

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI
(CURRICULUM MUSICOLOGICO)

XXVI CICLO

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

La riscrittura nella musica contemporanea.
Riflessioni teoriche e studio di un caso

L-ART/07

DOTTORANDA
Marilena Laterza

TUTOR
prof. Claudio Toscani

COORDINATORE DEL DOTTORATO
prof. Gianfranco Fiaccadori

Anno Accademico 2013/2014

Indice

Premessa terminologica	4
Introduzione	6
1. La riscrittura nella musicologia	
1.1 Burkholder e il «musical borrowing as a field». Un progetto incompiuto	12
1.2 Joseph Straus, <i>Remaking the past</i> . Un approccio analitico	19
1.3 La prospettiva storico-culturale di Metzer e Watkins	25
2. Per una definizione della riscrittura in musica	
Preambolo	31
2.1 «Amare i testi due alla volta». La sistematizzazione letteraria di Genette	33
2.2 Postilla a Umberto Eco	40
2.3 George Steiner. La traduzione come fenomeno culturale	47
2.4 La riscrittura come esperienza ermeneutica. Appunti per un'ontologia	54
3. Gesualdo "al futuro". Studio di un caso	
Nota metodologica	59
3.1 <i>Moro lasso</i> I. Le transtilizazioni di Francesconi e Sciarrino	61
3.2 <i>Moro lasso</i> II. Le riscritture "non serie" di Adolphe e Eötvös	76
3.3 Georg Friedrich Haas. La citazione come agnizione	93
3.4 Ancora <i>Moro lasso</i> . Brett Dean e il "motivo con variazione"	107
3.5 Lucia Ronchetti. <i>Die Metamorphose des</i> Gesualdo	123
3.6 <i>Lo spiritus phantasticus</i> di Bruno Mantovani	136
Conclusioni	149
Appendici	
I Elenco indicativo di trascrizioni dal 1985	152
II Gesualdo, <i>Moro, lasso, al mio duolo</i> (partitura)	156
Partiture esaminate	158
Bibliografia	159

«Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola [...]»

Italo Calvino, *Six memos for the next millennium*, 1985

Premessa

Nelle prossime pagine, nonché nel titolo, sono utilizzati tre termini su cui vorrei spendere qualche parola chiarificatrice.

Per “riscrittura” intendo una composizione musicale che utilizza in maniera esplicita materiale tratto da una composizione musicale preesistente. Nella musicologia anglosassone, il termine di uso corrente per indicare questo fenomeno è quello di “musical borrowing”, che verrà discusso nel capitolo 1.1. In alternativa, la letteratura musicologica tende a definire ciò che qui viene chiamato “riscrittura” utilizzando in maniera estensiva il nome di una particolare tecnica di riscrittura: si parla quindi di “citazione”, “collage”, “trascrizione”, per designare un fenomeno più ampio di quello definito propriamente da questi termini. In questa sede ho preferito adottare il termine “riscrittura” perché mi sembra in grado non solo di circoscrivere correttamente il fenomeno, ma anche di stabilire un rapporto paritetico tra l’opera che “riscrive” e quella preesistente.

La “musica” alla quale questa indagine si riferisce è quella “d’arte” occidentale, sia per quanto riguarda le “riscritture” sia per le composizioni che vengono riscritte. Non saranno presi, quindi, in considerazione casi di riscrittura che coinvolgano materiali provenienti, per esempio, dalla musica popolare, da quella *popular* o dal jazz. Sono consapevole del fatto che parlare di musica “d’arte” – per quanto meno sgradevole, forse, dell’esprimersi in termini di musica “colta” – non sia una soluzione definitivamente accettabile. Tuttavia, sembra che al momento la musicologia non abbia partorito di meglio.

Musica “contemporanea”, infine, è una definizione che rischia di scopercchiare un vaso di Pandora. In questa sede, sta a circoscrivere orientativamente un periodo che comincia nel 1989 e si spinge fino ai giorni nostri, mutuando, per quel che riguarda il *terminus post quem*, la periodizzazione proposta da Paul Griffiths in *Modern music and after*. Mi sembra infatti che il guado tra l’età postmoderna e quella “contemporanea” si possa far coincidere, non solo sul piano simbolico, con la caduta del muro di Berlino, che inaugura una nuova epoca, caratterizzata tanto dalla fine delle ideologie e dalla globalizzazione del capitalismo quanto dall’avvento del mercato nella musica contemporanea e dal dileguarsi di “scuole”,

“correnti” e “ideologie” compositive, nonché dalla progressiva ritirata dell’analogico in favore del digitale, dalla nascita del World Wide Web e dalla trasformazione dei concetti di tempo, spazio e socialità (con la mutazione antropologica che ne è conseguita, ed è tutt’ora in corso).

Saltando brevemente da questioni lessicali a faccende linguistiche, aprofitto di queste righe per segnalare che, dove non diversamente indicato, mi sono occupata personalmente delle traduzioni dalle lingue straniere, e che pertanto sono la sola responsabile di eventuali “faintendimenti”.

Introduzione

La rielaborazione di composizioni musicali preesistenti in nuove opere è una pratica trasversale alla storia della musica d'arte occidentale, e la ricorrenza delle vestigia dell'*Homme armé* in più di quaranta messe tra XV e XVII secolo non è che una celebre testimonianza di un'attitudine compositiva rintracciabile fin nella monodia medievale e che, a seconda delle epoche e dei repertori, adotta tecniche differenti, assume significati peculiari e documenta l'evoluzione del modo in cui, di volta in volta, la musica d'arte occidentale percepisce e concepisce il sé e l'altro (musicale) da sé. E se l'"altro da sé", fino a un certo punto della storia della musica, si è manifestato per lo più nel presente – laddove la "differenza" si è consumata nel confronto con esperienze musicali diverse per stile, area geografica, genere, destinazione, ma pur sempre contemporanee – alla fine del Settecento e, soprattutto, nel corso dell'Ottocento, si è andata invece elaborando una coscienza storica che ha visto compositori, interpreti e fruitori (nonché storici e filologi della musica, non a caso emersi in questa temperie) perdere l'innocenza con cui fino ad allora avevano fondato la propria percezione del passato come continuità tacitamente assimilata, e prendere atto dello stesso passato come di un'alterità "nuova" – diacronica, in questo caso – e smisurata, così da avviare, ciascuno nel proprio ambito, un confronto con la tradizione.

Nel Novecento, però, sulla scorta di una serie di noti rivolgimenti – che annoverano lo sviluppo crescente dell'innovazione tecnologica (più tardi, digitale) e la propagazione dell'esperienza musicale in forme sempre più eterogenee – il passato, da repertorio comunque statico, consequenziale, inerte, museale, quale si era configurato nel XIX secolo, comincia a "camminare con le sue gambe", e diventa una entità liberamente accessibile, autonomamente disponibile, reviviscente, *compresente*. Sicché la musica d'arte occidentale, e i compositori in particolare, non *scelgono* più di confrontarsi con il passato, ma sono *costretti* – ciascuno a suo modo – a farvi i conti, e a dover ridefinire a più riprese il proprio ruolo nella civiltà contemporanea anche rispetto alla propria plurisecolare tradizione. In

queste circostanze, la riscrittura si emancipa dalle funzioni di volta in volta artigianali, pratiche, didascaliche, divulgative, esibizioniste, alle quali ha assolto – a seconda dei casi e delle epoche – fino al XIX secolo, e acquisisce uno statuto artistico compiuto, facendosi latrice in maniera inedita di istanze culturali, estetiche, “politiche”.

Nei confronti della riscrittura come pratica trasversale la musicologia non sembra aver mai maturato un particolare interesse,¹ né pare aver ritenuto di doversi interrogare in maniera diretta sul mutato statuto della riscrittura nel XX secolo. Una riflessione c'è stata, ma di natura strumentale, se non proprio collaterale, ed è quella sviluppata nell'orbita dell'indagine sul neoclassicismo, a lungo traviata dalla visione adorniana – manichea e ideologicamente orientata – che ha marchiato la “riscrittura” (trasformativa o imitativa) del passato diffusasi tra le due guerre come regressione e restaurazione, a fronte di un messianico progresso dodecafonico-seriale, appiattendolo peraltro il dibattito sulla coppia “oppositiva” Stravinskij-Schoenberg. Soltanto più di recente ci si è affrancati da questa lente storiografica deformante, riabilitando il neoclassicismo quale minimo comun denominatore tra esperienze musicali estremamente diverse per tecniche ed estetiche, capace di raccogliere intorno a un pressoché unanime gesto di superamento del romanticismo, seguito alla catastrofe della prima guerra mondiale, tanto le deformazioni parodistiche e disorientanti di Stravinskij quanto gli esercizi di autoinvestitura dei “viennesi” a depositari di una tradizione teleologica, nonché i rifacimenti *à la manière de* promossi dai classicismi nazionali.²

I fautori di questo “riscatto” tardivo dell'esperienza (e, implicitamente, della riscrittura) neoclassica hanno, tuttavia, combattuto Adorno prevalentemente sul suo stesso terreno, e finora la loro analisi si è basata innanzitutto sulla ricostruzione dei contesti storici, sul vaglio delle categorie concettuali, sulla valutazione delle intenzioni compositive. Sarà lo

¹ Salvo l'eccezione di Peter Burkholder, su cui ci si soffermerà nel cap. 1.1.

² Sull'insorgenza di un nuovo approccio al neoclassicismo alla fine del XX secolo è emblematico l'articolo-recensione di Richard Taruskin, *Back to whom? Neoclassicism as ideology*, «19th-century music» XVI/3, 1993, pp. 285-302. Una ricostruzione lucida e propositiva del “revisionismo” al contrario, o positivo, cui il neoclassicismo è stato recentemente sottoposto si trova in HERMANN DANUSER, *Rewriting the past. Classicism of the inter-war period*, in *The Cambridge history of twentieth-century music*, a cura di Nicholas Cook e Anthony Pople, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 260-285. Per superare una visione parcellizzata delle molteplici anime che albergano nel neoclassicismo, peraltro, Danuser propone di sostituirne la definizione con quella di “classicismo modernista”, un «ossimoro solo apparente» se si prende atto del fatto che “modernismo” e “classicismo”, tra le due guerre, «non sono due correnti contrapposte e reciprocamente esclusive» (p. 281).

studio analitico e sistematico dei testi musicali coinvolti che potrà permettere, forse, di portare a compimento la massiccia rilettura intrapresa, affrontando gli aspetti del neoclassicismo che necessitano di ulteriore indagine e assolvendo a una dettagliata valutazione critica degli intenti musicali secondo alcuni non più differibile.³

L'altro fenomeno di riscrittura che è riuscito a guadagnarsi uno spazio, ancorché esiguo, nelle storie della musica del Novecento prodotte tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo è quello della citazione, in genere plurima e in forma di collage, che ha preso piede nella produzione musicale europea e americana tra gli anni Sessanta e Settanta. Da Robert Morgan a Richard Taruskin, da Paul Griffiths a Richard Toop (che scrive per conto della *Cambridge history of twentieth-century music*),⁴ i compositori citati e le relative opere sono complessivamente gli stessi: Bernd Alois Zimmermann con, almeno, *Die Soldaten*, Stockhausen con *Hymnen*, Berio con il terzo movimento di *Sinfonia*, Rochberg con il Terzo Quartetto, e poi Crumb, Foss, Kagel, Davies, Schnittke, Gubajdulina; artefici di citazioni intatte o rielaborate in "meta-collage", integrali o frammentate, giustapposte orizzontalmente o stratificate su più livelli, ma in ogni caso accomunate dalla molteplicità ed eterogeneità delle fonti, dalla conflittualità reciproca tra "pari" e da quella nei confronti all'opera ospitante, dal distanziamento critico, con esiti di relativismo temporale – se non proprio di antistoricismo –, di eclettismo, di ironia più o meno dichiarata, di pluristilismo. Un fenomeno complesso e poliedrico in cui gli storiografi, pur da punti di vista diversi, tendono a individuare una matrice comune: l'esigenza di istituire una discontinuità rispetto all'avanguardia per mezzo dell'introduzione, nell'opera musicale, di corpi estranei tratti dal passato. Ciò che accomuna, infatti, quanto meno le opere citate, è l'attendere premeditato all'unità del senso, il minare l'organicità dell'opera, il provocare cortocircuiti, l'insinuare forze centrifughe, il desacralizzare o dissacrare l'astrazione del rito seriale,

³ Cfr. *Ivi*, pp. 282-283.

⁴ Cfr. ROBERT MORGAN, *Quotation and collage*, in *Twentieth-century music. A history of musical style in modern Europe and America*, New York-London, Norton, 1991, pp. 410-416; RICHARD TARUSKIN, *Postmodernism. Rochberg, Crumb, Lerdahl, Schnittke*, in *Oxford history of Western music. The late twentieth-century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, pp. 411 e sgg; PAUL GRIFFITHS, *Of elsewhere and elsewhere*, in *Modern music and after*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010³, pp. 167-189; RICHARD TOOP, *Expanding horizons. The international avant-garde*, in *The Cambridge history* cit., pp. 453-477: 459-461.

l'irridere non tanto i pezzi di passato coinvolti nelle riscritture, quanto le grandi "metanarrazioni" – per dirla con Lyotard⁵ – di quel passato.

Nel parlare (non solo musicale) di postmoderno o postmodernismo, l'oscillazione ambigua tra la designazione del periodo storico successivo al moderno (e all'avanguardia) e di uno stile diffuso negli anni Sessanta e Settanta implica, però, che la pratica appena descritta della citazione e del collage sia "postmodernizzata" non solo come una tendenza stilistica, ma anche come *il* fenomeno di riscrittura dell'epoca. Di conseguenza, si tende a ignorare del tutto la mole sommersa di riscritture che non si giustificano stilisticamente ed esteticamente come postmoderniste: si pensi ad *Accanto* di Lachenmann (1976), al *Grand Macabre* di Ligeti (1974-77), alle rielaborazioni collezionate negli anni Sessanta e Settanta da Maderna, Kurtág, Henze, Sciarrino, Birtwistle, o, ancora, alla trascrizione del *Combattimento di Tancredi e di Clorinda* (1966) dello stesso Berio e all'uso della scala enigmatica verdiana in *Fragmente-Stille, an Diotima* di Nono (1979-80). Casi di riscrittura che varrebbe forse la pena di prendere in considerazione per l'apporto che sarebbero in grado di offrire alla comprensione di un periodo della storia della musica che è ancora in piena fase di assimilazione.

Con il suo ingresso negli anni Ottanta, infine, la riscrittura sembra quasi scomparire dall'orizzonte degli interessi della letteratura musicologica. Sulla riscrittura "post-postmoderna" vi sono saggi monografici che affrontano opere o autori specifici, ma non si è ancora delineata una riflessione più ampia e sistematica su un fenomeno che, pure, appare pervasivo. Nella musica d'arte occidentale degli ultimi trent'anni si assiste infatti a una sorprendente fioritura di riscritture, che interessa una pluralità inedita di compositori e che, soprattutto, non si va più inquadrando nella predilezione per una certa tecnica, un certo stile, una particolare estetica, ma si configura come fenomeno creativo trasversale e poliedrico, difficile da congedare sotto una tendenza, un movimento, un "partito".⁶ La riscrittura musicale contemporanea sfugge, quindi, alla semplificazione dei concetti, all'accorpamento delle esperienze, all'attribuzione di etichette *a priori*; si sottrae per natura al ruolo ancillare assunto nel discorso musicologico dalle sue sorelle neoclassiche e postmoderne, e reclama un'indagine che sia condotta *nella* e *dalla* musica, e la collochi in prima linea nell'impresa

⁵ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979; ed. it. (consultata) *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 6.

⁶ A titolo meramente indicativo, cfr. l'Appendice I, che raccoglie un elenco di alcune trascrizioni esplicite realizzate a partire dal 1985.

arrischiata ma irrinunciabile di tracciare una cartografia interpretativa della creatività musicale più recente.

Il percorso portato avanti in queste pagine, che vorrebbe provare a intraprendere una delle tante, possibili ricognizioni in avanscoperta di un territorio ancora complessivamente inesplorato, comincia dunque dall'incontrare alcuni degli sparuti casi di riflessione sistematica di ampio respiro che la musicologia di fine millennio ha elaborato sulla riscrittura come fenomeno trans-novecentesco – un incontro la cui impostazione critica si prefigge un risvolto *construens* finalizzato a individuare insidie, miraggi e, nello stesso tempo, punti fermi. In seguito, lo sguardo si allarga agli studi sulla riscrittura letteraria, alla ricerca di illuminazioni che sembrano giungere anche dalla filosofia ermeneutica. Infine, la verifica “sul campo” si compie nello studio comparato di otto riscritture di madrigali e responsori di Gesualdo da Venosa realizzate, tra il 1990 e il 2013, da alcuni significativi compositori contemporanei.

1. La riscrittura nella musicologia

1.1 Burkholder e il «musical borrowing as a field». Un progetto incompiuto

L'interesse di Peter Burkholder nei confronti del «musical borrowing» – per usare la definizione da lui adottata – nasce durante un seminario sull'imitazione nella musica del Rinascimento, tenuto da Howard Mayer Brown all'Università di Chicago.¹ Burkholder scrive quindi un suo saggio sull'argomento a proposito di Johannes Martini,² che gli torna utile allorché comincia a lavorare a una tesi su Charles Ives: l'esperienza maturata con i compositori rinascimentali gli apre prospettive illuminanti sull'uso che Ives fa di musiche preesistenti nelle sue composizioni. Mentre, infatti, gli studi compiuti fino a quel momento sul «borrowing» in Ives si sono limitati alla catalogazione delle occorrenze, definite genericamente come citazioni, Burkholder intraprende un lavoro di identificazione e classificazione tipologica delle svariate tecniche in cui si imbatte *in itinere*. Queste tecniche, si accorge, sono solo raramente una prerogativa del compositore americano, poiché rielaborano, in gran parte, un patrimonio di pratiche di riscrittura dalle origini ben più remote.³

Una volta concluso il lavoro su Ives,⁴ quindi, Burkholder concepisce un progetto più ambizioso: rendere il *musical borrowing* un campo autonomo della ricerca musicologica, e affrontare lo studio del fenomeno in maniera trasversale lungo l'intero arco della storia della musica. I primi passi del progetto consistono nella fondazione di uno “Study group on musical borrowing”, finalizzato a «incoraggiare la comunicazione e la

¹ Sull'argomento Brown avrebbe poi pubblicato il saggio *Emulation, competition and homage. Imitation and theories of imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society» 35, 1982, pp. 1-48.

² J. PETER BURKHOLDER, *Johannes Martini and the imitation mass of the late fifteenth century*, «Journal of the American Musicological Society» 38, 1985, pp. 470-523.

³ Burkholder racconta delle vicende che lo hanno indotto a occuparsi di *musical borrowing* in *The uses of existing music. Musical borrowing as a field*, «Notes. Second series» 50, 1994, pp. 851-870: 852-855.

⁴ Dapprima riepilogato in ID., “Quotation” and emulation. *Charles Ives's uses of his models*, «The Musical Quarterly» LXXI/1, 1985, 1-26, e più tardi confluito in ID., *All made of tunes. Charles Ives and the uses of musical borrowing*, New Haven, Yale University Press, 1995.

collaborazione sullo studio degli usi delle musiche preesistenti»,⁵ nella preparazione di una bibliografia commentata sull'argomento («al fine di mappare questo campo», spiega, «abbiamo bisogno di sapere cosa è già stato scritto in merito»),⁶ e nell'invito alla collaborazione rivolto alla comunità scientifica attraverso un articolo pubblicato nel 1994 con il titolo programmatico – e forse un po' temerario – di *The uses of existing music. Musical borrowing as a field*.⁷

A distanza di vent'anni, il progetto sembra essersi arenato sulle fasi preliminari. Sul sito dell'Indiana University esiste in effetti un database bibliografico, che però risulta aggiornato al 2008,⁸ e l'unico esito editoriale (ancora di carattere introduttivo) del progetto è l'ampia voce *Borrowing* redatta dallo stesso Burkholder per il Grove nei primi anni Duemila, che ripercorre a volo d'angelo, in tredici sezioni poste in ordine cronologico, alcuni degli usi del *musical borrowing* dal Medioevo alla «popular, jazz and film music» del secondo Novecento.⁹ Una sezione introduttiva, inoltre, inquadra il fenomeno riportando alcuni dei materiali già presentati nel saggio del 1994.

Quei materiali, e in particolare la tabella *Elementi di una tipologia del musical borrowing* – allegata sia al saggio sia, leggermente rivista, alla voce del Grove¹⁰ (vedi figura 1) – permettono di risalire ad alcune delle ragioni del mancato avanzamento di un progetto annunciato con tanto ottimismo. Per Burkholder, la tabella dovrebbe

offrire una base per ulteriori esplorazioni di tutti gli usi di musica preesistente, dall'*organum* al *cantus firmus* alla variazione, al collage, alla citazione, alle melodie jazz costruite su giri armonici presi in prestito, ai

⁵ ID., *The uses of existing music* cit., p. 851n.

⁶ *Ivi*, p. 862. Burkholder spiega anche di aver cominciato a redigere la bibliografia nel 1988 con David C. Birchler alla University of Wisconsin in Madison e di aver proseguito all'Indiana University, dapprima con gli studenti di un seminario e poi con Andreas Giger. Un breve articolo di Giger, infatti, affianca quello di Burkholder per spiegare il progetto bibliografico nel dettaglio: ANDREAS GIGER, *A bibliography on musical borrowing*, «Notes. Second series» 50, 1994, pp. 871-874.

⁷ BURKHOLDER, *The uses of existing music* cit.

⁸ <<http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/>> (consultato a settembre 2014).

⁹ J. PETER BURKHOLDER, *Borrowing*, in *Grove Music online. Oxford Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/52918>> (consultato a settembre 2014).

¹⁰ BURKHOLDER, *The uses of existing music* cit., pp. 867-869; ID., *Elements of a typology of musical borrowing*, in *Grove Music online. Oxford Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/img/grove/music/F922757>> (consultato a settembre 2014). La versione della tabella qui riportata è quella preparata da Burkholder per il Grove.

sampling elettronici, come aspetti di un unico campo che attraversi le epoche storiche e le specializzazioni della ricerca.¹¹

TABLE 1: Elements of a typology of musical borrowing	
1. What is the relationship of the existing piece to the new piece that borrows from it?	<i>type</i> - of the same genre, medium, style and musical tradition - of a different genre, medium, style or musical tradition <i>texture</i> - a single-line melody used in a new monophonic melody - a single-line melody used in a polyphonic work - a polyphonic work used in a new polyphonic work <i>origin</i> - by the composer of the new piece - from the same circle of musicians - by a contemporary from another place or circle - from a distant place - from an earlier time
2. What element or elements of the existing piece are incorporated into or referred to by the new piece, in whole or part?	- the full texture - a combination of parts that is less than the full texture - a melodic line, gesture or contour - a rhythmic figure - an aspect of harmony, such as a chord progression, striking sonority or pitch collection - the form or a formal device - texture - instrumental colour - other parameters
3. How does the borrowed material relate to the shape of the new piece?	- provides the structure, virtually unaltered, but other features are changed enough to create a new entity - contrafactum (change of text) - transcription or arrangement (change of performing forces) - intabulation or arrangement (change of medium and figuration) - provides the structure and is varied or altered - melodic paraphrase - variation embellishment or ornamentation - forms the basis of the structure or of a melodic line, with new material added or interpolated - trope - refrain - serves as a structural line or complex to which other parts are joined contrapuntally - organum (of every kind) - medieval motet - cantus-firmus composition - paraphrase (hymn paraphrase, paraphrase mass) - setting - arrangement - used as a theme, including extension and development - for variations - for a dance movement - for sonata form, rondo, fugue or other form - for a march - in a fantasia - for a cumulative setting - for improvisation, as in jazz - provides material (motifs, structural ideas, contrapuntal combinations etc.) that is freely reworked - used as a motif - appears once, marking a significant event in the form - appears once, in passing - combined linearly with other borrowed (and some new) material - linear quodlibet (successive, homophonic) - medley - patchwork - combined contrapuntally with other borrowed (and some new) material - polyphonic quodlibet (simultaneous) - part of a collage involving borrowings from many works
4. How is the borrowed material altered in the new piece?	- complete and not altered - incomplete but otherwise not altered - minimally altered - embellished or ornamented - melodically paraphrased or restructured - substantially reworked - appears only in fragments - placed in a new context, changing its effect - used as a theme, perhaps not greatly altered when presented as a theme but elsewhere developed and fragmented as themes are changed to conform to a new function (e.g. as a cantus firmus in long notes, or a folk tune reworked as a theme) - disguised - only alluded to, with a similar gesture, without itself being incorporated
5. What is the function of the borrowed material within the new piece, in musical terms?	<i>initial</i> - served the composer as a starting initial point for composition (often literally, if the new piece begins like the model) <i>structural</i> - forms the basic structure of a single line - is incorporated as an element in a principal melodic line - is the structural basis for a polyphonic work

Fig. 1.1. 1 Burkholder, *Elements of a typology of musical borrowing*

¹¹ BURKHOLDER, *The uses of existing music* cit., p. 867.

Burkholder, insomma – per dirla con Genette¹² – vorrebbe mettere in cantiere l'infinito. In realtà, la tabella, pur senza delimitare l'oggetto in esame, si riferisce chiaramente al repertorio della musica d'arte occidentale; il jazz, citato solo una volta in coda al punto 3, sembra più un termine di paragone che un genere menzionato di per sé, e l'ambito della musica popolare è ammesso solo in un caso, al punto 4, tra le fonti eventualmente rielaborate. E non solo la tabella si riferisce implicitamente alla *Western art music*, ma inoltre porta chiaramente i segni del lavoro di Burkholder su Ives, forse troppo rapidamente assunto a fondamento del «musical borrowing as a field». Gli elenchi delle possibilità di riscrittura ipotizzate tendono al generico («origin»: cosa si intende per «circle of musicians» se ci si muove – come parrebbe – nell'orbita dell'intera storia della musica?), quando non all'ovvio (cfr. «type»); in altri casi appaiono incomplete (punto 2) e piuttosto riduttive (punti 3 e sgg.: nella pratica, gli «how» delle domande elencate si rivelano quasi sempre più complessi di quanto si possa indicare in un elenco di tal genere). Inoltre, ancora al punto 3, sono indicate indiscriminatamente ora delle descrizioni di procedure, ora delle effettive pratiche di *musical borrowing*, ora delle forme musicali o degli stili, appartenenti alla musica pre-tonale o tonale e a una certa produzione post-tonale, ma non in grado, forse, di supportare una classificazione del fenomeno nel secondo Novecento.

I risultati di una prima applicazione di questo «modo di organizzare il nostro pensiero circa i diversi tipi di borrowing» sono riportati da Burkholder nell'appendice II del saggio, che offre «un tentativo di cronologia»¹³ i cui esiti, per quanto riguarda, a titolo di esempio, proprio il Novecento, sono considerevolmente provvisori:

¹² Gérard Genette, tra i massimi studiosi di riscritture letterarie, si esprime in questi termini a proposito della scelta di non considerare nella sua sistematizzazione delle pratiche ipertestuali quelle puntuali e facoltative giacché, pur tralasciandole, avrà già, «come dice pressappoco Laforque, l'infinito in cantiere». *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ; trad. it. (consultata) *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 13. Su Genette cfr. *infra*, cap. 2.1.

¹³ BURKHOLDER, *The uses of existing music* cit., pp. 866, 869-870. La sezione *Art music after 1950* contenuta nella voce del Grove – per restare al Novecento (in questo caso giustamente dimezzato) – consiste nel citare una rosa di casi di riscrittura di compositori (Davies, Zimmermann, Berio, Kagel, Schnittke, Rochberg, Corigliano, Glass, Christopher Rouse, Claude Baker – gli ultimi cinque statunitensi) la cui matrice è rintracciata, sempre oltre l'Atlantico, nell'influsso di Ives, dell'ultimo Stravinskij, di Cage. ID., *Borrowing* cit.

20th century:
 collage (Ives, Berio)
 jazz improvisation
 jazz contrafacts (tunes written on borrowed chord changes)
 avant-garde borrowing (Cage, Kagel)
 tape and electronic reworking (musique concrète, dubbing, sampling, rap music)

Es. 1.1.1 Burkholder, *A tentative chronology of uses of existing music* (estratto)

Nel complesso, il meritevole tentativo di sistematizzare lo studio della riscrittura rischia di trasformarsi in un progetto didascalico, meccanico, angusto e un po' frustrante. A ragione Burkholder si dice consapevole di non poter procedere da solo, ma la sua chiamata alle armi si risolve in un questionario a scelta multipla; e se si prefigge di prendere a modello gli studiosi del contrappunto, dell'opera o della musica a programma, che «spaziano nell'intera storia della pratica, dell'idea, del genere»,¹⁴ all'atto pratico sembra tralasciare che anche dietro la pratica compositiva del *borrowing* ci sia un'"idea", e che un'"idea" debba anche porsi – quale premessa epistemologica – a fondamento dello studio di tale pratica; e che difficilmente nei «fields» di studio dell'opera o del contrappunto si sia proceduto con meri intenti tassonomici.

È altresì indicativo di premesse ancora acerbe il fatto che Burkholder, pur manifestando una coscienza del problema terminologico nel riconoscere che «molte parole usate per descrivere il musical borrowing sono associate a una specifica procedura o periodo», e dunque insufficienti, e pur lasciando intendere che, d'altra parte, preferirebbe una definizione che si avvicinasse a "the use of existing music" (l'uso di musica preesistente),¹⁵ scelga infine di lasciare invariato lo *status quo ante* e di optare per "musical borrowing".¹⁶ Ma il termine "borrowing" porta con sé un limite: letteralmente *to borrow* significa prendere in pegno, con l'accordo di restituire l'oggetto preso o un suo equivalente, quindi ottenere qualcosa per un uso temporaneo; e l'uso figurato non fa che attribuire la temporaneità del possesso a oggetti immateriali.¹⁷ "Borrowing", di conseguenza, conferisce inevitabilmente alla riscrittura un'aura sottintesa di precarietà, di subordinazione, e sancisce uno stato di minorità del pezzo e dell'autore che "prende in prestito". Non a caso, le prime occorrenze di «to

¹⁴ BURKHOLDER, *The uses of existing music* cit., p. 861.

¹⁵ *Ivi*, pp. 861-862.

¹⁶ Adottandolo peraltro, non solo per il suo progetto di fondazione di un autonomo campo di studi sul fenomeno, ma anche per la voce del Grove da lui dedicata alla riscrittura (cfr. *Id.*, *Borrowing* cit.).

¹⁷ Cfr. "borrow, v.1", Oxford English Dictionary online, Oxford University Press, <<http://www.oed.com.pros.lib.unimi.it/view/Entry/21706>> (consultato a settembre 2014).

borrow» e di «borrowing» reperibili nel RIPM (Répertoire international de la presse musicale) risalgono agli anni Venti dell'Ottocento, e sono sempre relative a casi di prestito fraudolento e non dichiarato – in una parola, di plagio – spesso per mano di Händel.¹⁸ Sorprende che Burkholder possa aver ratificato una definizione vecchia quasi due secoli senza ricostruirne la storia dell'uso né soppesarne l'effettiva rispondenza a proposito di una pratica che, nel Novecento, ha subito sostanziali mutamenti. Tanto più in tempi in cui, se è vero che lo studio della riscrittura come pratica a sé stante non presenta precedenti in ambito musicale, nondimeno è stato oggetto di ricerca in altri ambiti, soprattutto in quello letterario, che tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta si è dotato di una serie di strumenti metodologici e terminologici talvolta discordanti o parziali, e non necessariamente condivisibili ma, quanto meno, stimolanti.

Degli studi di teoria letteraria sulla cosiddetta “intertestualità”, tuttavia, Burkholder accetta suggerimenti solo a proposito della realizzazione di una bibliografia annotata sul “musical borrowing”:

Comparare il problema negli studi musicali con approcci presi dalla letteratura può aiutarci a vedere paralleli e differenze, darci nuove idee e suggerirci cosa fare e cosa non fare.¹⁹

Per il resto, riduce l'intertestualità a mera definizione – che un po' sommariamente candida e respinge come possibile designatrice del *musical borrowing* perché «troppo ampia» e per la presunta ambiguità a proposito di questioni di priorità e derivazione; nello stesso tempo, tralascia del tutto di prendere in considerazione l'eventualità di trarre qualche beneficio non dalle bibliografie sull'intertestualità letteraria, bensì dai testi principali a cui quelle bibliografie fanno riferimento, privandosi quindi della possibilità di

¹⁸ Cfr. per esempio le lettere F.W.H., *To the editor. Plagiarism*, «The Quarterly Musical Magazine & Review» 4/XIV, 1822, pp. 141-147: pp. 144-145; FAYOLLE, *Mozart's Requiem. To the editor*, «The Harmonicon» 4/XLVIII, 1826, p. 235; *An amateur to the editor*, «The Musical Journal» 1/VI, 1840, pp. 88-89. Una nota della Western Madrigal Society su «The Musical World» 18/XIII, 1843, pp. 17-18, poi, esplicita involontariamente l'accezione all'epoca attribuita al *borrowing* nell'affermare, a proposito di un madrigale presentato a concorso di composizione, che «a passage of fifteen bars, note for note in all the parts, is “begged, borrowed, or stolen” from an old composition of Lucca [sic] Marenzio» (p. 117). Uno dei primi articoli in cui compare l'espressione “musical borrowing” verte su «nature and extent of Handel's obligations to his Viennese contemporary»: JOSEPH BENNETT, *Handel and Muffat*, «The Musical Times and Singing Class Circular» vol. 36, n. 625, 1895, pp. 149-152.

¹⁹ BURKHOLDER, *The uses of existing music* cit., p. 862.

mutuarne qualche ausilio nell'approccio definitorio e operativo al fenomeno della riscrittura in ambito musicale.²⁰

Proprio la natura fondamentalmente applicata dello studio *musical borrowing* proposto da Peter Burkholder, lo induce, tuttavia, a focalizzare lucidamente l'attenzione su un elemento essenziale per chi si accosti all'indagine sulla riscrittura in musica – elemento che egli sintetizza nel saggio del '94 ma che gli viene appunto dall'esperienza pregressa e diretta maturata con Ives – ossia la necessità di «resistere alla tentazione di spiegare le ragioni di un *borrowing* prima di aver pienamente compreso la natura e la profondità della relazione tra il nuovo pezzo e il vecchio», e di fronteggiare «tutti i consueti tranelli posti dalla comprensione dei processi compositivi, degli intenti e delle motivazioni». ²¹ Un monito implicitamente rivolto, in particolare, alla *cultural musicology*, propensa – come si vedrà – a orientare semanticamente l'approccio alla riscrittura eludendo l'analisi approfondita del testo musicale.²²

²⁰ Che l'approccio di Burkholder resti liminare emerge anche dalla breve voce "Intertestualità" da lui curata sempre per il Grove, in cui fondamentalmente espone gli stessi rilievi non tenendo conto del fatto che, per esempio, nella sua sistematizzazione della transtestualità, Gérard Genette abbia coniato o reclutato anche dei termini per indicare i testi riscritti e quelli che riscrivono (cfr. cap. 2.1). In effetti, Burkholder non fa riferimento né a Genette né ad altri studiosi, se non, incidentalmente, a Julia Kristeva, per aver elaborato la definizione di "intertestualità". Cfr. J. PETER BURKHOLDER, *Intertextuality*, in *Grove Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/52853>> (consultato a settembre 2014).

²¹ BURKHOLDER, *The uses of existing music* cit., p. 864. Nel suo saggio su Ives Burkholder confuta una precedente interpretazione di una citazione in una *song* da parte di Christopher Ballantine, il quale riteneva di poter ravvisare dietro la referenza un significato rintracciabile nel testo associato alla melodia citata, sostenendo la tesi (messa in dubbio da Burkholder) secondo cui sarebbe il significato extramusicale della citazione a giustificarne la presenza, piuttosto che le connessioni musicali. Cfr. CHRISTOPHER BALLANTINE, *Charles Ives and the meaning of quotation in music*, «The Musical Quarterly» 65/II, 1979, pp. 167-184: 173-174; J. PETER BURKHOLDER, "Quotation" cit., pp. 20-26.

²² Burkholder è particolarmente sensibile alla questione anglosassone della separazione tra *music theory* e *musicology*, di cui auspica un superamento in *Music theory and musicology*, «The Journal of Musicology» XI/1, 1993, pp. 11-23.

1.2 Joseph Straus, *Remaking the past*. Un approccio analitico

Joseph Straus si avvicina allo studio della riscrittura negli anni Ottanta attraverso una serie di *lectures* e di saggi poi confluiti e integrati nel volume *Remaking the past. Musical modernism and the influence of the tonal tradition*, in cui, preso atto della messe «di allusioni, manifeste o nascoste, alla musica del passato» presenti nella musica d'arte occidentale del primo Novecento, sviluppa «un quadro critico con il fine di interpretare tali allusioni in opere di Stravinskij, Schoenberg, Bartók, Webern e Berg».¹ In questi compositori, infatti, Straus ravvisa il bisogno di «collocarsi nell'ambito della tradizione e asserire la propria indipendenza creativa», bisogno che si traduce in una «anxious struggle» di «rifare» il passato.²

«Anxiety» e «struggle», angoscia e lotta, sono due termini fondanti della celebre teoria dell'influenza sviluppata in ambito letterario da Harold Bloom,³ la cui applicazione alla musica del XX secolo Straus dichiara indispensabile nel primo capitolo del suo libro (intitolato, per l'appunto, *Toward a theory of musical influence*); Stravinskij, Bartók e i tre viennesi, infatti, avrebbero stabilito con i propri predecessori canonici non un rapporto di generoso arricchimento e beneficio reciproco – secondo la visione eliotiana dell'influenza⁴ – bensì una relazione basata, bloomianamente, «su angoscia, collera e repressione»,⁵ combattuta a colpi

¹ JOSEPH N. STRAUS, *Remaking the past. Musical modernism and the influence of the tonal tradition*, Cambridge, MA–London, Harvard University Press, 1990, p. vii. Quanto ai saggi precedenti, cfr. almeno ID., *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern*, «The Musical Quarterly» LXXII/3, 1986, pp. 301-328, e *The “anxiety of influence” in twentieth-century music*, «The Journal of Musicology» IX/4, 1991, pp. 430-447.

² ID., *Remaking the past* cit., p. viii.

³ La teoria in questione è sviluppata in particolare in HAROLD BLOOM, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1973 (consultata); ed. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983. Cfr. inoltre ID., *A map of misreading*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1975.

⁴ Cfr. T. S. ELIOT, *Tradition and the individual talent*, in *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, London, Methuen, 1920; trad. it. *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 2010³, pp. 67-80.

⁵ STRAUS, *Remaking the past* cit., p. 12.

di conflitto edipico, il cui superamento starebbe in un atto di deliberato travisamento («misreading») e di correzione creativa dei “padri” da parte dei “figli”, capaci in tal modo di generare a loro volta nuove opere del canone.⁶

Pertanto, come Bloom individua sei «rapporti di revisione» (*revisionary ratios*) che qualificano le relazioni tra poeti forti,⁷ così Straus, a sua volta, ritiene di delinearne otto, specificamente musicali, che definisce «strategie di reinterpretazione»⁸

Motivicization. The motivic content of the earlier work is radically intensified.

Generalization. A motive from the earlier work is generalized into the unordered pitch-class set of which it is a member. That pitch-class set is then deployed in the new work in accordance with the norms of post-tonal usage.

Marginalization. Musical elements that are central to the structure of the earlier work (such as dominant-tonic cadences and linear progressions that span triadic intervals) are relegated to the periphery of the new one.

Centralization. Musical elements that are peripheral to the structure of the earlier work (such as remote key areas and unusual combinations of notes resulting from linear embellishment) move to the structural center of the new one.

Compression. Elements that occur diachronically in the earlier work (such as two triads in a functional relationship to each other) are compressed into something synchronous in the new one.

Fragmentation. Elements that occur together in the earlier work (such as the root, third, and fifth of a triad) are separated in the new one.

Neutralization. Traditional musical elements (such as dominant-seventh chords) are stripped of their customary function, particularly of their progressional impulse. Forward progress is blocked.

Symmetrization. Traditionally goal-oriented harmonic progressions and musical forms (sonata form, for example) are made inversionally or retrograde-symmetrical, and are thus immobilized.

Fig. 1.2.1 Straus, Prospetto delle «musical strategies of reinterpretation»⁹

e che spiega nel modo che segue:

Con l'applicazione di questi rapporti musicali di revisione a tutti i livelli della struttura, i compositori del XX secolo reinterpretano la musica

⁶ Ecco la definizione che Bloom dà del principio fondatore della sua teoria: «L'Influenza Poetica – quando coinvolge due forti, autentici poeti – procede sempre attraverso il *misreading* del poeta precedente, un atto di correzione creativa che è di fatto e necessariamente un travisamento. La storia della fruttuosa influenza poetica, in altre parole la tradizione principale della poesia occidentale a partire dal Rinascimento, è una storia di angoscia e di caricatura autoliberatoria, di distorsione, di revisionismo perverso e ostinato, senza i quali la poesia moderna in quanto tale non esisterebbe». BLOOM, *The anxiety cit.*, p. 30.

⁷ Le «six revisionary ratios» individuate da Bloom sono il fraintendimento poetico (*clinamen*); il compimento e l'antitesi (*tessera*); la *kenosis* o ripetizione e discontinuità; la *demonizzazione* o controsublime; l'*askesis* o purgazione e solipsismo e, infine, l'*apophrades* o ritorno del morto. *Ivi*, pp. 14-15.

⁸ STRAUS, *Remaking the past cit.*, p. 17.

⁹ *Ibidem*.

precedente secondo le proprie esigenze compositive. Queste strategie, più di ogni specifica struttura, definiscono una pratica comune nel XX secolo.¹⁰

L'obiettivo dei capitoli successivi al primo, quindi, è di entrare nel merito delle questioni musicali e di rileggere alcune opere dei cinque compositori prescelti alla luce della teoria dell'influenza di Bloom; le opere affrontate, che intendono il concetto di riscrittura in senso piuttosto ampio, spaziano dal *misreading* analitico (cap. 2) a meccanismi strutturali di larga scala (cap. 7), passando nei capitoli intermedi per «ricomposizioni», «usi novecenteschi della triade», persistenze di forma sonata e citazioni.

Del volume di Straus esiste una ficcante recensione a opera del Richard Taruskin più caustico,¹¹ le cui obiezioni, benché “interessate” a difendere Stravinskij dalle mire revisioniste di certa *music theory*,¹² non sono per questo ricusabili.¹³ L'accusa di fondo che Taruskin muove a Straus è di revisionismo storico: «il suo principale proposito», dietro un'apparente indagine esclusivamente teorica, sarebbe di offrire, tutt'altro che in buona fede, una rilettura del neoclassicismo che neutralizzi la «“deviazione”» compiuta da Stravinskij, così da cancellare le rivendicazioni del compositore nei confronti della narrazione dominante.¹⁴ Che significa, secondo Taruskin, «assimilare Stravinskij e Bartók a Schoenberg», implicare che «Stravinskij sia divenuto uno “strong poet” solo dopo aver abbracciato il serialismo», perpetuare «l'identificazione del *mainstream* classico con una tradizione *ad hoc* e strettamente tedesca» e, da ultimo, riaffermare la tesi che vorrebbe «la seconda scuola di Vienna e i suoi auto-definitisi eredi dei *campuses* americani quali esclusivi custodi di tale *mainstream*».¹⁵

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ RICHARD TARUSKIN, *Revising revisions*, «Journal of the American Musicological Society» 46, 1993, 114-138: 124-134. La prima parte della recensione è dedicata invece al saggio di Kevin Korsyn *Towards a new poetics of musical influence*, «Music Analysis» 10, 1991, pp. 3-72.

