto con l'adipe aveva lasciato il germoglio di un'opposizione bislacca fra la corpulenza della musica e la leggerezza della poesia.

Partendo dall'analisi dei testi verbali, Pestelli guida il lettore all'individuazione degli ingredienti di quel valore a loro aggiunto dalla mano di un compositore in stato creativo di autentica grazia. Alla sicurezza con cui si muove fra divinità, eroi e titani lo studioso assomma le virtù dell'artigiano, maestria e pazienza poco meno che infinite. Il prodotto è una prosa cesellata e trasparente che dei Canti consente d'apprezzare, oltre alla poesia, la complessa architettura: classica nella sua essenzialità, ma profondamente romantica nella fedeltà all'idea schilleriana del nesso inscindibile tra contenuto e forma. Pestelli ribalta insomma in modo definitivo una tradizione storiografica tesa da un secolo a fare di Brahms un grande *Schöpfer* di musica strumentale, specie da camera, e un quieto *Macher* di quella vocale, considerata limitatamente al genere del Lied per voce e pianoforte. Segreti e stupefatti, i quattro Canti del destino mostrano invece un'altezza di concezione, un'ampiezza di orizzonti e una bellezza sonora tali da far loro reclamare a buon diritto un posto non qualunque fra le gemme più preziose dell'arte d'ogni tempo.

"Geniale tanto da suscitare l'ammirazione di un uomo inseducibile come Webern"

"Do - Re - Fa - Mi, quattro note ora in piena evidenza, ora poste a irradiare energia da anfratti remoti"

L'angelico cantore

Massimo Scorsone

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, ANTONIO ROSSI, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, pp. 311, Lit 59.000, Olschki, Firenze 1999

Se dovessimo oggi, a distanza di cinque secoli, giudicare l'eccellenza dalle iperboliche lodi che contemporanei entusiasti non gli lesinarono, si sarebbe forse davvero tentati di levare un poeta come Serafino ai sommi fastigi degli armoniosi cori, apparentandolo, a Dio piacendo, a quell'angelo Israfel "i cui precordi – teste Edgar A. Poe, all'occasione chiosatore del Corano – sono un liuto sonante".

Rimatore celebratissimo ai tempi suoi, e corifeo incontrastato di quella stessa scolta di lirici cortigiani che, dal Cariteo al Tebaldeo, ebbero vaghezza di manipolare le miniate tessere del *Canzoniere* secondo un proprio manieristico gusto combinatorio per poi cimentarsi a ricomporre in algide tarsie marmoree, irrigidendo "le libere situazioni petrarchesche in acutezze concettose" (Bonora), a Serafino de' Ciminelli dall'Aquila (1466-1500) va comunque riconosciuto il merito incontestabile (ché nessuno vorrà seriamente imputargliene la responsabilità come una colpa) di aver recato non piccolo contributo all'universalizzazione (o, meglio, all'internazionalizzazione) del linguaggio dolente e sospirato del malinconico amante di Madonna Laura trasformandolo in una vera *koinè* poetica, largamente diffusa e condivisa anche al di fuori d'Italia. E spesso, in effetti, laddove l'intonazione circospetta e blandamente sentimentale di uno dei tanti imitatori oltramontani del Petrarca (il Petrarca, vogliamo dire, *flamboyant* di Maurice Scève, del Desportes, di Pontus de Tyard, di Thomas Watson, fra i tanti) si complica di lambicchi e metafore capricciose, si può star certi di riudire una qualche eco dei virtuosistici concetti cui dette voce l'Aquilano improvvisando in variazioni inusitate di vietati temi psicologistici tutta una fioritura di strambotti, frottole, capitoli, egloghe, epistole e sonetti, piegati talora ad

assumere le pose falsamente ingenuie del componimento popolare: massimo espediente di una esplicita, supremamente raffinata poetica del preziosismo.

Ma quanto di tanta fortuna e di tanta fama fosse pure dovuto all'ausilio dell'arte sovrana della musica, che l'Aquilano stesso avrebbe resa all'uopo ancella della propria poesia, non è dato sapere con precisione, pur essendo al corrente del fatto che Serafino usava esibirsi dinanzi allo scelto pubblico delle corti signorili che lo ospitavano cantando i propri versi (per i quali egli stesso avrebbe composto le arie) accompagnandosi al liuto (*ad lembum canendo*), giacché non si è tuttora in grado di ascrivergli con incontrovertibile sicurezza un solo brano musicale. Insomma, "Serafino musicista è, allo stato attuale delle conoscenze, un fantasma", come recisamente asseriscono ancora i curatori della sobria, anzi scientificamente severissima edizione dei superstiti testi serafiniani corredati di notazione musicale: un'edizione improntata (com'è nondimeno opportuno) a criteri d'una cautela filologica estrema, ma necessaria, crediamo, e più che sufficiente a fare giustizia dell'eccessiva corrività attribuzionistica che in passato dovette indurre in errore più di uno studioso. Eppure – fatta salva l'intrinseca validità concettuale della minuziosa procedura di verifica e collazione delle fonti manoscritte messa in opera – non ci si può sottrarre ad una sensazione d'inevitabile delusione dinanzi all'ipotesi metodologica formulata, significativa di un radicale, irrimediabile scetticismo: "Può benissimo darsi che neanche una nota di musica in questo volume sia dell'Aquilano, e non c'è argomento alcuno che possa darci certezze né per il sì né per il no". Il fantasma resta dunque tale: né potevamo aspettarci miracoli o resurrezioni di alcun genere. Irride e aborre, l'angelico cantore. Anche quando si tratti della dovizia sontuosa degli apparati critici provveduti dalla moderna filologia.