



Ombre corte

A Parigi con Mozart

Sulla scrittura musicale.

Dicembre 2025.

Quattro giorni a Parigi e non più di quattro senza particolari intenti se non per staccare: una permanenza breve nella capitale francese senza un programma preciso e riservandomi di decidere dove andare e che cosa vedere affidandomi all'ispirazione del momento. Unica incombenza quotidiana: rinnovare l'abbonamento giornaliero dei trasporti urbani per essere libero di scegliere affidandomi agli stimoli e ai suggerimenti dell'ambiente. Ho vagato per due giorni negli arrondissement nei dintorni della Senna, a cui si aggiunge una visita alla fortezza di Vincennes e una lunga passeggiata lungo il tracciato della ferrovia sopraelevata e dismessa che inizia dalla piazza della Bastiglia e che si snoda in direzione ovest, un sentiero di diversi chilometri immerso nel verde (una lunga striscia di giardino pensile) che guarda quel lato di Parigi sempre dall'alto.

Poi, il terzo giorno, quello che non ha potuto fare l'ispirazione del momento lo ha fatto la pioggia, una pioggia intensa e fredda che ha imposto in modo urgente di cambiare il programma. Stiamo camminando sul marciapiede di un boulevard importante e ci troviamo di fronte a un'imponente struttura: la Biblioteca Nazionale di Parigi, un enorme quadrilatero settecentesco, già residenza del cardinal Richelieu. Decidiamo di entrare.

La Biblioteca Nazionale, ricchissima di storia com'è, è famosa per tante ragioni e sapevo che, quanto meno, valeva la pena di dare un'occhiata alla grande Sala Ovale, un immenso spazio circolare illuminato dalla luce che proviene dal tetto a vetrata.

Poi la lampada della curiosità si è accesa ed ho voluto sbirciare, pur dall'esterno, l'altra sala più piccola e posta al terzo piano ma di gran lunga più importante interdetta al grande pubblico. Mi riferisco alla sala di consultazione dei libri antichi e delle raccolte storiche che l'hanno resa famosa. Forse era quella la biblioteca che ha permesso a Michel Foucault di edificare la sua

Storia della follia e da cui ha tratto ispirazione per la realizzazione della sua Archeologia dei saperi e di altre opere.

Ho anche immaginato che non fosse lontano il luogo (probabilmente in un armadio anonimo del seminterrato inaccessibile al pubblico) in cui Giorgio Agamben ha trovato quelle carte archiviate in tutta fretta e in condizioni precarie che sono poi diventati i “Passages” di Parigi che Walter Benjamin aveva lasciato incompiuti e ancora in forma di bozza prima di intraprendere il suo viaggio verso il confine spagnolo che si sarebbe rivelato tragico.

Dal lato opposto della biblioteca interdetta ai curiosi e aperta solamente agli studiosi e ai ricercatori autorizzati si apre la Galerie Mazarin che consiste in due grandi ambienti che raccolgono una varietà di oggetti diversi: vasi e materiali archeologici, manoscritti, mappamondi, stampe, disegni carte geografiche, libri rari, costumi. Sorprende non poco la mancanza di sistematicità della predisposizione delle opere esposte al pubblico: c’è un po’ di tutto in cui i diversi oggetti e le diverse opere sono esposte in qua e in là senza un ordine. La cosa era senza dubbio interessante perché l’assenza di una linea coerente nell’esposizione dei materiali libera il visitatore da un percorso obbligato e può deciderne di procedere a random senza un piano definito, oppure costruirselo strada facendo.

Ho notato che fra i molti reperti c’erano anche “oggetti” musicali e ho deciso che doveva essere quello il mio itinerario di lettura. Dopo una breve perlustrazione ero certo che i materiali musicali esposti erano in tutto cinque: una stampa e quattro manoscritti. Cinque oggetti fra loro eterogenei, sparsi in altrettante teche e frammisti ad altri oggetti museali che nulla hanno a che fare con la musica. Decido perciò di esplorarli ad uno ad uno e adotto il criterio cronologico, cominciando dal più antico.