¹² Straus confermerà un particolare interesse per una certa rilettura seriale di Stravinskij allorché, nel 2001, risponderà a Taruskin con un'altra raccolta di saggi – pubblicati individualmente *in itinere* tra gli anni Ottanta e Novanta – dedicata allo Stravinskij seriale (STRAUS, *Stravinsky's late music*, New York–Cambridge, Cambridge University Press, 2001).

¹³ Qualche osservazione, semmai, si potrebbe fare sul metodo: Taruskin risponde a Straus solo sul versante “poietico” ed “estesico”, ma non una volta adduce a sostegno del suo discorso una ragione strettamente musicale. Insomma, Taruskin rimprovera a Straus di costruire tutto il suo discorso sul piano analitico tralasciando tendenziosamente i documenti storici, ma a sua volta gli risponde costruendo tutto il suo discorso sul piano storico tralasciando le questioni musicali: sono le due diverse anime della musicologia americana che si danno battaglia su due terreni diversi.

¹⁴ TARUSKIN, *Revising revisions* cit., p. 126.

¹⁵ Taruskin (p. 133) sta polemizzando abbastanza chiaramente con personaggi come Milton Babbitt, compositore seriale che nel secondo Novecento ha reso Princeton una sorta di

Per questa operazione, nota Taruskin, in *Remaking the past* Straus si serve di due espedienti: l'adesione solo nominale alla teoria di Bloom nel primo capitolo, da cui, in effetti, si emancipa quasi del tutto nella pratica analitica delle pagine successive, sostituendo le *ratios* originarie con le sue ed eludendo tanto la questione dei "precursori" quanto quella dell'angoscia;¹⁶ e, di conseguenza, l'adozione di uno strumento interpretativo alternativo: quello delle «norme di uso post-tonale», che Straus assume come «operative in compositori i cui concetti e metodi si formarono fuori dall'orbita pre-seriale»,¹⁷ nei quali quindi rintraccia forzatamente dei fenomeni di "motivizzazione" e di "generalizzazione" (che sono le due "strategie di reinterpretazione" più ricorrenti nel volume); Straus, insomma, applica il suo approccio da *set theorist* al repertorio latamente neoclassico esaminato. Un procedimento analitico e metodologico che Taruskin considera non solo improprio nei confronti di Stravinskij e di Bartók, ma anche anacronistico verso Schoenberg, giacché il motivo, per lui, era principalmente una «configurazione di altezze, non una classe».¹⁸

Alle considerazioni di Taruskin fin qui riportate e, nel complesso, condivisibili, se ne possono aggiungere di ulteriori. Per cominciare, si potrebbe rilevare che, tra le riscritture stravinskiane citate e analizzate da Straus, non sono effettivamente menzionate quelle gesualdiane, evidentemente non funzionali al "progetto" revisionista complessivo. Inoltre, in *Remaking the past* si riscontra una certa fumosità cronologica: le opere esaminate si collocano nella prima metà del Novecento, ma l'autore estende più volte le sue conclusioni all'intero XX secolo. Potrebbe trattarsi di un'ambiguità perseguita a fini di "marketing" (una leggerezza terminologica, da parte di Straus, appare improbabile), ma più verosimilmente siamo in

roccaforte dell'avanguardia post-tonale, o Allen Forte, padre della "set theory", derivata dal serialismo di Babbitt e istituzionalizzata a Yale. Proprio di Forte, peraltro, Joseph Straus è stato allievo (cfr. DAVID CARSON BERRY, *The twin legacies of a scholar-teacher. The publications and dissertation advisees of Allen Forte*, «Gamut» I/2, 2009, pp. 197-222: 215), diventando poi a sua volta un alfiere della teoria insiemistica (tra le altre cose, Straus è anche autore di una maneggevole *Introduction to post-tonal theory*, la cui prima edizione (Prentice Hall, NJ, Englewood Cliffs) risale al 1990).

¹⁶ «L'irrelevanza del terzo capitolo» chiosa Taruskin «alla questione dell'influenza è lapalissiana, persino per Straus; qui non ci è richiesto di immaginare Pergolesi come un Laio all'incrocio» (*Revising revisions* cit., p. 128). Lasciando da parte il «persino», Straus è perfettamente consapevole di non poter importare in ambito musicale, a meno di esiti "pittoreschi", il concetto ermeneutico di travisamento e di creatività elaborato da Bloom che, con una sorta di psicologismo schleiermacheriano, tende a rileggere la storia della poesia come storia delle psicologie dei poeti che cercano di affrancarsi dai propri predecessori. Su questa sintesi del pensiero bloomiano cfr. MAURIZIO FERRARIS, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 2008², p. 383.

¹⁷ TARUSKIN, *Revising* cit., p. 130.

¹⁸ *Ibidem*.

presenza di un sottinteso – immanente, quasi – giudizio di valore: per Straus le riscritture novecentesche degne di menzione sono quelle rileggibili, anche con forzature piuttosto marcate, alla luce della teoria insiemistica; ossia quelle che preservano la “purezza” e l’unitarietà del materiale impiegato. Questo significa lasciar fuori, per esempio – e senza giustificazione alcuna da parte di Straus – una moltitudine di riscritture prodotte tra gli anni Sessanta e Settanta per via del loro statuto spurio, disorganico, *double-coded*.¹⁹ E a tale drastica selezione del repertorio in senso diacronico corrisponde una altrettanto chirurgica cernita in senso sincronico: il neoclassicismo tra le due guerre, infatti, che è il vero periodo della storia della musica preso in esame in *Remaking the past*, comprende anche tutta una serie di riscritture non includibili e non incluse nel progetto strausiano.²⁰

In questo quadro, un criterio altamente selettivo intacca inevitabilmente anche le «strategie di reinterpretazione» adottate da Straus, appositamente indirizzate verso elementi dell’ordine delle microstrutture motivico-armoniche, e non applicabili – con maggiore o minore naturalezza – che a una ristretta tipologia di riscritture (d’altra parte, la selezione *a priori* del repertorio su più fronti permette a Straus di gestire una concezione di “recomposition” diversamente ingovernabile).²¹ Peraltro, Straus chiama “strategie” – termine bloomianamente assimilabile – quelle che sono, più precisamente, delle tecniche di perseguimento di eventuali obiettivi strategici; dei quali, in verità, non si coglie la presenza in *Remaking the past*, perché innalzare apertamente il discorso alle finalità estetiche e sovra-musicali significherebbe uscire dall’ambito più strettamente tecnico-teorico e storicizzare il discorso – e Straus se ne astiene rigorosamente.²²

Ricapitolando, l’operazione di Straus consiste in sostanza nell’applicare su più livelli un metodo deduttivo: innanzitutto nel tentativo infruttuoso di far rientrare la sua analisi nell’alveo della teoria dell’influenza

¹⁹ Il concetto di *double-coding* (doppia codificazione), adottato da Charles Jenks nell’ambito della sua fortunata definizione dell’architettura postmoderna (*The language of post-modern architecture*, London, Academy, 1977), ha poi avuto grande risonanza negli studi sul postmoderno letterario a indicare il ricorso a più codici stilistici e sottotesti nella stessa opera. Cfr. REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 126-130.

²⁰ Quelle prodotte, per esempio, dai neoclassicismi nazionali italiani o francesi.

²¹ A conferma di quanto si diceva a proposito della definizione “musical borrowing”, Straus non ne fa uso, e preferisce parlare di “recomposition”, termine che stabilisce una posizione più paritetica tra colui che compone e colui che ri-compone, spostando l’attenzione tutt’al più sul secondo.

²² È significativo che non una sola data sia indicata a proposito delle opere esaminate, che galleggiano in un mare temporale indistinto, così da poter essere “assolutizzate” come esemplari rappresentativi di una tipologia di riscrittura novecentesca che, in Straus, diventa la riscrittura novecentesca.

di Bloom; in secondo luogo, nel circoscrivere chirurgicamente (e, nel caso di Stravinskij, arrischiarsi a falsare), senza dichiararlo, l'oggetto di studio in funzione del proprio metodo teorico-analitico; più tra le righe, inoltre, e con il supporto di Taruskin, sembra si possa congetturare che tali premesse metodologiche siano guidate, a loro volta, da più profonde premesse epistemologiche, se non proprio ideologiche.

Le obiezioni mosse fin qui al lavoro di Straus rischiano, però, di oscurare un aspetto importante, ossia l'incontestabile efficacia del suo approccio analitico alla riscrittura quando applicato a opere motivicamente orientate: la sua analisi del corale bachiano *Schmücke dich* nella versione orchestrale di Schoenberg, per esempio, permette di intercettare e giustificare in maniera coerente tanto le scelte timbriche, di registro, quanto l'aggiunta occasionale di un frammento melodico; o l'identificazione del materiale derivato dalla citazione della *Canzona di ringraziamento* di Beethoven nel secondo movimento del Terzo Concerto per pianoforte di Bartók permette di ravvisare non solo le occorrenze palesi, ma anche quelle nascoste, trasposte, verticalizzate o impiegate in chiave più largamente strutturale.

Se praticata con un metodo calzante alla riscrittura presa in esame, insomma, l'analisi si conferma – come Burkholder ammoniva – uno strumento indispensabile alla corretta comprensione del rapporto stabilito dal testo “riscrittore” nei confronti di quello “riscritto”, comprensione che in un momento successivo dovrà naturalmente essere sottoposta al vaglio delle ragioni semantiche ed, eventualmente, culturali che possono soggiacere alla riscrittura. L'approccio insiemistico di Straus potrà quindi rivelarsi utile ad affrontare, in ambito contemporaneo, le “ricomposizioni” che si collocano nell'alveo della musica post-tonale e utilizzino delle tecniche rintracciabili tra le «musical strategies of reinterpretation».²³

Nell'intento di adottare la teoria di Bloom in ambito musicale, inoltre, *Remaking the past* ha il merito di introdurre nella riflessione sulla riscrittura il concetto di *misreading* che – opportunamente sfrondata (soprattutto in ambito contemporaneo) di un eccessivo psicologismo e di una relazionalità morbosa, e applicato alle opere piuttosto che agli autori, possibilmente con un allentamento delle maglie a volte troppo ristrette del canone – si rivela la *condicio sine qua non* creativa di ogni riscrittura, soprattutto di certo Novecento, con la quale ogni indagine in tal senso è chiamata a confrontarsi: non è cercando l'aderenza ma piuttosto lo scarto che si stanerà il senso di una riscrittura.

²³ È il caso, per esempio, di *Carlo* di Brett Dean: cfr. cap. 3.4.

1.3 La prospettiva storico-culturale di Metzger e Watkins

Rispetto a Joseph Straus, *Pyramids at the Louvre. Music, culture, and collage from Stravinsky to the postmodernists* (1994)¹ di Glenn Watkins e *Quotation and cultural meaning in twentieth-century music* (2003)² di David Metzger si collocano su tutt'altro versante: tanto Straus era rigidamente orientato all'analisi, infatti, quanto Watkins e Metzger propendono per un'interpretazione estensiva delle pratiche di riscrittura affrontate – rispettivamente, il collage e la citazione – che si fanno strumento di più o meno ampie narrazioni storico-culturali.

I

Al di là delle specifiche applicazioni, per David Metzger la citazione opera sempre come «agente culturale, cioè partecipa e determina dei discorsi culturali»:³

Quando un musicista prende in prestito del materiale da un pezzo, non attinge soltanto alla melodia ma anche alle associazioni culturali di quel pezzo.⁴

In *Quotation and cultural meaning*, quindi, egli dichiara di voler esplorare il ruolo della citazione nella musica del XX secolo «in un'ampia gamma di stili, che includono lo stile classico, sperimentale, popolare e il jazz»,⁵ affiancati a casi di citazione in altri ambiti creativi, come quello letterario e dell'arte figurativa. Tutte le opere coinvolte, musicali e non, sono

¹ GLENN WATKINS, *Pyramids at the Louvre. Music, culture, and collage from Stravinsky to the postmodernists*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994.

² DAVID METZGER, *Quotation and cultural meaning in twentieth-century music*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2003.

³ *Ivi*, p. 2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 3.

perciò selezionate e accostate in base ai *cultural meanings* ravvisati più o meno distintamente da Metzger nelle citazioni in esse contenute, e ogni capitolo si presenta nella forma di un *case study* che ospita un gruppo diverso di opere raccolte, di volta in volta, intorno a uno specifico tema culturale e sociale. Nel primo capitolo, «scene nostalgiche dell'infanzia» create da Ives per mezzo di citazioni sono collegate da Metzger alle scene altrettanto nostalgiche, ma in questo caso letterarie e cinematografiche, di Willa Cather e Mary Pickford; nel secondo si discute invece di «blackness and whiteness» e di rappresentazioni razziali del lavoro attraverso *Black and tan fantasy* (1929) di Duke Ellington – il cui tema principale è basato su uno *spiritual* derivato da un inno – affiancato da un saggio coevo di Zora Neale Hurston sulla canzone religiosa afroamericana; nel quarto si fa ricorso, invece, a opere di Rochberg (*Music for the magic theater*, 1965), Berio (*Sinfonia*, 1968) e Stockhausen (*Hymnen*, 1966-7) per ragionare di utopia, ossia di come «mondi idealistici in cui le combinazioni di passato e presente fanno sì che quasi tutto sembri possibile» si rivelino sogni «irrealizzati da un passato ingombrante». ⁶ Il terzo capitolo, poi – per restare alle sezioni che coinvolgono la *Western art music* ⁷ – chiama in causa, nell'ordine, *Erwartung* (1909) e l'autocitazione che Schoenberg vi fa da un suo *Lied* precedente, *The waste land* (1922) di Eliot, il collage da Monteverdi a se stesso cui Berio sottopone Berberian in *Recital I (for Cathy)* (1972) e, ancora, i ritratti papali realizzati da Bacon su Velásquez e le *Eight songs for a mad King* (1969) di Peter Maxwell Davies. Opere, queste ultime, probabilmente accomunate dal *meaning* di una follia «generata da un passato schiacciante che eclissa sia il presente sia la ragione» – come vorrebbe Metzger – e coinvolte in accostamenti senza dubbio intriganti, ma che – se si guarda a *Quotation and cultural meaning* dal punto di vista del trattamento riservato alla riscrittura – sollecitano, insieme ai capitoli precedenti, delle osservazioni che lo stesso autore, in qualche caso, sembra voler prevenire.

A cominciare dalla questione cronologica: Metzger dichiara a più riprese, fin nel titolo, che l'oggetto della sua indagine è la citazione nel XX secolo; e nell'introduzione, nel dedicare a Watkins qualche riga cercando di distanziarsi da un'operazione in verità non così dissimile dalla sua, gli contesta un effettivo sbilanciamento verso la prima metà del Novecento,

⁶ *Ivi*, p. 13.

⁷ Gli ultimi due capitoli del libro, infatti, sono dedicati alle pratiche di *borrowing* nella cultura *popular*: il quinto si occupa di *sampling* e “*tefth artists*”, mentre il sesto, attraverso un film dal titolo significativo di *Without you I'm nothing* (1990), si sofferma sulle *cover songs*.

sostenendo di essere egli stesso parimenti sbilanciato verso la seconda.⁸ Tuttavia, la distribuzione temporale e di genere delle opere musicali di cui Metzger si occupa a proposito del secondo Novecento non è poi così equilibrata: se per l'inizio del secolo tratta, come si accennava, di Ives, di *Erwartung* e, per il jazz, di *Black and tan fantasy* di Ellington, per la seconda parte circoscrive il suo studio esclusivamente a opere del periodo 1965-1972; per il resto, si sposta sì cronologicamente più avanti, ma in ambito *popular*. Gli ultimi tre decenni del XX secolo, quindi, rimangono totalmente scoperti per quanto riguarda la trattazione della citazione nella musica d'arte.

“Citazione”: il termine è usato da Metzger secondo un'accezione molto ampia, i cui confini vengono allargati e forzati al punto da includere nella trattazione anche il secondo movimento di *Music for the Magic Theater* di Rochberg, per esempio, che consiste in una ri-orchestrazione di una parte consistente di un *Adagio* di Mozart, il collage pluristratificato del terzo movimento di *Sinfonia*, una canzone pop come *DAB* (1989) di John Oswald, che offre una «performance riveduta» di *Bad* di Michael Jackson, o le *cover songs* contenute nel film *Without you I'm nothing*. Metzger è cosciente di non essere propriamente alle prese, in questi e altri casi, con delle citazioni (tant'è che si serve spesso del termine “borrowing” nei casi in cui “quotation” sia del tutto insostenibile), e ammette che questo approccio possa portare il discorso della citazione «fuori strada in nuovi campi», correndo «il rischio di lasciare la citazione del tutto indietro».⁹ Tuttavia, è proprio questo il suo obiettivo: «ampliare la nostra comprensione della citazione».¹⁰ Che, in concreto, si traduce nel servirsi strumentalmente delle più svariate pratiche di riscrittura – riunite per convenzione sotto la definizione *passe-partout* di “quotation” – come espedienti per intessere delle narrazioni culturali e sociologiche su temi dati, eludendo non solo le distinzioni terminologiche ma anche quelle tra generi musicali, nonché tra musica e altre forme d'arte. Con un esito duplice, perché se Metzger compie, in tal modo, un buon esercizio di *cultural musicology*, nello stesso tempo rende un servizio non altrettanto benefico alla causa dello studio della citazione come pratica di riscrittura, incrinando peraltro la paratassi del titolo.

In *Quotation and cultural meaning* non sembra infatti contemplata la possibilità che una citazione o un *borrowing* possano avvenire per ragioni non necessariamente culturali, ma più sottilmente semantiche, se non proprio esclusivamente musicali. Diventa quindi indispensabile che

⁸ *Ivi*, p. 9.

⁹ *Ivi*, p. 4.

¹⁰ *Ibidem*.

l'ascoltatore sia in grado di cogliere ogni riferimento culturale, di «“nominare” la citazione»,¹¹ affinché essa abbia ragion d'essere, e che il musicologo – più che addentrarsi nell'analisi delle riscritture in esame e da questa trarre delle conclusioni extramusicali – sia impegnato a estrapolarne dei *meanings* (o costretto, non di rado, a introdurveli dall'esterno) perdendo di vista, nel frattempo, elementi “tecnici” probabilmente poco seducenti, ma che consentirebbero interpretazioni meno soggettive. Quanto alle associazioni tra oggetti musicali, letterari e artistici, forse il commento migliore resta quello di Metzger, che definisce il suo lavoro un «collage» in cui le opere «aderiscono a un ideale di espansione e connessione, cioè costantemente si mettono in comunicazione con materiali apparentemente irrelati e svelano o creano collegamenti tra loro». ¹² Il rischio, però, è che nel voler dire una parola nuova sulle riscritture affrontate, *Quotation and cultural meaning* finisca col dirci soltanto ciò che Metzger ne pensa.

II

La tesi di fondo di *Pyramids at the Louvre* è «chiarire i modi in cui il modernismo sia servito come canale naturale all'età postmoderna e abbia rivendicato una permanenza continuata in essa»,¹³ ossia mostrare un debito del postmoderno nei confronti della prima metà del secolo, di cui la permanenza del collage sarebbe inequivocabile testimonianza: «dal cubismo, dal futurismo, dal dadaismo, dal surrealismo, ai numerosi avvicendamenti estetici degli anni '60, '70, '80 e '90», per Watkins «il collage ha mantenuto la sua vitalità», inteso come «riorganizzazione di rimasugli di memoria», come «inusuale alleanza di materiali», come «manipolazione di tempo e spazio attraverso una nuova serie di coordinate». ¹⁴ Elementi già ravvisabili «in Debussy, Ravel e Stravinskij», ma non per questo ascrivibili al solo fatto musicale: «la pratica del collage in musica rifiuta la discussione isolata», e «molte delle sue tecniche, oltre che dei suoi puntelli filosofici, sono osservabili sia nella letteratura sia nelle arti figurative». ¹⁵

Partendo dall'orientalismo e dal primitivismo di primo Novecento, dunque, Glenn Watkins si prefigge di affrontare in chiave interdisciplinare esperienze creative eterogenee fino alle soglie degli anni Novanta,

¹¹ *Ivi*, p. 6.

¹² *Ivi*, p. 14.

¹³ WATKINS, *Pyramids* cit., p. 7.

¹⁴ *Ivi*, p. 2.

¹⁵ *Ibidem*.

accomunate da una generica propensione alla referenza rispetto alla quale la designazione di “collage” non può non essere – anche dichiaratamente – una metafora:¹⁶ una sorta di canovaccio versatile per mezzo del quale, in aperta polemica con «forme recenti di riduzionismo musicologico inclini a sfrondare il dettaglio contestuale»,¹⁷ *Pyramids at the Louvre* «si accontenta della fabbricazione ed elaborazione di una *fiction* coerente»,¹⁸ nel «tentativo affettuoso di restituire al discorso metodologico molti degli approcci che sono stati piuttosto aggressivamente messi da parte in anni recenti».¹⁹

Ma qual è, all’atto pratico, l’apporto che la musicologicamente ambiziosa operazione di Watkins offre alla conoscenza del collage come pratica di riscrittura? Esaminato alle prese con l’epoca postmoderna, nella quale il collage non è soltanto una definizione estensiva, ma una tecnica compositiva ampiamente frequentata, *Pyramids at the Louvre* si rivela piuttosto deludente: al fenomeno è dedicata una parte più che marginale (meno di trenta pagine contro le circa cinquecento totali),²⁰ nella quale Watkins si limita a passare rapidamente in rassegna celebri riscritture postmoderniste (non solo collage, peraltro, avvalendosi dunque anche qui della metafora) inanellando informazioni note e citazioni dalle dichiarazioni degli autori di questa o quell’opera in un intreccio non mediato che si *accontenta* – in effetti – di riportare le intenzioni compositive, le vicende esecutive e di dar conto degli “epifenomeni” senza mai scendere nell’arena delle questioni strettamente musicali.²¹ Quando poi il discorso si sposta oltre gli anni Settanta, l’ordito si sfilaccia, e non c’è spazio che per qualche riga su Schnittke, Gubajdulina e Górecki, le cui vicende sono accomunate da questioni storico-politiche, e poi ancora su *Rendering* (1988-1990) di Berio e su un calco armonico da Lutosławski dell’americano David Gompper (*Transitus*, 1992).

«Lo storico della musica è sempre stato, e continua a essere, sedotto dal suo ruolo di narratore e allo stesso tempo imbrigliato in un senso di dovere nei confronti dell’oggetto musicale»,²² scriveva Watkins nell’introduzione. Si direbbe che, in *Pyramids at the Louvre*, il narratore abbia avuto la meglio sull’oggetto.

¹⁶ *Ivi*, p. 3.

¹⁷ *Ivi*, p. 8.

¹⁸ *Ivi*, p. 9.

¹⁹ *Ivi*, p. 8.

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 404-418 e 427-437.

²¹ Lo stesso approccio metodologico è riscontrabile, peraltro, nel capitolo (*Stoking the flame*) dedicato alle riscritture gesualdiane nel più recente WATKINS, *The Gesualdo Hex. Music, myth and memory*, New York–London, Norton & Company, 2010.

²² *Id.*, *Pyramids* cit., p. 9.

2. Per una definizione della riscrittura in musica

Preambolo

Se la musicologia non ha dedicato finora grandi attenzioni allo studio delle pratiche di riscrittura, quando se ne è occupata ha cercato di farlo con le sue sole forze, senza tener conto degli studi sulla riscrittura compiuti in altre discipline. Quella di Straus, come abbiamo visto, è un'eccezione, e per quanto l'effettiva applicazione, in *Remaking the past*, della teoria dell'influenza di Bloom (già di per sé molto discussa) sia stata ridimensionata, tuttavia Straus ne ha ricavato l'assimilazione in termini musicali di un concetto – il *misreading* – che nel suo lavoro analitico sulle “recompositions” di Schoenberg, Webern, Berg e Bartók, quanto meno, si è rivelato fruttuoso nel focalizzare l'attenzione sul processo sotteso allo scarto creativo che sempre si coglie, in gradi diversi, tra l'opera originale e la sua riscrittura.¹

Uscire dal recinto della musicologia per confrontarsi con gli studi sulla riscrittura, condotti, in particolare, in ambito letterario,² permetterebbe di avvicinare e di beneficiare di una tradizione plurimillenaria di riflessione e di analisi che molto avrebbe da dire alla nostra giovane disciplina. E, a condizione di resistere alle sirene di un'emulazione dal corto respiro, gli studi sulla riscrittura letteraria potrebbero rivelarsi una palestra metodologica per l'elaborazione di strumenti di studio della riscrittura specificatamente musicologici. Senza dimenticare che, spesso, la teoria letteraria non è altro che storia delle idee applicata: quando Aristotele o Auerbach si interrogano sulla mimesi nella tragedia o nel romanzo, si stanno interrogando anche sulla mimesi come costruzione culturale, come processo creativo *tout court*. E la storia delle idee, la tradizione di elaborazione del pensiero occidentale – per quanto avvocati a sé dalla critica e dalla teoria

¹ Cfr. cap. 1.2.

² Lo studio della transtestualità è molto sviluppato anche dagli studiosi di cinematografia, che da un lato si giovano di un “repertorio” decisamente più circoscritto e gestibile di quello musicale, e dall'altro fondano la propria indagine teorica sugli alcuni degli studi già presenti, per l'appunto, sulla riscrittura letteraria. Cfr. per esempio *Visioni di altre visioni. Intertestualità e cinema*, a cura di Giovanni Guagnellini e Valentina Re, Bologna, Archetipolibri – Gedit, 2007.

letterarie – costituiscono un patrimonio al quale la musicologia non dovrebbe temere di attingere liberamente e apertamente, perché si tratta di un'eredità che le spetta di diritto.

I prossimi capitoli sono quindi il risultato di incursioni extra-musicologiche che, peraltro, hanno talvolta offerto delle sorprese, perché in qualche caso non solo si sono rivelate foriere di elementi indirettamente utili a inquadrare lo studio della riscrittura in musica, ma hanno anche svelato, proprio nei confronti della riscrittura in musica, un ricorrente interesse specifico – non scevro da una punta di invidia benevola – da parte di teorici della letteratura, comparatisti, semiologi. Che, naturalmente, devono fronteggiare i limiti dovuti a una carenza di competenze tecniche approfondite ma che, nondimeno, possono fornire alla musicologia delle illuminazioni, o possono riuscire a provocarle.

Ci soffermeremo quindi sull'opera di sistematizzazione delle pratiche transtestuali messa a punto all'inizio degli anni Ottanta da Gérard Genette, sulla classificazione semiotica delle forme di interpretazione compiuta da Umberto Eco e, con George Steiner, sul riconoscimento della traduzione, intesa in senso ampio, come pratica culturale. Infine, la ricerca di premesse epistemologiche adeguate su cui fondare un possibile studio pratico della riscrittura nella musica contemporanea ci porterà a rivolgere brevemente l'attenzione al pensiero ermeneutico di Hans-Georg Gadamer, il quale, pur non occupandosi di riscritture, può forse fornirci degli arnesi – essi stessi interpretativi – utili a inquadrare il fenomeno in esame.

2.1 «Amare i testi due alla volta». La sistematizzazione letteraria di Genette

Un riepilogo dettagliato del lavoro tassonomico riversato da Gérard Genette in *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado* (1982)¹ sarebbe qui impresa fine a se stessa: avremo modo di incontrare Genette sul campo e di misurarci con la sua sistematizzazione delle pratiche ipertestuali nella parte dedicata allo studio del caso Gesualdo, in particolare nei capitoli in cui verranno affrontate opere che mostrino delle affinità sostanziali con le pratiche letterarie di riscrittura, soprattutto se ipertestuali. In queste pagine possiamo invece cercare di discernere le ragioni per cui, a differenza del progetto tipologico di Burkholder, la sistematizzazione di Genette abbia funzionato – e funzioni a tal punto da permettere anche ai musicologi di attingervi.

Un primo fattore determinante è certamente il contesto nel quale *Palimpsesti* prende forma, a cominciare dal legame di Genette con il suo maestro Roland Barthes che, sul finire degli anni Sessanta, aveva decretato solennemente la morte dell'autore, proponendo il superamento della centralità positivista e capitalistica della "persona" dell'autore («si cerca sempre la spiegazione dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta»),² se non proprio la sua soppressione, a vantaggio della scrittura – come già proposto *ante litteram* da Mallarmé – e del lettore, al quale Barthes rivendicava l'urgenza di restituire un ruolo attivo. Per Barthes, quindi, un testo è

uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura.³

¹ GERARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ; trad. it. (consultata) *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

² ROLAND BARTHES, *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984; trad. it. (cons.) *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56: 52.

³ *Ivi*, p. 54.

Ed è sotto il suo influsso, e nell'alveo della *nouvelle critique*, che nel 1969 Julia Kristeva, nell'offrire la sua rilettura estensiva e strutturalista del pensiero teorico di Michail Bachtin sul romanzo – pensiero che, nella Francia dell'epoca, non poteva non apparire profetico – aveva coniato il termine “intertestualità”.⁴ Bachtin, infatti, aveva concepito il romanzo come fenomeno pluridiscorsivo, la lingua letteraria come stratificazione di più lingue, la parola del romanzo come plurivoca.⁵ Sicché, nel descrivere il romanzo come «assorbimento e trasformazione di un altro testo»,⁶ Kristeva va oltre, e attribuisce questa definizione al testo in generale, a proposito del quale ella introduce la nozione di intertestualità nella misura in cui questa starebbe a indicare che «la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo)»;⁷ e, ancora, che «la parola è spazializzata: funziona su tre dimensioni (soggetto-destinatario-contesto) come un insieme di elementi segnici *in dialogo* o come un insieme di elementi *ambivalenti*»;⁸ in sostanza, che il testo è, barthesianamente, un «mosaico di citazioni».⁹

Secondo questa prima definizione, dunque, l'intertestualità viene intesa come fenomeno rintracciabile indiscriminatamente in qualsiasi testo. Ma Genette, pur orbitando nella stessa temperie, di cui naturalmente assimila le enunciazioni fondamentali, nel 1982 prende le distanze tanto dalla drasticità provocatoria di Barthes quanto dall'onnicomprendività del fenomeno intertestuale. E intraprende la sua impresa tassonomica proprio a partire da una rifondazione terminologica.¹⁰ Dopo aver quindi proposto la “transtestualità” come definizione estensiva della molteplicità di fenomeni che mettono un testo «in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»,¹¹ in *Palinsesti* distingue cinque tipi di relazioni transtestuali,¹² cominciando

⁴ Cfr. JULIA KRISTEVA, *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; trad. it. (cons.) *La parola, il dialogo e il romanzo*, in *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

⁵ Cfr. MICHAÏL M. BACHTIN, *Slovo v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, Chudožestvennaja literatura, 1975; trad. it. (cons.) *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230. Bachtin elabora il suo pensiero teorico già negli anni Venti e Trenta; tuttavia, la prima raccolta dei suoi scritti risale al 1975, anno della sua morte.

⁶ KRISTEVA, *La parola* cit., p. 120.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 121.

⁹ *Ivi*, p. 120.

¹⁰ Anche rispetto a Michael Riffaterre, che aveva fatto dell'intertestualità il suo ambito di studi conferendole, tuttavia, la valenza che Genette attribuisce alla “transtestualità” (GENETTE, *Palinsesti* cit., pp. 4-5).

¹¹ *Ivi*, p. 3.

¹² La discussione dei cinque tipi di relazioni intertestuali occupa le pp. 3-10, da cui sono tratte le citazioni che seguono.

dall’“intertestualità”, che qualifica, in maniera volutamente restrittiva, come «relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire [...] la presenza effettiva di un testo in un altro»; nell’ambito dell’intertestualità, perciò, Genette colloca concretamente soltanto la citazione, fenomeno intertestuale più esplicito e letterale, il plagio, «prestito non dichiarato ma ancora letterale», e l’allusione, che presuppone nel lettore la percezione del rinvio a un altro enunciato. Vi è poi la “paratestualità”,¹³ ossia la relazione che il testo «mantiene con quanto non può essere definito che il suo paratesto»: «titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse», ma anche note a margine, a piè di pagina, illustrazioni, e tutta la restante moltitudine di «segnali accessori, autografi o allografi», che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso». Talvolta esplicitata da una menzione paratestuale è quella che Genette chiama “architestualità”, ossia una «relazione assolutamente muta» come quella, per esempio, di «pura appartenenza tassonomica» di un testo a un genere. La relazione critica «di “commento”» che lega un testo a un altro testo senza necessariamente citarlo prende quindi il nome di “metatestualità”, per arrivare, infine, all’“ipertestualità”, che è l’ambito di riscrittura preso in esame in *Palinsesti*.

Designo con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento.¹⁴

Una relazione, questa, che per Genette «può essere d’ordine descrittivo o intellettuale», benché possa anche accadere che «B non parli affatto di A» pur non potendo «esistere così com’è senza A».¹⁵ E che naturalmente – precisa – non è impermeabile agli altri tipi transtestuali, spesso intersecantisi vicendevolmente.

Quanto al concetto barthesiano e kristeviano dell’intertestualità – o meglio, nei termini di *Palinsesti*, dell’ipertestualità – come «aspetto universale (a gradi diversi) della letterarietà», Genette lo conferma («non vi è opera letteraria che, a qualche livello e a seconda del tipo di lettura, non ne evochi qualche altra, e in questo senso tutte le opere sono ipertestuali»),¹⁶ ma contestualmente circoscrive il campo – e del resto non potrebbe fare

¹³ Alla paratestualità Genette dedicherà in seguito un altro ampio lavoro: *Seuils*, Paris, Seuil, 1987; trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

¹⁴ GENETTE, *Palinsesti* cit., pp. 7-8.

¹⁵ *Ivi*, p. 8.

¹⁶ *Ivi*, p. 12.

diversamente, dal momento che egli si accinge a far seguire allo stadio ormai archiviato e istituzionalizzato della disquisizione teorica una più ponderata e gravosa fase operativa di sistematizzazione.

Posso anche rincorrere in ogni opera gli echi parziali, circoscritti e fuggevoli di qualsiasi altra opera, anteriore o posteriore. Un tale atteggiamento, tuttavia, avrebbe l'effetto di riversare la letteratura universale *in toto* nel campo dell'ipertestualità, rendendone lo studio difficilmente padroneggiabile.¹⁷

Inoltre, Genette non manca di discostarsi ulteriormente dal suo maestro nel definire «poco sopportabile» l'attività ermeneutica del lettore che, per lui, ha con il testo una relazione «più socializzata, più apertamente contrattuale» di quanto non lo avesse in Barthes e sodali. Conclude quindi la parte introduttiva di *Palinsesti* dichiarando che

salvo eccezione, affronterò l'ipertestualità dal suo versante più soleggiato: quello in cui la derivazione dall'ipotesto all'ipertesto è al tempo stesso totale (tutta un'opera B che deriva da tutta un'opera A) e più o meno ufficialmente dichiarata.¹⁸

Una volta chiariti e circoscritti con tanto nitore le definizioni e l'ambito del fenomeno che intende studiare, Genette provvede a “dotarsi” di un metodo; elabora, cioè, una sorta di “iper-struttura”, che contempla sei diverse possibilità fondamentali di pratiche ipertestuali, distinguibili sia in base al regime assunto dall'ipertesto rispetto all'ipotesto sia in virtù della relazione esplicita, che potrà essere di trasformazione o di imitazione. Alla luce di questa struttura, che espone per mezzo di uno schema essenziale (vedi figura 2.1.1), Genette affronta quindi in *Palinsesti* una messe di casi di riscritture che, *in itinere*, riveleranno ulteriori sottoinsiemi specifici di pratiche ipertestuali.¹⁹

Lo schema non viene naturalmente presentato da Genette come una sorta di *deus ex machina* “anticipato”: la sua elaborazione è sviluppata, rimuginata e perfezionata gradualmente, nelle prime pagine del libro, sulla scorta di una serie di esempi letterari concreti. Tuttavia, una volta determinato nella sua veste definitiva, lo schema-struttura non viene più messo in discussione, e diventa il cardine di tutta l'indagine successiva. Un

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁹ Sullo schema e sulle sue applicazioni vi sarà modo di tornare più diffusamente nei capitoli 3.1, 3.2 e 3.3.

cardine tassonomico la cui trasparenza e solidità permette a Genette di setacciare una molteplicità davvero rilevante, per quantità e per profilo, di riscritture ipertestuali – mostrando, peraltro, una strepitosa conoscenza trasversale del “repertorio”, nonché profonda capacità analitica e ragguardevole elasticità intellettuale – incalzato dalla «virtù euristica della casella vuota».²⁰

SCHEMA GENERALE DELLE PRATICHE IPERTESTUALI			
<i>Regime</i> <i>Relazione</i>	Ludico	Satirico	Serio
Trasformazione	PARODIA (<i>Chapelain décoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile travesti</i>)	TRASPOSIZIONE (<i>Doktor Faustus</i>)
Imitazione	PASTICHE (<i>L'affaire Lemoine</i>)	CARICATURA (<i>Alla maniera di...</i>)	FORGERIE (<i>Posthomerica</i>)

Fig. 2.1.1 Gérard Genette, Schema generale delle pratiche ipertestuali²¹

Dietro un metodo di tal genere non è difficile scorgere una premessa epistemologica strutturalista, che Genette esplicita nella parte conclusiva di *Palinsesti*, allorché spiega quale pregio (che non teme di definire, ancorché tra virgolette, “bellezza”) abbia suscitato e alimentato questo suo desiderio di «amare i testi (almeno) due alla volta»:²²

l'arte di “fare il nuovo con il vecchio” ha il vantaggio di creare oggetti più complessi e più avvincenti dei prodotti “fatti apposta”: una funzione nuova si sovrappone e si intreccia a una struttura vecchia, e la dissonanza fra questi due elementi in compresenza rende stimolante l'insieme.²³

Pur con i suoi limiti, che non staremo qui a riepilogare ma che, nella fattispecie, inducono a un esame complessivamente astorico delle riscritture e a una rigidità di presupposti talvolta fallace, o quanto meno, discutibile – che però potremo sempre (e cercheremo) di compensare –, la metodicità dello schema genettiano, ove applicabile, può rivelarsi estremamente utile

²⁰ *Ivi*, p. 464.

²¹ Questa versione dello schema, che è quella definitiva, si trova in GENETTE, *Palinsesti* cit., p. 33.

²² *Ivi*, p. 469.

²³ *Ivi*, pp. 468-469.

nell'ambito dell'indagine musicologica sulla riscrittura poiché ci aiuta a stimolare il pensiero interpretativo su un'ampia casistica di pratiche transtestuali. Pratiche che, in musica, riveleranno in realtà potenzialità ben più ampie e complesse di quelle letterarie. Potenzialità su cui lo stesso Genette sente l'esigenza di soffermarsi nelle ultime pagine di *Palinsesti* – con acume non minore, peraltro, di quello manifestato nel suo ambito di studi abituale – e che, condivisibilmente, attribuisce alla maggiore complessità del discorso musicale in generale, «che contrariamente al testo letterario non è affatto legato alla famosa “linearità” del significante verbale». ²⁴

Un suono, – osserva Genette – anche unico e isolato, viene definito come minimo da quattro parametri (altezza, intensità, durata, timbro), ciascuno dei quali può essere oggetto di una modificazione separata: trasposizione, accrescimento o indebolimento dinamico, allungamento o accorciamento dell'emissione, cambiamento di timbro. Una melodia, o successione lineare di suoni singoli, può subire nella sua totalità o in ciascuna delle sue parti altrettante modificazioni elementari; essa tuttavia, in quanto insieme in successione, si presta inoltre a trasformazioni più complesse: rivolto degli intervalli, moto retrogrado e combinazione delle due operazioni, cambiamento di ritmo e/o di tempo, e tutte le eventuali associazioni di queste diverse possibilità. La sovrapposizione, armonica o contrappuntistica, di più linee melodiche moltiplica ulteriormente questo repertorio già considerevole. Infine, il canto può aggiungere una pista supplementare – le “parole” – dotata di una sua propria capacità trasformativa [...]. ²⁵

Una «vertiginosa attitudine alla trasformazione» ²⁶ di cui Genette prova quindi a fornire qualche esempio concreto, saltando da casi più elementari di trascrizione, riduzione, orchestrazione, a tecniche di manipolazione di cui non tenta (sono parole sue) la descrizione, «ma che, come procedimento e talvolta come spirito» gli sembrano non dissimili agli esiti raggiunti dall'Oulipo in letteratura. ²⁷ In questa rapida ma – per così dire – allettante carrellata, Genette tiene conto della distinzione di fondo della sua struttura tra pratiche ipertestuali che trasformano l'ipotesto e pratiche che lo imitano, e gli si potrebbe obiettare di aver congedato un po' troppo sbrigativamente l'imitazione stilistica in musica come potenzialità meno sfruttata. Il che gli impedisce di notare – ma questa è un'incombenza da musicologo, in effetti – che la rigorosa distinzione tra trasformazione e

²⁴ *Ivi*, p. 455.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 457.

imitazione nelle pratiche di riscrittura, da lui dichiarata «fino a prova contraria, di pertinenza universale»,²⁸ rischia invece di essere messa in discussione proprio dalla musica e dalla sua «vertiginosa attitudine» a poter altresì *amare lo stesso testo in due modi diversi alla volta*, come il caso del *Moro lasso* di Peter Eötvös permetterà di dimostrare.²⁹

²⁸ *Ivi.* p. 461.

²⁹ Cfr. cap. 3.2.

2.2 Postilla a Umberto Eco

Dire quasi la stessa cosa è una raccolta di scritti prodotti da Umberto Eco in sedi diverse negli anni Novanta, tutti riconducibili alla riflessione sulla traduzione.¹ Il tono complessivo è colloquiale, non solo perché si tratta di contributi partoriti nell'ambito di dibattiti o di conferenze ma, soprattutto, come lo stesso Eco chiarisce, perché «prendono sempre le mosse da esperienze concrete».² Nondimeno, l'apparente tono estemporaneo e smalzato non impedisce al semiologo di esporre il suo punto di vista su vari aspetti della traduzione, intesa non solo come “propriamente detta”,³ ma anche come fenomeno di interpretazione più ampio, chiamando in causa, in questo secondo ambito, anche alcune distinte tipologie di riscrittura in musica.

Le pagine che ci riguardano più da vicino affrontano dapprima una ricognizione terminologica e concettuale su traduzione e interpretazione, per poi approdare alla “classificazione delle diverse forme di interpretazione” proposta da Eco.⁴ Che esordisce, quindi, col commentare un noto saggio di Roman Jakobson, *On linguistic aspects of translation* (1959),⁵ in cui il linguista propone di individuare tre tipi di traduzione:

¹ UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

² *Ivi*, p. 12.

³ Per traduzione “propriamente detta” Eco intende l'atto che consiste nel «capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, *sotto una certa descrizione*, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva» (*ivi*, p. 16). In questo senso, la traduzione è molto diversa dalla riscrittura in musica. Eco però precisa poi che «“sotto una certa descrizione” significa che ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà rispetto a un nucleo di presunta fedeltà, ma la decisione circa la posizione del nucleo e l'ampiezza dei margini dipende dai fini che si pone il traduttore» (p. 17). Nel momento in cui il traduttore si ponga dei fini non pratici ma creativi, e il margine di infedeltà sia piuttosto ampio, quindi, la traduzione può essere un buon termine di paragone per la riscrittura musicale. Questa similitudine verrà ripresa nel capitolo 3.1.

⁴ Si tratta dei capitoli 10-12, pp. 225-314.

⁵ ROMAN JAKOBSON, *On linguistic aspects of translation*, in *On translation*, a cura di Reuben Arthur Brower, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239;

“intralinguistica”, “interlinguistica” e “intersemiotica”. La seconda, scrive Eco, «sarebbe la traduzione propriamente detta», mentre la terza, detta anche “transmutation”, nella quale egli ravvisa il tratto più innovativo della proposta di Jakobson, «è quella in cui si ha “una interpretazione di segni verbali per mezzo di un sistema di segni non verbali”, e quindi quando ad esempio si “traduce” un romanzo in film, o una favola in balletto».⁶ La traduzione intralinguistica, invece, è per Jakobson “una interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua”, ossia una riformulazione (*rewording*). E qui abbiamo già un primo riferimento alla musica, poiché Eco nota che la “riformulazione” non è una peculiarità linguistica, ma esiste anche in altri sistemi semiotici, «per esempio quando si traspone di tonalità una composizione musicale».⁷ Riferimento seguito subito da un secondo: anche per la trasmutazione, infatti, Jakobson avrebbe pensato soltanto «alla versione di un testo verbale in un altro sistema semiotico», tralasciando «trasmutazioni tra sistemi altri della lingua verbale» come «l’interpretazione di alcuni quadri di un’esposizione per mezzo della composizione musicale *Quadri di un’esposizione*».⁸

Nel fare queste puntualizzazioni, Eco sta cercando altresì di distinguere la traduzione propriamente detta da altri tipi di interpretazione, nel timore che si cada nella «tentazione di identificare il concetto di traduzione con quello di interpretazione».⁹ Concetto di “traduzione” che Jakobson avrebbe usato genericamente in senso figurato sotto l’influsso di Peirce, ricorso egli stesso più volte all’idea di “translation” «in senso figurato [...] come *pars pro toto*», ossia come «sineddoche di interpretazione».¹⁰

La passeggiata terminologica di Eco si sofferma quindi sulla “linea ermeneutica”, e se Heidegger «aveva proclamato l’identità di traduzione e interpretazione»,¹¹ Gadamer, da parte sua, «procede in modo molto cauto», e ha il merito di sottolineare che «il compito del traduttore non si distingue qualitativamente, ma solo per diverso grado di intensità, dal compito ermeneutico generale che ogni testo ci propone».¹² Passo in cui per Eco è fondamentale l’affermazione di «differenza *in grado di intensità*» perché è quello che cercherà di fare nelle pagine successive: «distinguere dei gradi

trad. it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 51-62.

⁶ ECO, *Dire quasi cit.*, p. 225.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, pp. 225-226.

⁹ *Ivi*, p. 226.

¹⁰ *Ivi*, p. 227.

¹¹ *Ivi*, p. 230.

¹² *Ivi*, p. 231.

d'intensità».¹³ Nella linea ermeneutica viene collocato anche Steiner, il quale, tra la possibilità che la traduzione interlinguistica designi «il modello operativo di *tutti* gli scambi significativi (compresa la traduzione intersemiotica di Jakobson), o una sottosezione di tale modello», opta per la definizione totalizzante.¹⁴ Una prospettiva alla quale Eco preferirà la scelta di Peirce e di Jakobson.

Poi cita ancora il caso di Paolo Fabbri che, pur muovendo da Peirce, sembra seguire Steiner; ossia, pur consapevole che quella di Peirce sia una metafora, propone di prenderla sul serio, sì che anche per Fabbri ogni interpretazione sia «in primo luogo traduzione».¹⁵ Ma, mette in guardia Eco, «prendere sul serio una metafora vuole dire farne scaturire tutti i suggerimenti possibili, non trasformare il veicolo metaforico in termine tecnico».¹⁶ E questo ci riporta alle obiezioni mosse a David Metzger e Glenn Watkins per l'uso estensivo – e, nel caso di Watkins, dichiaratamente metaforico – delle definizioni di “citazione” e di “collage”.¹⁷

Insomma, appare chiaro che, per Eco, «l'universo delle interpretazioni è più vasto di quello della traduzione propriamente detta». E non è solo «questione di parole», ossia non basta «mettersi d'accordo»: «almeno dal punto di vista etimologico, le questioni di parole non sono irrilevanti».¹⁸ Nella sua «classificazione delle diverse forme di interpretazione», quindi, trovano posto tanto le «infinite modalità di traduzione propriamente detta», quanto le «infinite possibilità di traduzione intersemiotica».¹⁹

Guardando allo schema classificatorio presentato da Eco (vedi figura 2.2.1) – che prenderemo in considerazione solo a proposito delle tipologie di riscrittura chiamate in causa nella successiva, ampia argomentazione del semiologo – appare chiaro il riferimento alla proposta di Jakobson, che però viene rimodellata anche alla luce delle obiezioni già riportate.

All'integrazione di quella proposta con un caso elementare di interpretazione ravvisato nell'“interpretazione per trascrizione” – una sostituzione automatica, priva di decisione interpretativa, come nell'uso dell'alfabeto Morse – segue l'“interpretazione intrasistemica”, che Jakobson aveva definito “riformulazione” e limitato al sistema linguistico, e che qui

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 232.

¹⁵ *Ivi*, pp. 233-234.

¹⁶ *Ivi*, p. 234.

¹⁷ Cfr. cap. 1.3.

¹⁸ ECO, *Dire quasi cit.*, p. 234.

¹⁹ *Ivi*, p. 236.

invece si apre anche alla possibilità di interpretazioni interne ad altri sistemi semiotici.

-
- 1. Interpretazione per trascrizione**
 - 2. Interpretazione intrasistemica**
 - 2.1. Intrasemiotica, all'interno di altri sistemi semiotici**
 - 2.2. Intralinguistica, all'interno della stessa lingua naturale**
 - 2.3. Esecuzione**
 - 3. Interpretazione intersistemica**
 - 3.1. Con sensibili variazioni nella sostanza**
 - 3.1.1. Interpretazione intersemiotica**
 - 3.1.2. Interpretazione interlinguistica, o traduzione tra lingue naturali⁷**
 - 3.1.3. Rifacimento**
 - 3.2. Con mutazione di materia**
 - 3.2.1. Parasinonimia**
 - 3.2.2. Adattamento o trasmutazione**

Fig. 2.2.1 Eco, Classificazione delle forme di interpretazione²⁰

La prima categoria di interpretazioni intrasistemiche è quindi quella “intrasemiotica”, che comprende «interessanti casi» in sistemi non verbali:²¹

Potremmo parlare, con qualche licenza metaforica, di riformulazione per un brano musicale trascritto in una diversa tonalità, passando dal maggiore al minore o (anticamente) dal modo dorico al modo frigio.²²

Riformulazioni che, per Eco, rimangono «sempre all'interno della stessa forma e continuum o materia dell'espressione», e che sarebbero analoghe, per esempio, alla riduzione in scala, in cui si conservano immutate le proporzioni dell'originale.²³ L'interpretazione intrasistemica annovera poi quella specificamente intralinguistica, o riformulazione vera e propria, e, ancora, l'esecuzione: esecuzione di una partitura musicale, di un lavoro teatrale, di un progetto coreografico, e così via.²⁴

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 237

²² *Ivi*, p. 238.

²³ *Ivi*, 238-239.

²⁴ *Ivi*, pp. 251-253. Per Eco, tuttavia, nel momento in cui non sia considerata dal punto di vista della partitura – «tipo o *individuo formale* infinitamente duplicabile o “clonabile”» – bensì da quello delle diverse interpretazioni che, della medesima partitura, è possibile riscontrare, l'esecuzione diventa un «anello di congiunzione tra interpretazioni intrasistemiche e intersistemiche» (p. 252).

Le interpretazioni intersistemiche, invece, sono caratterizzate da una «sensibile variazione di sostanza». Ed è qui che egli inserisce le trascrizioni musicali che implicano un mutamento timbrico, che può preservare, «nel cambiamento della pastosità del suono, la maggior parte dei valori musicali del brano originario», ma che tuttavia «non è fenomeno da poco», perché cambiare il timbro significa produrre un diverso effetto sull'ascoltatore, che comporta «un sensibile mutamento di sostanza».²⁵

Infine, nell'esaminare casi di interpretazione intersistemica che comprendano i rifacimenti radicali – tra cui riportiamo, a titolo d'esempio, la sua traduzione di Queneau, oppure le traduzioni del *Finnegans Wake* di Joyce in francese e italiano, da lui autorizzate, e spesso molto “licenziose” – Eco dedica un apposito paragrafo, intitolato *Casi di frontiera*, a un terzo tipo di riscritture in musica, più radicale, appunto, di quelli menzionati in precedenza:²⁶ si tratta dei «rifacimenti in musica», che si hanno

per esempio con alcuni tipi di virtuosismi (le parafrasi di Liszt delle sinfonie di Beethoven), o addirittura quando lo stesso pezzo viene rielaborato in nuova versione dallo stesso compositore. Ma che cosa diremmo di una esecuzione della Marcia Funebre di Chopin fatta da una New Orleans Jazz Band? Verrebbe mantenuta forse la linea melodica, ma le sensibili alterazioni ritmiche e timbriche escluderebbero che si tratti di semplice trascrizione come accade per le *Suites* di Bach quando passiamo dal violoncello al flauto dolce contralto.²⁷

Riepilogando, Eco inserisce le trasposizioni di tono o di modo tra le interpretazioni intrasistemiche o “riformulazioni”, «con qualche licenza metaforica». Al di là dell'attenuante invocata, su questo punto si potrebbe precisare che porre sullo stesso piano la trascrizione in altra tonalità con il cambio di modo sia un po' arrischiato, giacché passare dal modo maggiore al minore o viceversa non è un'operazione altrettanto immediata e “indolore”, e può necessitare di interventi interpretativi più invasivi di quelli richiesti per una riduzione in scala ridotta del David di Michelangelo. Ciò non toglie, tuttavia, che anche le trasposizioni di modo rientrino tra le interpretazioni intersistemiche.

Quel che invece sorprende è che Eco consideri la trascrizione di un brano per diverso organico, in virtù della variazione di sostanza implicata, come un passaggio tra due distinti sistemi semiotici, ponendo la trascrizione sullo stesso piano, per intenderci, del passaggio da una lingua a un'altra

²⁵ *Ivi*, pp. 256-257.

²⁶ *Ivi*, pp. 313-314.

²⁷ *Ivi*, pp. 313.

lingua. Il che è accettabile e comprensibile metaforicamente, ma non tecnicamente: per quanto si possa cambiare l'organico di un brano, il sistema semiotico rimarrà il medesimo. La stessa osservazione vale per i rifacimenti radicali, da Eco collocati a maggior ragione tra le interpretazioni intersemiotiche per via della più consistente variazione di sostanza, che impedisce, sostiene, di considerarli delle "traduzioni": anche i rifacimenti più radicali, se ci si muove in ambito esclusivamente musicale, dovrebbero rientrare tra i fenomeni intrasemiotici.

Nella collocazione delle trascrizioni e dei rifacimenti musicali radicali tra i sistemi intersemiotici è, naturalmente, da escludere una svista. Del resto, a proposito dei "casi di frontiera", della variazione Eco riconosce l'essere «interna allo stesso sistema semiotico», salvo poi aggiungere che «certamente non è traduzione, perché sviluppa, amplia, e – appunto – varia».²⁸ La novità, rispetto ad altri che riflettono sui fenomeni di interpretazione, o traduzione, o riscrittura, è che Eco, prendendo le mosse da Jakobson, si propone di "semiotizzare" il discorso, cioè di distinguere varie tipologie di interpretazioni a seconda dei sistemi semiotici coinvolti. Nel far questo, e nel voler superare Jakobson, affianca alla classificazione delle interpretazioni linguistiche quella di interpretazioni in altri ambiti, tra cui quello musicale. Collocare le trascrizioni e i rifacimenti musicali radicali nei sistemi intrasemiotici significherebbe dover implicare che anche in quei sistemi si diano a livello linguistico delle possibilità di variazione di sostanza radicale, e mettere in discussione l'intera "classificazione delle forme di interpretazione proposta". Pur di portare avanti il parallelo tra interpretazioni linguistiche e musicali, e nello stesso tempo di salvaguardare il suo schema classificatorio per "gradi d'intensità", quindi, Eco è in qualche modo costretto a sacrificare una collocazione "tecnica" di alcune tipologie di interpretazione musicale in favore di una interpretazione "metaforica" – metafora che, pure, aveva deplorato a proposito di altri studiosi durante la sua ricostruzione terminologica e concettuale.

Emerge, quindi, da un lato la difficoltà di gestire una classificazione delle riscritture musicali parallelamente a una classificazione di riscritture linguistiche, o con gli stessi criteri: voler creare delle analogie di classificazione intra- e intersemiotica tra musica e linguaggio si rivela un terreno sdruciolevole. D'altra parte, come già notato con Genette, si confermano le potenzialità decisamente più proteiformi della riscrittura musicale rispetto all'ambito linguistico e letterario, giacché la musica si mostra capace, all'interno di uno stesso sistema semiotico, di un ventaglio

²⁸ *Ivi*, pp. 313-314.

pressoché infinito di gradazioni della variazione di sostanza, che può spaziare dall'immediatezza di un cambio di tonalità alla complessità di certe cospicue rielaborazioni . Ed è in queste ultime, come si vedrà, che la riscrittura, negli ultimi decenni, sembra aver dato il meglio di sé.

2.3 George Steiner. La traduzione come fenomeno culturale

Si può non aderire, con Eco, alla concezione estensiva che George Steiner attribuisce in *After Babel* (1975, 1992)¹ al concetto di traduzione, ma non si può fare a meno di soffermarsi sulle conclusioni culturali alle quali, a partire da questa concezione, egli perviene: partendo da «un'alleanza tra le questioni filosofiche, la sensibilità poetica e la linguistica prese nel senso più formale e tecnico»,² infatti, Steiner si propone di «situare la traduzione al cuore della comunicazione umana»;³ e allargando lo studio della traduzione all'ermeneutica, gli conferisce una dignità tale, tra le scienze dello spirito, da portare negli anni successivi all'istituzione dei *translation studies* come campo autonomo di studi.

Uno degli assunti da cui parte *After Babel* sposta l'attenzione dalla traduzione come esperienza simultanea tra lingue diverse alla traduzione ma come fenomeno diacronico e intralinguistico:

Quando leggiamo o udiamo una qualche espressione linguistica del passato, [...] noi traduciamo. Lettore, attore e curatore sono traduttori di un linguaggio estraneo al loro tempo. Il modello schematico della traduzione è quello in cui il messaggio passa da una lingua-fonte a una lingua-ricevente tramite un processo di trasformazione. La barriera è costituita dal fatto evidente che ogni lingua è diversa dall'altra – che, onde il messaggio “giunga a destinazione”, deve necessariamente aver luogo un trasferimento interpretativo, descritto a volte, sia pure in maniera ingannevole, come codificazione e decodificazione. Questo stesso modello – e ciò viene messo in luce solo di rado – agisce all'interno di una singola lingua, solo che qui la barriera, o distanza tra fonte e ricevente, è il tempo. [...] La barriera temporale può essere più indocile di quella linguistica.⁴

¹ La prima edizione di *After Babel* è del 1975. Quella cui si fa qui riferimento è la seconda, aggiornata e ampliata: GEORGE STEINER, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press, 1992²; trad. it. (consultata) *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004.

² *Ivi*, pp. 10-11.

³ *Ivi*, p. 10.

⁴ *Ivi*, p. 54.

La traduzione diacronica nell'ambito della propria lingua madre, nota Steiner, è un processo costante e per lo più inconscio di cui raramente si osserva «la complicazione formale o il ruolo decisivo da esso svolto nell'esistenza stessa della civiltà».⁵

Eppure (e qui anticipa il salto che ci riguarda)

L'esistenza dell'arte e della letteratura, la realtà della storia vissuta in una comunità, si basano su un interminabile, anche se assai spesso inconsapevole, atto di traduzione interna.⁶

È lecito nutrire qualche perplessità sul fatto che, estendendo il concetto di traduzione interlinguistica all'arte e, implicitamente, alla musica, questa venga subordinata al linguaggio, che per Steiner è, riprendendo Leibniz, non «il veicolo del pensiero ma il mezzo che lo determina. Il pensiero è linguaggio interiorizzato, e noi pensiamo e sentiamo nel modo in cui la nostra lingua specifica ci costringe e ci consente di fare».⁷ Una concezione diffusa, di matrice heideggeriana, che tuttavia non è detto valga per il musicista e il compositore, che possono pensare in termini linguistici ma anche in termini musicali senza mediazioni linguistiche. E quando Steiner celebra l'universalità del linguaggio riportando Humboldt, secondo cui «il linguaggio è un 'terzo universo' a metà strada tra la realtà fenomenica del 'mondo empirico' e le strutture interiorizzate della coscienza»,⁸ e definendo quest'ultimo un concetto chiave, si potrebbe obiettare che si tratti di una visione «glottocentrica», ribadita più avanti nel citare Gentile che, in polemica con Croce, dichiarava che «tradurre, in verità, è la condizione d'ogni pensare e d'ogni apprendere».⁹

Non bisogna però dimenticare che, tra la possibilità di elaborare una «teoria» della traduzione che si prefigga di «designare un modello operativo di *tutti* gli scambi significativi, della totalità della comunicazione semantica», o una «teoria» che si occupi in maniera specifica dei soli scambi interlinguistici, Steiner sceglie la prima.¹⁰ E che tutti gli argomenti di questa «teoria della traduzione», «come pure i problemi filosofici in essi impliciti», per Steiner «non si limitano alla parola parlata o scritta»:

⁵ *Ivz*, p. 55.

⁶ *Ivz*, p. 56.

⁷ *Ivz*, p. 106.

⁸ *Ivz*, p. 113.

⁹ *Ivz*, p. 304.

¹⁰ *Ivz*, p. 335.

L'attuale disciplina [...] della semiologia si rivolge a ogni mezzo e sistema segnico concepibile. Il linguaggio, essa sostiene, è soltanto uno fra un'infinità di meccanismi di comunicazione grafici, acustici, olfattivi, tattili, simbolici. In realtà, insistono i semiologi [...], si tratta sotto molti aspetti di una specializzazione riduttiva [...].¹¹

Dopo aver esaminato una serie di questioni relative alla traduzione intra- e interlinguistica, quindi, nel capitolo conclusivo di *After Babel, Topologies of cultures*, Steiner applica il concetto di “alterità” e il modello di traduzione proposto nella discussione precedente ai fenomeni di traduzione intersemiotica, chiamando in causa anche i sistemi segnici non verbali. E sceglie come caso emblematico quello «del linguaggio e della musica, ossia del linguaggio della musica».

Il compositore che musica un testo è impegnato nella medesima sequenza di movimenti intuitivi e tecnici che si realizza nella traduzione in senso proprio. La sua fiducia iniziale nella significatività del sistema segnico verbale è seguita da un'appropriazione interpretativa, da un “trasferimento nella” matrice musicale e, infine, dalla costituzione di un nuovo insieme che non deprezza né eclissa la propria fonte linguistica. Il test di intelligenza critica, di reattività psicologica, al quale il compositore si sottopone quando sceglie e compone la propria opera, concorda in tutto e per tutto con quello del traduttore. [...] I mezzi a disposizione del compositore – tonalità, registro, tempo, ritmo, strumentazione, modo – corrispondono alle opzioni stilistiche che si schiudono davanti al traduttore. Le tensioni fondamentali sono strettamente analoghe. La disputa se l'obiettivo dominante della traduzione debba essere la letteralità o la ricreazione ha tutto il suo parallelo esatto nella controversia – chiarissima in tutto l'Ottocento – se nel *Lied* o nell'opera debba prevalere la parola o la linea musicale.¹²

Seguono quindi una serie di analisi comparate di diversi “allestimenti” musicali di uno stesso testo letterario in cui Steiner, per esempio, si chiede in che modo le versioni di Schumann, Liszt e Rubinstein di *Du bist wie eine Blume* di Heine, siano «commenti ripetuti ma anche divergenti a un testo ingannevolmente ingenuo»,¹³ o entra nel merito dei diversi esiti di “traduzione” in musica della ballata di Margherita nel *Faust*,

¹¹ *Ivi*, pp. 491-492.

¹² *Ivi*, p. 493.

¹³ *Ivi*, p. 494.

e di come il fatto che Gounod e Berlioz ne abbiano musicato il testo tradotto in francese abbia condizionato le loro versioni.¹⁴

A fare da guida, c'è sempre lo stesso assunto:

Abbiamo visto che il medesimo testo originale è spesso tradotto da vari traduttori contemporanei e successivi, e che una tale sequenza di versioni alternative è un atto di critica e di rettifica reciproca e cumulativa. La musica offre un parallelo esatto.¹⁵

Ed è davvero un peccato che Steiner, in virtù della prospettiva jakobsiana a cui resta ancorato o per via di una carenza di sufficienti competenze tecniche musicali – oppure, più probabilmente, a causa di entrambe – si fermi all'esame del fenomeno (intersemiotico) della musica come “traduzione” di testi letterari, e non allarghi la sua consapevolezza e la sua indagine alla musica come “traduzione” (intrasemiotica) di testi musicali, come farà invece più avanti, senza scendere nei dettagli, citando casi di riscrittura intrasemiotica nell'arte figurativa.

Tuttavia, pur limitando la sua argomentazione alla riscrittura musicale di un ipotesto verbale, Steiner non manca di sottolineare le ineguagliabili potenzialità di “traduzione” insite nell'arte dei suoni, e di ammettere una certa inafferrabilità del “linguaggio” musicale:

Le tonalità contrastanti, le diverse abitudini idiomatiche, i differenti contesti associativi che generano resistenza e affinità tra due lingue diverse sono resi più intensi e complessi nell'interpenetrazione tra musica e linguaggio. Sia il sistema segnico verbale che il sistema della notazione musicale sono codici. Tutti e due possiedono una grammatica, una sintassi, un'ampia varietà di stili nazionali e personali. Tutti e due hanno una propria storia. [...] Tuttavia, pur essendo fondamentali e sotto certi aspetti omologhi, i paralleli sfumano rapidamente nella metafora. La musica è un linguaggio, ma nel dir questo noi usiamo la parola “linguaggio” in un senso singolarmente instabile. Forse la usiamo a livello semiotico più tecnico [...] o in un senso quasi troppo vasto perché lo si possa definire esattamente [...]. Con ogni probabilità, il nostro riferirci al “linguaggio musicale” allude simultaneamente, e in diversa misura, al senso specifico e a quello generico. Sicché non sorprende affatto la carenza di un vocabolario critico adeguato con il quale analizzare o soltanto parafrasare in modo rigoroso la fenomenologia dell'interazione tra il linguaggio della parola e quello della musica.¹⁶

¹⁴ *Ivi*, pp. 496-501.

¹⁵ *Ivi*, p. 493.

¹⁶ *Ivi*, p. 501.

L'estensione del discorso sulla traduzione a forme di creatività non letteraria, in ogni caso, porta Steiner alla conclusione che era stata già preannunciata: ossia che queste molteplici «trasformazioni e riorganizzazioni di rapporto» tra un evento verbale (col senno di poi, potremmo forse dire più largamente “testo”) di partenza e le sue successive riapparizioni in altre forme, verbali o non verbali, possono essere meglio comprese come “topologiche”, cioè come «invarianti e costanti che stanno alla base delle molteplici forme di espressione della nostra cultura». ¹⁷

Definita “topologicamente”, una cultura è una sequenza di traduzioni e di trasformazioni di costanti (la “traduzione” tende sempre alla “trasformazione”). ¹⁸

Aggiungendo che le «regole di riscrittura» – Steiner scrive proprio “rewrite rules” ¹⁹ – «variano di molto da periodo a periodo, da genere a genere». ²⁰

Tennyson non imita né traduce come faceva Pope. Le variazioni di Picasso su Velásquez hanno un'estetica alquanto diversa dalle utilizzazioni di Goya da parte di Manet. Ma il punto fondamentale è che tutti questi rapporti metamorfici hanno come loro struttura profonda sottostante un processo di traduzione. È questo processo, il *continuum* di reciproca trasformazione e decodificazione da esso garantito, a determinare il codice di eredità della nostra civiltà. ²¹

La dignità di fenomeno culturale che Steiner ci esorta ad attribuire alla riscrittura in musica amplifica naturalmente la portata e l'urgenza di un apposito discorso in merito, e sollecita una riflessione della musicologia sulla riscrittura che dall'approfondimento del discorso teorico e ontologico – che proveremo a proseguire nell'ultimo capitolo di questa seconda parte avvalendoci della stessa fonte epistemologica alla quale Steiner, più o meno tacitamente, si abbevera, ovvero l'ermeneutica gadameriana – si sposti finalmente su un ambito pratico e applicato, che sperimenteremo nella terza parte. Non prima, però, di aver recuperato alcune delle illuminazioni steineriane sulla traduzione letteraria, delle quali siamo a questo punto

¹⁷ *Ivi*, pp. 502-503.

¹⁸ *Ivi*, p. 505.

¹⁹ STEINER, *After Babel* cit., p. 448.

²⁰ *Id.*, *Dopo Babele* cit., p. 545.

²¹ *Ibidem*.

“autorizzati” a fare tesoro anche a proposito della traduzione/riscrittura musicale.

Intanto, merita un cenno il «modello in quattro tempi della mossa ermeneutica inerente all’atto della traduzione»²² delineato da Steiner, che possiamo intercettare anche nell’esame di casi di riscrittura musicale. Un iniziale e imprescindibile “investimento di fiducia”²³ riposto dal traduttore/riscrittore nei confronti dell’ipotesto prescelto vede seguire l’“aggressione”, atto di «incursione e di estrazione» in cui il necessario moto di comprensione verso l’ipotesto si fa «intimamente appropriativo e pertanto violento»: in sostanza, «il traduttore invade, estrae e porta a casa».²⁴ A questo proposito Steiner nota che ci sono testi talvolta esauriti dalla traduzione, se non proprio negati da una trasfigurazione che migliora l’originale mediante un «trasferimento in eccesso».²⁵ Vi è poi la terza mossa, quella “incorporativa” del “portare a casa”, per l’appunto, con «innumerevoli gradazioni nell’assimilazione e nella collocazione del materiale appena acquisito, che spaziano da un completo addomesticamento, una dimestichezza fondamentale [...], fino all’estraneità e alla marginalità permanente».²⁶ E qui Steiner osserva che si offrono due famiglie di metafore: l’una di «immissione sacramentale o incarnazione», l’altra di «contaminazione»,²⁷ che a noi possono far pensare, per esempio, ad alcune delle diverse anime del neoclassicismo: gli “-ana” (*Cimarosiana*, *Vivaldiana*, *Rossiniana*, *Scarlattiana*, e così via) della cosiddetta generazione dell’Ottanta da un lato, le defamiliarizzazioni di Stravinskij dall’altro. Fermo restando che gli atti di traduzione possono incrementare i mezzi di chi riscrive, che giunge così «a incarnare energie e risorse di sensibilità alternative», ma possono anche conquistare e indebolire: «vi sono traduttori in cui la vena della creazione personale e originale si inaridisce».²⁸

Il moto ermeneutico è «pericolosamente incompleto [...] se manca del quarto stadio, il colpo di pistone, per così dire, che completa il ciclo».²⁹ Al protendersi verso il testo e allo sbilanciamento successivo del «tornare indietro carichi»,³⁰ avendo sottratto all’altro e avendo aggiunto al proprio, deve infatti seguire una “compensazione” o “restituzione”, che rifonda

²² *Ivi*, p. 17. Le “quattro mosse” sono discusse da Steiner nel capitolo 4 (*Il moto ermeneutico*), pp. 354-490.

²³ *Ivi*, p. 354.

²⁴ *Ivi*, p. 355-356.

²⁵ *Ivi*, p. 356.

²⁶ *Ivi*, p. 357.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 358.

²⁹ *Ivi*, p. 359.

³⁰ *Ibidem*.

l'originale di una parte di quanto ha perduto.³¹ Qui le possibilità – con tutti i rischi e le sfide affascinanti che vi si accompagnano – sono molteplici: può capitare che dall'ipotesto si prenda troppo, o troppo poco, consapevolmente o inconsciamente, e che si tradisca «verso l'alto» o si scelga di «incorporare e rinunciare pienamente soltanto questo o quell'aspetto dell'originale, frammentandone, distorcendone la coerenza vitale in rapporto alle proprie esigenze o alla propria miopia».³²

Un altro concetto fondamentale sul quale Steiner si sofferma è quello del “frintendimento”. Gli anni sono gli stessi di Bloom, ed è improbabile che vi sia stata una qualche influenza dell'uno sull'altro: più presumibilmente, entrambi risentono delle sollecitazioni gadameriane, diversamente recepite e rielaborate. “Frintendere” – in inglese, letteralmente “afferrare male”, *to mis-take* – è, secondo Steiner, indispensabile nel momento in cui sia un atto positivo «generato dal sentirsi a casa propria nell'altra lingua, nell'altra comunità di coscienza»³³ (nell'altro ipotesto e nell'altro autore, si potrebbe integrare): se comprendere significa esperire una differenza linguistica e culturale resistente, per tradurre – o riscrivere – è necessario trascendere quella differenza e cercare di abitare quel testo anche e forse proprio a costo di un travisamento, di un voler vedere nell'ipotesto ciò che nell'ipotesto testo non c'è (o non c'è *ancora*). E, come vedremo, è proprio su questa versione positiva – e “laica”, aggiungeremmo – di quello che Bloom chiama “misreading”, che, in maniera diversa, le riscritture gesualdiane degli ultimi vent'anni fondano il loro slancio creativo e la loro buona riuscita.

³¹ *Ivi*, p. 468.

³² *Ivi*, p. 469.

³³ *Ivi*, p. 450.

2.4 La riscrittura come esperienza ermeneutica. Appunti per un'ontologia

Ho sempre pensato che il miglior
commento possibile di una sinfonia
fosse un'altra sinfonia.

Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*,
[1993/2006]

Rispetto alle molteplici premesse epistemologiche incontrate finora negli approcci alla riscrittura di Straus, Metzger, Watkins e, incidentalmente, di Genette, la prospettiva ermeneutica in cui si pone Steiner sembra profilarsi come l'impostazione più proficua per un'indagine che voglia affrontare la riscrittura musicale contemporanea non come oggetto finalizzato ad avvalorare tesi prestabilite, ma come pratica creativa in sé che, nel suo essere un atto di comprensione del passato da parte del compositore, si mostra capace di accogliere un'unica aspettativa preliminare: quella di aprirci, attraverso l'analisi, alla conoscenza di colui che riscrive e del contesto in cui egli opera. Guardare alla riscrittura come esperienza ermeneutica ci permette, a questo punto, di metabolizzare nella nostra indagine alcune delle conclusioni cui Hans-Georg Gadamer perviene in *Verità e metodo* pur non occupandosi nella fattispecie di riscritture, ma di esperienze interpretative più ampie – come l'arte e la storia – nel tentativo di indagare il fenomeno del comprendere come aspetto dell'esperienza umana del mondo.¹

In primo luogo, una visione ermeneutica della riscrittura presuppone che, nell'interpretare l'ipotesto, il compositore vi si rapporti inizialmente nel modo in cui Gadamer intende, più in generale, la fruizione dell'opera d'arte:² ponendosi pienamente presso il testo preesistente, temporaneamente dimentico di sé in una condizione di “contemplazione” che non sia privativa, perché «scaturisce da una dedizione attenta alla cosa».³ E questo oblio di sé nel tentativo di riconoscersi nell'ipotesto e di superarne

¹ Cfr. HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1972³; trad. it. (consultata) *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2012².

² *Ivi*, pp. 271-274.

³ *Ivi*, p. 274.

l'estraneità affinché la riscrittura possa avere luogo, fa sì che il riscrittore sperimenti, attraverso un movimento di scissione, di *ékstasis*, e il successivo ritorno a se stesso, un'esperienza non solo di comprensione dell'ipotesto, ma anche di sottintesa autocomprensione.

Un altro aspetto importante su cui la prospettiva gadameriana attira la nostra attenzione riguarda la scelta che ogni riscrittore è chiamato a compiere dinanzi a un ipotesto che, inevitabilmente, nel suo provenire da un mondo dissolto dalla distanza temporale, si presenta come un «frutto staccato dall'albero»;⁴ il riscrittore potrà optare, con Schleiermacher, per una riscrittura ricostruttiva, che si proponga di ricreare la fisionomia originaria dell'opera e di ripristinarne il contesto di appartenenza, convinto che «l'opera d'arte che sia strappata al suo contesto originario, se tale contesto non è storicamente conservato, perda di significato»;⁵ o, d'altra parte, cosciente – con Hegel e Gadamer – dell'illusorietà di qualsivoglia ricostruzione, e del fatto che «la vita che viene restaurata, recuperata dal suo stato di estraneità, non è più la vita originaria»;⁶ il compositore alle prese con la riscrittura potrà proporsi, per mezzo di un «rapporto pensante con il passato», di realizzare una integrazione dell'ipotesto con la «vita presente».⁷

Tale integrazione si fonda sulla coscienza della storicità della comprensione, vissuta non come limite ma – e qui è Heidegger a parlare – come possibilità positiva: appartenere a una tradizione e avvicinarsi a un testo con dei “pregiudizi” dettati dalla propria condizione di esseri «storici» è infatti la premessa indispensabile per poter nutrire delle attese nei confronti di quel testo.⁸ Se, tuttavia, la comprensione, in altre esperienze ermeneutiche, richiede poi che tali pregiudizi siano arginati per mezzo dell'ulteriore penetrazione del testo, la riscrittura è invece “autorizzata” (come già emerso, in parte, con Bloom e Steiner, che qui confermano manifestamente di avere in Gadamer il loro referente) a fare tesoro del suo fraintendimento: proprio il fraintendimento permette che il riscrittore, interpretando l'ipotesto dal suo punto di vista storicamente condizionato, lo fecondi generando una nuova opera. E in questa “licenza ermeneutica” concessale, si chiarisce la peculiarità della riscrittura: non esperienza di comprensione storica, ma esperienza ermeneutica creativa.

⁴ Gadamer, *ivi*, p. 357, trae la metafora dalla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel (trad. it. Milano, Bompiani, 2000, p. 985).

⁵ La citazione (p. 355) proviene da FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Ästhetik*, a cura di Rudolf Odebrecht (presumibilmente dall'edizione Berlin, de Gruyter, 1931, p. 84).

⁶ GADAMER, *Verità e metodo* cit., p. 359.

⁷ *Ivi*, p. 361.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 551-553.

Valorizzare la “parzialità” dell’interpretazione nella riscrittura non esime, però, il riscrittore dal «mettersi in ascolto del testo», come un qualsiasi ermeneuta: «chi vuol comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso».⁹ Perché il fraintendimento sia produttivo, è anche indispensabile, insomma, che colui che riscrive, come l’interprete comune, tenga conto dell’alterità del testo e cerchi di intercettarvi un senso che possa incontrarsi con la sua tradizione. Il che presuppone che la riscrittura non pensi il proprio rapporto con il passato in termini di opposizione e non avverta l’esigenza di una liberazione da ciò che le è stato tramandato, ma veda la tradizione come qualcosa che le parla e che la interpella,¹⁰ ontologicamente persuasa che il senso di un testo non si risolve nell’elemento occasionale rappresentato dall’autore e dal pubblico originari, ma che sia anche determinato dalla situazione storica dell’interprete, sì che il comprendere non sia solo «un atto riproduttivo, ma anche un atto produttivo».¹¹

Ancora, Gadamer ci induce a “riabilitare” la distanza temporale tra riscrittura e ipotesto: «il tempo non è più anzitutto un abisso che deve essere scavalcato perché separa e allontana, [...] ma è riempito dalla continuità della trasmissione e della tradizione».¹² L’“orizzonte” del riscrittore non si presenta dunque come indipendente dal passato, bensì «vecchio e nuovo concregono in forme sempre nuove e vitali»;¹³ e la capacità di recuperare i concetti del passato di un ipotesto in modo tale che essi includano in sé il “modo di pensare” del riscrittore si compie in una «fusione di orizzonti»¹⁴ che presuppone, nella riscrittura ermeneuticamente intesa, una struttura dialogica tra presente e passato. Nel momento in cui il compositore si accinge a riscrivere un ipotesto, deve infatti indurlo a “parlargli”: riscrivere, significa, cioè, intercettare nell’ipotesto una “domanda”, una sollecitazione, per rispondere alla quale il riscrittore deve a sua volta interrogare non soltanto l’ipotesto, ma anche se stesso, perché la risposta, l’interpretazione, la riscrittura, si trova nella mediazione tra il “mondo” di chi riscrive e quello dell’opera riscritta.¹⁵

Se, infine, Gadamer rivendica all’esperienza ermeneutica la necessità che, dopo il momento della comprensione, si recuperi, come nell’interpretazione teologica e giuridica, il momento dell’applicazione di

⁹ *Ivi*, p. 557.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 583-585.

¹¹ *Ivi*, p. 615.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 633.

¹⁴ *Ivi*, p. 634.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 761-769.

tale comprensione,¹⁶ la riscrittura, che ha il pregio di non restare un atto di comprensione astratto e intellettuale, ma di sostanziare l'esito di tale comprensione in un oggetto sensibile, fenomenico, tangibile, udibile, mostra di contenere in sé ontologicamente il momento dell'applicazione, in quanto atto di interpretazione incarnato.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 635-643.

3. Gesualdo “al futuro”. Studio di un caso

Nota metodologica

Nell'accingersi a uno studio "sul campo" della riscrittura musicale contemporanea, si pone il problema del criterio da adottare nella scelta delle opere da prendere in esame rispetto alla messe di riscritture prodotte negli ultimi venticinque anni.¹ La selezione compiuta in questa sede è stata dettata dal desiderio di affrontare il fenomeno con un metodo comparativo che permettesse di inquadrare e confrontare la diversità di approccio tecnico, stilistico, estetico e culturale con cui una pluralità di compositori significativi del nostro tempo si è accostata alla riscrittura. Pertanto, si è scelto di optare per riscritture realizzate a partire da un medesimo referente, che è stato identificato in Gesualdo per via dell'inedita fascinazione da lui esercitata negli ultimi decenni sull'immaginario compositivo di autori eterogenei; fascinazione che, in molti casi, non si limita all'ammirazione, ma si sostanzia in una quantità rimarchevole di rielaborazioni, peraltro spesso altrettanto rilevanti dal punto di vista qualitativo.² Tra queste, sono state selezionate otto riscritture che, per dirla con Berio, facessero «parte di un disegno, di una visione musicale coerente e omogenea», in cui le «ragioni pratiche e di costume» fossero marginali.³

DATA	AUTORE	TITOLO	ORGANICO	IPOTESTO GESUALDIANO
1900 (2 ^a vers.)	PETER EÖTVÖS	<i>Moro lasso (Drei Madrigalkomödien)</i>	coro misto di 12 voci a cappella	<i>Moro, lasso, al mio duolo</i> (VI, 17)
1997	LUCA FRANCESCONI	<i>Moro lasso (Respondit)</i>	ensemble ed elettronica	<i>Moro, lasso, al mio duolo</i> (VI, 17)
1998	SALVATORE SCIARRINO	<i>Moro lasso (Le voci sottovetro)</i>	voce e ensemble	<i>Moro, lasso, al mio duolo</i> (VI, 17)
2001	GEORG FRIEDRICH HAAS	<i>Terzo Quartetto In iij. Noct</i>	quartetto d'archi	<i>Responsoria, Feria V, In iij Noct., Resp. VII, Eram quasi agnus</i>

¹ Cfr. ancora, a titolo meramente indicativo, l'Appendice 1.

² Sul "caso" Gesualdo cfr. i capitoli *Stoking the flame* e *Gesualdo fever* in WATKINS, *The Gesualdo hex* cit., pp. 207-245 e, nello stesso volume, alle pp. 305-308, l'appendice *A Gesualdo breviary*, che presenta un elenco non esaustivo ma indicativo della popolarità di Gesualdo tra i compositori del secondo Novecento.

³ LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981, p. 127.

2003	BRUCE ADOLPHE	<i>More or less (Oh Gesualdo, divine tormentor!)</i>	quartetto d'archi	<i>Moro, lasso, al mio duolo</i> (VI, 17)
2006	BRUNO MANTOVANI	<i>Time stretch (on Gesualdo)</i>	orchestra	<i>S'io non miro non moro</i> (V, 2)
2011 (2 ^a vers.)	BRETT DEAN	<i>Carlo</i>	voci e archi	<i>Moro, lasso, al mio duolo</i> e altri
2013	LUCIA RONCHETTI	<i>Blumenstudien</i>	5 voci	vari madrigali

La trattazione delle riscritture segue, nei prossimi capitoli, l'ordine determinato dal tipo di rapporto intrattenuto dalla riscrittura con l'ipotesto: l'indagine si apre quindi con le elaborazioni ipertestuali del *Moro, lasso* gesualdiano, distinte in “serie” (Francesconi e Sciarrino, cap. 3.1) e “non serie” (Adolphe e Eötvös, 3.2), proseguendo con un caso di citazione (Haas, cap. 3.3) e uno di tema con variazioni in chiave tardonovecentesca (Dean, 3.4), per giungere infine al virtuosismo transtestuale di Ronchetti (3.5) e all'immaginifica proiezione sinfonica di Mantovani (3.6). La poliedricità delle opere esaminate ha richiesto che i mezzi analitici utilizzati si adeguassero, di volta in volta, alle tecniche compositive e ai risvolti semantici intercettati in ciascuna riscrittura. In tutti i casi, l'analisi è stata condotta sui testi musicali ed, eventualmente, verbali delle opere, e si è tenuto conto delle intenzioni compositive dichiarate dagli autori in testi di presentazione o interviste solo a condizione di verificarne analiticamente gli esiti. Per preservare l'autonomia del lavoro, inoltre, si è scelto di non stabilire alcun contatto con gli autori, se non per il reperimento di partiture o registrazioni delle composizioni; solo nel caso del *Moro, lasso* di Luca Francesconi, a causa dell'assenza in partitura di indicazioni relative alla realizzazione elettronica del brano, è stato necessario ricostruire tali elementi dalla viva voce del compositore.

3.1 *Moro lasso* I. Le transtilizazioni di Francesconi e Sciarrino

Nel quadro delle riscritture gesualdiane contemporanee, già di per sé singolare per numero e varietà, desta un interesse particolare il caso del madrigale *Moro, lasso, al mio duolo* (Gesualdo da Venosa, *Madrigali*, VI, 17) per la dovizia di riscritture di cui è stato oggetto. Nei capitoli 2 e 4 saranno affrontate le più camaleontiche rielaborazioni realizzate da Bruce Adolphe, Peter Eötvös e Brett Dean. Questo capitolo è invece dedicato alle riscritture, a prima vista più tradizionali, di Luca Francesconi (1956) e Salvatore Sciarrino (1947), i quali – pressoché in concomitanza e presumibilmente ignari dei reciproci intendimenti – alla fine degli anni Novanta licenziano rispettivamente *Respondit* (1997),¹ «due madrigali di Gesualdo trascritti e ripensati per cinque strumenti con un trattamento elettronico dello spazio», e *Le voci sottovetro* (1998),² quattro «elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce e ensemble»; i *Moro, lasso* inclusi nelle rispettive raccolte si prestano a una lettura comparata.



Per qualificare correttamente le operazioni compiute da Francesconi e Sciarrino sul madrigale gesualdiano si può ricorrere alla tassonomia delle pratiche ipertestuali messa a punto da Gérard Genette.³ I due *Moro, lasso* agiscono sull'ipotesto di partenza in un regime serio, scevro da intenti parodistici o ludici, che permette di collocarli senza dubbio nella classe delle “trasposizioni”. E, come le trasposizioni letterarie identificate da Genette, anche queste due riscritture da Gesualdo presentano una stratificazione di almeno due processi ipertestuali differenti, capaci di incidere con un diverso grado di profondità sull'ipotesto originario.

Il processo ipertestuale più macroscopico nei *Moro, lasso* in questione – in quanto trascrizioni dell'originale gesualdiano da un organico

¹ LUCA FRANCESCONI, *Respondit*, 1997, Ricordi [137959].

² SALVATORE SCIARRINO, *Le voci sottovetro*, 1998, Ricordi [138230].

³ Cfr. cap. 2.1.

vocale di partenza a un ensemble strumentale (Francesconi) o vocal-strumentale (Sciarrino) di arrivo – è quello della trascrizione, che si può metaforicamente accostare alla pratica letteraria della traduzione. Una traduzione “intrasistemica”, certo (o, per conservare l’analogia con la letteratura, “intralinguistica”), perché il sistema semiotico (la “lingua naturale”) in cui il processo di *trans-ductio* avviene non cambia: è come tradurre, insomma, nell’ambito della stessa lingua.⁴ Ciò non toglie che il movimento orizzontale implicato dal trascrivere lo stesso madrigale per un diverso organico richiami innegabilmente quello che, nella traduzione comunemente intesa (“intersistemica” e “interlinguistica”), avviene sincronicamente da una lingua A a una lingua B. Inoltre, una riscrittura in tempi moderni di un madrigale del primo Seicento deve altresì cimentarsi con un “attraversamento” verticale e diacronico, dato dalla distanza storica dell’ipotesto, proprio come accade nelle traduzioni letterarie di testi non contemporanei.

Se si scende un po’ più nel dettaglio, tuttavia, i *Moro, lasso* di Francesconi e Sciarrino mostrano una peculiarità che la tipologia intertestuale della “traduzione” non è in grado di soddisfare. La traduzione linguistica e la trascrizione timbrica, infatti, per via della loro destinazione pratica, tendono a interpretare il movimento sincronico (ed eventualmente diacronico) tra ipo- e ipertesto in termini di “fedeltà”: la lettura di un testo verbale in un’altra lingua o l’esecuzione di un testo musicale con diversi organici strumentali richiedono che il traduttore o trascrittore di turno riduca il più possibile la distanza tra i due testi, e che il suo atto di interpretazione sia massimamente aderente all’ipotesto di partenza. In questo genere di operazioni intertestuali “d’uso”, quindi, quell’inevitabile «variazione di sostanza» dovuta all’insopprimibile relatività di prospettiva di colui che riscrive – una variazione che non solo la più fedele delle traduzioni e la più “timbrica” delle trascrizioni,⁵ ma persino la più mimetica delle riscritture comporta rispetto all’originale (vedi il *Menard* di Borges) – ebbene, questa variazione, o tradimento, o scarto interpretativo, o

⁴ Un fenomeno da non sottovalutare, come osserva Steiner: «a livello interlinguistico, la traduzione porrà numerosi problemi, chiaramente insolubili; ma i medesimi problemi abbondano, a un livello più nascosto o convenzionalmente trascurato, in sede intralinguistica. Il modello ‘dal trasmittente al ricevente’, che rappresenta ogni processo semiologico e semantico, è ontologicamente equivalente al modello ‘dalla lingua-fonte alla lingua-ricevente’, usato nella teoria della traduzione» (STEINER, *Dopo Babele* cit., p. 76).

⁵ Come già visto, più in generale, nel cap. 2.2, Umberto Eco – in seguito all’esperienza diretta di interprete “domestico” delle *Suites per violoncello* di Bach trascritte per flauto dolce – si spinge a ravvisare anche nella trascrizione musicale una variazione di sostanza: «cambiando il timbro», scrive, «l’effetto sull’ascoltatore è diverso. Entra in gioco un sensibile mutamento di sostanza» (ECO, *Dire quasi la stessa cosa* cit., pp. 256-257).

misreading, nelle traduzioni o trascrizioni di servizio appare un limite, un effetto collaterale indesiderato, una *deminutio capitis*.

Lo stesso non può dirsi, però, dei *Moro, lasso* di Francesconi e Sciarrino: dettati da ragioni “poetiche”, ciò che li contraddistingue, pur nel calco dell’originale dalla prima all’ultima battuta, è proprio la variazione di sostanza, ottenibile intanto con la selezione di un determinato organico per il quale riscrivere Gesualdo (il numero, il timbro, la tessitura degli strumenti individuati sono già di per sé decisivi), e poi con il trattamento che di quegli strumenti si fa: trattamento che – compatibilmente con i vincoli di altezze e durate posti dal madrigale di partenza, la cui persistenza nell’ipertesto ne preserva la riconoscibilità – consisterà in una sequenza coerente di scelte, nelle quali l’apporto creativo di ciascun compositore potrà realizzarsi pienamente. E che cos’è questa iterazione di scelte vincolate, se non quella «replication of patterning [...] that results from a series of choices made within some set of constraints»⁶ con cui Leonard Meyer definiva inequivocabilmente lo stile?

Ecco dunque che le due riscritture in questione, dalla più epidermica e grossolana tipologia della “traduzione/trascrizione”, si lasciano collocare agevolmente in quella che Genette chiama “transtilizazione”. E raffrontare due transtilizazioni dello stesso ipotesto permetterà di incontrare *contestualmente* tre stili: quello di Gesualdo – e ciò che ne resta (o ne torna) – da un lato; quelli di Francesconi e Sciarrino, in controluce, dall’altro.

I

Il primo discrimine ravvisabile nel *Moro, lasso* di Francesconi⁷ è la scelta di un organico esclusivamente strumentale che, nella sua operazione, implica l’omissione del testo verbale. Ciò non significa, naturalmente, eluderlo del tutto – il testo informa pur sempre la sostanza musicale del madrigale – ma potersi affrancare dalla più minuta dimensione semantica dei versi gesualdiani. All’epoca di questa riscrittura, Francesconi si va infatti interrogando sul «potenziale di “azione semantica”» del suono «in un contesto astratto come quello della creazione musicale»,⁸ e preferisce

⁶ LEONARD MEYER, *Style and music. Theory, history, and ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. ix.

⁷ La riscrittura di *Moro, lasso* contenuta in *Respondit* precede quella di *Ecco, morirò dunque* (Gesualdo da Venosa, *Madrigali*, IV, 16), alla quale segue a sua volta con una coda (bb. 82-89), che ripropone l’*incipit* parzialmente variato nella strumentazione.

⁸ LUCA FRANCESCONI, *Gli spiriti liberi*, in Carlo de Incontrera (a cura di), *Contaminazioni. La musica e le sue metamorfosi*, Monfalcone, Comune di Monfalcone, 1997, pp. 242-265;

dunque interagire con la geografia formale che, dal testo, Gesualdo ha derivato: con quell'accostamento, cioè, di differenti *textures* musicali ai diversi nuclei verbali di significato, che genera una serie di sottosezioni articolate in regioni più ampie, a loro volta costitutive di una macrostruttura che, per convenzione, si potrà definire A, A', T, B (cfr. d'ora in avanti la figura 3.1.1).⁹

Per interagire con la forma, Francesconi utilizza alcuni espedienti: il più elementare è lo scambio di abbinamenti voce-strumento. Se, quindi, all'inizio del brano sembra instaurarsi una corrispondenza tra le cinque voci originarie e i cinque strumenti qui impiegati (Cantus/oboe, Quintus/flauto, Altus/violino, Tenor/clarinetto, Bassus/violoncello), a partire da b. 20¹⁰ gli abbinamenti tra voci e strumenti vengono periodicamente scompaginati in occasione di nuovi episodi formali che, in tal modo, risultano rimarcati timbricamente in blocco. L'unica considerevole eccezione è rappresentata dalla sottosezione "P" della sezione "B" (d'ora in avanti B|f; bb. 56-57): tra oboe e clarinetto avviene uno scambio di voci serrato, per giunta interno alla sottosezione stessa, e supportato da un insolito sdoppiamento di violino e violoncello che, con dei bicordi, restituiscono l'uno la parte di Cantus e Quintus, l'altro quella di Tenor e Bassus. Viene evidenziato, così, lo snodo formale dell'incipit della sezione B, punto di arrivo della transizione T e abbrivio del lungo commiato imitativo che Gesualdo allestisce su «ahi, mi dà morte».¹¹

Un altro mezzo impiegato in *Moro, lasso/Respondit* per sottolineare scarti e ridondanze formali consiste nel differenziare diacronicamente, in maniera coordinata, l'agógica e l'intensità.¹² Dapprima, Francesconi restituisce la fissità omoritmica dei lunghi quattro accordi dell'esordio di Gesualdo come un momento di stasi estrema: dinamiche ferme sul *ppp* con

trad. francese (consultata) in Danielle Cohen-Levinas (a cura di), *La loi musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 19-40: 24.

⁹ T è inteso come "transizione".

¹⁰ Dove non diversamente indicato, i numeri delle battute si riferiscono alla riscrittura, e non all'originale di Gesualdo.

¹¹ Lo sdoppiamento di voci è usato da Francesconi con funzione affine in una sola altra occasione, anch'essa significativa, ossia a b. 25, che conclude la sezione A e prelude alla ripresa variata di «Moro, lasso, al mio duolo»: in questo caso, oltre al raddoppio del violino, si segnala un'acciaccatura del clarinetto, che lambisce la parte dell'Altus con il sol del Quintus.

¹² Il trattamento "a blocchi", che implica un'omogeneità verticale, riguarda anche la definizione delle articolazioni (appoggiato, accentato, legato e, più raramente, appoggiato-staccato) e delle modalità di emissione che scandiscono l'incedere di *Moro, lasso/Respondit*. Per esempio, le semiminime delle entrate del blocco A|bⁿ sono tutte scandite, in ciascuno strumento, con un appoggiato *espressivo*, mentre le successive entrate di A|c presentano in blocco la prima nota accentata e sforzata in *piano*.

occasionali scarti timbrici, dinamici e di articolazione, durate raddoppiate,¹³ un'indicazione di «Lentissimo, lontano» e, soprattutto, un *tactus* di 40 alla semiminima (esempio 3.1.1).

Es. 3.1.1 Francesconi, Moro, lasso (*Respondit*), bb. 1-9

Ma non appena, a b. 2 dell'originale, attraverso il movimento interno per terze, Gesualdo suggerisce un moto – che si chiarisce nelle battute successive con le voci che prendono «vita» (A|b) – ecco che Francesconi lo raccoglie e potenzia con un incremento vettoriale dell'agogica che, da b. 8 a b. 13, porta a un raddoppio graduale del *tactus* da 60 a 120 alla semiminima in sole sei battute.

Questa dialettica statico-cinetica è applicata anche alla ripresa di “a” e “b” in A'. E se qui, tuttavia, i valori iniziali non sono raddoppiati, ma solo rallentati nell'agogica, quel che più conta è che in A'|b Francesconi inserisce un nuovo incremento vettoriale, questa volta non soltanto agogico ma, proporzionalmente, dinamico: dal *pianissimo* iniziale di b. 30 si cresce fino al *forte* di b. 34, e i due estremi dinamici coincidono con quelli agogici di 60 e 120. Per coerenza, lo stesso trattamento è riservato all'altro ampio

¹³ È l'unico intervento, questo, sulle durate, se si eccettua il raddoppio dell'ultima battuta. Per il resto, Francesconi rispetta alla lettera le durate di Gesualdo, che però redistribuisce in battute uniformi di 4/4.

momento imitativo-contrappuntistico del madrigale, ossia la sezione conclusiva B|gⁿ (bb. 58-73), con un vettore di verso opposto rispetto ad A|bⁿ e A'|bⁿ: un decremento graduale, insomma, agogico, dinamico ed “energetico”, che così spegne il *Moro, lasso*.

Nelle sezioni intermedie, poi, dove lo stile di Gesualdo presenta un equilibrio di stasi (omoritmia e “armonie” prolungate) e moto (incrocio delle parti), Francesconi sceglie di valorizzare questa ambivalenza alleggerendo internamente le varie sezioni con delle intensità progressive (A|c, d, d'; A'|c), in qualche caso coadiuvate dagli archi in tremolo (A'|d) o con flautato sul ponticello (A'|d'). La strategia interpretativa applicata al *Moro, lasso*, insomma, consiste nell'enucleare alcuni principi costruttivi dell'ordito gesualdiano e proiettarli, esasperati, in una dialettica formale di staticità e dinamismo che peraltro, in anni giovanili, era particolarmente congeniale a Francesconi.¹⁴ A proposito, per esempio, del suo terzo quartetto d'archi, *Mirrors*, nel 1993 manifesta il suo interesse per «l'idea che vi sia una coesistenza di linee di forza, di energia della materia musicale, che procedono in direzioni differenti, spesso opposte o invertite – *specchi* – e che talvolta non avanzano affatto».¹⁵

Ricostruibile per tradizione “orale”¹⁶ e, in parte, performativa,¹⁷ il trattamento elettronico dello spazio menzionato nel sottotitolo di *Respondit* permette, infine, di corroborare il quadro. Mentre l'incipit iper-rallentato del *Moro, lasso*, infatti, è sottoposto a un processo di sintesi granulare del suono – con un effetto di «freeze» che moltiplica le *nuances* timbriche a dismisura ed esplora gli anfratti materici dei primi tre accordi, volutamente irrecognoscibili in una sorta di «fango molecolare» – in corrispondenza della svolta cinetica di b. 5 la granularizzazione si «asciuga», Gesualdo comincia ad acquisire foggia, e si palesa, così, l'altro «agente chimico»¹⁸ – per citare un Francesconi più recente – a cui il suo *Moro, lasso* è sottoposto: la spazializzazione degli strumenti in sala, che, collocando gli ascoltatori al

¹⁴ Come rileva Michel Rigoni a proposito di *Plot in fiction* (1986), *Attesa* (1988) e *Mirrors* (1993). Cfr. MICHEL RIGONI, *Luca Francesconi, la profondeur de la séduction*, in «Resonance» 7, 1994 <<http://articles.ircam.fr/textes/Rigoni94a/index.html>> (consultato a novembre 2013).

¹⁵ LUCA FRANCESCONI, *Mirrors. Terzo quartetto d'archi* (programma di sala), Festival Antwerpen, Antwerpen, 7 novembre 1993, <<http://brahms.ircam.fr/works/work/8696/#program>> (consultato a novembre 2013).

¹⁶ Dalla voce diretta del compositore, cui fanno riferimento i successivi virgolettati.

¹⁷ Di *Respondit* esiste un'incisione nel cd *Bloed*, Nederlands Blazers Ensemble, dir. Rutger van Leyden, elettronica a cura di Cornelis de Bondt e Ton van der Meer, NBECD004, 2000. Vi sono, inoltre, delle registrazioni non pubblicate di esecuzioni curate, in alcuni casi, dallo stesso Francesconi.

¹⁸ LUCA FRANCESCONI, *Su Quartett*, in *Quartett. Opera in tredici scene*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2011, pp. 74-75: 75.

centro della produzione del suono, non fa che “amplificare” ulteriormente Gesualdo – in senso metaforico e reale.

II

Mentre Francesconi indirizza la sua attenzione compositiva all'evoluzione diacronica di *Moro, lasso*, la riscrittura di Sciarrino adotta una chiave ermeneutica diversa, se non opposta, come la figura 3.1.2 permette di cogliere a colpo d'occhio.

La prima caratteristica evidente è la presenza di un organico più ampio,¹⁹ e la distribuzione più frammentata delle voci originarie tra i nuovi strumenti, con una maggiore varietà di abbinamenti, benché vi sia una certa ricorrenza di Cantus/Quintus/corno inglese, Altus/violino (che manca del Bassus), Tenor/flauto basso/viola, Bassus/clarinetto basso (che, a sua volta, manca del Cantus) e Bassus/violoncello.

L'ampiezza dell'organico, inoltre, induce Sciarrino, in più occasioni, ad affidare contemporaneamente la stessa voce a due o più strumenti, così da ottenere una maggiore possibilità di combinazioni timbriche: raddoppi “a *relais*”, per esempio, quando il passaggio di una voce da uno strumento all'altro si serve di una nota o di un frammento melodico comune (esempio 3.1.2, bb. 1-2, vno, vla); o raddoppi “ombra”, nei quali uno strumento ne accompagna un altro per un breve tragitto melodico, con intensità differenziata e, in alcuni casi, a distanza di una o più ottave (esempio 3.1.2, bb. 1-2, pf., vla, vc.): emblematiche, in questo senso, le bb. 14-15 e 18, in cui l'autore chiede al clarinetto basso un raddoppio della parte del violoncello (14-15) e della viola (18) da eseguirsi in entrambi i casi in *ppppp*, un'ombra, e all'ottava inferiore, cioè all'estremo del registro grave. Quanto alla differenziazione simultanea di dinamiche spesso liminali in piani sonori differenti (elemento fondante dell'idioma sciarriniano), il *Moro, lasso* ne è disseminato, come è anche punteggiato, soprattutto in occasione dei raddoppi, di emissioni non ordinarie ed “effetti”.²⁰

¹⁹ Flauto basso in do, corno inglese, clarinetto basso in si $\flat$, pianoforte, percussioni (crotali, dobaci, campana a piastra, campana tubolare), voce, violino, viola, violoncello.

²⁰ Cfr. *infra*, esempio 3. Gli “effetti” sono qui intesi nell'accezione che Sciarrino delinea a proposito dell'*Opera per flauto*: «Una volta si parlava di “effetti”. Qui struttura ed evento sonoro sorgono dalle medesime esigenze e crescono o tendono a una prospettiva comune, a una nuova immagine. Non si tratta di scegliere suoni più o meno appropriati, di abbellirsi la casa, quanto “coi suoni nuovi costruire nuovi universi”». SALVATORE SCIARRINO, *L'opera per flauto*, in Dario Oliveri (a cura di), *Carte da suono (1981-2001)*, Roma, Cidim, 2001 (Dialoghi musicali, 1), p. 138-143: 139.

Es. 3.1.2 Sciarrino, *Moro, lasso* (Le voci sottovetro), bb. 1-3

Questa retorica del dettaglio implica un'altra differenza rispetto a Francesconi: la struttura formale complessiva è una preoccupazione meno pressante, per Sciarrino. Al quale non interessa vivificare la forma gesualdiana e la sua dialettica interna, le sue gerarchie, le sue ricorrenze, tanto che ogni (inevitabile) ripresa, nel suo *Moro, lasso*, è sempre variata nella resa interna, e cerca così di insinuare un'incrinatura nel rinvio (un esempio su tutti è dato dall'incipit, bb. 1-3, e dalla sua riproposizione, bb. 16-18).

Il *Moro, lasso* di Sciarrino, insomma, non si immerge mai due volte nello stesso fiume; e a fronte di un'economia di fondo dei principi di elaborazione utilizzati, l'unico elemento che nella sua riscrittura si coglie, tra un episodio e l'altro, è una discontinuità di applicazione di quegli stessi principi nell'organizzazione interna. Sciarrino, in sostanza, rilegge l'originale gesualdiano come una successione di "finestre",²¹ in cui a garantire continuità nel divenire non è tanto la forma, quanto l'altro elemento peculiare della sua riscrittura, la voce.

²¹ Della "forma a finestre", ricorrente nella sua musica, Sciarrino elabora una definizione teorica interdisciplinare in SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998, pp. 97 sgg.

Avvezzo a cimentarsi con il potenziale espressivo vocale al cospetto di organici volutamente sbilanciati come questo,²² Sciarrino affida alla voce una monodia ricavata con un processo di centonizzazione:²³ preleva dalle voci del madrigale (tutte tranne il Bassus) delle porzioni melodiche e le ricompone, intatte, in una successione coerente e pressoché continua. La scelta dei segmenti è talvolta dettata da ragioni di efficacia meramente musicale – come alle bb. 7-9 e b. 19, dove Sciarrino, per il suo secondo «e chi mi può dar vita», sceglie la versione del Tenor, l'unica a presentare una diminuzione della testa del tema imitato, marcando il contrappunto con la compagine strumentale.

Tuttavia, molto più spesso, si tratta di un montaggio semanticamente orientato, in cui l'autore gioca a rintuzzare o potenziare le reazioni musicali di Gesualdo nei confronti di certi nuclei tematici del testo: nell'incipit (esempio 3.1.2, bb. 1-2, voce), un semplice affiancamento di due frammenti selezionati da Tenor e Altus genera un profilo melodico ascendente, che contravviene al tetracordo cromatico digradante di «Moro, lasso», evidentemente di troppo retorico ingombro per il canto di una «lirica per voce e strumenti».²⁴ Al contrario, l'accostamento di frammenti discontinui genera fenditure improvvise che rendono più lancinanti il primo e il secondo «m'an-ci-de» (esempio 3.1.3, b. 12, sesta maggiore; b. 27, settima maggiore discendente) e il «mi può, ahi» (bb. 36-37, ottava).

²² David Metzger se ne occupa a proposito di un altro lavoro di Sciarrino dello stesso anno, *Infinito nero*. Cfr. DAVID METZER, *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 92-99.

²³ Anche la centonizzazione è ascritta da Genette tra le pratiche ipertestuali. Cfr. GENETTE, *Palinsesti* cit., p. 52.

²⁴ Così Sciarrino definisce il suo *Moro, lasso* (SALVATORE SCIARRINO, *Le voci sottovetro*, in *Carte da suono* cit., pp. 186-187: 187). Quanto al tetracordo cromatico discendente dell'incipit, questo è in compenso affidato agli archi e al riflesso vitreo di un pianoforte sovracuto e ipergrave, mentre flauto e clarinetto basso si affaccendano a restituire Altus e Tenor con sdoppiamenti in tremolo un po' irriguardosi (a proposito dei quali, in un capitolo dedicato alle svariate riscritture gesualdiane di Sciarrino, Marco Angius riferisce, evidentemente da fonte diretta: «l'autore ironizza sulla sirena di un'ambulanza sopraggiunta sul luogo dell'uxoricidio». Cfr. *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Roma, Rai Eri, 2007, pp. 181-204: 194). Nella ripresa di bb. 16-19 Sciarrino propone un'altra versione dello stesso procedimento.

10

soffio ord. → più suono

Fl. b. [T: «ahi»] *mf* → *pp*

C. i. [A: «ahi»] *sf* [C: «ahi»] *pp*

Cl. b. [B: «ahi»] *pp*

Pf. [T: «ahi»] *sf*

ThP. —

Crotali
bacchette dure (met.) smorz.

Campana a piastra
bacchette dure (met.) smorz.

Voce [A: Ahi, — che m'an - ci - - - - - de

Vno [C: «ahi»] *f* → *pp* flaut.

Vla. flaut. *pp*

Vc. pizz. secco tasto arco flaut. *pp*

[B: «ahi»] *sf*

Es. 3.1.3 Sciarrino, *Moro lasso* (Le voci sottovetro), bb. 10-12
(con annotazioni)

Non a caso, i momenti appena citati sono anche tra i pochi *significativi* in cui Sciarrino concentra l'intervento del pianoforte e delle percussioni. Si vedano, a titolo di esempio, le esplosioni inaspettate («little

bangs», direbbe l'autore)²⁵ di «ahi» strumentali (esempio 3.1.3, bb. 10-11) che si allineano in una sorta di proiezione ortogonale della voce attraverso una strategia di raddoppio plurimo, l'ennesima, che in questo caso non potrà che dirsi "semantica": il *muted* percussivo del pianoforte in *sforzato* e con le corde gravi libere di risuonare, il rintocco smorzato di crotali e campana a piastra, il soffio del flauto basso, l'armonico artificiale del violino (e i precedenti segnali preparatori: mi, interrotto del corno inglese e armonico pizzicato del violoncello) sono fitte acuminate che non fanno che inscrivere i «duoli» (o languori?) di Gesualdo in questo complessivo neomadrigalismo stilizzato. Che, in Sciarrino, conquista il *Moro*, *lasso* originario all'intimità traslucida di un *Lied*.

²⁵ Cfr. SCIARRINO, *Le figure* cit., pp. 59-76.

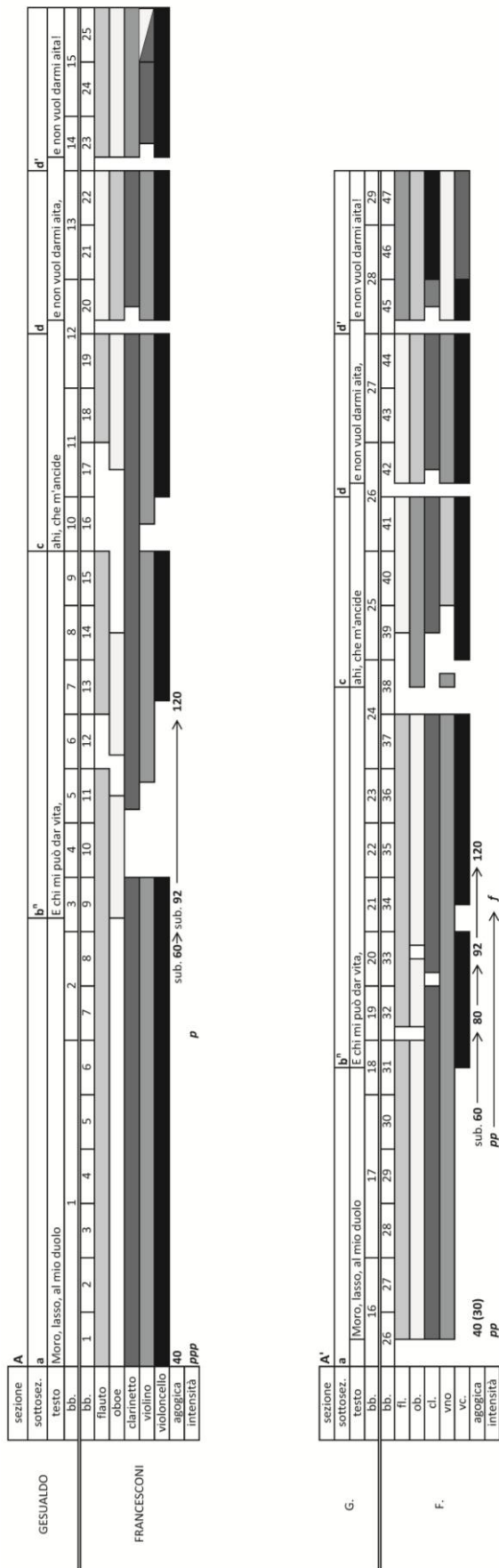


Fig. 3.1.1a Francesconi, Moro, lasso (Respondit), analisi grafica, bb. 1-47

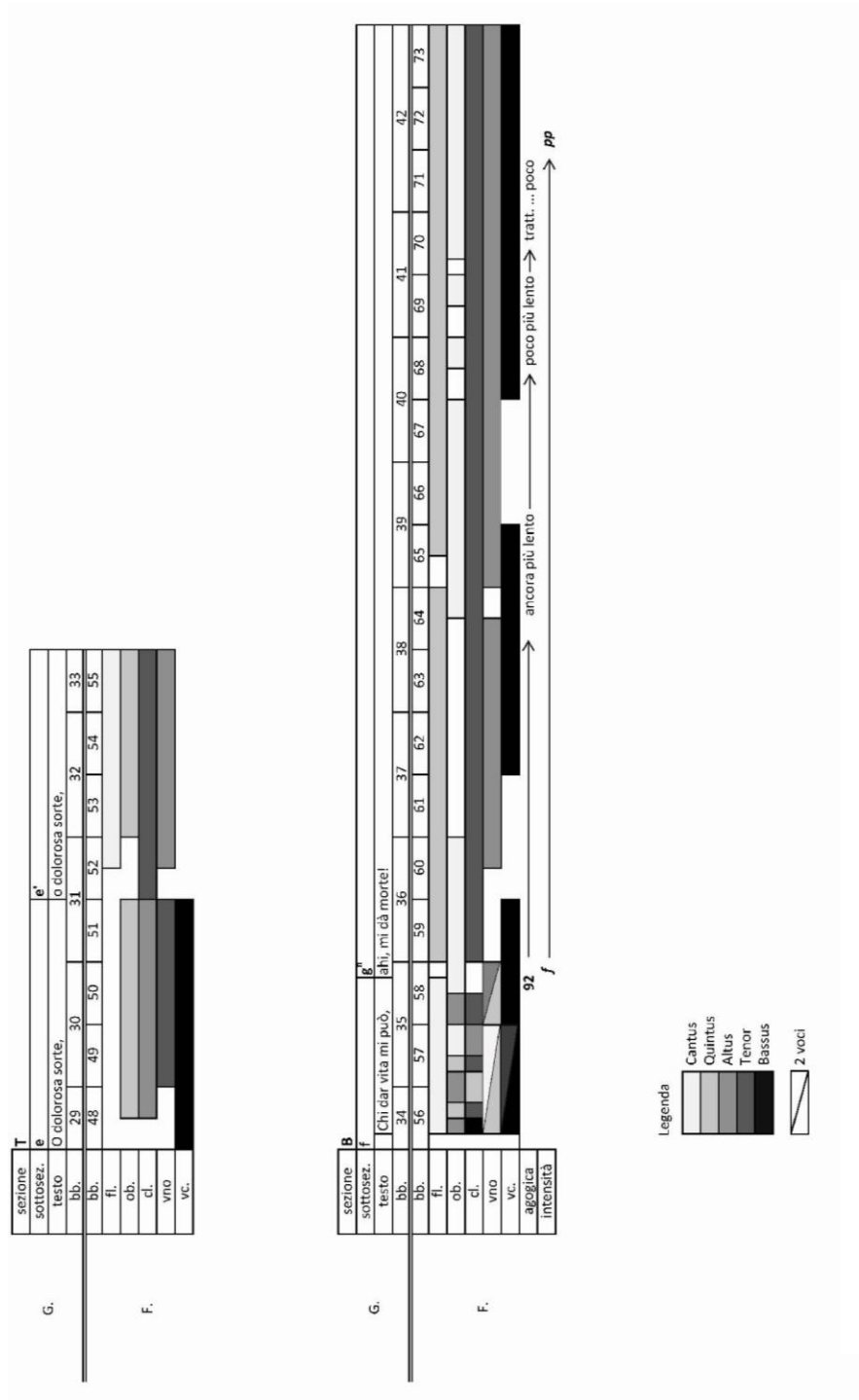


Fig. 3.1.1b Luca Francesconi, *Moro, lasso (Respondit)*, analisi grafica, bb. 48-73

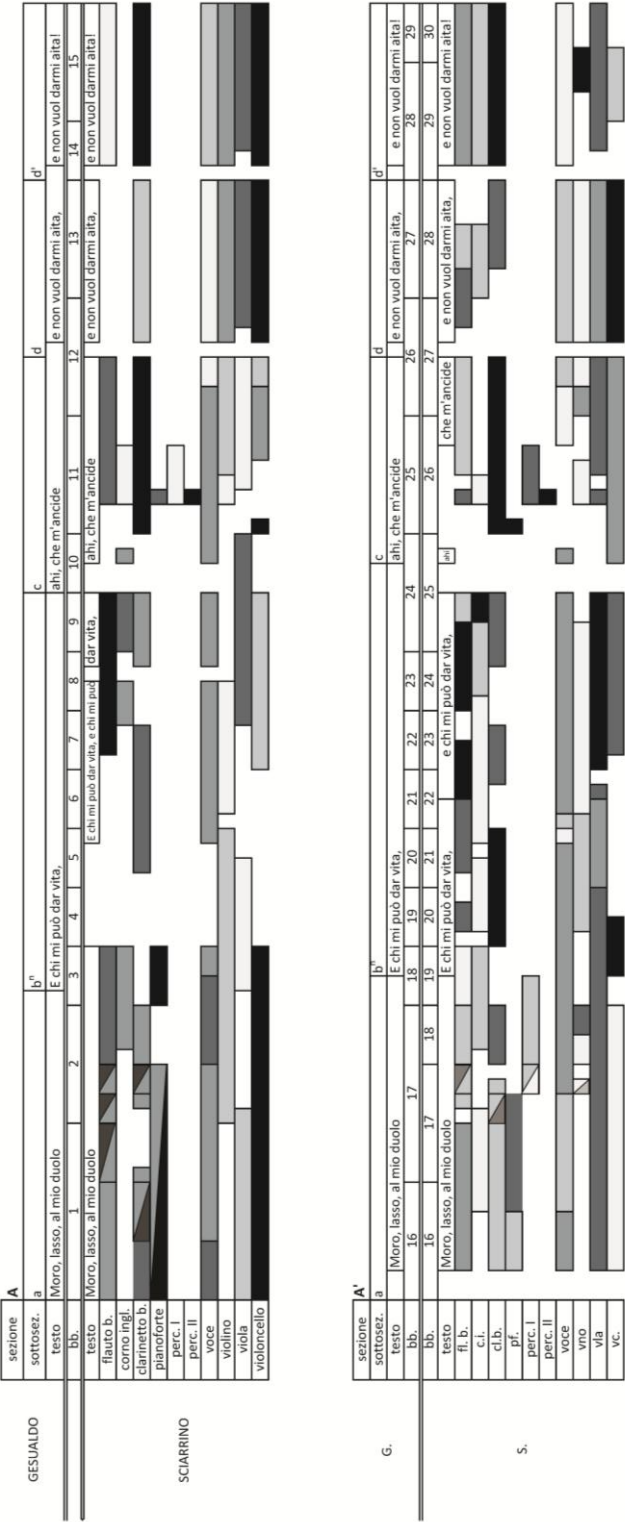


Fig. 3.1.2a Sciarrino, Moro lasso (Le voci sottovetro), analisi grafica, bb. 1-30

3.2 Moro lasso II. Le riscritture “non serie” di Adolphe e Eötvös

Moro lasso di Peter Eötvös e *More or less* di Bruce Adolphe hanno in comune una caratteristica: non sono due riscritture “serie”, e a segnalarlo provvedono già i rispettivi paratesti.¹ Il brano di Eötvös è infatti presentato come «madrigalkomödie», e il titolo di Adolphe figura come un “avvertimento al lettore”. Entrambi si inscrivono, dunque, in quell’ampia tradizione di riscritture “non serie” della storia della musica – che va dal rifacimento di *Ancor che col partire* ad opera di Antonio Molino e Andrea Gabrieli all’*Ein musikalischer spass* di Mozart alla *Sonatine bureaucratique* di Satie – che si è soliti indicare genericamente come “parodie”.² Oltre a condividere questa “mancata serietà”, tuttavia, i *Moro, lasso* di Eötvös e Adolphe mostrano anche delle differenze sostanziali, che impediscono di qualificarli come esponenti del medesimo genere parodistico. Anche in questo caso, Genette potrà esserci d’aiuto.³

Nell’ambito della sua ripartizione funzionale delle pratiche ipertestuali,⁴ accanto alle riscritture “serie” (tra cui è stato possibile collocare i *Moro, lasso* di Francesconi e Sciarrino), Genette individua due “regimi” di

¹ Cfr. PETER EÖTVÖS, *Moro lasso. Eine Madrigalkomödie mit Masken für Vokalquintett und elektr. Orgel*, 1963/72, Feedback Studio Verlag, 1973 [FB 7301], di cui esiste una seconda versione in *Drei Madrigalkomödien pour chœur à 12 voix mixtes a cappella*, 1990, Salabert [SLB 2632]; e BRUCE ADOLPHE, *More or less*, in *Oh Gesualdo, divine tormentor* for string quartet, 2003-2004, [s.e.]. Ringrazio Ingrid Fritsch per avermi inviato copia dell’introvabile partitura stampata dalla Feedback Studio Verlag (divenuta poi “edition johannes fritsch”).

² Intesa ovviamente nell’accezione moderna, e non come tecnica compositiva rinascimentale. Cfr. quindi MICHAEL TILMOUTH, *Parody (ii)*, in *Grove Music online. Oxford Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/20938>> (consultato a settembre 2014).

³ Non sembra vi siano, infatti, degli studi che affrontino in una prospettiva teorica generale la tipologia del “non serio” in musica ma, piuttosto, trattazioni monografiche relative a singoli compositori, come ESTI SHEINBERG, *Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich*, Aldershot, Ashgate, 2000, o JULIAN JOHNSON, *Mahler’s voices. Expression and irony in the songs and symphonies*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2009.

⁴ Cfr. cap. 2.1.

riscrittura “non seri”: il “satirico” – di cui, pur non offrendo una definizione compiuta, segnala l’intento critico e ridicolizzante – e il “ludico”, che «mira a essere una sorta di puro divertimento, un esercizio di distrazione privo di intenzioni aggressive o canzonatorie». ⁵ E poiché «sarebbe una profonda ingenuità immaginare di poter tracciare una linea di demarcazione netta fra queste grandi diatesi del funzionamento socio-psicologico dell’ipertesto», Genette ammette altresì la possibilità di affinare la tripartizione in serio, satirico e ludico integrandola con delle sfumature intermedie; tra il ludico e il satirico, in particolare, contempla l’eventualità, senza ulteriori precisazioni, di un altro regime ipertestuale, l’“ironico”. ⁶

Oltre a ripartire le pratiche ipertestuali in base ai regimi, Genette propone anche, all’interno di uno stesso regime, un’altra fondamentale distinzione: vi sono infatti casi di riscrittura (“trasformazioni”) in cui è conservato il soggetto (in termini musicali, il materiale) dell’ipotesto e se ne modifica lo stile, e casi inversi in cui, a essere modificato, è il soggetto o materiale, mentre lo stile riproduce l’originale dando vita a delle “imitazioni”. ⁷

Come le opere indicate a titolo esemplare nella sua «mappa per l’esplorazione del territorio delle pratiche ipertestuali» lasciano intuire (cfr. figura 2.1.1, p. 37), ⁸ Genette perviene a identificare ogni tipologia intertestuale alla luce di una disamina storica – relativa, per lo più, alla letteratura francofona – di casi pratici. E se è stato possibile mutuare la definizione di “trasposizione” per le trasformazioni serie di Francesconi e Sciarrino, più ardua e forzata sarebbe l’impresa di introdurre in ambito musicale le tipologie “non serie” qui indicate. Un primo problema è rappresentato dal *pastiche*, che in musica ha notoriamente ben altra tradizione e configurazione che quella di un’imitazione ludica; in secondo luogo, sarebbe forse artificioso voler discutere di una trasformazione musicale satirica in termini di “travestimento”; inoltre, la perifrasi *à la manière de*, che nella tabella è un esempio generico di caricatura, gode sì di una sua fortuna musicale, ma non necessariamente intesa a indicare una imitazione di carattere satirico. La scelta di Genette di considerare la “parodia” esclusivamente come trasformazione ludica, infine, al di là della discutibile applicabilità musicale, lascia in ogni caso perplessi perché davvero troppo distante dal senso comune e dalla storia complessiva del concetto.

⁵ GENETTE, *Palinsesti* cit., p. 32.

⁶ *Ivi*, pp. 34-35.

⁷ *Ivi*, p. 30.

⁸ Nello schema inserito da Genette (*ivi*, p. 33), non sono indicati i regimi “aggiuntivi”, delineati più genericamente nelle pagine successive.

Di parodia, oltre che di ironia e di satira, si è occupata diffusamente Linda Hutcheon nel corso della sua teorizzazione letteraria del postmodernismo. In *A theory of parody*, in particolare, Hutcheon assume la parodia come «forma privilegiata dell'autoriflessività moderna»,⁹ e dimostra questa sua tesi per mezzo di un ampio lavoro definitorio, entro il quale sviluppa alcune argomentazioni che ben si prestano a una riformulazione della tabella di Genette a fini “musicali”. Nel provare a qualificare correttamente la parodia e la satira – che, osserva, a dispetto di una fondamentale diversità sono spesso oggetto di confusione terminologica – la studiosa canadese fa un'osservazione che non avevamo incontrato in Genette: la parodia e la satira sono generi, mentre l'ironia è un tropo.¹⁰ Tropo che sia la parodia sia la satira sono solite adottare come strategia retorica, ma in maniera diversa. La parodia, infatti, consiste, secondo Hutcheon, in una «ripetizione con distanza critica»: sovrapponendo due testi (ipo- e ipertesto, diremmo con Genette), tende a «evidenziarne la differenza più che la somiglianza» e a istituire tra di essi «un'inversione ironica», non necessariamente comica e «non sempre a spese del testo parodiato»;¹¹ la parodia, pertanto, sfrutta la funzione *semantica* dell'ironia, che le permette di evidenziare una differenza di significato tra due contesti.¹² La satira, che ha invece una connotazione dileggiante, si serve sì dell'ironia, ma limitatamente alla sua funzione *pragmatica* di «valutare con funzione peggiorativa [...] in genere a spese di qualcuno o qualcosa».¹³

Nel ribadire la distinzione, Hutcheon riporta anche due definizioni non sue che, pur senza fare riferimento esplicito all'ironia, aiutano a delineare ulteriormente il quadro. La parodia, per Ziva Ben-Porat, è

una sedicente rappresentazione, in genere comica, di un testo letterario o di un altro oggetto artistico – cioè rappresentazione di una “realtà modellata”, che è essa stessa già una particolare rappresentazione di una “realtà” originaria. Le rappresentazioni parodistiche rivelano le convenzioni del

⁹ LINDA HUTCHEON, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, New York, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 2000 (1^a ed. New York, Methuen, 1985), p. 2.

¹⁰ *Ivi*, p. 56. Genette mette sullo stesso piano l'ironia con la satira; a differenza di Genette, però, Hutcheon trascura l'altrettanto fondamentale distinzione tra trasformazione e imitazione.

¹¹ *Ivi*, p. 6.

¹² *Ivi*, p. 54.

¹³ *Ivi*, pp. 53-55.

modello e mettono a nudo i suoi espedienti attraverso la coesistenza del due codici nello stesso messaggio.¹⁴

La satira, invece, può essere definita

una rappresentazione critica, sempre comica e spesso caricaturale, di una “realtà non modellata”, cioè di oggetti reali (la loro realtà può essere mitica o ipotetica), che il ricevente ricostruisce come i referenti del messaggio. L’originaria “realtà” sottoposta a satira può includere costumi, attitudini, tipi, strutture sociali, pregiudizi e così via.¹⁵

In base ai nuovi elementi acquisiti sui regimi di riscrittura “non seria”, possiamo a questo punto affrontare i *Moro*, *lasso* di Eötvös e Adolphe, non prima di aver provato a riformulare la tabella di Genette in modo da integrarla dei registri intermedi “non seri” ratificando la distinzione proposta da Hutcheon tra parodia e satira, e restituendo all’ironia la sua corretta collocazione:¹⁶

Regime Relazione	ludico	parodistico (ironia in funzione semantica)	satirico (ironia in funzione pragmatica)	serio
Trasformazione				
Imitazione				

Tab. 3.2.1 Possibile integrazione dello schema generale delle pratiche ipertestuali di Genette

I

More or less (2003) è una digressione burlesca inserita in un gruppo di trascrizioni per quartetto d’archi di madrigali gesualdiani realizzate nei primi anni Duemila da Bruce Adolphe (1955); pezzo breve, ha una

¹⁴ ZIVA BEN-PORAT, *Method in madness: notes on the structures of parody, based on MAD TV satires*, «Poetics today» I/2, 1979, pp. 245-272: 247. Riportato anche in HUTCHEON, *A theory of parody* cit., p. 49.

¹⁵ *Ivi*, pp. 247-248.

¹⁶ Lo stesso Genette autorizza in qualche modo una riformulazione di tal genere nel momento in cui riconosce che «sarebbe imprudente riversare *a priori* le categorie proprie dell’ipertestualità letteraria» in altri campi (GENETTE, *Palinsesti* cit., p. 460).

costruzione modulare, che accosta sezioni di carattere contrastante ma non discontinue, ciascuna incentrata sulla rielaborazione di un elemento tematico del *Moro, lasso*.¹⁷

Il primo modulo (bb. 1-10) presenta una citazione pedissequa, eccetto che per le durate, dei primi celebri quattro accordi di Gesualdo, seguita da due riproposizioni semplificate nei rapporti tra le altezze delle voci interne, che tendono a uguagliare il profilo cromatico della voce superiore. La presenza destabilizzante di alcuni glissando collettivi, anche fuori tastò, associata all'indicazione espressiva *Slowly – languishing*, prende ironicamente le distanze dalla declamazione autocommiserante dell'incipit e mette in chiaro lo spirito della riscrittura: Gesualdo non verrà preso troppo sul serio. Uno spirito che Adolphe ribadisce periodicamente lungo il brano, giacché la citazione deformata delle due battute iniziali di *Moro, lasso*, guadagnatasi l'icasticità di un motto smitizzato, tornerà più volte anche in seguito sia come tessuto connettivo tra i vari moduli sia come innesto sugli altri materiali prelevati dal madrigale.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The tempo/mood is marked 'Slowly - languishing'. The score spans measures 1 to 6. In measures 1-3, all instruments play a chromatic descent (F#4, E4, D4, C4) with a forte (f) dynamic. In measures 4-5, there are collective glissandos (marked 'Glissando' and 'Gliss') leading to a pianissimo (pp) dynamic. In measure 6, the instruments play sustained notes (F#4, E4, D4, C4) with a piano (p) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

Es. 3.2.1 Adolphe, *More or less*, bb. 1-6

Se, dunque, il regime di queste prime battute sembra tendere alla “trasformazione parodistica”, le successive elaborazioni dei materiali gesualdiani rasentano piuttosto il ludico. L’«e chi mi può dar vita» di Gesualdo, per esempio, nella sua prima occorrenza si riduce a un estratto melodico da cui nasce un’intera sezione “Faster” (bb. 11-23). Modificato leggermente l’originale nelle altezze e nelle durate, Adolphe ne ricava un temino omoritmico, accentato sul secondo e l’ultimo ottavo della battuta,

¹⁷ *More or less* non è dunque alla lettera un ipertesto secondo la definizione di Genette, giacché tutta un’opera B qui deriva solo da pezzi di un’opera A, e non dalla sua interezza. Tuttavia, quella di ipertestualità resta comunque la categoria transtestuale genettiana capace di meglio inquadrare l’operazione di riscrittura compiuta da Adolphe. Lo stesso Genette, del resto, nel corso di *Palinsesti*, individua una serie di pratiche ipertestuali che prendono le mosse da un’operazione sottrattiva, di natura quantitativa, nei confronti dell’ipotesto, tra cui colloca per esempio l’escissione, l’amputazione, la sfrondata, l’espurgazione, la concisione (*ivi*, pp. 272-288).

replicato più volte dal violoncello, sul quale sovrappone un altro tema, di derivazione altrettanto gesualdiana, ripetuto sincronicamente da viola e violini, finché sul violoncello non si inserisce una citazione sincopata dell'incipit.

Per la seconda riproposizione dell'«e chi mi può dar vita» (bb. 29-54), invece, un breve estratto dell'episodio originario è riproposto dai quattro archi; e mentre i due violini e la viola si fanno da eco, lo stralcio melodico affidato al violoncello, dopo tre repliche, si trasforma in un piccolo tema autonomo di sette crome (la terza abbassata di un'ottava), reiterato senza interruzione dalla viola; su di esso, con l'ennesima variazione, di nuovo si incastra il motto del *Moro, lasso*, innescando un congegno dal piglio bartokiano, fatto di valori accorciati, accenti spostati, incedere ritmico insistente – ancorché sfasato – e, più avanti, scambio tra le voci.

Es. 3.2.2 Gesualdo, *Moro, lasso, al mio duolo*, bb. 17-20 (con annotazioni)

Es. 3.2.3 Adolphe, *More or less*, bb. 28-38 (con annot.)

Es. 3.2.4 Gesualdo, *Moro, lasso, al mio duolo*, bb. 35-38 (con annot.)

Es. 3.2.5 Adolphe, *More or less*, bb. 70-77 (con annot.)

La tecnica di riscrittura, insomma, è chiara: Adolphe estrapola dei materiali tematico-motivici da Gesualdo e li trasforma in “oggetti” che rielabora, trasforma, riassume, secondo la procedura tipica del “gioco di costruzione”, che consiste nel creare oggetti con caratteristiche differenti a partire dalle loro componenti. Più che un’*inversione* ironico-parodistica, quindi, *More or less* appare un *divertissement*, una *di-versione* dall’originale che ne alleggerisce il tenore psicologico: in sostanza, una “trasformazione ludica”. Il titolo stesso, del resto, è un gioco di parole, un *calembour*¹⁸ in cui il “più o meno” qualifica sì l’operazione con una punta d’ironia, certo non ai danni di Gesualdo, ma di se stessa.

II

Peter Eötvös (1944) scrive le sue prime due *Madrigalkomödien* nel 1963, in occasione dei trecentocinquanta anni dalla morte di Gesualdo. *Moro lasso* ha come referente esclusivo il diciassettesimo madrigale del VI libro, mentre l’*Hochzeitsmadrigal* prende le mosse dal testo di *Al mio gioir il ciel si fa sereno* (VI, 19), interpolato con quello di *Du bist min, ich bin din*, vecchia canzone d’amore tedesca. Nel 1970 la serie verrà completata con *Insetti galanti*, a sua volta basato su testi selezionati dal VI libro, tra cui *Ardita zanzaretta* (13) e *Volan quasi farfalle* (18).¹⁹

Nonostante nel 1963 Eötvös sia uno studente diciannovenne, ha all’attivo una serie di esperienze formative e professionali assai significative: canta nel Budapester Madrigalchor (cui *Moro lasso* è dedicato), è direttore musicale del Teatro della Commedia di Budapest, per i cui spettacoli scrive le musiche di scena, e – come racconterà in un’intervista – partecipa da tempo alle «sessioni d’ascolto semi-illegali» organizzate nella capitale ungherese da un circolo di appassionati ascoltatori di musica d’avanguardia, «i cui membri trovano i mezzi per tenersi al passo con gli ultimi sviluppi» e intercettare le registrazioni degli ultimi concerti darmstadtiani.²⁰ Tanto che quando, nel 1966, Eötvös si trasferisce a Colonia, manca di familiarità con

¹⁸ GENETTE, *Palinsesti* cit., p. 42, inserisce il *calembour* tra i fenomeni di deformazione parodistica.

¹⁹ La versione più recente della serie completa delle tre *Madrigalkomödien* è pubblicata in PETER EÖTVÖS, *Drei Madrigalkomödien* cit. Ulteriori dettagli su *Hochzeitsmadrigal* e *Insetti galanti* si trovano in ÉVA PINTÉR, *Die Drei Madrigalkomödien von Peter Eötvös*, in *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, atti del simposio (Frankfurt am Main, Alte Oper, 19 settembre 2004), a cura di Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz, Schott, 2005, pp. 27-37.

²⁰ Cfr. BÁLINT ANDRÁS VARGA, *Three questions for sixty-five composers*, Rochester, University of Rochester Press, 2011, pp. 69-75: 70.

la gestione tecnica dei mezzi elettronici ma, dal punto di vista della conoscenza del repertorio più aggiornato, sembra non abbia nulla da recuperare.²¹ Tutte queste esperienze vengono assimilate nel *Moro lasso*, e non solo si possono cogliere nella sua prima versione, giovanile, stampata nel 1973 dalla Feedback Studio Verlag in vista di un'esecuzione a cura del Collegium Vocale Köln alle Wittener Tagen, ma permangono, benché sotto altra luce, nella più recente revisione di *Moro lasso*, pubblicata nel 1990 da Salabert – che è dunque una rara “metariscrittura”, in cui Eötvös riscrive se stesso che riscrive Gesualdo.²²

Trovare Gesualdo nel *Moro, lasso* di Eötvös è più arduo che in altre riscritture, ma non meno gratificante. Il testo verbale originario, anche se modificato, rimane, e sul fatto che a livello testuale la relazione tra iper- e ipotesto sia di trasformazione non v'è dubbio (si vedrà poi in che regime). Ciò che appare sfuggente è il trattamento musicale, perché a prima vista sembra quasi che la musica di Gesualdo sia stata completamente rimossa. Tanto da spingere Éva Pintér, che sulle *Drei Madrigalkomödien* ha scritto un saggio introduttivo in cui riporta ampi stralci di un'intervista realizzata per l'occasione con Eötvös, ad affermare che

Le *Drei Madrigalkomödien*, con la musica di Gesualdo, non hanno praticamente nulla in comune. Ci sono pochissimi paralleli, p.e. il gioco fonetico con la “z” di «Ardita zanzaretta» in *Insetti galanti*, o la cesura sulla parola «così» nell'*Hochzeitsmadrigal*. Anche lo stile caratteristico di Gesualdo, nei densi accordi cromatici omofonici alternati a passaggi diatonici imitativi, sembra non aver trovato alcuna corrispondenza diretta nelle *Madrigalkomödien*.²³

Esamineremo la versione del 1990, che prevede un organico a cappella di dodici elementi (3 soprani, 3 contralti, 3 tenori, 3 bassi), muniti di altrettanti crotali intonati ciascuno su un diverso suono di un campo armonico da do⁶ a si⁶ (suoni reali), così da coprire il totale cromatico.

²¹ *Ivi*, p. 71.

²² EÖTVÖS, *Moro lasso*, in *Drei Madrigalkomödien* cit. Nella partitura del 1990, in una breve nota di presentazione (p. 63), Eötvös indica quella del 1963/72 come una versione unitaria, che quindi sarà qui considerata, anche sulla scorta della partitura del 1973 (cfr. ID., *Moro lasso. Eine Madrigalkomödie* cit.), la prima versione del suo *Moro lasso*.

²³ «Nichtsdestoweniger haben die *Drei Madrigalkomödien* mit der Musik von Gesualdo so gut wie nichts gemein. Es gibt nur ganz wenige Parallelen, z. B. das phonetische Spiel mit dem Buchstaben “z” bei “Ardita zanzaretta” in *Insetti galanti* oder die musikalische Zäsur bei dem Wort “Così” im *Hochzeitsmadrigal*. Auch die charakteristische Kompositionsweise Gesualdos, in der homophone, stark chromatische Akkorde sich mit imitierenden, diatonischen Passagen abwechseln, scheint in die *Madrigalkomödien* keinen unmittelbaren Eingang gefunden zu haben» (PINTÉR, *Die Drei Madrigalkomödien* cit., p. 28).

Sulla falsariga del *Moro, lasso* gesualdiano, Eötvös organizza la riscrittura in più sezioni (in Gesualdo “sottosezioni”), incentrate su un verso o un emistichio. La prima, su «Moro lasso», (vedi esempio 3.2.6) è rimarchevole sia per il trattamento del testo e dell’emissione vocale, sia per la conformazione armonica del materiale musicale.²⁴ Dopo uno scampanello dodecafonico di crotali, che alza un sipario ideale, sul motto di Gesualdo viene inscenata una sorta di processo di conquista del linguaggio, che attraversa le fasi della produzione prelinguistica per arrivare con fatica a perseguire un intento comunicativo: ai cantanti è richiesta l’articolazione, intonata e asincrona, delle quattro consonanti, «m», «r», «l», «s», ognuna associata a una precisa modalità di articolazione vocale, segnalata graficamente, che ne esalta, compiacendosene, le proprietà sonore e di articolazione.²⁵ L’intonazione dei cantanti è fissa sullo stesso suono (due ottave più in basso) dei rispettivi crotali, che vengono percossi a gruppi di tre in modo da delineare una successione di quattro diversi campi armonici.²⁶ Dopo un’inspirazione collettiva su «h», i cantanti, enunciando simultaneamente, ognuno sulla “sua” altezza, l’accordo cromatico totale, si soffermano su «m» – suono prelinguistico e pre-intenzionale per eccellenza per la sua peculiarità bilabiale – abbinata a «o», prima vocale introdotta finora, con una sorta di balbuzie che induce alla ripetizione di «mom», «mommo»; finché, come nella fase della lallazione, iniziano ad articolare delle sequenze di vocali e consonanti (da «Moro, lasso») con cui, tra esitazioni e per mezzo di un percorso armonicamente “modulante”, arrivano a compitare sillabe e a formulare, finalmente, una parola intera, «lasso», indugiando su «-so» con un’armonia sospesa di settima di dominante arricchita di una nona eccedente.

Nella manipolazione dell’emissione vocale di questa prima parte di *Moro lasso* riesce difficile non rintracciare gli influssi di certe sperimentazioni elettroniche di «destrutturazione della parola» compiute tra la seconda metà degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta negli studi di fonologia europei,²⁷ e inaugurate a Colonia da *Gesang der Jünglinge* (1955-

²⁴ EÖTVÖS, *Moro lasso*, in *Drei Madrigalkomödien* cit., pp. 64-67. In assenza di numeri di battuta, si dà indicazione dei numeri di pagina che, d’ora in avanti, dove non diversamente indicato, si riferiscono alla versione del 1990.

²⁵ Nella prima versione (p. 1) sono esplicitate le tecniche di emissione di ciascuna consonante: la «m» andrà eseguita a bocca chiusa, la «r» con una sorta di ringhio, la «l» con un indugio della lingua sul palato e la «s» con un sibilo non cantato ma intonato.

²⁶ S: tricordo di fa min.; A: do#, re, mi; T: tricordo di mi, magg.; B: tricordo di tre toni su fa#.

²⁷ Cfr. ROSSANA DALMONTE, *Voci*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2005, I: *Il Novecento* (2001), pp. 283-305: 303.

1956) di Stockhausen, che Eötvös pare padroneggiasse ben prima di trasferirsi egli stesso a Colonia.²⁸ D'altra parte, il totale cromatico utilizzato nell'incipit del *Moro lasso* sembra riecheggiare il gesto omofonico espansivo delle prime due battute del madrigale gesualdiano, contraddistinto dall'impiego di undici delle dodici altezze per il testo «Moro, lasso».²⁹

Un altro episodio significativo è quello che introduce gradualmente il testo «e chi mi può dar vita» (vedi esempio 3.2.7).³⁰ Dapprima i cantanti si inseriscono con entrate sfasate, per poi rientrare “gesualdianamente” in canone (cfr. Gesualdo, bb. 2-7, 18-22) a generare un tetracordo verticale di quattro toni contigui in coincidenza, successivamente accresciuto e inasprito, finché una breve sosta in *ff* su «-r», in tremolo o accentata, introduce la prima sillaba di «vita»; a questo punto, nell'ambito di un campo armonico che rimane stabile in vista dell'addensarsi ritmico e dinamico,³¹ i tre soprani, insieme a una coppia di contralti e una di bassi, eseguono asincronicamente un rapido ribatutto in *fff* su «vi-», sul quale di lì a poco introducono i rispettivi crotali con entrate predefinite, progressive e multiple. Uno dei tenori, allora – fin qui impegnati, in mezzo a cotanto parossismo, in un lungo ininterrotto *fa*³ in *p* sulla vocale «-a» – erompe nel suo tardivo «vi-», in *pp* e «con «carattere vocale all'italiana» (come prescrive la nota a piè di pagina).³² Tutto il resto d'improvviso tace, e lo stesso tenore, con un «molto vibr. wie ein Gondolier»,³³ lascia crescere e decrescere il suo «vi-», fino all'arrivo del «-ta», secco, «con estrema violenza», accolto da un «lungo imbarazzato silenzio».³⁴ E che cos'è questa “scena” se non una personale rilettura di Eötvös del madrigalismo di Gesualdo su «vita», in chiave primi anni Sessanta, per giunta contaminata satiricamente (con un esplicito *à la manière de*, quindi per imitazione) niente meno che di melodramma?³⁵

²⁸ Cfr. BÁLINT, *Three questions* cit., p. 71.

²⁹ Cfr. GLENN WATKINS, *Gesualdo. The man and his music*, London, Oxford University Press, 1973, p. 178.

³⁰ pp. 69-72.

³¹ Si tratta peraltro dell'esacordo «Aschbeg», dato dai suoni corrispondenti alle iniziali di Arnold Schoenberg, e costituito in questa realizzazione dalla sovrapposizione di una settima di 2^a specie su *fa*[#] e una di 4^a su *fa* naturale.

³² p. 72.

³³ *Ibidem*.

³⁴ p. 73.

³⁵ Anche in Gesualdo, peraltro, in entrambe le occorrenze di «vita» che chiudono gli episodi relativi (bb. 9-10 e 23-24), il tenore ha un ruolo preminente sulle altre voci, con il «-ta» più prolungato e, nella prima occorrenza, conclusivo e scoperto.

asynchron (leise, flüchtig, vorbereitend)

9" 3" 4" 2" 5"
① ② ③ ④

SYNCH. (laut ein-atmen) (wie ein Gang)

MO...

S

A

T

B

12 CROTALES

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.
SOPRAN ALT TENOR BASS

Es. 3.2.6 Eötvös, Moro lasso (1990), p. 64

① ②
 BÄSSE
 asynchron
 ① ②
 individuell
 ALLE: in Position bleiben
 ♯ = ca. 90
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 S₁ A₁ B₁ S₂ A₂ B₂ S₃ A₃ B₃

S
 A
 T
 B

♯ ① sim.
 ♯ ② sim.
 ♯ ③ sim.
 ♯ ④ sim.
 ♯ ⑤ sim.
 ♯ ⑥ sim.
 ♯ ⑦ sim.
 ♯ ⑧ sim.
 ♯ ⑨ sim.

(p)
 (2.3.)
 (p)

mit aller letzter Kraft
 SEHR LANG
 f
 VI - *
 (molto vibr. wie ein Gondolier)
 TA secco

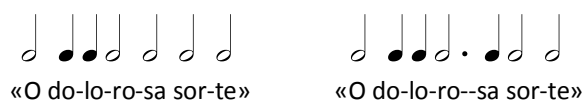
* TENOR SOLO: einer von den 3 Tenören
 mit italienischem Stimmcharakter

Es. 3.2.7 Eötvös, *Moro lasso* (1990), p. 72

Gesualdo è adombrato anche nel tessuto musicale successivo, che sebbene inframmezzato da schiarimenti di voce, ispirazioni e ampie pause, si ricompone omoritmicamente a poco a poco per «ahi che m'ancide» in campi armonici di tre suoni, che con l'originale condividono una o due

altezze, in particolare il mi³ (insistente in Gesualdo, b. 11).³⁶ Mentre di «e non vuol darmi aita» sorprende la presenza sottintesa del modello nell'alternanza di accordi simili per armonia o per disposizione,³⁷ che su «aita» ricrea il cambio di posizione interna delle voci di un tetracordo prolungato.³⁸

Nel diciassettesimo madrigale del libro VI, «O dolorosa sorte» è musicato per due volte consecutive (bb. 29-33). In entrambe, quattro voci entrano gradualmente con un moto melodico ascendente per grado congiunto: la più grave (Bassus prima, Tenor poi), si sofferma a declamare «-rosa sor-» sulla stessa altezza con una certa enfasi da solista; le tre superiori, invece, scandiscono quasi sincronicamente, a una determinata intervallare l'una dall'altra, una parabola melodica dal chiaro profilo ritmico, offerta in due versioni distinte:



Es. 3.2.8 Profili ritmici di «O dolorosa sorte» in Gesualdo, Moro, Iasso, al mio duolo, bb. 29-33

Eötvös, allora, imbastisce il suo episodio analogo – il più esteso di tutto il pezzo – riprendendo ed enfatizzando, variamente diminuiti e rivisitati, questi due moduli ritmici, affidati a gruppi alterni di cantanti, ciascuno in ribattuto su una stessa nota, e differenziando i soprani, che procedono in autonomia e *ad libitum* su proprie “corde” di recitazione. L’infittirsi “stereofonico” di «dolorose sorti» – che dopo la lotta per la reciproca sopraffazione finiranno più avanti con l’allinearsi su uno stesso ritmo assertivo – trova il suo apice parodistico allorché la rapida ripetizione del verso rasenta lo scioglilingua, e le sillabe si confondono e ricompongono in anagrammi dal sapore vagamente dissacrante come «rosa sordo», «telo rosa», «dote loro», e così via.

³⁶ pp. 73-74.

³⁷ Si tratta di set con Forte number 4-28 («e non»), 4-1 («vuol»), 4-8 («dar-»), 4-1 trasposto («-mi»); 4-10 («aita»), tutti tetracordi simmetrici.

³⁸ pp. 75-76.

7 $\text{♩} = 96$ 4 1 4 1

(pp) halten bis DIRIGENT M

(2.) wiederholen bis DIRIGENT fpp Tempo indiv. $\text{♩} = 108$

(3.) $\text{O DOLO RO SA SOR TE O DOLO RO SA SOR TE O DOLO RO SA SOR TE}$

A

p marcato $\text{O DOLO RO SA SOR TE}$

pp $\text{O DOLO RO SA SOR TE}$

T

pp gliss. $\text{O DOLO RO SA SOR TE}$

p marcato (2.) $\text{O DOLO RO SA SOR TE}$

mp gliss. DOLO ROSA SOR TE

B

pp falsetto $\text{O DOLO RO SA SOR TE}$

(2. 3.) p marcato (pp) $\text{O DOLO ROSA SOR TE}$

mp (ord.) gliss. DOLO ROSA SOR TE

Es. 3.2.9 Eötvös, *Moro lasso* (1990), p. 77

Della parte conclusiva sarà forse sufficiente notare che, dopo l'addensarsi di «chi dar vita mi può» su un «carillon» di crotali, l'«ahi» è enunciato senza voce sulle stesse altezze di Gesualdo,³⁹ e che per «mor-» viene impiegato – chissà se per mera coincidenza – il campo armonico del celebre tetracordo cromatico con cui si apre il *Moro, lasso*, per giunta sulle medesime altezze.⁴⁰ Il tutto mentre il tenore solo, lo stesso che si era esibito

³⁹ Fa³, si³, fa⁴; cfr. Gesualdo, b. 40, ultimo tempo.

⁴⁰ 4-1: fa³, mi³, mi³, re³.

nel numero all'italiana su «vita», finge di svegliarsi all'improvviso, apre gli occhi mentre i suoi colleghi li chiudono, e scocca su ampio acuto la «morte» finale.

A livello musicale, in buona sostanza, la scelta di riscrittura compiuta da Eötvös è inversa rispetto al testo verbale, perché riscrive l'ipotesto non per “trasformazione”, ma per “imitazione”. E non un'imitazione patente e manifesta, bensì equivoca e sfuggente, giacché il compositore ungherese organizza il suo materiale post-tonale secondo una logica che rasenta quella di Gesualdo, ma distillata.

E come è sfuggente l'imitazione, così è sottile il “regime”. Che se, nella prima versione, sembra tendere inequivocabilmente alla satira, si fa più sottile in quella del 1990. Al confronto delle due partiture, infatti, quest'ultima mostra degli interventi di revisione mirata. L'ampliamento dell'organico da cinque solisti (due soprani, contralto o controtenore, tenore e basso) a dodici, per esempio, evita che ogni cantante sia tipizzato: nella versione del 1963/1972 i cinque cantanti assumevano il profilo di veri e propri personaggi, non solo perché forniti di maschere – di cui Eötvös richiedeva precisi e cadenzati cambi, da avvicendare a sguardi silenziosi (e, si suppone, provocatori) fissi sul pubblico – ma anche perché caratterialmente associati al proprio registro, al punto da inscenare delle competizioni da prime donne tra primo e secondo soprano, o dei quadretti caricaturali tra le tre voci maschili, che pare fingessero di leggere il loro bisticcio su «dolorosa sorte» in una posa da «angeli di Raffaello».⁴¹ Se si eccettuano i due isolati sberleffi del tenore “all'italiana”, di questi e altri elementi marcatamente satirici ai danni non tanto di Gesualdo, quanto della ritualità del concerto borghese e di certa vocalità e divismo belcantistici, la versione del 1990 risulta epurata grazie alla redistribuzione delle parti vocali originarie tra due o tre cantanti; l'espansione dell'organico, inoltre, permette di focalizzare maggiormente l'attenzione sull'aspetto musicale, che pur ricalcando nel complesso la partitura originaria, può tuttavia permettersi il nuovo incipit pantonale, con una ulteriore allusione a Gesualdo.

Nella revisione operata da Eötvös, in definitiva, la *Komödie* vira verso il madrigale, e si percepisce una rimodulazione dell'ironia che, dalla funzione pragmatica della satira – di marca più vistosamente postmoderna, e in effetti un po' fuori luogo (o fuori moda) all'inizio degli anni Novanta – si sposta sul più ambiguo versante semantico di un'“inversione parodistica” nel senso inteso da Linda Hutcheon. Inversione sagace, nella misura in cui questo secondo *Moro lasso* potrebbe anche esser preso per un'estrosa

⁴¹ Come racconta Eötvös in PINTÉR, *Die Drei Madrigalkomödien* cit., p. 33.

riscrittura seria con qualche punta satirica negli interventi *à la manière de* del tenore, se non fosse che la dissezione del testo originario, l'eco degli «ah» gesualdiani negli schiarimenti di voce e nelle sonore ispirazioni, gli anagrammi su «dolorosa sorte», l'enfasi esasperata del madrigalismo, o, ancora, la trasformazione di una semplice ripetizione in moltiplicazione e la proiezione su larga scala di certi aspetti dell'organizzazione musicale, sono espedienti che, colti e interpretati nell'insieme, creano rispetto all'ipotesto un distanziamento che sta qui a dirci che, in fondo, nel *Moro, lasso* gesualdiano, non si tratta che di finzione, e nonostante autocommiserazioni e trasalimenti sonori e testuali non c'è, in verità, nessuno che stia morendo. E la mira non sono il Principe o i suoi contemporanei ascoltatori, che ben sapevano – e che all'occorrenza intendevano eroticamente il «morire» – quanto una certa ricezione successiva.

Un'ultima osservazione. La finezza dell'inversione ironica sembra giovarsi dell'inversione che Eötvös pratica a livello di relazione con l'ipotesto: riscrivere Gesualdo con la duplice strategia della trasformazione testuale e dell'imitazione musicale, infatti, permette di evitare l'effetto più grossolano che una pari trasformazione di testo e musica avrebbe generato. Questa doppia relazionalità simultanea è una peculiarità musicale che Genette aveva tralasciato: un effetto collaterale della «vistosa attitudine» musicale alla rielaborazione che ci consente, forse, di inserire nel suo schema un ulteriore, significativo tratteggio.

| Regime
Relazione | | | |
|---------------------|------------------|------------------------------|----------------------------------|
| | ludico | parodistico | satirico |
| Trasformazione | ADOLPHE (musica) | ADOLPHE (titolo autoironico) | |
| | | EÖTVÖS (testo) | |
| Imitazione | | EÖTVÖS (musica) | EÖTVÖS (episodi musicali tenore) |

Tab. 3.2.2 Collocazione di *More or less* di Adolphe e di *Moro lasso* (1990) di Eötvös in una possibile riformulazione a fini musicali dello schema delle pratiche ipertestuali di Genette

3.3 Georg Friedrich Haas. La citazione come agnizione

In iij. Noct. (2001), terzo quartetto di Georg Friedrich Haas (1953),¹ è un'opera singolare: presenta una partitura quasi completamente verbale, che descrive diciotto situazioni musicali – “elementi”, come li denomina l'autore – ciascuna contrassegnata da una lettera dell'alfabeto e da un titolo identificativo, eccetto la prima e l'ultima, definite «Beginning» e «Conclusion». Come emerge dalla tabella 3.3.1, che nella seconda colonna offre una sintesi dei tratti essenziali della situazione sonora principale di ciascun elemento, si tratta di episodi estremamente differenziati l'uno dall'altro, caratterizzati ognuno da una peculiare e solo parziale predeterminazione di alcuni parametri: nella maggior parte dei casi, decisiva risulta la realizzazione di una particolare combinazione di altezze, di cui Haas indica non il valore assoluto, bensì i rispettivi rapporti intervallari e l'intonazione (B, C, D, E, F, K, L, M, P); in altre situazioni, invece, agli interpreti è richiesta una specifica qualità timbrica (Beginning, A, H, N), da ottenere attraverso modalità di emissione più o meno convenzionali; l'intensità – se si eccettua O – e la durata interna di ciascuna situazione sono fattori per lo più secondari che, quando specificati, vanno a connotarne ulteriormente il profilo.

La realizzazione concreta di ogni situazione a partire dalle indicazioni fornite da Haas – e tenendo conto anche di quelle non fornite, giacché molti sono gli aspetti volutamente non definiti dal compositore – implica che ogni esecuzione di *In iij. Noct.* si dipani attraverso dei nuclei di improvvisazione parziale, entro i quali è «gradito uno sforzo per la variazione e la diversità più ampie possibili» rispetto alla struttura delineata verbalmente. Questo assetto è confermato e accentuato a livello macroformale, poiché anche l'ordine e la procedura di combinazione delle sedici situazioni comprese tra *Beginning* e *Conclusion* – salvo poche prescrizioni – sono affidati agli interpreti, che determinano *in fieri* la forma complessiva dell'opera attraverso un sistema di «inviti» sonori associati a

¹ GEORG FRIEDRICH HAAS, “*In iij. Noct.*”. 3. *Streichquartett*, 2001, Universal Edition [UE 32339]. Il titolo *In iij. Noct.* sta per “*In tertio nocturno*”: cfr. *infra*.

ciascuna situazione, di volta in volta «pronunciati» da uno dei quattro strumenti e accolti dagli altri tre (non prima della terza riproposizione e non più tardi dell'ottava) secondo dettagliate «accettazioni», cui può quindi seguire la realizzazione della situazione principale, che in alcuni casi prevede uno sviluppo articolato in ulteriori evoluzioni o inframmezzato da particolari «interjections». L'autore, inoltre, ammette tanto la possibilità di instaurare una «competizione» tra due inviti diversi quanto quella di «uscire» da una situazione in qualsiasi momento.²

L'espedito della forma aperta non è nuovo a Haas, che lo ha sperimentato per la prima volta – ricavandone una sorta di palingenesi del suo percorso creativo³ – in ... *Einklang freier Wesen...* (1995-6), in cui ogni parte affidata ai dieci musicisti dell'ensemble può essere anche suonata come pezzo solista con il titolo di *aus freier Lust... verbunden*, oppure ricreata da piccole formazioni strumentali. Significativo per concezione formale è anche *Hyperion* (2006), «concerto per luce e orchestra» in cui il divenire è governato dalle imprevedibili evoluzioni cromatiche di una grossa installazione di luci posta al centro della sala insieme al pubblico sì che l'orchestra circostante, divisa in quattro gruppi, regola i propri interventi in base agli scarti di colore e di luce.⁴ Nel Terzo Quartetto, tuttavia, la cooperazione formale e creativa tra compositore e interpreti – che per Haas ha anche una valenza ideale – riesce a trovare appieno un punto di equilibrio tra coerenza e libertà: la forma, infatti, non viene concordata prima dell'esecuzione del pezzo attraverso la selezione di un determinato organico, né risulta eterodiretta durante l'esecuzione, bensì è il frutto di una serie ininterrotta di scelte, da parte degli interpreti, che si rinnovano *in fieri* nel corso dei 35 minuti di durata minima richiesti dalla partitura. Scelte che, per giunta, si basano su un'interazione esclusivamente musicale, dal momento che l'altra peculiarità di *In iij. Noct.* è che venga eseguito in totale oscurità, con i musicisti disposti ai quattro angoli della sala.⁵ Il suono, quindi, diventa l'unico tramite di comunicazione tra gli strumentisti, oltre che il vero centro dell'esperienza di fruizione degli ascoltatori, con un esito sinestetico efficace: focalizzando la sua attenzione sul suono nella totale

² Benché il Terzo Quartetto di Haas non abbia spirito e finalità ludici, pure impiega delle procedure organizzative formali tipiche del gioco, evidenziate anche dal lessico di cui la partitura si avvale.

³ Come spiega in un'intervista in LISA FARTHOFFER, *Georg Friedrich Haas. Im Klang denken*, Saarbrücken, Pfau, 2007, pp. 128-137: 133.

⁴ Di *Hyperion* esiste una presentazione dell'autore disponibile sul sito dell'editore: <<http://www.universaledition.com/Hyperion-for-light-orchestra-Georg-Friedrich-Haas/composers-and-works/composer/278/work/12730>> (consultato a ottobre 2014).

⁵ Paul Griffiths dedica ad Haas un paragrafo dal titolo *Haas and obscurity* in *Modern music and after*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2010³, pp. 399-401.

oscurità, e non potendo prevedere in nessun caso l'evoluzione dell'opera *hic et nunc*, l'ascoltatore è indotto ad affinare la sua sensibilità alle evoluzioni sonore al punto che l'avvicendamento tra le varie situazioni ne altera, di volta in volta, la percezione del buio; e il buio finisce con l'acquisire, paradossalmente, una proprietà cangiante.

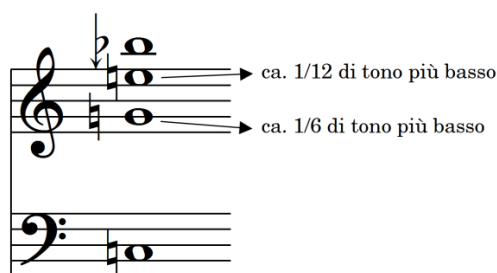
In questo clima percettivo, il contrasto tra i sistemi di organizzazione delle altezze utilizzati nelle diverse situazioni diventa manifesto. Come la terza colonna della tabella 3.1 ricostruisce, infatti, Haas offre qui un saggio pratico dei tentativi di sinossi delle tecniche di composizione microtonale che andava elaborando a livello teorico alla fine degli anni Novanta;⁶ e ricorre a sistemi di solito antagonisti come l'intonazione giusta di certa scuola americana (Harry Partch, in particolare) e l'approccio alla microtonalità equabile elaborato da Ivan Wyschnegradsky.⁷

L'intonazione giusta è impiegata, per esempio, nell'elemento B, in cui, dopo l'“invito” – bicordo di terza maggiore pura (in rapporto di 4:5), di sesta minore pura (3:5) o di settima minore piccola (4:7) – è richiesto di produrre un «overtone chord» di tipo 1 a partire da alcune istruzioni verbali: l'“accettazione” avviene con l'enunciazione (da parte del violoncello o di un altro strumento) della fondamentale dell'accordo, su cui i tre strumenti restanti aggiungono la terza armonica (un'ottava più una quinta), la quinta armonica (due ottave più terza maggiore) e la settima (due ottave più settima minore). Il risultato è un accordo di settima di dominante costruito con intervalli puri in cui gli armonici risultano allineati, si appianano le asprezze acustiche e si ottengono delle consonanze di quinta e di terza “morbide” e “dolci” all'ascolto. Alla fondamentale è poi possibile aggiungere *ad libitum* altre armoniche espressamente indicate.⁸

⁶ Cfr. GEORG FRIEDRICH HAAS, *Jenseits der zwölf Halbtöne. Versuch einer Synopse mikrotonaler Kompositionstechniken*, in *Next generation*, opuscolo del Salzburger Festspiele, Salzburg, 1999, pp. 17-23, e ID., *Mikrotonalitäten*, «Österreichische Musikzeitschrift» LIV/6, 1999, pp. 9-15.

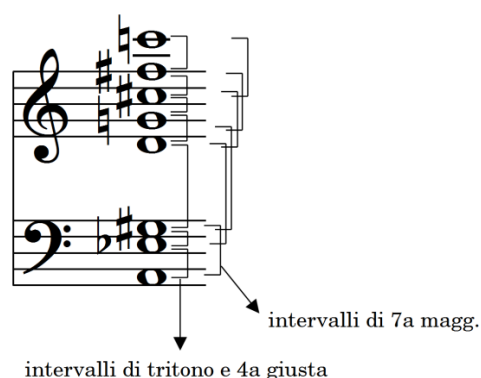
⁷ Sulla ricorrenza di diversi sistemi di organizzazione delle altezze nella produzione di Haas, riconducibili in alcuni casi alla scuola di Partch, in altri a Wyschnegradsky, cfr. ROBERT HASEGAWA, *Clashing harmonic systems in Haas's Blumenstück and in vain*, in pubblicazione su «Music Theory Spectrum» XXXVII/2, 2015 (ringrazio Robert Hasegawa per avermi inviato una bozza del saggio in corso di pubblicazione).

⁸ HAAS, “*In iij. noct.*” cit., p. 5.



Es. 3.3.1 Una possibile realizzazione dell'«overtone chord» di primo tipo (B)

In altri elementi, invece, Haas allude alle teorie degli “*espaces non octavians*” di Ivan Wyschnegradsky, che giungono alla microtonalità per la via – ben diversa – del temperamento equabile, sicché gli “accordi di Wyschnegradsky” richiesti, pur non avendo un esito microtonale,⁹ consistono in sovrapposizioni alternate di tritoni e di quarte (tipo 1, D) o di tritoni e quinte (tipo 2, E) che ottengono rispettivamente degli incastri di settime maggiori o di none minori; delle “quasi ottave”, insomma, che generano sonorità dure (per via del temperamento equabile) e dissonanti.¹⁰

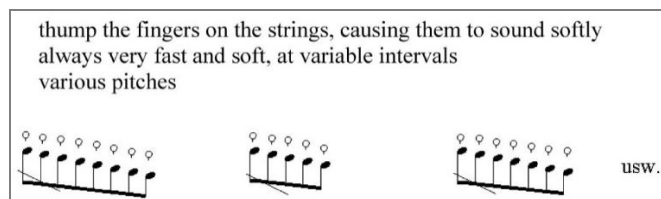


Es. 3.3.2 Conformazione interna di una possibile realizzazione dell'«accordo di Wyschnegradsky» di tipo 1 (D)

Ma nel Terzo Quartetto ci si imbatte anche in casi di microtonalità aleatoria, là dove la notazione indeterminata non specifichi le altezze;

⁹ Che invece è presente per esempio in L, che richiede delle seconde neutre (tre quarti di tono).

¹⁰ Sulla teoria degli *espaces non octavians* cfr. IVAN WYSCHNEGRADSKY, *Ultrachromatisme et espaces non octavians*, «Revue musicale» 290-291, 1972, 73-141.



Es. 3.3.3 Haas, *In iii. Noct.*, Beginning

in episodi di «Klangspaltung»,¹¹ termine che Haas usa in sede teorica per indicare casi di frazionamento del suono con microtoni collocati nei pressi di un unisono; o, ancora, in reminiscenze weberniane in temperamento equabile dodecafonico, come nell'episodio G, la cui sequenza di note variamente manipolabile contiene vari tetracordi simmetrici (in termini di analisi insiemistica, due evidenti set 4-7, ma anche un 4-3 e due 4-8) pervasivi soprattutto della prima produzione atonale di Webern.¹²

Material: (sempre arco ordinario)

Excerpts from this sequence of notes, transposed as one likes (even retrograde), play arco with an expressive tone (dynamics and vibrato quite variable)

Es. 3.3.4 Haas, *In iii. Noct.*, elemento G (con annotazioni)

Nel contrapporre sistemi di organizzazione delle altezze e, quindi, paesaggi sonori così diversi, Haas cerca un contrasto “drammaturgico”¹³ che, in altre opere, si fa dichiaratamente carico anche di un significato extramusicale: in *In vain* (2000), per esempio, lavoro sinfonico che precede di poco la composizione del Terzo Quartetto, Haas ha dichiarato di aver associato il temperamento equabile che caratterizza l'inizio e la fine del pezzo al successo dell'estrema destra nelle elezioni austriache, che riesce

¹¹ Cfr. HAAS, *Jenseits der zwölf Halbtöne* cit., p. 18.

¹² Cfr. per esempio Allen Forte, che definisce il tetracordo 4-7 «una delle classi di tetracordi simmetrici, che sono una caratteristica così pervasiva della prima musica atonale di Webern». ALLEN FORTE, *The golden thread: octatonic music in Anton Webern's early songs, with certain historical reflections*, in *Webern studies*, a cura di Kathryn Bailey, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1996, pp. 74-110: 77.

¹³ Scrive Hasegawa che «in *Blumenstück* (2000) e *in vain* (2000), recenti opere di Haas, uno dei suoi più efficaci espedienti per creare una forma su larga scala è la drammatizzazione musicale dell'opposizione teorica tra il temperamento equabile e l'intonazione giusta, tra Wyschnegradsky e Partch». HASEGAWA, *Clashing harmonic systems* cit., p. [1] della bozza.

dunque a sopraffare la zona centrale in intonazione giusta, per l'appunto vana.¹⁴

Quale ruolo, quindi, nel contesto finora descritto, per la citazione dell'*incipit* di *Eram quasi agnus* dai *Responsoria* di Gesualdo (Q)? Haas chiede che sia suonata dal quartetto «solo una volta, approssimativamente dopo il 75% della durata di tutto il pezzo», preceduta da un tocco molto rapido e delicato delle dita sulle corde, con successivo decrescendo e punto coronato (invito), e che Gesualdo «cominci il più simultaneamente possibile». Dal punto di vista della strumentazione, le sei voci originarie sono distribuite, con la discrezione di qualche incrocio e raddoppio, tra i quattro archi in *pianissimo*. E, in un pezzo così attento alle diverse possibilità di intonazione degli strumenti, Haas non relega la citazione gesualdiana a uno scontato temperamento equabile – che apparirebbe poco coerente, oltre che, in effetti, anacronistico – bensì introduce, per queste dieci battute (le uniche annotate in partitura), un ulteriore sistema di organizzazione delle altezze: il temperamento mesotonico, che mediante la distinzione tra semitoni diatonici e cromatici (questi ultimi più stretti dei primi), e in cambio di quinte leggermente calanti, permette di intonare degli intervalli “puri” di terza maggiore, più risonanti rispetto al temperamento equabile; e che, all'epoca di Gesualdo, veniva utilizzata in alternativa all'intonazione giusta quando i cantanti erano accompagnati da strumenti da tasto incapaci di flessibilità di intonazione durante l'esecuzione.¹⁵

Dal punto di vista tecnico-stilistico, insomma, la riscrittura del materiale è volutamente minima. Anzi, Haas ha cura di evocare il più possibile il “clima” sonoro dell'originale. Ma, come rilevava argutamente

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. [22].

¹⁵ James Wood, che recentemente si è occupato delle *Sacre Cantiones* di Gesualdo ricostruendo la sesta voce del *Liber secundus*, andata perduta, a proposito dell'intonazione e del temperamento scrive che «i cantanti, al tempo di Gesualdo, sarebbero stati abituati a cantare non in temperamento equabile, bensì in intonazione giusta (quando non accompagnati) o in temperamento mesotonico (quando con certi strumenti, in particolare tastiere). Questo sistema di accordatura consente a certi intervalli (in particolare molte terze maggiori e minori) di essere puri, ma solo per un massimo di otto chiavi; la maggior parte dei toni diatonici e dei semitoni sono equabili, eccetto nel caso di certi intervalli “cattivi”». La presenza delle quinte di lupo di cui parla Wood deriva dal fatto che nel mesotonico le quinte sono temperate come leggermente calanti, in modo da produrre delle terze maggiori pure; tuttavia, alla lunga, questo sistema comporta la rottura del circolo delle quinte. «Ciò significa», conclude Wood, «che accordi come do# magg., fa# magg., sol# min., si magg., mi min., fa min. e si min. suonano così aspri da non essere (per gran parte della musica) utilizzabili». Accordi che non compaiono nelle battute citate da Haas, ma che Gesualdo utilizzava comunemente nelle sue composizioni; in quei casi, secondo Wood, veniva evidentemente utilizzato un altro sistema di intonazione, grazie alla presenza di strumenti come il cembalo cromatico o l'archicembalo di Nicola Vicentino. JAMES WOOD, *On reconstructing Gesualdo's Sacrae Cantiones, Liber Secundus*, «Early Music» 41, 2013, pp. 657-664: 661-663.

Antoine Compagnon in ambito letterario, il senso della citazione non sta solo nel materiale in sé, ma anche e soprattutto nel *lavoro* a cui la citazione viene sottoposta: nel risultato, cioè, di quella *forza* che, mediante lo *spostamento* dato dalla ripresa e dall'appropriazione, la citazione subisce.¹⁶ Il lavoro di riscrittura compiuto da Haas su Gesualdo, dunque, si compirà non tanto a livello tecnico e stilistico, quanto in senso retorico e semantico.

Eram quasi agnus è l'incipit del settimo responsorio del terzo notturno (In iij Nocturno) dell'Ufficio delle Tenebre della *feria quinta* (giovedì santo). La liturgia preconciare dell'Ufficio era celebrata durante la settimana santa e prevedeva che, nel corso del rito, si spegnessero gradualmente le quindici candele di un candelabro, fino a lasciarne accesa soltanto una, simbolo del Cristo, che veniva infine nascosta dietro l'altare lasciando gli oranti nella completa oscurità. Secondo queste premesse, la citazione sembra dover fungere da episodio icastico e "celebrativo" dell'oscurità del quartetto: un culmine programmatico tale da conferirgli il titolo, ossia la più lineare delle continuità semantiche. Il "travail de la citation" di Haas è dunque così esiguo? Le premesse vanno verificate sul "campo".

Guardiamo alle prime sei battute (esempio 3.3.5): vi sono affiancate quattro ampie triadi omoritmiche in stato fondamentale. Il transito dalla triade di do a quella di si_♭, passando per la e sol, è condotto da Gesualdo affidando alla voce superiore del Sextus una linea-guida cromatica ascendente: è la conquista progressiva del si_♭; punto d'arrivo solo temporaneo, in realtà, perché dopo la sosta (ribadita dall'ingresso temporaneo, con lieve scarto, del Cantus sulla dominante) e la pausa successiva, attraverso una ulteriore ascesa cromatica superiore (Cantus: fa → Sextus: fa_♯), che Haas sceglie di far raddoppiare alla viola), arriva ancora una triade maggiore in stato fondamentale, questa volta di re maggiore, che è la vera meta, su cui si ribadisce l'ultimo «innocens», da cui non si può che ridiscendere rapidamente, con un contrappunto imitativo che si propaga tra le voci, e guadagna quasi subito la triade di re in modo eolio; ed è qui che Haas decide di sospendere la citazione tagliando alcune voci nel terzo e nel quarto tempo di b. 9 per ottenere una cadenza sfilacciata (riscrivendo Gesualdo, in questo caso, per sottrazione).

¹⁶ Cfr. ANTOINE COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 1, 38-39. Per rendere meglio il concetto della forza della citazione, più avanti Compagnon recupera la distinzione greca tra *dynamis*, "forza in potenza", ed *ergon*, "forza in atto": «Socrate chiamava *dynamis* l'entusiasmo, l'ispirazione divina del rapsodo Ione: il dio lo suscitava. Così è per la citazione: una *dynamis* di cui il testo è l'*ergon*, il lavoro o l'azione, il passaggio all'atto», p. 44.

In iij Noct.

Resp. VII

Cantus

Sextus

Altus

Quintus

Tenor

Bassus

E - ram qua - si a - gnus in - no - cens: in - no - cens: du -

E - ram qua - si a - gnus in - no - cens: in - no - cens: du -

E - ram qua - si a - gnus in - no - cens: in - no - cens: du -

E - ram qua - si a - gnus in - no - cens: in - no - cens: du -

E - ram qua - si a - gnus in - no - cens: in - no - cens: du -

E - ram qua - si a - gnus in - no - cens: in - no - cens: du -

Es. 3.3.5a Gesualdo, *Responsoria*, Feria V, In iij Noct., Resp. VII, bb. 1-9 (con annotazioni)

Quasi lontano

tune C[#] very low

tune f[#] somewhat low

VI. I

VI. II

Vla

Vc.

pp

pp

pp

pp

THE VARIATIONS OF INTONATION ARE INDICATED
RELATIVE TO THE TEMPERED TWELVE-TONE SYSTEM

VI. I

VI. II

Vla

Vc.

Es. 3.3.5b Haas, *In iij. Noct.*, elemento Q (Gesualdo quotation) (con annot.)

La solida chiarezza delle triadi iniziali – resa più luminosa dall’intonazione mesotonica – e la serena fermezza della direzionalità ascendente, *spostate* in un clima instabile, parzialmente indeterminato e imprevedibile, oscuro, come quello di tutto il resto del quartetto, appaiono come un appiglio, acustico, psicologico e poetico. Che, nel ripiegarsi poco dopo su se stesso, mostra la disillusione del miraggio; nondimeno, le prime sei battute hanno il tempo di creare un chiasmo sinestetico e semantico: proprio la citazione del terzo notturno, che dovrebbe ribadire non solo nominalmente, ma anche musicalmente, l’oscurità del resto del brano, apre, invece, a livello percettivo e simbolico, una luce temporanea.

Una luce che rientra altresì nel progetto retorico o, meglio ancora, “drammaturgico” di Haas. L’incontro improvviso dell’ascoltatore con un paesaggio tanto estraneo, inatteso, “dissonante” in questo contesto, quanto familiare e “consonante” alla sua memoria *culturale* (di conoscitore della musica d’arte occidentale) o semplicemente *acustico-percettiva* (di “animale” tonalmente educato) comporta – in seguito a una peripezia – l’affioramento di una condizione perduta e il suo riconoscimento: un’agnizione che avviene «grazie alla memoria, per il fatto di rendersi conto di qualcosa vedendolo» (o ascoltandolo, si potrebbe aggiungere), di cui la *Poetica* per prima ha mostrato l’irrefrenabile *forza* emotiva, capace di rendere «complesso» l’intrecciarsi di un’azione.¹⁷

E anche l’azione puramente musicale qui apprestata da Haas ha la sua “complessità”, giacché dopo la citazione, l’ultima parte del Quartetto non appare più la stessa: le dieci battute di Gesualdo, così *spostate* e *forzate* – riscritte – hanno non solo subito uno scarto percettivo e semantico, ma lo hanno anche impresso ai paesaggi sonori di Haas che, dopo la citazione, saranno recepiti da un altro “punto d’ascolto”.



Il Terzo Quartetto di Haas è stato fin qui esaminato in funzione della citazione, che è una riscrittura macroscopica e ineludibile. Ma, se lo si osserva nel suo insieme, ci si accorge del fatto che, in realtà, l’intero quartetto possa essere inteso come una riscrittura, giacché Haas non fa che predisporre l’avvicendamento di una serie di allusioni: ai diversi sistemi di organizzazione delle altezze utilizzati da Wyschnegradsky e dalla scuola

¹⁷ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Bari, Laterza, 1998, pp. 23, 35.

americana di intonazione pura, alla gestione weberniana del materiale motivico o ad altre modalità di perseguimento della microtonalità.

Allusioni, citazioni: secondo la sistematizzazione genettiana delle pratiche transtestuali, *In iij. Noct.* rientra nell'ambito dell'intertestualità;¹⁸ eppure, è possibile provare, con una certa prudenza, a ripensare il quartetto alla luce della struttura concepita da Genette a proposito delle pratiche ipertestuali. Dal punto di vista della relazione tra gli ipotesti ai quali il quartetto si riferisce, la citazione di Gesualdo potrebbe essere considerata, evidentemente, una "trasformazione", mentre per le allusioni si potrebbe propendere per l'"imitazione": per esempio, quella degli accordi di Wyschnegradsky è una sorta di *à la manière de* che lambisce la tecnica del temperamento equabile microtonale del compositore russo senza effettivamente perseguirlo. E dal punto di vista dei regimi? Nella nota n. 2 di questo capitolo si accennava al fatto che il linguaggio adottato da Haas richiami un lessico tipico del gioco, e che la stessa forma assunta dal quartetto abbia la qualità imprevedibile di un gioco. Ma il "gioco" presente in *In iij. Noct.* si mostra molto diverso da quello già incontrato in *More or Less* di Bruce Adolphe.¹⁹

Torniamo per un momento a *More or Less*: Adolphe era ludico nella misura in cui la funzione/regime da lui affidata all'ipertesto nei confronti dell'ipotesto era quella del gioco; egli, cioè, riscriveva Gesualdo giocando con i materiali del suo madrigale, e il gioco restava cristallizzato nella scrittura. L'interprete e l'ascoltatore di *More or Less* possono "giocare" a loro volta con Gesualdo solo attraverso Adolphe, rivivendo cioè il suo gioco finito nella sua forma chiusa, che sarà sempre uguale (fatti salvi i margini di libertà interpretativa) in ogni esecuzione. *More or Less* è ludico, quindi, nella fase compositiva di riscrittura; il fatto che l'interprete e l'ascoltatore possano soltanto "rigiocare" passivamente il gioco già svolto dal compositore implica la persistenza, nell'esecuzione e nella fruizione, di una dimensione ludica solo riflessa.

Che il gioco sia a suo modo presente anche in Haas è innegabile. Il Terzo Quartetto, infatti, presenta molte delle caratteristiche che Johan Huizinga enumerava nel qualificare l'esperienza ludica:²⁰ è un "atto" in parte libero, con uno «svolgimento proprio e un senso in sé», con una limitazione temporale tale che «comincia e a un certo momento è finito»,

¹⁸ Cfr. cap. 2.1.

¹⁹ Vedi il capitolo precedente.

²⁰ Nell'ambito del capitolo *Natura e significato del gioco come fenomeno culturale*, in *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Amsterdam, Pantheon, 1939; trad. it. (consultata) *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002³, pp. 3-34: 11-17 (da cui sono tratte le citazioni che seguono).

ma «mentre ha luogo c'è un movimento, un andare su e giù un'alternativa, c'è il turno, l'intrigo e il distrigo». Ma il Terzo Quartetto ha anche una limitazione spaziale, perché si muove in un suo ambito che, «sia materialmente sia nel pensiero, [...] è delimitato in anticipo». È poi un gioco che si «fissa come una forma di cultura», perché «giocato una volta, permane nel ricordo come una creazione» e «può essere ripetuto in qualsiasi momento», laddove la «possibilità di ripresa» vale «non solo per il gioco come un tutto, ma anche per la sua struttura interna». Inoltre, «crea un ordine» nella «tensione», nella «sospensione, nell'incertezza», nell'«aspirazione a distendersi», nel fatto che «qualcosa deve “riuscire”, con un certo sforzo». Infine, come ogni gioco il Terzo Quartetto ha le sue regole, che «determinano ciò che varrà dentro quel mondo temporaneo delimitato dal gioco stesso. Le regole del gioco sono assolutamente obbligatorie e inconfutabili. [...] la base che le determina» – che garantisce ad Haas la sua autorialità, l'impronta della sua creatività – «viene rivelata come irremovibile». E, al di là della competizione, nel Terzo Quartetto vi è una dimensione collettiva, collaborativa, partecipativa, perché il fine non è che uno dei quattro “giocatori” prevalga sugli altri ma che, attraverso la dinamica di inviti, accettazioni e contro-inviti si compia l'opera.

Questa “giocosità” rintracciabile nel Terzo Quartetto si situa, però, non durante la composizione – fase destinata “soltanto” alla predisposizione di regole e figure del gioco – bensì nel corso dell'esecuzione da parte degli interpreti e della fruizione da parte degli ascoltatori; pur sempre spettatori, questi ultimi, ma di un gioco in atto, sul cui corso le loro reazioni hanno il potere di incidere attivamente (come Haas sottolinea, è una dimensione che gli interessa). Sia il gioco di Adolphe sia quello di Haas, dunque, si realizzano dal punto di vista formale, *sono* struttura formale; ciò che cambia è la sede, e dunque il modo, in cui la forma viene fissata: in Adolphe è tradizionalmente stabilita in fase compositiva, ed è dunque chiusa, in Haas, come già osservato, è aperta, e si determina in fase esecutiva e fruitiva.

Resta un dettaglio: se il “tono” del gioco in Adolphe è più prevedibilmente “*ridens*”, non lo è altrettanto in Haas. Del resto, che un gioco possa essere “serio” è una possibilità forse poco acquisita nella coscienza comune, ma notoriamente dimostrata da antropologi e sociologi, oltre che dallo stesso Huizinga, e connessa all'origine sacra, culturale, divinatoria, di molti giochi.²¹ A integrazione della struttura genetiana,

²¹ Su questo aspetto, ne *Il gioco come struttura* (*Le jeu comme structure*, «Deucalion» 2, 1947, pp. 159-167; trad. it. «aut aut» 337, 121-130: 124-126), il linguista Émile Benveniste è andato oltre, dimostrando che, nonostante quella del gioco sia una «realtà mistica che prende in prestito dal sacro alcuni dei suoi caratteri più visibili» (il gruppo chiuso, l'assenza

quindi, si potrebbe proporre un'ulteriore distinzione relativa al *registro* della riscrittura, inteso come “livello espressivo”, che potrà mostrarsi indipendente dal *regime* instaurato con l'ipotesto allo stesso modo in cui, mentre in Adolphe si riscontrano un regime e un registro ludici, Haas presenta un regime ludico ma un registro serio, in un rapporto evidentemente più complesso ma pur sempre di compatibilità.

di una ragion d'essere esterna, intera consacrazione alla realizzazione, il forte legame tra gli adepti, la presenza di simboli e di ruoli, la somiglianza tra la passione del giocatore e l'estasi del fedele, e così via), si possano anche individuare delle differenze fondamentali tra gioco e sacro: nel gioco, sopravvivrebbero soltanto il “rito”, la forma del sacro, privati però del “mito”. Una precisazione, questa, che permette di inquadrare meglio la proprietà strutturante del gioco.

| ELEMENTO | | DESCRIZIONE SINTETICA
DELLA SITUAZIONE SONORA PRINCIPALE | SISTEMA DI
ORGANIZZAZIONE
DELLE ALTEZZE |
|-----------|---|--|--|
| BEGINNING | | leggero tocco delle corde con le dita più armonici naturali | microtonalità
aleatoria;
intonazione
giusta |
| A | string sounds | cigolii delicati delle corde | microtonalità
aleatoria |
| B | overtone chord,
type 1 | accordo costituito da una fondamentale e dalle relative terza, quinta e settima armonica, completato <i>ad libitum</i> da altre armoniche espressamente indicate | intonazione
giusta |
| C | overtone chord,
type 2 | catene di accordi costituiti da una fondamentale e dalle relative terza, quinta e settima armonica | intonazione
giusta |
| D | Wyschnegradsky
chord, type 1 | accordo a otto parti, in cui ogni suono è a distanza di tritono da quello inferiore e di 4 ^a giusta da quello superiore, così da formare, a suoni alterni, degli intervalli di 7 ^a maggiore | temperamento
equabile
atonale ²² |
| E | Wyschnegradsky
chord, type 2 | accordo a otto parti, in cui ogni suono è a distanza di 5 ^a giusta da quello inferiore e superiore, così da formare, a suoni alterni, degli intervalli di 9 ^a minore | temperamento
equabile
atonale ²³ |
| F | unison, subdued | bicordo o trillo di quarto di tono | <i>Klangspaltung</i> |
| G | expressive
gestures | estratti dalla sequenza di altezze do ³ , mib ³ , mi ³ , si ² , sib ³ , solb ³ , sol ⁴ , trasponibile a piacere (anche retrogradata) | temperamento
equabile
atonale
(Webern) |
| H | pizzicato clouds | rapidi pizzicati discendenti | microtonalità
aleatoria |
| J | extremely high
notes | note più alte possibile e di altezze diverse, suonate con estrema delicatezza e differenziate gradualmente in quarti di tono | <i>Klangspaltung</i> |
| K | wandering
overtone chords | successione di accordi costituiti da una fondamentale (violoncello) e da delle altezze – a distanza intervallare di 3 ^a magg. (vla), 5 ^a pura (vno II), 7 ^a min. piccola (vno I) – raggiunte per mezzo di glissando | intonazione
giusta |
| L | glissando in
neutral seconds | glissando di seconde neutre (tre quarti di tono) | temperamento
equabile
microtonale |
| M | wandering trills | glissando tra trilli di intervalli che si collocano tra una seconda neutra e una settima maggiore | microtonalità
aleatoria;
temperamento
equabile
microtonale |
| N | duet 1 | duetti tra vln I e II, o tra vla e vc, con gettati che lascino saltare l'archetto otto o più volte | microtonalità
aleatoria |
| O | duet 2 | duetti tra vln I e II, o tra vla e vc, con incrementi e decrementi dinamici su una singola nota con piccolissimo vibrato | <i>Klangspaltung</i> |
| P | pizzicato
quadruple-stops
and high arco
double-stops | accordi di quattro suoni in pizzicato costituiti posti a distanza 7 ^a magg. l'uno dall'altro;
accordi di ipertoni;
bicordi di tre quarti di tono | temperamento
equabile
atonale;
intonazione
pura;
<i>Klangspaltung</i> |
| Q | Gesualdo
quotation | citazione di GESUALDO DA VENOSA, <i>Responsoria</i> , FERIA quinta, Responsorium VII "Eram quasi agnus", bb. 1-10, | temperamento
mesotonico |

²² Come accennato nel corso del capitolo, Wyschnegradsky utilizza un temperamento equabile microtonale al quale Haas fa riferimento solo "idealmente".

²³ Vedi nota precedente.

| | | |
|------------|--|--|
| CONCLUSION | bicordi di tritono collocati a distanza di 8 ^a ;
accordi di ipertoni;
bicordi di quarti di tono;
accordi di Wyschnegradsky | temperamento
equabile
atonale;
intonazione
giusta;
<i>Klangspaltung</i> |
|------------|--|--|

Tab. 3.3.1 Tabella riassuntiva di Haas, *In iij. Noct.*

3.4 Ancora Moro lasso. Brett Dean e il “motivo con variazioni”

Se fin qui abbiamo affrontato casi di riscrittura ipertestuale di cui era possibile trovare omologhi in altri campi di produzione culturale – in particolare in quello letterario – con Brett Dean entriamo in un ambito transtestuale più eminentemente musicale: Dean ci introduce alla riscrittura come replica pervasiva e autopropulsiva del materiale riscritto, come “diaspora” (nel senso letterale di “spargimento dei semi”, da *diá-speirō*) di alcuni elementi dell’ipotesto,¹ beneficiando di quella peculiarità del discorso musicale rispetto al testo letterario o artistico che consiste – come notava Genette² – nel non essere legato alla linearità del significante verbale.



Brett Dean (1961) completa la prima versione di *Carlo* nel 1997,³ allorché, dopo una precoce carriera come violista dei Berliner Philharmoniker, decide di licenziarsi per dedicarsi esclusivamente alla composizione. I suoi primi esperimenti compositivi avvengono in un contesto non classico e non accademico all’inizio degli anni Novanta, con la produzione di musiche per film sperimentali create in studio applicando processi di *retracking* o *reworking* a suoi brevi pezzi di partenza.⁴ Di questo approccio pragmatico e manipolatorio, che intende la composizione come rielaborazione stratificata di materiali preesistenti, restano le tracce anche quando, più tardi, si avvicina alla scrittura musicale in senso più tradizionale.

La prima versione di *Carlo*, quindi, è per «archi, sampler e nastro»: Dean vuole esplorare materiali gesualdiani ma, non potendo disporre – non

¹ Se non è più possibile, d’ora in avanti, parlare propriamente di riscrittura come “ipertesto”, è invece possibile, forse, continuare a utilizzare la definizione di “ipotesto” per designare la o le fonti rese oggetto di riscrittura.

² Cfr. cap. 2.1.

³ BRETT DEAN, *Carlo. Music for strings and sampler*, 1997, Boosey & Hawkes.

⁴ CARLOS MARÍA SOLARE, *A portrait of Brett Dean*, «TEMPO. New series» 217, 2001, pp. 22-25: 22.

tanto per numero, quanto per qualità – dei cantanti necessari al suo progetto, realizza un collage vocale preregistrato da sovrapporre alla parte scritta per gli archi, che viene invece suonata regolarmente in concerto. Tuttavia, nel momento in cui, nel 2011, gli si presenta l'occasione di eseguire il pezzo con un organico vocale dal vivo, riscrive – o meglio “auto-trascrive” – *Carlo* per quattro ensemble vocali⁵ (ciascuno costituito da S, A, A, T, B), che vanno a integrare la partitura già esistente per gli archi (otto violini, tre viole, tre violoncelli, contrabbasso). Del lavoro iniziale la nuova imponente versione (cui si fa riferimento in questa sede)⁶ conserva fedelmente sia il vistoso collage vocale di citazioni ottenuto in studio sia il più sottile sottobosco manipolatorio del materiale gesualdiano, frutto di una pratica capillare di riscrittura che l'ascolto certamente suggerisce, ma che l'analisi della partitura riesce più compiutamente a restituire.

| GESUALDO | | | DEAN |
|---|--------------|-----------------------------------|-------------------------------|
| FONTE | BB. | TESTO | BB. |
| <i>Madr.</i> , VI, 17,
<i>Moro, lasso, al mio duolo</i> | 1-3 | «Moro, lasso, al mio duolo» | 1-44 |
| | | | 402-426 |
| | 12-14 | «e non vuol darmi aita» | 281-283 |
| | | | 287-294
297-315
321-323 |
| <i>Madr.</i> , VI, 3,
<i>Tu piangi, o Filli mia</i> | 6-9 | «quell'ardente fiamma» | 214-218 |
| | 9-10, C e Q | «che sì dolce» | 218-223 |
| <i>Resp.</i> , FERIA V, resp. II,
<i>Tristis est anima mea</i> | 29 | «vos» | 386-390 |
| | 38-47 (fine) | «et ego vadam immolari pro vobis» | 430-440 (fine) |

Tabella 4.1 Tabella delle citazioni vocali esplicite di materiali gesualdiani in *Carlo* di Brett Dean

La tabella 4.1 mostra le occorrenze delle citazioni vocali esplicite e integrali (o parzialmente tali), collocate da Dean in zone ben delimitate lungo l'arco di tutto il pezzo:⁷ l'incipit del *Moro, lasso* occupa la parte iniziale e quella conclusiva, eccetto le ultimissime battute, che ospitano la parte finale del responsorio *Tristis est anima mea*; un brevissimo segmento dello stesso responsorio, peraltro, è anticipato alle bb. 386-390. La parte centrale di *Carlo*, invece, presenta un estratto dal madrigale *Tu piangi, o Filli mia*, e, con una certa insistenza, un altro da *Moro, lasso* («e non vuol darmi aita»). Affidate naturalmente ai quattro ensemble, queste citazioni esplicite e integrali ereditano in partitura le tecniche con cui la parte vocale di *Carlo* era trattata nella versione originaria: gli ensemble, quindi, che nel 1997 erano preregistrati in *samples* poi assemblati con vari “taglia e incolla”,

⁵ D'ora in avanti, “ensemble”.

⁶ BRETT DEAN, *Carlo. Music for strings and solo voices*, 2011, Boosey & Hawkes.

⁷ Gli originali gesualdiani di queste citazioni sono riportati negli esempi 3.4.8-11.

presentano qui gli estratti gesualdiani con una semplice sovrapposizione simultanea (tutt'al più trasposti), oppure con un collage più articolato e modificante, come accade per esempio all'inizio del pezzo.

Carlo si apre con la citazione delle bb. 1-3 di *Moro, lasso*, innalzata di un semitono e affidata all'ensemble I; le fanno seguito, a distanza sempre più ravvicinata e in "tonalità" diverse, altre riproposizioni dello stesso estratto (o dei soli primi quattro accordi) distribuite e talvolta smembrate tra i quattro ensemble, nonché sottoposte a diminuzione o aumentazione delle durate, così da raggiungere, nella seconda metà di b. 19, una sorta di culmine "armonico", in cui quattro delle cinque voci di ciascun coro sono contemporaneamente impegnate in trasposizioni diverse della citazione, arrivando a sfiorare il totale cromatico (mancano all'appello soltanto il do e il mi); in seguito, il collage di «Moro, lasso» si assottiglia negli ensemble per propagarsi, con avvicinamenti più incalzanti, negli archi (bb. 36-54), completando quella che somiglia all'esposizione di un "tema" progressivamente variato per mezzo della sola sovrapposizione – lievemente alterata – di se stesso.

È a partire dalla sezione successiva che prendono il largo "variazioni" ben più invadenti del materiale gesualdiano, nelle quali, al di là delle cascate di citazioni più o meno pedissequa, Dean squaderna un campionario di tecniche di riscrittura dei "temi-citazione" di partenza. A cominciare dalle variazioni deformanti, che intervengono su alcuni parametri ed elementi dell'originale senza pregiudicarne, tuttavia, la riconoscibilità. Per restare all'incipit di *Moro, lasso*, si passa (non necessariamente in ordine progressivo) dalla diminuzione delle durate con inserimento di ribattuti



Es. 3.4.1 Dean, *Carlo*, bb. 64-65 (dettaglio)

agli spostamenti d'accento, con le parti di Tenor e Bassus sintetizzate in una sola linea melodica (cfr. violoncelli I e tutti),

Excerpt from a musical score for strings. The staves are labeled Vno VII, Vno VIII, Vni tutti, Vla I, Vle tutte, Vc. I, and Vc. tutti. The music features a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents.

Es. 3.4.2 Dean, Carlo, bb. 66-67 (dett.)

alla variazione sotto forma di lunghi accordi tenuti rimarcati da pizzicati.

Excerpt from a musical score for strings. The staves are labeled Vno IV, Vni V-VII, Vle tutte, and Vc. I. The music features long sustained chords with pizzicato (*pizz.*) markings. The dynamics include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents.

Es. 3.4.3 Dean, Carlo, bb. 229-234 (dett.)

Vi sono poi variazioni canoniche, come quella dell'Altus tratto dalle bb. 8-9 di *Tu piangi, o Filli mia*, sostenuto dal Tenor delle stesse battute (ed entrambi riproposti *per augmentationem*) – variazione significativa poiché anticipa negli archi un tema esplicitato dalle voci solo più avanti (a partire da b. 198).



Es. 3.4.4 Dean, Carlo, bb. 79-83 (dett.)

O, ancora, variazioni stilizzate, in cui il grado di assottigliamento dell'originale è tale da poter presentare dapprima il tetracordo cromatico discendente di *Moro, lasso* in questo modo



Es. 3.4.5 Dean, Carlo, bb. 73-76 (dett.)

e, più avanti, la testa del Cantus su «e non vuol dar-» dello stesso *Moro, lasso* in quest'altro modo, con una replica in eco del caratteristico semitono di apertura tale da insinuare una somiglianza tra i due episodi.

266 ♩ 122-126

Es. 3.4.6 Dean, Carlo, bb. 266-269 (dett.)

A sua volta, nel finale di *Carlo*, il segmento melodico «e non vuol dar-» – spostato dalle voci agli archi e diversamente “alleggerito”, ma non per questo meno riconoscibile – tradisce un'affinità con «et ego vadam»

(battuta successiva), messa in rilievo dal violoncello in registro acuto appena prima che l'intero finale di *Tristis est anima mea* compaia integralmente nei quattro ensemble.⁸

Es. 3.4.7 Dean, Carlo, bb. 428-429 (dett.)

Con queste e altre ridondanze macroscopiche di cui si premura di disseminare il suo pezzo, Dean sembra suggerire che i “temi” scelti per *Carlo* – le citazioni esplicite e integrali da Gesualdo – benché apparentemente irrelati, siano in realtà accomunati da una ricorrenza di elementi interni, variamente collegata a un materiale che ha a che fare con dei semitoni contigui; inerente, cioè, al “tema” principale di *Carlo*, ossia le prime due battute del *Moro, lasso*. Che per Dean sono un blocco sottoponibile a variazione nella sua integrità, come visto fin qui; ma che possono anche esprimere un contenuto motivico. Con occhi post-tonali, cioè, Dean interpreta il tetracordo cromatico discendente $mi\sharp, mi\flat, re\sharp, re\flat$, del Quintus gesualdiano altresì – per dirla con l’analisi insiemistica – come retrogrado di una “classe di altezze”, nella fattispecie [5, 4, 3, 2], la cui cosiddetta “forma primaria” è [0, 1, 2, 3], il “Forte number” 4-1, e il “vettore intervallare” (321), a indicare l’occorrenza di tre semitoni, due toni e di una terza minore.⁹

⁸ Sia nella citazione agli archi sia in quella vocale successiva, trasportato un tono sopra rispetto a Gesualdo.

⁹ È questo uno dei casi in cui l’analisi insiemistica non serve per «“matematizzare” la musica, ma per arrivare a ridurre, in modo oggettivo e concettualmente scevro da riferimenti tonali, la ricchezza fenomenica degli eventi sonori a un numero notevolmente ristretto di categorie-base». IAN BENT – WILLIAM DRABKIN, *Analysis*, London, Macmillan, 1987; ed. it. *Analisi musicale*, a cura di Claudio Annibaldi, Torino, EDT, 1990, p. 128.

Un set estremamente duttile grazie alla struttura intervallare simmetrica e ciclica,¹⁰ che, innanzitutto, si può individuare, ridotto a tricordo cromatico discendente 3-1,¹¹ nel Bassus, che accompagna a distanza di terza maggiore il Quintus a b. 1.

Es. 3.4.8 Gesualdo, *Moro, lasso, al mio duolo*, bb. 1-2 (con annotazioni)

Il motivo cromatico ritorna anche nello stralcio dal finale di *Tristis est anima mea* sia come tetracordo discendente sia come set 4-1 permutato, nonché nei sottoinsiemi 3-1 e 2-1 (classe, quest'ultima, costituita da un unico semitono).

Es. 3.4.9 Gesualdo, *Tristis est anima mea*, bb. 38-47 (con annotazioni)

¹⁰ Nell'ambito degli studi analitici su Bartók, il tetracordo cromatico è stato designato come "cell X" (cfr. GEORGE PERLE, *Symmetrical formations in the string quartets of Béla Bartók*, «Music review» 16, novembre 1953, 300-312, ed ELLIOTT ANTOKOLETZ, *The music of Béla Bartók. A study of tonality and progression in 20th century music*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 69-75). L'indicazione Xⁿ permette di segnalare agevolmente le diverse trasposizioni dello stesso set: la cell X del *Moro, lasso*, quindi, costituita dalle altezze [2, 3, 4, 5] può essere indicata come X².

¹¹ Non occorre esplicitare la forma primaria [0, 1, 2] del set 3-1 per identificarlo come "sottoinsieme" di 4-1.

Come già visto, peraltro, l'attacco «et ego va-» condivide con «e non vuol dar-» una più ampia somiglianza data dal ribattuto in levare (in entrambi i casi, terza di una triade maggiore) e la discesa di semitono in battere.

The image shows a musical score for five voices: Soprano (C), Alto (Q), Tenor (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part (C) has a red dashed circle around the first two notes, with '2-1' written above it. The lyrics for all parts are: 'e non vuol dar - mi ai - - - ta'.

Es. 3.4.10 Gesualdo, *Moro, lasso*, al mio duolo, bb. 12-14 (con annotazioni)

C'è poi anche il caso dell'estratto da *Tu piangi, o Filli mia*: il segmento melodico su cui Dean insiste – che, si diceva, è il primo di *Tu piangi* a comparire in *Carlo* – è la melodia dell'Altus su «quell'ardente fiamma»: si tratta di una successione di tre altezze – fa, mi, re, cioè [0, 2, 3] contenute nel tetracordo cromatico del *Moro, lasso*, ossia un altro sottoinsieme, il set 3-2B. Cogliere questa relazione di inclusività tra i due set rende l'apparentamento evidente. Ciò che poi può aver attirato ulteriormente l'attenzione di Dean è l'uso simmetrico che, ai suoi occhi, Gesualdo fa del 3-2B, ossia l'esposizione delle altezze prima in senso discendente e poi retrogradata, tant'è che Dean valorizza questo segmento con un canone (cfr. esempi 3.4.4 e 3.4.12). Inoltre, alle bb. 218-223 di *Carlo* viene riportato dalle voci – con stiramento delle durate e sovrapposizione sfasata in due trasposizioni differenti, a distanza di semitono l'una dall'altra – anche l'episodio «che sì dolce», costruito in Gesualdo secondo un analogo principio a specchio, questa volta in senso inverso e su un solo semitono do-re).

Es. 3.4.11 Gesualdo, *Tu piangi, o Filli mia*, bb. 6-10 (con annotazioni)

Se finora, quindi, di *Carlo* era stato possibile afferrare le variazioni più o meno macroscopiche (integrali, deformanti, canoniche, stilizzate), che costituivano solo dei dettagli inseriti in un discorso musicale diacronico e sincronico più ampio, l'aver intercettato la lettura o, meglio ancora, per usare un concetto bloomiano, il “laico” *misreading* motivico¹² che Dean fa di Gesualdo, consente di esaminare sezioni più ampie della partitura e di interpretare come “variazioni motiviche” elementi altrimenti difficili da giustificare nella molteplicità raggrumata e stratificata – “concertante”, quasi – di oggetti musicali che questo pezzo presenta.

E di allargare, per esempio, l'inquadratura sulle bb. 79-83, di cui si era già visto un dettaglio nell'esempio 3.4.4.

Intorno al canone di «quell'ardente fiamma», i violini V e VI e i violoncelli II e III spargono un pulviscolo di pizzicati in *jeté* nell'ambito di un set 3-1 (mi, mi $\flat$, fa)¹³ complementare al 3-2 del canone introdotto dal violino I (re, mi, fa), così da costituire, insieme, un set 4-1.¹⁴ A sua volta, la linea melodica introdotta poco più avanti dal violino VIII ribadisce lo stesso set sulle medesime altezze, salvo che nella parte terminale, dove il set è ancora ridotto a un 3-2, trasposto.

¹² Sul Harold Bloom e il concetto di *misreading* cfr. cap. 1.2.

¹³ In realtà, volendo distinguere tra violini e violoncelli, questi ultimi si limitano a un set ulteriormente ridotto a fa-mi (2-1).

¹⁴ Questa relazione di complementarità conferma la tesi secondo cui Dean avrebbe estrapolato da Gesualdo l'estratto da *Tu piangi, o Filli mia* in seguito a una lettura motivica, intendendo quindi il segmento melodico del Quintus su «quell'arden-» come “variazione” del tetracordo del *Moro, lasso*, privato del mi. Un esempio di “pulviscolo” simile, ma in set 4-1 e privo di *jeté*, si intravede nei violoncelli in coda all'esempio 3.4.12.

Es. 3.4.12 Dean, Carlo, bb. 79-83 (dettaglio, con annotazioni)

L'esempio 3.4.13, invece, mostra nei violini un tema netto e incisivo, concepito con uno sdoppiamento del solito tetracordo (sol $\flat$, fa / mi $\flat$, mi $\sharp$) che, circa a metà di b. 95, viene trasportato un semitono sopra e "contaminato" con l'inserimento di un do.¹⁵ Nel frattempo, le viole si producono in un magma feroce di tremoli ripetuti in maniera irregolare ascendendo cromaticamente da si a re e offrendo l'ennesima mutazione del "tema".¹⁶

¹⁵ Tecnicamente, quindi, da 4-1 si trasforma in 5-5 (do, mi, fa, fa $\sharp$ /sol $\flat$, sol $\sharp$).

¹⁶ Peraltro, si tratta dell'inversione retrogradata del set nella versione di base, cioè X¹¹.

4-1 (X³) 4-1 (X⁴) [escluso il do]

92

Broad (♩=72)

Es. 3.4.13 Dean, Carlo, bb. 93-97 (dett., con annot.)

In *Carlo* vi sono anche casi di “espansione” del tetracordo attraverso la trasposizione del 4-1, come nelle bb. 54-56, in cui la linea melodica posta in canone dapprima presenta il set nella trasposizione la[#], si, do, re_b, giocando con la disposizione interna a specchio dei semitoni, quindi prosegue con il subset 3-1 (sol, la_b, la, enunciato in circolo) – fin qui ottenendo una certa cantabilità/espressività con dei ribattuti in terzine (artificio ricorrente in *Carlo*, già riscontrato altrove) – e infine si assesta su una più riconoscibile versione del 4-1 in forma retrogradata come nel “motivo” del *Moro, lasso*.¹⁷

Es. 3.4.14 Dean, Carlo, bb. 54-56 (dett., con annot.)

¹⁷ Nella trasposizione X⁵.

[illegible]

Che il la₃ funga qui da “tonica” è ribadito dalla sua ridondanza negli altri strumenti, che lo propongono come picco di glissando discendente in tremolo (violino III), come *jeté* (contrabbasso) o, simultaneamente, come unisono nell’indicativo accordo di esordio di b. 186. Le propagazioni trasposte del set 4-1 e del suo sottoinsieme 3-1 possono essere tali da giungere a toccare il totale cromatico.

¹⁸ Come la viola III dell'ultima battuta dell'esempio lascia intuire, nelle battute successive accadrà anche di giungere al *la*₃ con moto ascendente.

della relativa dominante); nelle viole e nei violoncelli, con ampi glissando discendenti che Haas definirebbe “Klangspaltung”.¹⁹

Es. 3.4.16 Dean, Carlo, b. 91 (dett., con annot.)

Di questo proteiforme sconfinamento della variazione tematica nel «working with tones of the motif»²⁰ – per dirla con Schoenberg, evidente archetipo della linea tecnico-stilistica post-tonale alla quale *Carlo* si richiama²¹ – le voci partecipano raramente: deputate alle citazioni esplicite di Gesualdo, e spesso spettatrici mute degli archi, solo in tre situazioni collaborano alla «generalization»²² del tetracordo del *Moro, lasso*: della

¹⁹ Cfr. cap. 3.3.

²⁰ ARNOLD SCHOENBERG, *Composition with twelve tones (2)*, in ID., *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley, University of California Press, 1985², pp. 245-249: 248.

²¹ Alla stessa tradizione, peraltro, si richiama anche l'uso del tema con variazioni, la cui persistenza nel Novecento è legata proprio alla seconda scuola di Vienna e alla sua eredità seriale, benché più spesso si tratti di variazione su tema proprio, stilisticamente in continuità con la variazione.

²² La generalizzazione è una delle strategie di reinterpretazione teorizzate da Joseph N. Straus (cfr. cap. 1.2), adottata in una riscrittura quando «un motivo di un lavoro precedente è generalizzato in un *pitch-class set* non ordinato di cui esso è membro. Quel *pitch-class set*

stilizzazione di «e non vuol dar-», reiterata periodicamente lungo il brano, si era già detto con l'esempio 3.4.6. Nella parte conclusiva, poi, Dean coinvolge le voci nel turbine motivico con dei lamenti laceranti di glissando discendenti su «a», di durate variabili e replicati a piacere, a partire da altezze che, a seconda delle parti afferiscono a due distinte trasposizioni del set 4-1, comprese nel soprainsieme simmetrico 8-6. Nel frattempo, il gesto dei glissando è riecheggiato più largamente dagli archi e punteggiato dal cromatismo degli staccati dei violini I e II (3-1 su sol) e della viola I (7-1 su fa#).

Poco più avanti, a reintrodurre verbalmente il *Moro, lasso* prima dell'ultima grande occorrenza collettiva, i quattro bassi, al limite dell'estensione grave, sillabano il testo del madrigale sulle corde di recitazione re, re#, mi (3-1), con un effetto che sembra ammiccare al canto difonico di certe salmodie orientali; nell'ambito del set 4-1 si muovono invece i cenni melodici di viola III, violoncelli e contrabbasso, che saranno sormontati nella battuta successiva dalla melodia tratta da «quell'ardente fiamma», rievocata dai violini.

Ma c'è un ulteriore impiego delle voci che permette di chiudere il cerchio di *Carlo* anche dal punto di vista semantico. Se, infatti, la persistenza estremamente variegata dello stesso materiale motivico lungo tutto il pezzo riesce a edificare una sorta di turbine ossessivo-compulsivo con mezzi esclusivamente musicali, le epifanie periodiche di stralci testuali dai versi di *Moro, lasso* e *Tu piangi, o Filli mia* – sussurrati senza coordinazione e a differenti velocità –, o di «Moro, lasso» omoritmici e solo parlati o, ancora, di brevi e impulsivi «tch» variamente accelerati e intensificati, nonché i rimandi polifonici di ispirazioni ed espirazioni incalzanti di «ha-ah» non intonati, non fanno che corroborare ed esplicitare l'intento extramusicale di questa multiforme operazione di riscrittura: affrescare in suoni una gigantesca proiezione della psiche tormentata di Gesualdo ed esplorarla negli anfratti della sua angoscia per restituire «un'eco di quella fatidica notte del 26 ottobre 1590».²³ Un'eco che, però, grazie al trattamento della sostanza musicale, aggira la prevedibilità del descrittivismo per perseguire una più sottile introspezione.

è quindi impiegato nel nuovo lavoro secondo le norme dell'uso post-tonale» (*Remaking the past* cit., p. 17).

²³ BRETT DEAN, *Carlo* (1997) cit., p. 2.

Una breve chiosa sugli effetti che un *misreading* analitico come quello di Brett Dean può esercitare sulla successiva ricezione (altrettanto analitica) dell'ipotesto: la pervasività della trasfigurazione post-tonale di Gesualdo in questa riscrittura è tale che, dopo *Carlo*, pur nella consapevolezza di star compiendo un'operazione storicamente condizionata, non si può fare a meno di cedere, per un momento, alla tentazione di riconsiderare l'intero *Moro, lasso*, anche nelle parti non citate da Dean, in un'ottica motivicamente orientata.



Es. 3.4.18 Gesualdo, *Moro, lasso, al mio duolo*, bb. 10-12 (dett., con annot.)



Es. 3.4.19 Gesualdo, *Moro, lasso, al mio duolo*, bb. 29-31 (dett., con annot.)



Es. 3.4.20 Gesualdo, *Moro, lasso, al mio duolo*, bb. 35-36 (dett., con annot.)

3.5 Lucia Ronchetti. *Die Metamorphose des Gesualdo*

Per Lucia Ronchetti (1963) la riscrittura è una parte fondamentale del lavoro compositivo più che per tutti gli altri compositori qui affrontati, laddove il “più” non va inteso solo dal punto di vista quantitativo, ma anche e soprattutto qualitativo, nel senso che Ronchetti concepisce la composizione come una riscrittura, esplicita o immanente; e tanto la riscrittura quanto la composizione sono da lei intese con naturalezza come esperienza ermeneutica. Al punto da dichiarare, proprio a proposito di *Blumenstudien* (2013) – che verrà preso in esame in questa sede – di aver realizzato una «composizione interpretativa» di Gesualdo (locuzione di cui, nello stesso testo di presentazione del pezzo, Ronchetti inverte emblematicamente i termini in «interpretazione compositiva»¹. Con parole simili – un’«analisi compositiva» – definisce *Le palais du silence*, brano del 2013 elaborato a partire da frammenti di Debussy,² e *Neumond* (2011), modellato su una scena del *Flauto magico*;³ e considera un «adattamento analitico» del *Giasone* di Cavalli la sua *Lezione di tenebra* (2011).⁴

Al di là della consapevolezza sul piano delle definizioni, scorrendo il catalogo della compositrice appare chiaro fino a qual punto il riferimento a musiche preesistenti sia un elemento ermeneutico basilare della sua creatività. Oltre alle opere già menzionate, a titolo di esempio si può accennare a *Sub-plot* (2013), riduzione per cast ristretto e «orchestra spettrale» della *Didone abbandonata* di Sarro e Metastasio (Napoli, Teatro

¹ Cfr. LUCIA RONCHETTI, testo su *Blumenstudien*, libretto di sala della 70ª Settimana musicale senese, Siena, Accademia Chigiana, luglio 2013.

² Cfr. EAD., *Intervista con Jérémie Szpirglas*, 2013, <<http://www.luciaronchetti.com/en/text-by-and-on-lucia-ronchetti-interviews-in-english-italian-french-and-german/interview-with-jeremie-szpirglas-fr/p6-98-c61-498>> (consultato a settembre 2014).

³ Cfr. EAD., testo di presentazione di *Neumond* redatto per la prima rappresentazione, Mannheim, Nationaltheater, 1 luglio 2012, <<http://www.luciaronchetti.com/en/works-by-lucia-ronchetti/music-theatre/neumond/p5-25-166>> (consultato a settembre 2014).

⁴ EAD., testo di presentazione di *Lezione di tenebra* redatto per la prima rappresentazione, Berlin, Konzerthaus, 25 febbraio 2011, <<http://www.luciaronchetti.com/en/works-by-lucia-ronchetti/music-theatre/lezioni-di-tenebra/p5-25-180>> (consultato a settembre 2014).

di San Bartolomeo, 1724), realizzata a Dresda come intermezzo de *L'impresario delle isole Canarie* (a sua volta, in origine, intermezzo della *Didone*); oppure a *Pinocchio, una storia parallela* (2005), drammaturgia per quattro voci maschili su testo di Giorgio Manganelli, nella quale, con la rielaborazione vocale di alcuni frammenti del quarto quartetto di Bartók, l'autrice intende sia comunicare un effetto «ambulatorio» che produca un'«impressione acustica» della corsa incessante di Pinocchio, sia richiamare una «memoria orale» di certe «rapide textures ritmiche di Bartok», in cui ella percepisce «qualcosa che somiglia ai personaggi universali della tradizione musicale orale europea». ⁵

Ma non è solo la transtestualità musicale a innervare la musica di Lucia Ronchetti: opere come *Hombre de mucha gravedad* (2002), studio acustico di *Las meninas* di Velásquez, *Helicopters and butterflies* (2012), riproposizione sonora del *Giocatore* di Dostoevskij con set di percussioni, o ancora *Prosopopeia* (2009), studio musicale della figura retorica della personificazione, e *Schiffbruch mit Zuschauer* (1995/98), studio da Hans Blumenberg, sviluppano su più fronti la pratica dell'intermedialità (o «traduzione intersemiotica»): la presenza di «oggetti» extramusicali non è solo referente semantico e programmatico, ma assume anche un'autentica valenza strutturale, perché determina la struttura formale e «drammaturgica» dell'opera. ⁶ Peraltro, proprio il genere dello «studio», al quale l'autrice ascrive molti di questi lavori, è una sorta di *fil rouge* che, nella sua produzione, contrassegna gran parte dei lavori di riscrittura intermediale, giacché elementi provenienti dall'arte figurativa, dalla letteratura, dalla filosofia, vengono scandagliati – «studiati», appunto – attraverso la musica. ⁷

Così anche *Blumenstudien*, «madrigale a cinque voci con musica di Gesualdo», ⁸ che porta il genere nel titolo, presenta non solo un virtuosismo transtestuale, ma anche una sottile riscrittura intermediale, enunciata meno ostensivamente che altrove forse per via della natura apparentemente più raccolta di pezzo d'occasione – i 400 anni dalla morte di Gesualdo – e di omaggio, per i Neue Vocalsolisten che l'hanno commissionato e interpretato, e per la loro manager, Christine Fischer, interlocutrice più che decennale di Ronchetti e dedicataria diretta del brano.

⁵ EAD., *Interview with Marie Luise Knott*, in *Lucia Ronchetti. Catalogue*, [Roma], Edizioni Musicali RAI Trade, [2013], pp. 7-14: 11.

⁶ Sull'intermedialità o «traduzione intersemiotica» cfr. i cenni nel cap. 2.2.

⁷ Cfr. LUCIA RONCHETTI, *Interview* cit., p. 14.

⁸ EAD., *Blumenstudien. Madrigale a cinque voci*, with music by Gesualdo da Venosa, 2013, Rai Trade. Organico: soprano, mezzosoprano o controtenore, tenore, baritono, basso.

Come la tabella 3.5.1 permette di constatare, gli ipotesti coinvolti in *Blumenstudien* sono molteplici. Il materiale musicale è tratto da alcuni madrigali del V e VI libro di Gesualdo, dai quali il testo originario è rimosso e sostituito con un nuovo testo assemblato dalla scrittrice Marie Luise Knott, a sua volta costituito da materiali letterari preesistenti: sette ampi stralci della goethiana *Metamorphose der Pflanzen* (1798),⁹ si avvicinano infatti con altrettanti frammenti da poesie della letteratura tedesca da Silesius a Rilke, tenuti insieme dallo stesso tema, la fioritura. Con la sua elegia speculativa, che cerca di condensare in versi lunghi e sciolti il contenuto dell'omonimo *Versuch* raccontando passo passo l'evoluzione naturale di una pianta dal seme che germoglia al fiore che si trasforma in frutto, Goethe funge quindi da canovaccio diegetico sul quale si innestano e “fioriscono” – in ordine non cronologico ma, piuttosto, retorico – le immagini poetiche più vivide, isometriche e rimate, dei frammenti: il papavero splendente di Uhland (*Der Mohn*, 1826), il giacinto a grappoli di Brockes (*Die Traubenhyazinthe*, 1727), il riflesso evanescente dell'ortensia di Rilke (*Blaue Hortensie*, 1906), le sinestesie decadenti dei fiori già maturi di Hofmannsthal (*Blüthenreife*, 1891), e poi, ancora, le stravaganti onomatopее primaverili di von Birken e Klaj (*Frühlings-Willkommen*, [1645]),¹⁰ il giallo simbolista dei

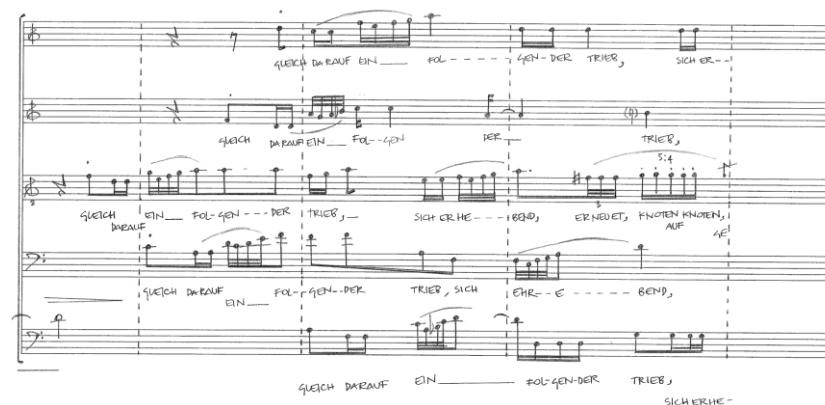
⁹ Scritta nel 1798 e pubblicata in un poscritto (*Schicksal der Druckschrift*) annesso all'edizione del 1817 (contenuto in JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*, Stuttgart-Tübingen, 1817-1824) del trattato eponimo, la cui prima redazione è del 1790 (ID., *J. W. von Goethe Herzoglich Sachsen-Weimarischen Geheimenraths Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Gotha, Carl Wilhelm Ettinger, 1790), l'elegia di Goethe è dedicata a Christiane Vulpius, dal 1806 moglie di Goethe, e ha lo scopo di dimostrare che sia possibile combinare scienza e poesia, oltre che di condensare in versi il contenuto del trattato: «Cercai [...] di procurarmi la partecipazione di queste anime benigne con un'elegia alla quale si concederà un posto qui, dove, collegata a una trattazione scientifica, dovrebbe riuscir più comprensibile che inserita in una successione di poesie delicate e passionali». ID., *Die Metamorphose der Pflanzen*, in ID., *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, a cura di Dorothea Kuhn, Weimar, Hermann Bölaus Verlag, 1954, sez. I, vol. 9; trad. it. (consultata) *La metamorfosi delle piante*, in ID., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di Stefano Zecchi, Parma, Guanda, 1983, p. 86. Il volume curato da Zecchi contiene anche, ovviamente, la traduzione dell'elegia musicata da Ronchetti alle pp. 86-88, nella traduzione di Rinaldo Küfferle, alla quale i versi riportati di seguito in italiano fanno riferimento, benché in qualche caso sia stato ritenuto necessario un intervento “ammodernante”.

¹⁰ La poesia in questione, che Knott e Ronchetti riportano come *Frühlings-Willkommen*, secondo altre fonti avrebbe il titolo di *Frühlings-Freude* (cfr. p.e. GERHARD RÜHM, *Zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung*, in *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Hartmut Krones, Wien, Böhlau, 2001, pp. 217-236: 219) e sarebbe stata scritta dai due autori già citati più un terzo, Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658), fondatori a Norimberga, nel 1644, di un'accademia letteraria con intenti sperimentali (cfr. HELEN WATANABE-O'KELLY, *The early modern period (1450-1720)*, in *The Cambridge*

ranuncoli di Morgenstern (*Butterblumengelbe Wiesen*), fino all'allegoria metafisica di Silesius (*Ohne warum*, 1657) sulla rosa.

Siamo dunque in presenza di una triplice riscrittura, in cui un collage testuale (1) si sostituisce, mediante un *contrafactum* (2), ai testi originari di estratti musicali gesualdiani, ricombinati – questi ultimi – tramite centonizzazione (3) in una partitura unica: una pluristratificazione di fonti e di pratiche che sembrerebbe candidarsi a estremizzare le già vigorose disorganicità di certe aporie musicali postmoderniste. Ma Ronchetti, che nel postmoderno ci è nata e ne ha guadagnato la sua familiarità congenita con la manipolazione di fonti eterogenee, va oltre.

Per cominciare, la relazione più immediata e macroscopica che guida la selezione degli estratti gesualdiani appositamente selezionati per *Blumenstudien* è di affinità espressiva: Ronchetti non tiene conto del significato del testo originario, ma si serve di ciò che quel testo aveva suscitato musicalmente in Gesualdo, sì che il carattere di questo o quel passo ne renda la musica adatta al senso del nuovo testo.



Es. 3.5.1 Ronchetti, *Blumenstudien*, bb. 31-34

È il caso del terzo stralcio da Goethe, che descrive dapprima foglie che «presto si aggiungono, nodo dopo nodo», e «rinnovano, germinando, la prima foglia, ma non senza mutamento», e poi si sofferma su una foglia perfetta, che «si riproduce più ampia, frastagliata, e più divisa in punte e lobi che non la prima»; per supportarlo musicalmente, Ronchetti (esempio 3.5.1) sceglie in Gesualdo un episodio da *Volan quasi farfalle* (VI, 18), inizialmente imitativo, con le voci che entrano in canone una alla volta, e, in seguito, altrettanto contrappuntisticamente frastagliato (episodio in cui si limita a dimezzare i valori di durata e a inserire solo qualche ribattuto per via della sillabazione). Gesualdo sta qui descrivendo i «pargoletti amori» che, dopo

aver volato come falene intorno all'interlocutrice del madrigale ed essere caduti intorno a lei bruciati «a mille a mille», traggono dalle faville il fuoco e «fanno l'incendio» onde la donna stessa avvampi; e, naturalmente, Ronchetti ignora tutto questo e, con laico e fecondo *misreading*, rifunzionalizza semanticamente la musica con un'aderenza al nuovo testo tale che, all'ascolto, il passaggio sembri quasi l'ennesimo Goethe musicato – non liederisticamente, per una volta – da un Gesualdo preveggen- te, a sua volta illuminato dalla sublimazione di certi gravami semantici.

Tuttavia, c'è un livello più interno di relazione e di riscrittura, fondato non su richiami palesi come quello appena descritto, bensì su corrispondenze *in nuce* tra senso e musica ravvisate da Ronchetti in estratti più o meno ampi (a volte gli incipit, più spesso le battute conclusive) dei madrigali gesualdiani, che, sottoposti a una gamma molteplice di trasformazioni, realizzano inaspettate “affinità elettive” con il nuovo testo letterario. Trasformazioni di timbro e di altezza, innanzitutto, come quella in cui ci si imbatte all'inizio di *Blumenstudien*, allorché, dopo un'introduzione tutto sommato fedele a Gesualdo, nelle bb. 5-8 Ronchetti inscena una drammatizzazione vocale della meraviglia descritta da Goethe dinanzi alla pianta che, «di grado in grado, si forma verso il fiore e il frutto» e «germoglia dal seme appena la terra silenziosa lo accoglie come in un grembo fecondo»: il testo è affidato al basso, e più avanti anche al baritono e al tenore, in qualche caso con libera distribuzione delle sillabe, mentre le voci restanti esprimono il proprio stupore con uno scambio di «oh!», il tutto con modalità di emissione idiomatiche in Ronchetti, che contemplano il sussurrato intonato, l'aspirato, il parlato con la massima dispersione del fiato e lo *Sprechgesang*, abbinate a rapidi portamenti e glissando, staccati o meno, che sostituiscono note di passaggio tra intervalli di 3^a, 4^a o 5^a, nel quadro di un'accurata definizione delle dinamiche che contraddistinguerà l'intero pezzo.

The image shows a musical score for the piece *Blumenstudien*, measures 5-9. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with German lyrics. The lyrics are: "FÜHRT, BLÜTEN FRUCHT, AUS DEM SAMEN ENTWICKELT SICH, SORALD IHN DER ERDE STILLE BEFRUCHTENDER, SCHLOß, HED, LEREN ENT-LÄFT UND DEM R". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in red and black ink, including "[unvollständig]", "[Sprechgesang]", and "[fine distribution of syllables]". The score is divided into two systems, with the first system covering measures 5-8 and the second system covering measures 9-10.

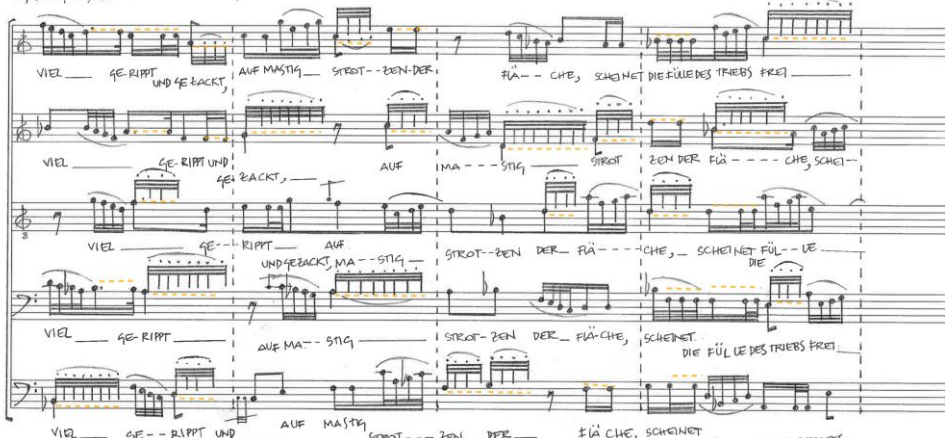
Es. 3.5.2 Ronchetti, *Blumenstudien*, bb. 5-9 (con annotazioni)

[illegible][illegible]

128

costolute e con una superficie turgida» finché «Natura, con possenti mani, arresta lo sviluppo e lo volge pian piano verso una perfezione più alta», dispensando i succhi con parsimonia, restringendo i vasi, e conferendo alla forma un aspetto più delicato, sì che il fusto si irrobustisca. La resa musicale si affida allora a un rigoglioso madrigalismo gesualdiano tratto da *Al mio gioir il ciel* (VI, 19) – originariamente concepito su «cantan gli augelli ridenti» – potenziato da Ronchetti nell’ennesimo meta-madrigalismo, con la moltiplicazione in ribattuti in *pp* delle note di maggior durata, da eseguire come un «trillo barocco»; per poi riprodurre la forza modellante con cui la Natura sospende l’espansione e interviene a plasmare la pianta collegando le altezze già digradanti di un passo da *Se la mia morte brami* per mezzo di glissando discendenti (sospensione), che più avanti invertono la direzione verso l’alto intensificando le brevi melodie ascendenti (infusione) prese da *Beltà che poi t’assenti* (VI, 2, bb. 5-10).

[ = walding o rhythmic ribattuto, like baroque trillo, *pp* sempre]
mf sempre, *pp* like ribattuto sempre



VIEL GE-RIFFT UND GE-ZACKT, AUF MA-STIG STROT-ZEN DER FLÄ-CHE, SCHEINET DIE FÜLLE DES TRIEBES FREI

VIEL GE-RIFFT UND GE-ZACKT, AUF MA-STIG STROT-ZEN DER FLÄ-CHE, SCHEINET DIE FÜLLE DES TRIEBES FREI

VIEL GE-RIFFT UND GE-ZACKT, AUF MA-STIG STROT-ZEN DER FLÄ-CHE, SCHEINET DIE FÜLLE DES TRIEBES FREI

VIEL GE-RIFFT UND GE-ZACKT, AUF MA-STIG STROT-ZEN DER FLÄ-CHE, SCHEINET DIE FÜLLE DES TRIEBES FREI

Es. 3.5.4 Ronchetti, *Blumenstudien*, bb. 57-60 (con annot.)

A processi di accrescimento del materiale come quelli appena descritti fanno da contraltare modifiche stilizzanti come quelle delle bb. 48-56, in cui Ronchetti isola le note dell’originale, ne abolisce le durate e le trasforma in un’unica linea melodica ottenuta con un *hoquetus* tra le voci coinvolte: l’assottigliamento del contrappunto gesualdiano in un puntillismo di rimandi di suoni traslucidi, di un «colore continuamente cangiante» ottenuto col «cambio delicato di apertura della bocca»,¹¹ può così rispecchiare le infiorescenze dell’ortensia di Rilke, che «non possiedono / un

¹¹ Indicazione in partitura, b. 48.

loro blu, ma lo riflettono solo da lontano. / Lo riflettono opaco e impreciso / come se volessero di nuovo perderlo, / e come nell'antica carta da lettere blu / in loro c'è il giallo, il viola e il grigio», tre colori come tre sono i timbri coinvolti in partitura (soprano, mezzo o controtenore, tenore) nelle battute corrispondenti.

Es. 3.5.5a Gesualdo, *Se la mia morte brami*, bb. 7-10 (con annot.)

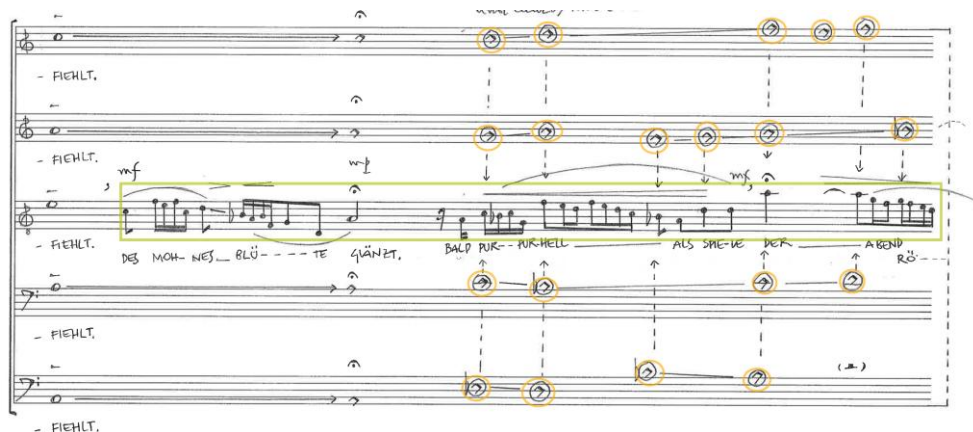
Es. 3.5.5b Ronchetti, *Blumenstudien*, bb. 54-56 (con annot.)

Ma vi sono anche modifiche della *texture* gesualdiana più marcatamente sottrattive e manipolatorie. Per il romanticismo di Uhland, che ritrae lo splendore ambivalente di un papavero tendente ora al rosso ora al bianco, a seconda che a illuminarlo siano il sole o la luna, Ronchetti appresta una cadenza solistica – una delle quattro che compaiono in *Blumenstudien*. Dal tessuto fittamente imitativo dell'originale seleziona dei frammenti melodici in successione e li affida al tenore in forma di melismi liberi, con alcune fermate intermedie su valori più lunghi; nel frattempo, in punti determinati dalla melodia così costruita, le altre voci scandiscono omoritmicamente degli accordi (ravvisabili in Gesualdo in concomitanza) sussurrati a bocca semichiusa, collegati l'uno all'altro da glissando: ne deriva un tappeto sonoro di armonie simile a un corale, su cui il tenore si produce

in una monodia accompagnata *ante litteram*, che trasfigura l'estratto da *Tu piangi, o Filli mia* in una memoria malferma di lacerti melodici e aggregati sonori incorporei.



Es. 3.5.6a Gesualdo, *Tu piangi, o Filli mia*, bb. 33-36 (con annot.)



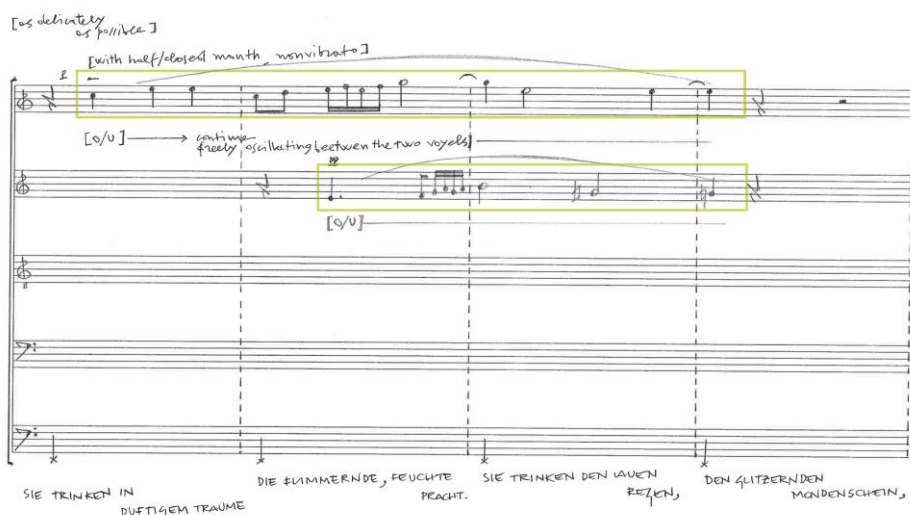
Es. 3.5.6b Ronchetti, *Blumenstudien*, bb. 13 (con annot.)

I fiori di Hofmannsthal dormono, invece, in una notte afosa e sussurrante, mentre il poeta si rivolge a un misterioso «Sie» che si disseta alla luce scintillante della luna; e così le cinque voci gesualdiane figurano, alle bb. 78-90, estremamente lacunose, per esempio assottigliate (80-83) in un *bicinium* intonato a bocca semichiusa, «il più delicatamente possibile», sulle vocali “o” e “u”, mentre il basso declama gli ottonari del testo, uno per battuta, senza canto e «con enfasi “romantica”», svelando più esplicitamente le intenzioni drammaturgiche dell’autrice, insinuate a più riprese in *Blumenstudien*. Nell’ambito dei generi compositivi “coniat” e frequentati da Ronchetti, infatti, questo pezzo rientra – pur con qualche scarto, dovuto alla presenza di materiale musicale preesistente e alla durata circoscritta –

tra quelle che ella suole definire «drammaturgie»,¹² ovvero lavori per ensemble vocale che sviluppano una ricerca sul rapporto tra la voce – parlata, cantata, “agita” – e il testo,¹³ con un esito di «teatro musicale senza scena», un «Hörtheater», come Helga de La Motte lo ha definito ravvisandovi reminiscenze del madrigale rappresentativo cinque-secentesco.¹⁴



Es. 3.5.7a Gesualdo, *Alme d'amor rubelle*, bb. 5-8 (con annot.)



Es. 3.5.7b Ronchetti, *Blumenstudien*, bb. 80-83 (con annot.)

È infine al parlato trascinante del soprano, in glissando ascendente, «libero e d'un fiato», che viene affidato l'ultimo estratto goethiano: con la maturazione del frutto, che custodisce nuovi semi, si compie infatti il ciclo

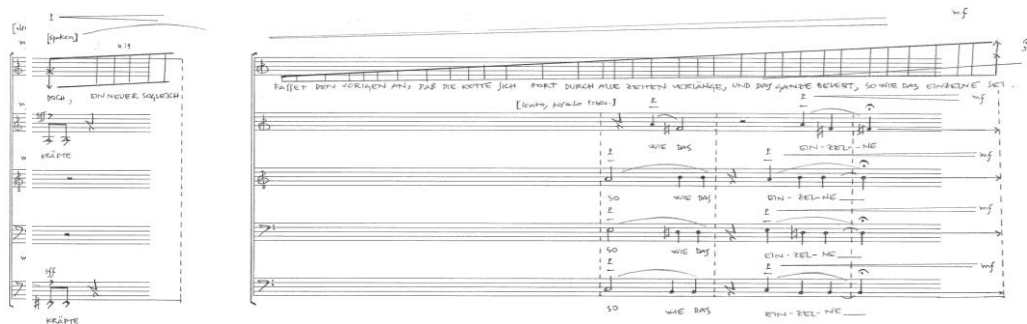
¹² Cfr. LUCIA RONCHETTI, *Drammaturgie per la Chigiana*, testo inserito nel già citato libretto di sala divulgato dall'Accademia Chigiana di Siena nel 2013.

¹³ EAD., *Trois orientations*, intervista con Laurent Feneyrou, libretto di sala del Festival d'Automne à Paris, Paris, 16 ottobre 2012, pp. 4-5: 5.

¹⁴ La definizione si riferisce a un'altra "drammaturgia" di Ronchetti, *Albertine* (2008). Cfr. HELGA DE LA MOTTE, *Albertine. Dramaturgy for solo female voice and whispering audience*, in *Lucia Ronchetti. Catalogue cit.*, pp. 18-19: 19.

delle forze eterne della Natura, ma la catena non si interrompe, perché quando il seme raggiungerà la terra – Goethe rassicura – al vecchio ciclo se ne collegherà uno nuovo.

E la trepidazione per la rinascita si affaccia ancora in una riscrittura gesualdiana, questa volta di due sole battute, che si candidano a sostenere la “buona notizia” data dal soprano per una ragione, in questo caso, armonica: la cadenza replicata, naturalmente sospesa sulla dominante (immediatamente preceduta non da una triade di tonica, ma di sottodominante, in una tensione già tonale).



Es. 3.5.8 Ronchetti, *Blumenstudien*, bb. 21-24

Si diceva del “laico e fecondo *misreading*”. Evidentemente Ronchetti compie qui il suo “travisamento” di Gesualdo nella misura in cui non solo lo priva dei testi in base ai quali la musica era stata concepita – operazione diffusa nelle riscritture gesualdiane contemporanee – ma ne aggiunge uno nuovo, sì che la musica dei madrigali, oltre a perdere la sua originaria ragion d’essere semantica, venga caricata di un nuovo significato con un processo di “risemantizzazione”. Gesualdo, inoltre, è smembrato e riassembleto in nuovo madrigale in cui i frammenti sono, per giunta, rielaborati musicalmente in virtù di potenzialità che non “sapevano” di possedere. Il *misreading* è insomma multiplo, e l’operazione storicamente disinvoltata. Tuttavia, proprio questo reiterato e cosciente fraintendere, questo mettere da parte aspetti originariamente fondamentali degli ipotesti, questo attentare alla loro organicità e coerenza originarie, permette a Ronchetti di reinterpretare pienamente Gesualdo attraverso la sua riscrittura. A Ronchetti, infatti, non interessa perseguire una ricostruzione che, peraltro, come Gadamer ci ha insegnato, sarebbe comunque impossibile e fallace, ma instaurare un processo di integrazione tra la sua opera, la sua scrittura, la sua *Weltanschauung* e quella di Gesualdo, di Goethe e degli altri autori coinvolti.

Integrazione realizzata a tal punto che, metabolizzata la rottura iniziale, *Blumenstudien* non resta un'idra a nove teste, ma conquista una impensabile unità: il processo di trasformazione e manipolazione a cui i materiali sono sottoposti è guidato da un principio di fondo che non cerca il polistilismo, la fuga verso l'esterno, il conflitto, o quel «sano cinismo» insito nella relativizzazione e nella decontestualizzazione del collage postmoderno che Berio efficacemente descriveva,¹⁵ bensì la fusione di tutti gli elementi letterari e musicali intorno a un metamadrigalismo semantico. Ronchetti istituisce dunque tra i materiali, tanto a livello macroformale quanto nei dettagli della riscrittura, una dinamica centripeta che, in *Blumenstudien*, frantuma e ricrea anche il concetto di autorialità, ben lontana dai miti romantici del genio e dell'autentico, e parimenti affrancata da anarchie postmoderne e funerali barthesiani per acquisire una natura collaborativa, una "poliautorialità in cui Ronchetti agisce da *primus inter pares* e crea mediante la trasformazione del preesistente.

Ed è in tale creatività metamorfica che si palesa in tutta la sua portata il carattere non solo transtestuale, ma anche intermediale di questa riscrittura. Referente concettuale, formale e procedurale si rivela manifestamente l'idea di metamorfosi, "riscritta" in *Blumenstudien* secondo la plurima accezione conferitale da Goethe: come figura che "ritorna" in altre forme, come identità nella trasformazione e, soprattutto, come principio generatore.¹⁶

¹⁵ LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica* cit., p. 119.

¹⁶ Sul significato di metamorfosi in Goethe cfr. MADDALENA MAZZOCUT-MIS, *Metamorfosi*, in *Enciclopedia filosofica Bompiani*, a cura della Fondazione Centro Studi Filosofici di Gallarate, 20 voll., Milano, RCS Bompiani, 2010-2011, XI (2010), pp. 7375-7377, e STEFANO POGGI, *Le forme e la polarità della natura: Goethe*, in ID., *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica*, Bologna, Il mulino, 2000, pp. 99-127.

Tab. 3.5.1 Ricostruzione dei materiali impiegati in Ronchetti, *Blumenstudien*

| RONCHETTI, <i>Blumenstudien</i> | | | | | |
|---------------------------------|--|--|----------------------|--------------------------|--------------------------------|
| BATTUTE | TESTO LETTERARIO | INDICAZIONI DI ESPRESSIONE | GESUALDO | | |
| | | | MADRIGALI UTILIZZATI | BATTUTE | |
| 1-11 | GOETHE, <i>Metamorphose der Pflanzen</i> , vv. 9-14 | Morbido, naturale | V. 19 | O tenebraso giorno | 1-11 (incipit) |
| 11-13 | | | V. 18 | Ma tu cagion | 32-34 (fine) |
| 13-14 | | | VI, 3 ¹ | Tu piangi, o Fili mia | 33-43 |
| 15-29 | GOETHE, vv. 15-20
BARTHOLD HEINRICH BROCKES, <i>Die Traubenzhyazinthe</i> | Animato, cadenzante, arioso
[cadenza tenore]
Profondo, somnesso
D'un fiato, cadenzante
[cadenza basso] | V. 4 | Dolcissima mia vita | 32-45 (fine) |
| 30 | | | V. 10 | Languisce al fin | 37-44 |
| 31-47 | | | VI, 18 | Volan quasi farfalle | 54-65 (fine)
53-54
41-44 |
| 48-56 | RAINER MARIA RILKE, <i>Blaue Hortensie</i>
GOETHE, vv. 31-38 | Adagio, profondo, sospeso
Vivo, sensibile
Fluidò, coeso | VI, 1 | Se la mia morte brami | 1-10 (incipit) |
| 57-61 | | | VI, 19 | Al mio gioir il ciel | 27-34 |
| 62-64 | | | VI, 1 | Se la mia morte brami | 13-19 |
| 65-77 | HUGO VON HOFMANNSTHAL, <i>Blüthenreife</i> | Pacato, solenne, magmatico
Recitato, con apparizioni | VI, 2 | Belfà, che poi t'assenti | 5-10 |
| 78-79 | | | - | - | - |
| 80-83 | | | VI, 11 | Alme d'Amor rubelle | 5-8 |
| 84-89 | | | VI, 10 | Io pur respiro | 28-33 |
| 89-90 | | | VI, 13 | Ardita zanzaretta | 13-15 |
| 91-95 | | | - | - | - |
| 95-98 | GOETHE, vv. 39-46
SIGMUND VON BIRKEN – JOHANN KLAJ, <i>Frühlings-Willkommen</i> | Pietrificato, segreto
[cadenza baritono]
Leggero, saltante, gioioso | VI, 13 | Ardita zanzaretta | 19-21 |
| 99-104 (rit.) | | | V. 7 | Felicitissimo sonno | 52-59 (fine) |
| 105-108 | | | V. 2 | S'io non miro non maro | 11-14 |
| 108-109 | GOETHE, vv. 55-58 | Denso, sotterraneo | | | 24-25 |
| 110-116 | | | | | 27-30 (fine) |
| 117-122 | | | VI, 10 | Io pur respiro | 31-37 |
| 123-133 | CHRISTIAN MORGENSTERN, <i>Butterblumengelbe Wiesen</i>
GOETHE, vv. 59-62 | Liquido, veloce, improvviso
Profondo, riflessivo
Libero, d'un fiato | VI, 11 ² | Alme d'amar rubelle | 17-31 |
| 134-138 | | | VI, 1 | Se la mia morte brami | 24-28 |
| 139 | | | - | - | - |
| 140-142 | ANGELUS SILESIIUS, <i>Ohne warum</i> | Cadenzato, con tremito
[cadenza soprano] | VI, 13 | Ardita zanzaretta | 36-37 |
| 143-145 | | | VI, 13 | " | 48-53 (fine) |

¹ In partitura è erroneamente indicato un rimando al madrigale V del libro VI.

² In partitura è erroneamente indicato un rimando al madrigale XI del libro V.

3.6 *Lo spiritus phantasticus* di Bruno Mantovani

Anche nella musica di Bruno Mantovani (1974) la riscrittura è un aspetto sostanziale. Già nel 2001, non ancora trentenne, dichiarava in un'intervista che se, in molti suoi pezzi, il titolo testimonia apertamente la presenza di un referente, in altri «la referenza non è esplicita, ma sono nondimeno “sous influence”». ¹ Influenza che può provenire dalle “*musiques actuelles*” – come in *Jazz Connotation* (1997), ispirato a *Blues Connotation* di Ornette Coleman, o in *D'un rêve parti* (1999), che negli ultimi tre minuti ripropone per mezzo di un trio d'archi gli stilemi della *techno*. Ma gli ipotesti di Mantovani sono, ancor più spesso, estrapolati dal repertorio della musica d'arte occidentale. *BWV 1007* (2000) per quartetto d'archi è un tributo alla prima Suite per violoncello di Bach, ² il cui modello, benché costantemente presente, è «deformato e sviluppato senza sosta, così bene che è praticamente impossibile riconoscerlo»; ³ nell'*Italienne* (2000), invece, Mantovani rende la Suite in la di Rameau un «oggetto di interpretazione»: la cellula dell'anacrusi dell'Allemanda, ricontestualizzata e «messa in loop», si trasforma in una linea continua, in un gioco creativo che vuol «dare un nuovo senso ad archetipi musicali collegati a un periodo ben preciso della storia della musica». ⁴ Nel concerto per clarinetto basso e grande orchestra *Mit Ausdruck* (2003) sono invece i *patterns* pianistici di alcuni *Lieder* di Schubert a scorrere sottotraccia, ma in questo caso «non si tratta di

¹ ERIC DENUT, *La musique savante est une musique actuelle. Entretien avec Bruno Mantovani*, in *Musiques actuelles, musique savante: quelles interactions?*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 45-52: 46.

² Bach ritornerà l'anno successivo in *Par la suite*, per flauto e ensemble, e, nel 2007, in *Deux contrepunts de l'Art de la fugue*, trascritti per un ensemble di sette violoncelli.

³ BRUNO MANTOVANI, testo di presentazione di *Pièces pour quatuor à cordes*, novembre 2004, <<http://www.brunomantovani.com/en/oeuvres-fiche.php?cotage=28194>> (consultato a settembre 2014).

⁴ ID., testo di presentazione di *Italienne* redatto per la prima rappresentazione, Paris, Cité de la musique, 9 marzo 2006.

variazioni o di parafrasi»; piuttosto, di un'allusione conseguita mediante lo «sviluppo astratto di un materiale improntato a Schubert».⁵

È nel solco di un'attitudine tanto spontanea al «composer “d'après” un compositeur du passé»⁶ che si colloca, quindi, *Time stretch (on Gesualdo)*,⁷ pezzo sinfonico del 2006 commissionato a Bruno Mantovani da Jonathan Nott, che lo ha diretto nello stesso anno. Scrive il compositore:

Time stretch prende come punto di partenza *S'io non miro non moro* di Gesualdo dal V libro dei madrigali. Da questo breve pezzo per cinque voci, ho derivato un tappeto armonico di 130 accordi, che ho rielaborato per eliminare tutti gli elementi non significativi per l'ascolto (in particolare le ottave), e poi ho stirato questa “griglia” sull'intera durata del pezzo, con il fine di creare un percorso armonico a partire dal quale ho composto.⁸

I criteri di derivazione degli accordi – più complessi, in verità, della semplice soppressione di unisoni e ottave – sono ricostruibili attraverso un'analisi mirata della partitura, il cui esito è mostrato nella figura 3.6.1.⁹ Dall'analisi, naturalmente, emergono *ex post* anche i criteri di “importazione” della griglia in partitura; criteri che, per quanto multiformi, consistono in generale nell'inserire gli accordi in ordine diacronico senza interruzioni (talvolta con brevi sovrapposizioni), affidandoli in prevalenza agli ottoni, alle percussioni e agli archi, e rispettando, in molti casi, la tessitura e la disposizione di provenienza. Gli accordi estrapolati da Gesualdo si inseriscono quindi nella partitura come entità fortemente idiomatiche per conformazione armonica, timbrica e *texturale*, che i legni – affiancati, *in itinere*, da altri strumenti – hanno il ruolo di stemperare con una scrittura armonicamente e “gestualmente” più “contemporanea”. Il

⁵ ID., testo di presentazione di *Mit Ausdruck*, 2003, <<http://brahms.ircam.fr/works/work/20122/>> (consultato a settembre 2014).

⁶ ID., testo di presentazione di *Italienne* cit.

⁷ ID., *Time stretch (on Gesualdo)*, 2006, Lemoine [28 389 H.L.].

⁸ ID., testo di presentazione di *Time stretch (on Gesualdo)*, 2006, <<http://www.brunomantovani.com/en/oeuvres-fiche.php?cotage=28389>> (consultato a settembre 2014).

⁹ Mantovani estrapola soltanto alcuni degli aggregati accordali rintracciabili nel madrigale attraverso una lettura progressiva dell'esito verticale della polifonia, compiendo quindi, di tanto in tanto, dei salti (vedi in particolare le bb. 2-4); nello stesso tempo, l'estrapolazione segue rigorosamente l'ordine con cui gli aggregati si presentano in partitura. Risultano inoltre evitate in più casi le ripetizioni di una stessa armonia, e talvolta anche quelle di armonie affini, e può raramente capitare che una breve successione di accordi sia modificata nel modo (cfr. b. 9 e la sua replica a b. 14: in entrambi i casi, Mantovani inserisce un bemolle davanti al mi “correggendo” la risoluzione del precedente aggregato di dominante da do maggiore a do minore). Un'altra possibilità di intervento è quella che si verifica, altrettanto di rado, nel momento in cui l'aggregato estrapolato consista nella sovrapposizione di suoni prelevati da due distinte armonie contigue.

trattamento più macroscopico e significativo del materiale gesualdiano, tuttavia, è lo “stiramento” diacronico (*time stretching*, per l'appunto) degli accordi secondo una dialettica periodica di compressione e dilatazione che, in base al ritmo armonico più rarefatto o incalzante, delinea *a priori* distinte sezioni formali in cui Mantovani “riscrive” gli accordi gesualdiani con strategie di volta in volta peculiari.

La geografia formale che ne consegue è deducibile dall'analisi grafica della figura 3.6.2.¹⁰ Le etichette arancioni corrispondono ai 130 accordi gesualdiani, e permettono di intuire a colpo d'occhio la logica complessiva degli stiramenti, che tendono evidentemente alla massima espansione nella parte iniziale per addensarsi progressivamente nella zona centrale del brano e poi tornare a una più contenuta dilatazione nella parte finale. La *waveform* mostra invece l'onda sonora di una registrazione di *Time stretch*:¹¹ l'asse delle ascisse misura il tempo e quello delle ordinate l'ampiezza del segnale audio, e l'alternarsi di picchi e avvallamenti descrive le variazioni di “sonorità” del materiale musicale nel corso del brano.

Il confronto tra le etichette e la *waveform* chiarisce il rapporto tra la distribuzione degli accordi e la “densità” del materiale musicale nel corso della composizione: all'avvicendamento degli accordi corrisponde una discontinuità sonora tale che, in coincidenza con nuove armonie, vi è quasi sempre un picco più o meno pronunciato, corrispondente a un acme dinamico-timbrico. E le congiunte variazioni della densità accordale e della distribuzione di picchi e avvallamenti identificano le sezioni formali di *Time stretch*, esplicitate nella riga inferiore dell'analisi grafica con nomi convenzionali di fantasia, che intendono segnalarne la configurazione complessiva su cui vale la pena, a questo punto, di soffermarsi per mezzo di qualche esempio.

relais (bb. 1-21)

La prima parte di *Time stretch* (bb. 1-54) sviluppa il discorso musicale a partire da un materiale armonico estremamente esiguo, mutuando da Gesualdo l'accordo di sol minore (stirato per 45 bb.), la successiva inaspettata settima di dominante su si_b e l'accordo tonicizzato di

¹⁰ L'analisi grafica è stata realizzata a partire dall'immagine della *waveform* di una registrazione di *Time stretch*, ottenuta mediante Sonic Visualiser, software *open source* sviluppato dal Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London. Le “etichette” mostrate sopra la *waveform* sono state inserite manualmente nel grafico sulla scorta dell'analisi armonica del brano previamente (e “tradizionalmente”) condotta sulla partitura. L'immagine è stata poi importata in Excel, con cui sono state aggiunte le parti restanti della figura.

¹¹ Contenuta nel disco *Concerto pour deux altos; Time stretch; Finale*, Liège Royal Philharmonic, dir. Pascal Rophé, Aeon, AECD 1102.

mi_b. Mantovani bilancia la staticità armonica dello stramento iniziale con un'orchestrazione spazializzata delle altezze (cfr. si_b nell'esempio 3.6.1), basata sul *relais* del timbro: lo stesso suono si sposta con regolarità tra strumenti diversi che, coadiuvati da dinamiche differenziate, creano una sorta di *Klangfarbenmelodie* pulsante.¹²

crescendo (bb. 28-57)

Dopo una cadenza del clarinetto,¹³ Mantovani ricrea la tensione data in Gesualdo dalla tonicizzazione con un ampio incremento dinamico, ritmico, *texturale* e di organico, ma soprattutto armonico: lo spettro delle altezze, infatti, si estende progressivamente (“caricato” per giunta dall'ingresso dell'accordo su si_b, ben udibile nonostante la densità del contesto) fino a raggiungere il totale cromatico e il parossismo di tutti i parametri in coincidenza con l'ingresso del mi_b (la figura 3.6.2 evidenzia tanto il crescendo quanto il culmine).

tappeto (bb. 86-99) > *fondali* (bb. 100-132)

L'esempio 3.6.2 mostra invece un caso di avvicinamento tra due sezioni contigue, basato – come quasi sempre in *Time stretch* – sul contrasto, che peraltro si ravvisa non casualmente anche nelle battute corrispondenti del madrigale. Le bb. 97-99 sono quindi caratterizzate da una scrittura statica, a fasce strumentali, in cui la differenziazione dei legni rispetto al resto della compagine orchestrale è marcata: ciascuna delle dodici parti strumentali, dai flauti ai fagotti, interviene con cadenza regolare su una delle altezze del totale cromatico, creando una polifonia puntillista in *p* che funge da *tappeto* sonoro. A b. 100 si ha invece un sovvertimento della configurazione complessiva in favore di un'intensificazione dinamica, timbrica e di tessitura, in cui l'elemento caratterizzante è dato dalle vistose successioni scalari di flauti, clarinetti, fagotti, corni, violini, costituite da materiale armonicamente “spurio”, che srotolano dei *fondali* sonori intorno agli accordi gesualdiani.

fanfare (bb. 141-156)

Un momento di grande accumulo energetico (cfr. esempio 3.6.3) è ottenuto, nella parte centrale del brano, allorché Mantovani “spalma” orizzontalmente i materiali per enfatizzare la presenza, nel madrigale, di una sorta di “pedale di tonica” (b. 14), che in *Time stretch* è affidato a un

¹² L'esempio mostra inoltre “sbavature” microtonali del si_b, e un prolungato fa_♯ (ottavino) “estraneo” all'armonia gesualdiana.

¹³ Indicata nella figura con un rettangolo grigio nella riga “sezioni”.

ostinato di ribattuti “stereofonici” in *mf* (corni, viole e violoncelli) sui quali si innesta, con materiale “estraneo all’armonia”, una parata di brevi e ficcanti interventi melodici a specchio di trombe e tromboni in *ff*, mentre le percussioni scandiscono la “punteggiatura” del discorso armonico.

deflagrazioni (bb. 191-236)

L’episodio di massima densità dello *stretching*, che ha luogo poco dopo la metà del pezzo in seguito a una cesura totale,¹⁴ è pensato invece da Mantovani come una successione incalzante di *deflagrazioni* a distanza irregolare, ciascuna corrispondente all’ingresso di una nuova armonia (esempio 3.6.4): lo scoppio è riprodotto con il *ff* staccato e accentato di corni, tromboni, arpe e archi, supportati naturalmente da colpi ficcanti dei timpani, mentre la dispersione del materiale successiva all’esplosione è inscenata da flauti, oboi e clarinetti, che si producono, a partire da ogni *ff*, in un pulviscolo melodico digradante e decrescente.

glissando (bb. 237-289)

La repentina distensione armonica che segue alle “deflagrazioni” si traduce nella rarefazione del tessuto orchestrale: gli accordi gesualdiani discolorano gradualmente l’uno nell’altro per mezzo di glissando che non solo collegano le lunghe armonie tenute da violini e viole, ma istituiscono anche due lenti moti discendenti microtonali ottenuti con un *hoquetus* incrociato dei legni gravi (esempio 3.6.5).

Time stretch si profila, insomma, come un grande polittico sinfonico in più quadri, tenuto insieme da una logica direzionale preservata dalle tensioni armoniche degli agglomerati gesualdiani, che si traducono a livello formale in una dialettica giocata sui contrasti. Per quanto possa dunque “attentare” all’integrità del madrigale originario mutuandone con criteri non “oggettivi” le sole altezze, e snaturarne la dimensione orizzontale per valorizzare una simultaneità armonica in buona parte estranea al pensiero compositivo di Gesualdo, *Time stretch* si rivela, all’ascolto, un omaggio all’energia interna del materiale originario,¹⁵ che Mantovani recepisce con un approccio icastico: di fronte alle mutevoli conformazioni assunte, di volta in volta, dagli accordi di partenza, infatti, ragiona in termini di gesti che, tanto in partitura quanto nello spazio acustico, assumono la plasticità

¹⁴ La cesura, indicata nell’analisi grafica con un sottile rettangolo nero, interessa b. 191, in 5/4: dopo un accordo in battere, della durata di un sedicesimo, che coinvolge gran parte degli strumenti, tutti tacciono per il resto della battuta.

¹⁵ La scelta del madrigale, peraltro, è opportunamente premeditata, giacché *S’io non miro non moro* non contiene parti imitative ed è già di per sé molto “accordale”.

bidimensionale di “figure”; e di queste figure, sollecitato da Gesualdo, definisce dapprima la sagoma, il tratto caratteristico, il ruolo “drammaturgico”, per poi riempirle di contenuto armo-melodico, dinamico, timbrico.

Non sembra dunque forzato voler ravvisare, nella riscrittura di Mantovani, quel “pensare per immagini” tardorinascimentale, quel «repertorio del potenziale e dell’ipotetico» che, nelle *Lezioni americane*, Calvino si augurava di poter traghettare dallo *spiritus phantasticus* di Giordano Bruno alla visibilità polimorfa della contemporaneità.¹⁶

¹⁶ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 91-110: 102-103, 110.

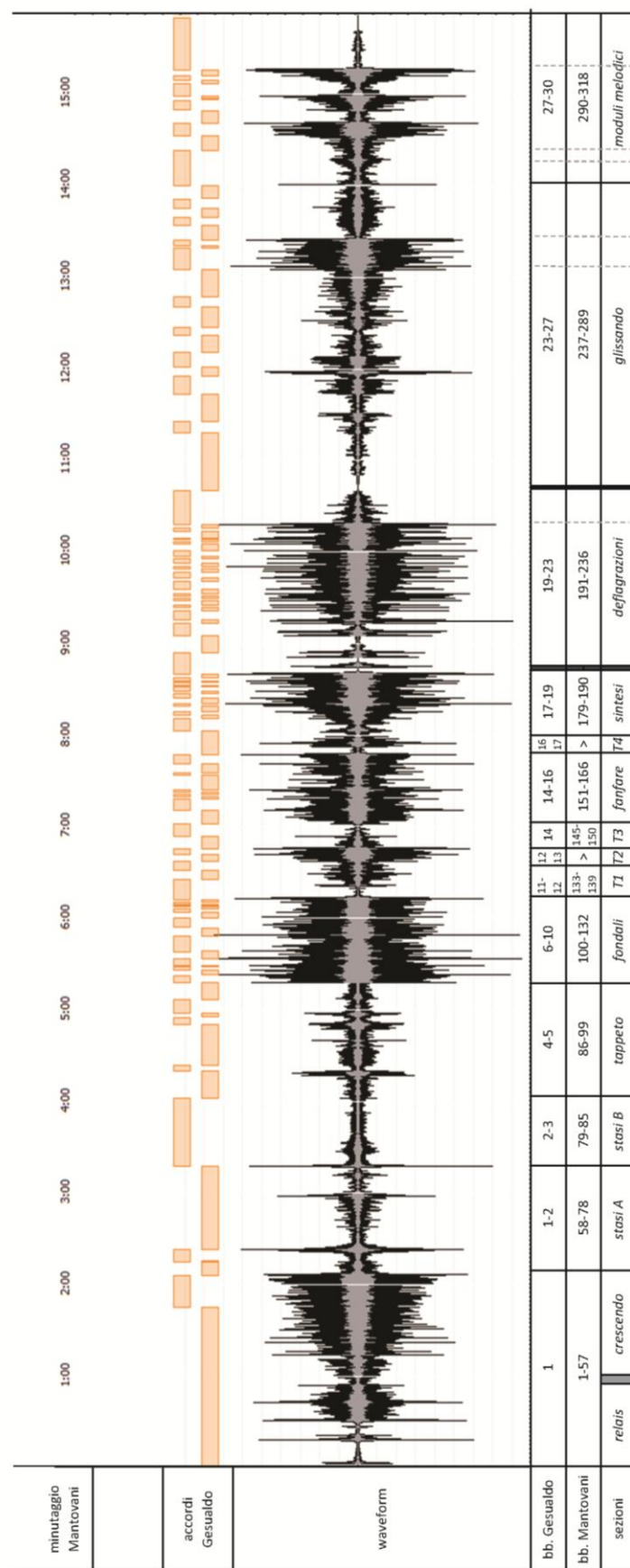


Fig. 3.6.2 Analisi grafica di Bruno Mantovani, *Time stretch (on Gesualdo)*

Es. 3.6.1 Bruno Mantovani, *Time stretch (on Gesualdo)*, bb. 13-18, "relais" (con annot.)

Legend:
 giallo = tonica dell'accordo di sol min. importato da Gesualdo;
 arancio = medianta;
 rosso = dominante;
 verde = note armonicamente estranee;
 blu = sbavature microtonali.

Es. 3.6.2 Bruno Mantovani, *Time stretch (on Gesualdo)*, bb. 97-102, “tappeti” > “fondali” (con annot.)

145

The musical score is a complex orchestral arrangement for measures 151-156. It features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with color-coded boxes: green for woodwinds and strings, orange for brass and percussion, and blue for woodwinds. A vertical orange line marks the beginning of the 'fanfare' section. The tempo is marked as 'Allegro' (♩ = 84).

Es. 3.6.3 Bruno Mantovani, *Time stretch (on Gesualdo)*, bb. 151-156, "fanfare" (con annot.)

The image displays a page from a musical score, specifically focusing on the 'Time stretch' section (bb. 205-210) by Bruno Mantovani. The score is for a large ensemble, including Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Piccolo (Pic.), Horns (Hr. 1, Hr. 2), Clarinets (Clar. in Bb, Clar. in Bb, Clar. in Bb), Basses (Bsn. 1, Bsn. 2, Bsn. 3), Trumpets (Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3), Harp (Harp.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The score is annotated with blue trapezoidal shapes indicating time stretches across various measures. The annotations are labeled 'Es. 3.6.4 Bruno Mantovani, Time stretch (on Gesualdo), bb. 205-210, "deflagrazioni" (con annot.)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'f'.

Es. 3.6.4 Bruno Mantovani, *Time stretch (on Gesualdo)*, bb. 205-210, "deflagrazioni" (con annot.)

The image displays a page from a musical score, specifically measures 253-258 of Bruno Mantovani's work "Time stretch (on Gesualdo)". The score is written for a large ensemble, with multiple staves visible. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Blue dashed lines connecting notes across different staves, likely indicating a melodic line or a specific harmonic relationship.
- Orange rectangular boxes highlighting specific musical passages or phrases.
- Blue solid boxes highlighting other musical passages.
- A small inset box on the right side of the score, containing a detailed view of a specific musical phrase, possibly a "glissando" as mentioned in the caption.

Es. 3.6.5 Bruno Mantovani, *Time stretch (on Gesualdo)*, bb. 253-258, "glissando" (con annot.)

Conclusioni

L'analisi delle riscritture gesualdiane proposta nelle pagine precedenti sollecita alcune riflessioni complessive, innanzitutto sulla fascinazione transtestuale contemporanea per Gesualdo, che negli autori esaminati, più che dalla mitologia romantica del compositore uxoricida, sembra dettata da ragioni eminentemente musicali. Certo, nel secondo Novecento si assiste anche all'elaborazione di un "canone" gesualdiano cui danno l'abbrivio, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, non solo le prime incisioni discografiche e la pubblicazione in edizione critica delle opere complete, ma anche le riscritture stravinskiane, che rappresentano il precedente con il quale tutti i riscrittori di Gesualdo, in maniera più o meno conscia, contraggono un debito. Tuttavia, dietro la scelta condivisa di ipotesti gesualdiani da parte di compositori così diversi per età, formazione, tecniche, stili ed estetiche, si percepisce anche un coinvolgimento non mediato, suscitato non tanto dalle ben note arditezze armoniche, quanto dalla gestione del materiale musicale sul piano della *texture* e della forma complessiva, aspetti che permangono sottotraccia nella maggior parte delle riscritture esaminate.

Inoltre, possiamo forse interrogarci sulla ricorrenza, nelle riscritture contemporanee più in generale, non solo di Gesualdo, ma anche di altri ipotesti rinascimentali: Steiner risponderebbe che le «"traslucenze" sono assai più difficili da ottenere quando si lavora da vicino»,¹ e che riscrivere un passato distante significa potersi giovare di un alleggerimento semantico e contestuale che rende gli ipotesti più liberamente "faintendibili". Da un punto di vista strettamente musicale, si potrebbe aggiungere che la musica pre-tonale, nella sua definizione poco "pervasiva" di alcuni parametri, nella sua maggiore essenzialità e trasparenza, si rivela forse tecnicamente più duttile di repertori più recenti.

È questa trasparenza, peraltro, che rende più efficace l'approccio comparativo alle riscritture gesualdiane: con Gesualdo l'ipotesto diventa,

¹ STEINER, *Dopo Babele* cit., p. 429.

infatti, in maniera esemplare, una sorta di prisma ottico, capace di convogliare un “fascio” apparentemente omogeneo di attenzioni compositive e di restituirlo scomposto in una molteplicità di riscritture, ognuna delle quali mostra le “sfumature” cromatiche peculiari di ciascun compositore. Tanto peculiari da poter sì parlare di “polistilismo”, come già a proposito degli anni Sessanta e Settanta, ma in ben altra chiave, giacché la pluralità di stili qui si mostra tra un’opera e l’altra, e non più all’interno delle singole riscritture. Che, anche per questo, sembrano aver recuperato una notevole organicità e coerenza, cui contribuisce altresì la tendenza a riscrivere un solo referente, col quale poter instaurare un dialogo gadameriano più fecondo. Dialogo che si fa quindi prevalentemente “serio”, e si lascia alle spalle certo cinismo postmoderno: il caso di Eötvös che, nel rimettere mano nel 1990 al suo *Moro lasso* “anni Sessanta”, si cura di smussare gli elementi satirici e di rendere più sottile l’ironia, sembra in questo senso emblematico.

Dall’analisi di queste riscritture emerge, insomma, un rapporto più sereno – ma non certo ingenuo – con il passato, che in Ronchetti e Mantovani si fa finanche disinibito; e in tutti i casi non v’è traccia di “anxiety of influence”. Del resto, la possibilità di accesso immediato a qualsiasi tipo di musica del presente e del passato, la crescente caducità delle esperienze di fruizione, la competizione della musica “d’arte” con altre esperienze culturali più “accessibili” e la sua presa d’atto di uno stato di marginalità rispetto a esse, hanno relativizzato, negli ultimi decenni, la canonicità ingombrante dei predecessori.

Nella propensione transtestuale profilatasi in questo quadro non sembra avventato, infine, cogliere un tentativo, da parte della musica contemporanea, di riflettere sul proprio statuto, di riaffermare la propria identità culturale, di rinnovare le ragioni di una tradizione stratificata e complessa che oggi sembra messa in discussione. Un processo al quale l’indagine della riscrittura, soprattutto se comparata, sembra candidarsi a contribuire.

Appendici

APPENDICE I

Elenco indicativo di trascrizioni esplicite di opere del repertorio della
musica d'arte occidentale dal 1985

| DATA | AUTORE | TITOLO | ORGANICO | AUTORE RISCritto |
|-------------|---------------------|---|--|--|
| 1974-1991 | György Kurtág | <i>Átiratok Machaut-Tól J. S. Bachig</i>
[Trascrizioni da Machaut a Bach] | pianoforte a 4 e 6 mani,
2 pianoforti | Guillaume da Machaut, Orlando di Lasso, Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, |
| 1984 - 1986 | Luciano Berio | Brahms-Berio,
<i>Opus 120 n. 1</i> | clarinetto (o viola) e orchestra | Johannes Brahms |
| 1985 | Helmut Lachenmann | <i>Troisième voix pour l'Invention à deux voix en ré mineur (BWV 775) de J. S. Bach</i> | organico variabile a 3 voci | Johann Sebastian Bach |
| 1986 | Luciano Berio | Gustav Mahler,
<i>Fünf frühe Lieder</i> | baritono e orchestra | Gustav Mahler |
| | Heinz Holliger | <i>Zwei Liszt-Transkriptionen</i> | grande orchestra | Franz Liszt |
| 1987 | Luciano Berio | Gustav Mahler,
<i>Sechs frühe Lieder</i> | baritono e orchestra | Gustav Mahler |
| | Luciano Berio | Paul Hindemith,
<i>Wir bauen eine Stadt</i> | bambini e orchestra da camera | Paul Hindemith |
| | Heinz Holliger | <i>Gesänge der Frühe</i> | coro, orchestra e banda | Robert Schumann |
| | Oliver Knussen | <i>Alleluya nativitas</i> | quintetto d'archi | Perotinus |
| 1988 | Philippe Boesmans | Claudio Monteverdi. <i>Le couronnement de Poppée</i> | per voci e orchestra | Claudio Monteverdi |
| | Hans Werner Henze | <i>Fürwahr...?!</i> , da abbozzi di Karl Amadeus Hartmann | voci e ensemble | Karl Amadeus Hartmann |
| 1989 | John Adams | <i>Berceuse élégiaque</i> | orchestra da camera | Ferruccio Busoni |
| | John Adams | <i>The black gondola</i> | orchestra da camera | Franz Liszt |
| | Luciano Berio | Franz Schubert,
<i>An die Musik</i> | coro e orchestra da camera | Franz Schubert |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Giovanna D'Arco</i> , cantata per voce sola | voce solista e orchestra | Gioacchino Rossini |
| 1989-1993 | John Adams | Charles Ives, <i>Six songs</i> | voce e orchestra da camera | Charles Ives |
| 1990 | Luciano Berio | <i>Otto romanze</i> da Giuseppe Verdi | tenore e orchestra | Giuseppe Verdi |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Fermate e fioriture</i> per le opere di Mozart | 3 voci o più, coro e orchestra | Wolfgang Amadeus Mozart |

| | | | | |
|------|---------------------|--|---|--------------------------------|
| 1991 | Salvatore Sciarrino | <i>Morte a Venezia. Studi sullo spessore lineare, balletto in due atti su musiche di Johann Sebastian Bach</i> | 4 voci e ensemble | Johann Sebastian Bach |
| 1992 | Thomas Adès | <i>Darkness Visible</i> | pianoforte | John Dowland |
| | Franco Donatoni | <i>L'arte della fuga</i> | orchestra | Johann Sebastian Bach |
| | Michael Jarrel | <i>Trois études de Claude Debussy</i> | orchestra | Claude Debussy |
| | Arvo Pärt | <i>Mozart-Adagio</i> | violino, violoncello, pianoforte | Wolfgang Amadeus Mozart |
| 1993 | John Adams | <i>Le Livre de Baudelaire, orchestrazione delle Cinq chansons de Charles Baudelaire di Claude Debussy</i> | soprano e orchestra | Claude Debussy |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Toccata e fuga in re min. BWV 565</i> | flauto ed elettronica | Johann Sebastian Bach |
| | Tōru Takemitsu | <i>Pëtr Il'ič Čajkovskij, Herbstlied</i> | clarinetto e quartetto d'archi | Pëtr Il'ič Čajkovskij, |
| 1994 | Thomas Adès | <i>François Couperin, Les barricades mystérieuses</i> | ensemble | François Couperin |
| | Benedict Mason | <i>A reworking of Strauss Alpine Symphony</i> | orchestra | Richard Strauss |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Wolfgang Amadeus Mozart, Adagio KV 356 (617a)</i> | ensemble | Wolfgang Amadeus Mozart |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Medioevo presente</i> | voci e ensemble | Jehannot de l'Escurel, Anonimi |
| | Fabio Vacchi | <i>Flow my Dowland</i> | controtenore e ensemble | John Dowland |
| 1995 | George Benjamin | <i>Fantasia VII</i> | clarinetto, violino, violoncello, celesta | Henry Purcell |
| | Hans Werner Henze | <i>Drei Orchesterstücke</i> | orchestra | Karl Amadeus Hartmann |
| | Oliver Knussen | <i>... upon one note</i> | clarinette, violon, violoncello et piano, | Henry Purcell |
| 1996 | Harrison Birtwistle | <i>Bach Measures</i> | ensemble o orchestra da camera | Johann Sebastian Bach |
| | Régis Campo | <i>Thèmes et paraphrases da Pierino e il lupo, per pianista principiante</i> | pianoforte | Sergej Prokof'ev |
| | Fabio Nieder | <i>2 sonate di Domenico Scarlatti</i> | orchestra da camera | Domenico Scarlatti |
| | Fabio Nieder | <i>4 "Lyriske Stykker" di Edvard Grieg</i> | orchestra da camera | Edvard Grieg |

| | | | | |
|-------------|----------------------|--|-----------------------------------|--|
| 1996-1997 | Gérard Pesson | <i>Kein deutscher Himmel</i> , trascrizione dell' <i>Adagietto</i> di Gustav Mahler | coro misto | Gustav Mahler |
| 1997 | Luca Francesconi | <i>Respondit</i> | ensemble | Carlo Gesualdo |
| | Gérard Grisey | <i>Wolf Lieder</i> | orchestra | Hugo Wolf |
| | Wolfgang Rihm | Franz Schubert, <i>Der Wanderer</i> D 489 | voce e orchestra | Franz Schubert |
| 1998 | Gérard Pesson | <i>Nebenstück</i> | clarinetto e quartetto d'archi | Johannes Brahms |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Canzoniere da Scarlatti</i> | quartetto di sassofoni | Domenico Scarlatti |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Pagine</i> | quartetto di sassofoni | Carlo Gesualdo, Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Wolfgang Amadeus Mozart |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Le voci sottovetro</i> , trascrizioni da Carlo Gesualdo | voce e ensemble | Carlo Gesualdo |
| 1998-1999 | Hans Werner Henze | <i>Richard Wagnerische Klavierlieder</i> | voci, coro misto e orchestra | Richard Wagner |
| 1999 | Régis Campo | <i>La Veuve du Roi basque</i> , revisione e completamento di un abbozzo giovanile di Ernest Chausson (op. 3, 1879) | voci soliste, coro e orchestra | Ernest Chausson |
| | Ivan Fedele | <i>Codex</i> , due contrappunti dall' <i>Arte della fuga</i> | orchestra da camera | Johann Sebastian Bach |
| | Philippe Leroux | <i>Einsamkeit</i> | orchestra | Robert Schumann |
| 1999-2001 | Georg Friedrich Haas | <i>Torso</i> | grande orchestra | Franz Schubert |
| 2000 - 2003 | Louis Andriessen | Alfredo Casella, <i>Pupazzetti</i> | ensemble | Alfredo Casella |
| 2001 | Luciano Berio | <i>Contrapunctus XIX</i> | 23 strumenti | Johann Sebastian Bach |
| | Gérard Pesson | <i>In nomine</i> | ensemble | John Taverner, Thomas Tallis |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Due arie notturne dal campo</i> | voce e quartetto d'archi | Alessandro Scarlatti |
| 2001 - 2002 | Magnus Lindberg | <i>Chorale</i> | orchestra | Johann Sebastian Bach |
| 2001-2009 | Heinz Holliger | Machaut <i>Transcriptions</i> | 4 voci e 3 viole | Guillaume de Machaut |
| 2002 | Heinz Holliger | <i>Triple hoquet</i> | 3 viole | Guillaume de Machaut |
| 2003 | Georg Friedrich Haas | <i>Opus 68</i> | grande orchestra | Aleksandr Skrjabin |
| | Heinz Holliger | <i>Lay VII</i> | 4 voci | Guillaume de Machaut |
| | Salvatore Sciarrino | Allegro KV 15 di Wolfgang Amadeus Mozart | oboe, violino, viola, violoncello | Wolfgang Amadeus Mozart |
| 2003 - 2004 | Harrison Birtwistle | Bach. <i>Three arias</i> | soprano, controtenore, ensemble | Johann Sebastian Bach |

| | | | | |
|------|---------------------|--|---|-------------------------|
| 2004 | Bruce Adolphe | <i>Oh Gesualdo, divine tormentor !</i> | quartetto d'archi | Carlo Gesualdo |
| | George Benjamin | <i>Récit de tierce en talle</i> | orchestra | Nicholas de Grigny |
| 2005 | Régis Campo | Messe Amici sul Credo <i>Quarti toni</i> di Josquin Desprez | coro di bambini e adulti | Josquin Desprez |
| | Nadir Vassena | <i>Archivi del tempo I</i> | ensemble | Guillaume de Machaut |
| 2006 | Thomas Adès | <i>Three studies from Couperin</i> | orchestra da camera | François Couperin |
| | Heinz Holliger | Arnold Schoenberg, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19 (1911) | ensemble | Arnold Schoenberg |
| | Toshio Hosokawa | Georg Friedrich Händel, <i>Lascia ch'io pianga</i> | viola | Georg Friedrich Händel |
| | Miroslav Srnka | <i>ta věšši</i> , variazione sulla scena finale di <i>Jenůfa</i> | pianoforte | Leóš Janáček |
| 2007 | Marc-André Dalbavie | <i>Contrapunctus XIX</i> , trascrizione dall'Arte della fuga | ensemble | Johann Sebastian Bach |
| | Bruno Mantovani | <i>Deux contrepoints de l'Art de la fugue</i> | 7 violoncelli | Johann Sebastian Bach |
| 2008 | Harrison Birtwistle | <i>Bac., Three fugues from The Art of Fugue</i> | quartetto d'archi | Johann Sebastian Bach |
| | Heinz Holliger | Claude Debussy, <i>Ardeur noire</i> | grande orchestra e coro <i>ad lib.</i> | Claude Debussy |
| | Jörg Widmann | <i>Con brio. Konzertouvertüre</i> | orchestra | Ludwig van Beethoven |
| 2009 | Toshio Hosokawa | <i>O Mensch, bewein dein Sünde groß</i> | quartetto d'archi | Johann Sebastian Bach |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Adagio</i> | flauto, viola, fagotto | Johann Sebastian Bach |
| 2010 | Bruno Mantovani | Edvard Grieg, <i>Smatroll (Le Lutin)</i> | orchestra | Edvard Grieg |
| | Lucia Ronchetti | <i>Lezioni di tenebra</i> , teatro musicale dal Giasone di Francesco Cavalli | voci, ensemble vocale e strumentale | Francesco Cavalli |
| | Salvatore Sciarrino | <i>Adagio di Mozart</i> | flauto, oboe, clarinetto, violino, viola, violoncello | Wolfgang Amadeus Mozart |
| 2011 | Oscar Strasnoy | <i>Trois caprices de Paganini</i> | violino e orchestra | Nicolò Paganini |

APPENDICE 2

Gesualdo da Venosa, *Moro, lasso, al mio duolo* (Madrigali, VI, 17)

XVII

[26]

ci - de e non vuol dar - mi a - i - ta, e non vuol dar - mi a - i - ta!
 ci - de e non vuol dar - mi a - i - ta, e non vuol dar - mi a - i - ta! O —
 - de e non vuol dar - mi a - i - ta, e non vuol dar - mi a - i - ta! O —
 ci - de e non vuol dar - mi a - i - ta, e non vuol darmia i - - - ta!
 de e non vuol dar - mi a - i - ta, e non vuol dar - mi a - i - ta! O do-lo-

[30]

O — do-lo-ro-sa sor-te, Chi dar vi-
 - do-lo-ro-sa sor-te, o do-lo-ro-sa sor-te, Chi dar vi-
 - do-lo-ro-sa sor-te, o do-lo-ro-sa sor-te, Chi dar vi-
 O do-lo-ro-sa sor-te, o do-lo-ro-sa sor-te, Chi dar vi-
 ro - - sa sor - - te, Chi dar vi-

[35]

- ta mi può, ah!, — mi dà mor-te,
 - ta mi può, ah!, mi dà mor-te,
 - ta mi può, ah!, — mi dà mor-te, — ah!,
 - ta mi può, ah!, mi dà mor-te, ah!, — mi dà mor-
 - ta mi può, — ah!, mi dà mor- -

[illegible]

Partiture esaminate

BRUCE ADOLPHE, *More or less*, in *Oh Gesualdo, divine tormentor*, 2003-2004, [s.e.].

BRETT DEAN, *Carlo. Music for strings and sampler*, 1997, Boosey & Hawkes.

ID., *Carlo. Music for strings and solo voices*, 2011, Boosey & Hawkes.

PETER EÖTVÖS, *Moro asso. Eine Madrigalkomödie mit Masken für Vokalquintett und elektr. Orgel*, 1963/72, Feedback Studio Verlag, 1973 [FB 7301].

ID., *Moro asso*, in *Drei Madrigalkomödien* per coro a 12 voci miste a cappella, 1990, Salabert [SLB 2632].

LUCA FRANCESCONI, *Moro asso*, in *Respondit*, 1997, Ricordi [137959].

GESUALDO DA VENOSA, *Madrigale für fünf Stimmen. Fünftes Buch*, ed. a cura di Wilhelm Weismann, Hamburg, Ugrino, 1958.

ID., *Madrigale für fünf Stimmen. Sechstes Buch*, ed. a cura di Wilhelm Weismann, Hamburg, Ugrino, 1957.

ID., *Responsorie Sanctae Spectantia et alia ad officium hebdomadae. Für sechs stimmen*, ed. a cura di Glenn Watkins, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1959/1987.

GEORG FRIEDRICH HAAS, *“In iij. Noct.”. 3. Streichquartett*, 2001, Universal Edition [UE 32339].

BRUNO MANTOVANI, *Time stretch (on Gesualdo)*, 2006, Lemoine [28 389 H.L.].

LUCIA RONCHETTI, *Blumenstudien. Madrigale a cinque voci*, 2013, Rai Trade.

SALVATORE SCIARRINO, *Moro asso*, in *Le voci sottovetro*, 1998, Ricordi [138230].

Bibliografia

MARCO ANGIUS, *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Roma, Rai Eri, 2007.

ELLIOTT ANTOKOLETZ, *The music of Béla Bartók. A study of tonality and progression in 20th century music*, Berkeley, University of California Press, 1984.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Bari, Laterza, 1998.

MICHAÏL M. BACHTIN, *Slovo v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, Chudožestvennaja literatura, 1975; trad. it. (cons.) *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

BÁLINT ANDRÁS VARGA, *Three questions for sixty-five composers*, Rochester, University of Rochester Press, 2011.

CHRISTOPHER BALLANTINE, *Charles Ives and the meaning of quotation in music*, «The Musical Quarterly» 65/II, 1979, pp. 167-184.

ROLAND BARTHES, *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984; trad. it. (cons.) *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

ZIVA BEN-PORAT, *Method in madness: notes on the structures of parody, based on MAD TV satires*, «Poetics today» 1, I/II, 1979, pp. 245-272.

IAN BENT – WILLIAM DRABKIN, *Analysis*, London, Macmillan, 1987; ed. it. (cons.) *Analisi musicale*, a cura di Claudio Annibaldi, Torino, EDT, 1990.

ÉMILE BENVENISTE, *Le jeu comme structure*, «Deucalion» 2, 1947, pp. 159-167; trad. it. (cons.) *Il gioco come struttura*, «aut aut» 337, pp. 121-130.

JOSEPH BENNETT, *Handel and Muffat*, «The Musical Times and Singing Class Circular» vol. 36, n. 625, 1895, pp. 149-152.

LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981.

HAROLD BLOOM, *A map of misreading*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1975.

HAROLD BLOOM, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1973 (cons.); ed. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

J. PETER BURKHOLDER, *Johannes Martini and the imitation mass of the late fifteenth century*, «Journal of the American Musicological Society» 38, 1985, pp. 470-523.

ID., “Quotation” and emulation. *Charles Ives’s uses of his models*, «The Musical Quarterly» LXXI/1, 1985, pp. 1-26.

ID., *Music theory and musicology*, «The Journal of Musicology» XI/1, 1993, pp. 11-23.

ID., *The uses of existing music. Musical borrowing as a field*, «Notes. Second series» 50, 1994, pp. 851-870.

ID., *Borrowing*, in *Grove Music online. Oxford Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/52918>> (consultato a settembre 2014).

ID., *Intertextuality*, in *Grove Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/52853>> (consultato a settembre 2014).

ID., *Elements of a typology of musical borrowing*, in *Grove Music online. Oxford Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/img/grove/music/F922757>> (consultato a settembre 2014).

DAVID CARSON BERRY, *The twin legacies of a scholar-teacher. The publications and dissertation advisees of Allen Forte*, «Gamut» I/2, 2009, pp. 197-222.

ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

ANTOINE COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

ROSSANA DALMONTE, *Voci*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2005, I: *Il Novecento* (2001), pp. 283-305.

HERMANN DANUSER, *Rewriting the past. Classicism of the inter-war period*, in *The Cambridge history of twentieth-century music*, a cura di Nicholas Cook e Anthony Pople, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 260-285.

HELGA DE LA MOTTE, *Albertine. Dramaturgy for solo female voice and whispering audience*, in *Lucia Ronchetti. Catalogue*, [Roma], Edizioni Musicali RAI Trade, [2013], pp. 7-14.

ERIC DENUT, *La musique savante est une musique actuelle. Entretien avec Bruno Mantovani*, in *Musiques actuelles, musique savante: quelles interactions?*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 45-52.

UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

T. S. ELIOT, *Tradition and the individual talent*, in *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, London, Methuen, 1920; trad. it. *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 2010³, pp. 67-80.

F. W. H., *To the editor. Plagiarism*, «The Quarterly Musical Magazine & Review» 4/XIV, 1822, pp. 141-147.

LISA FARTHOFFER, *Georg Friedrich Haas. Im Klang denken*, Saarbrücken, Pfau, 2007.

FAYOLLE, *Mozart's Requiem. To the editor*, «The Harmonicon» 4/XLVIII, 1826, p. 235.

MAURIZIO FERRARIS, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 2008².

ALLEN FORTE, *The golden thread: octatonic music in Anton Webern's early songs, with certain historical reflections*, in *Webern studies*, a cura di Kathryn Bailey, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1996, pp. 74-110.

LUCA FRANCESCONI, *Mirrors. Terzo quartetto d'archi* (programma di sala), Festival Antwerpen, Antwerpen, 7 novembre 1993, <<http://brahms.ircam.fr/works/work/8696/#program>> (consultato a novembre 2013).

LUCA FRANCESCONI, *Gli spiriti liberi*, in *Contaminazioni. La musica e le sue metamorfosi*, a cura di Carlo de Incontrera, Monfalcone, Comune di Monfalcone, 1997, pp. 242-265; trad. francese (cons.) in *La loi musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)*, a cura di Danielle Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 19-40.

LUCA FRANCESCONI, *Su Quartett*, in *Quartett. Opera in tredici scene*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2011, pp. 74-75.

HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1972³; trad. it. (cons.) *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2012².

GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. (cons.) *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

ANDREAS GIGER, *A bibliography on musical borrowing*, «Notes. Second series» 50, 1994, pp. 871-874.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Die Metamorphose der Pflanzen*, in ID., *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, a cura di Dorothea Kuhn, Weimar, Hermann Bölaus Verlag, 1954, sez. I, vol. 9; trad. it. (cons.) *La metamorfosi delle piante*, in ID., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di Stefano Zecchi, Parma, Guanda, 1983.

PAUL GRIFFITHS, *Modern music and after*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2010³.

GIOVANNI GUAGNELINI e VALENTINA RE (a cura di), *Visioni di altre visioni. Intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri – Gedit, 2007.

GEORG FRIEDRICH HAAS, *Jenseits der zwölf Halbtöne. Versuch einer Synopse mikrotonaler Kompositionstechniken*, in *Next generation*, opuscolo del Salzburger Festspiele, Salzburg, 1999, pp. 17-23.

ID., *Mikrotonalitäten*, «Österreichische Musikzeitschrift» LIV/6, 1999, pp. 9-15.

ROBERT HASEGAWA, *Clashing harmonic systems in Haas's Blumenstück and in vain*, in pubblicazione su «Music Theory Spectrum» XXXVII/2, 2015.

JOHAN HUIZINGA, *Natura e significato del gioco come fenomeno culturale*, in *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*,

Amsterdam, Pantheon, 1939; trad. it. (cons.) *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002³.

LINDA HUTCHEON, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, New York, Urbana–Chicago, University of Illinois Press, 2000 (1^a ed. New York, Methuen, 1985).

ROMAN JAKOBSON, *On linguistics aspects of translation*, in *On translation*, a cura di Reuben Arthur Brower, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239; trad. it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 51-62.

CHARLES JENKS, *The language of post-modern architecture*, London, Academy, 1977.

JULIAN JOHNSON, *Mahler's voices. Expression and irony in the songs and symphonies*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2009.

JULIA KRISTEVA, *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; trad. it. (cons.) *La parola, il dialogo e il romanzo*, in *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979; ed. it. (cons.) *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

BRUNO MANTOVANI, testo di presentazione di *Mit Ausdruck*, 2003, <<http://brahms.ircam.fr/works/work/20122/>> (consultato a settembre 2014).

ID., testo di presentazione di *Time stretch (on Gesualdo)*, 2006, <<http://www.brunomantovani.com/en/oeuvres-fiche.php?cotage=28389>> (consultato a settembre 2014).

ID., testo di presentazione di *Italienne* redatto per la prima esecuzione, Paris, Cité de la musique, 9 marzo 2006.

ID., testo di presentazione di *Pièces pour quatuor à cordes*, novembre 2004, <<http://www.brunomantovani.com/en/oeuvres-fiche.php?cotage=28194>> (consultato a settembre 2014).

HOWARD MAYER BROWN, *Emulation, competition and homage. Imitation and theories of imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society» 35, 1982, pp. 1-48.

MADDALENA MAZZOCUT-MIS, *Metamorfosi*, in *Enciclopedia filosofica Bompiani*, 20 voll., Milano, RCS Bompiani, a cura della Fondazione Centro Studi Filosofici di Gallarate, XI (2010), pp. 7375-7377.

DAVID METZER, *Quotation and cultural meaning in twentieth-century music*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2003.

ID., *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2009.

LEONARD MEYER, *Style and music. Theory, history, and ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

ROBERT MORGAN, *Twentieth-century music. A history of musical style in modern Europe and America*, New York–London, Norton, 1991.

GEORGE PERLE, *Symmetrical formations in the string quartets of Béla Bartók*, «Music review» 16, novembre 1953, pp. 300-312.

ÉVA PINTÉR, *Die Drei Madrigalkomödien von Peter Eötvös*, in *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, atti del simposio (Frankfurt am Main, Alte Oper, 19 settembre 2004), a cura di Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz, Schott, 2005, pp. 27-37.

STEFANO POGGI, *Le forme e la polarità della natura: Goethe*, in ID., *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica*, Bologna, Il mulino, 2000, pp. 99-127.

MICHEL RIGONI, *Luca Francesconi, la profondeur de la séduction*, in «Resonance» 7, 1994
<<http://articles.ircam.fr/textes/Rigoni94a/index.html>> (consultato a novembre 2013).

LUCIA RONCHETTI, *Trois orientations*, intervista con Laurent Feneyrou, libretto di sala del Festival d'Automne à Paris, Parigi, 16 ottobre 2012, pp. 4-5.

EAD., *Interview with Marie Luise Knott*, in *Lucia Ronchetti. Catalogue*, [Roma], Edizioni Musicali RAI Trade, [2013], pp. 7-14.

EAD., testo su *Blumenstudien*, libretto di sala della 70ª Settimana musicale senese, Siena, Accademia Chigiana, luglio 2013.

EAD., *Drammaturgie per la Chigiana*, libretto di sala della 70ª Settimana musicale senese, Siena, Accademia Chigiana, luglio 2013.

EAD., *Intervista con Jérémie Szpirglas*, 2013, <<http://www.luciaronchetti.com/en/text-by-and-on-lucia-ronchetti-interviews-in-english-italian-french-and-german/interview-with-jeremie-szpirglas-fr/p6-98-c61-498>> (consultato a settembre 2014).

EAD., testo di presentazione di *Neumond* redatto per la prima rappresentazione, 1 luglio 2012, Mannheim, Nationaltheater, <<http://www.luciaronchetti.com/en/works-by-lucia-ronchetti/music-theatre/neumond/p5-25-166>> (consultato a settembre 2014).

EAD., testo di presentazione di *Lezione di tenebra* redatto per la prima rappresentazione, 25 febbraio 2011, Berlin, Konzerthaus, <<http://www.luciaronchetti.com/en/works-by-lucia-ronchetti/music-theatre/lezioni-di-tenebra/p5-25-180>> (consultato a settembre 2014).

GERHARD RÜHM, *Zur geschichte und typologie der lautdichtung*, in *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Hartmut Krones, Wien, Böhlau, 2001, pp. 217-236.

ARNOLD SCHOENBERG, *Composition with twelve tones (2)*, in ARNOLD SCHOENBERG, *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley, University of California Press, 1985², pp. 245-249.

SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milano, Casa Ricordi, 1998.

SALVATORE SCIARRINO, *L'opera per flauto*, in Dario Oliveri (a cura di), *Carte da suono (1981-2001)*, Roma, Cidim, 2001 (Dialoghi musicali, 1), pp. 138-143.

ESTI SHEINBERG, *Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich*, Aldershot, Ashgate, 2000.

CARLOS MARÍA SOLARE, *A portrait of Brett Dean*, «TEMPO. New series» 217, 2001, pp. 22-25.

GEORGE STEINER, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press, 1992²; trad. it. (cons.) *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004.

JOSEPH N. STRAUS, *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern*, «The Musical Quarterly» LXXII/3, 1986, pp. 301-328.

ID., *Remaking the past. Musical modernism and the influence of the tonal tradition*, Cambridge, MA–London, Harvard University Press, 1990.

ID., *The “anxiety of influence” in twentieth-century music*, «The Journal of Musicology» IX/4, 1991, pp. 430-447.

RICHARD TARUSKIN, *Revising revisions*, «Journal of the American Musicological Society» 46, 1993, 114-138.

ID., *Back to whom? Neoclassicism as ideology*, «19th-century music» XVI/3, 1993, pp. 285-302.

ID., *Postmodernism. Rochberg, Crumb, Lerdahl, Schnittke*, in *Oxford history of Western music. The late twentieth-century*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2005, pp. 411 e sgg.

MICHAEL TILMOUTH, *Parody (ii)*, in *Grove Music online. Oxford Music online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/20938>> (consultato a settembre 2014).

RICHARD TOOP, *Expanding horizons. The international avant-garde*, in *The Cambridge history of twentieth-century music*, a cura di Nicholas Cook e Anthony Pople, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 453-477.

HELEN WATANABE-O’KELLY, *The early modern period (1450-1720)*, in *The Cambridge History of German Literature*, a cura di Helen Watanabe-O’Kelly, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 92-146.

GLENN WATKINS, *Gesualdo. The man and his music*, London, Oxford University Press, 1973.

ID., *Pyramids at the Louvre. Music, culture, and collage from Stravinsky to the postmodernists*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994.

ID., *The Gesualdo Hex. Music, myth and memory*, New York–London, Norton & Company, 2010.

JAMES WOOD, *On reconstructing Gesualdo’s Sacrae Cantiones, Liber Secundus*, «Early Music» 41, 2013, pp. 657-664.

IVAN WYSCHNEGRADSKY, *Ultrachromatisme et espaces non octavians*, «Revue musicale» 290-291, 1972, pp. 73-141.