Franchino Gaffurio

L’oggetto più antico è una ristampa seicentesca degli scritti di Franchino Gaffurio – amministratore, cantante, insegnante e erudito vissuto fra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento. La ristampa in latino a oltre un secolo di distanza del “Theorica musicae” è il segno dell’importanza di Gaffurio nella storia della musica e della cultura europea. Ha potuto giungere fino a noi perché apparteneva alla biblioteca reale e costituiva un caposaldo teorico con cui fare i conti per lo sviluppo della musica francese. Il libro si trova in una teca aperto in una delle prime pagine che espone uno schema teorico. Ora la musica è considerata un’arte e può non essere facile comprendere che in realtà fin dal Medioevo e per tutto il periodo Barocco era considerata una scienza (vicino alla fisica e affine alla matematica) e solo con l’esplosione del Romanticismo ha assunto la direzione dell’arte così come la pensiamo oggi.

Senza le speculazioni matematiche che risalgono ai greci e che si sono protratte fino al Seicento non avremmo la musica occidentale come la consideriamo oggi.

Jean-Jacques Rousseau

Il secondo oggetto è un manoscritto: si tratta di un'elegante brochure che contiene un'opera di Jean-Jacques Rousseau. È noto che Rousseau, vissuto in pieno illuminismo ne è stato nello stesso tempo l'anima critica, un illuminista inquieto che ha subito processi e condanne e che, fra l'altro, ha sofferto con amarezza profonda – come ci ricorda nelle sue Confessioni - i ripetuti strali malevoli di un anonimo dietro il quale, come tutti sapevano, si nascondeva Voltaire. È più difficile ricordare che era anche musicista e compositore di opere che sono state rappresentate nei teatri di Parigi. Nella sua esperienza di segretario dell'ambasciatore francese presso la repubblica di Venezia aveva respirato il clima fervido e spensierato del Settecento italiano. Come musicista non ha però avuto fortuna e le sue opere, una volta eseguite, saranno presto dimenticate.

Il manoscritto esposto nella teca è lo spartito di una cantata di circostanza dal titolo “Ecce sedes hic tonantes” composta per l'inaugurazione di una cappella della sua protettrice Madame D'Epinaud ed è aperto alla prima pagina (in cui la musica inizia con una marcia in Mib maggiore). Ciò che sorprende è la scrittura lineare e ordinatissima – le note sono scritte ad una ad una con una grafia talmente regolare, accurata e precisa da apparire quasi infantile. Le informazioni esposte al bordo della teca confermano che si tratta effettivamente di una musica scritta di pugno di Rousseau. Una scrittura accurata e meticolosa così come deve essere una composizione di circostanza, e perciò salottiera e frivola, che contrasta profondamente con quella l'immagine di inquietudine che Rousseau con la sua vita tormentata ci ha trasmesso. Alla vista dà più l'impressione dell'esecuzione di un compito che di un atto creativo. C'è per altro una spiegazione se le sue parole (l'Emilio, il contratto sociale, le Confessioni, le passeggiate di un pensatore solitario) hanno avuto un peso nella storia del pensiero mentre le sue musiche sono quasi subito cadute nell'oblio. Il suo pensiero è stato quanto mai originale e di rotture e perciò aperto al futuro. Non è stato così invece per le sue opere musicali che si sono mosse sulla tradizione consolidata e rappresentano perciò una sorta di manierismo di schemi e strutture ferme all'esistente e senza quella spinta al cambiamento. In ambito musicale Rousseau è rimasto fermo e non ha saputo intercettare quei fermenti il cui humus ha invece saputo cogliere con molta più perspicacia, fiuto e abilità tecnica l'assai più navigato, competente e creativo Jean-Philippe Rameau.

Non va tuttavia taciuto un aspetto che si rivelerà importante. Per Rousseau la musica aveva la funzione di “accarezzare l'orecchio” spostando in questo modo l'attenzione sull'ascoltatore: in

altre parole, la musica nella misura in cui commuove e rappresenta le passioni umane è il linguaggio delle emozioni. Teorizza la necessità di superare l'intellettualismo tecnico dell'armonia a favore della naturalezza della melodia capace di toccare il cuore. Senza dubbio, con l'attenzione alla semplicità melodica Rousseau fa riferimento alle esperienze del periodo veneziano.



Wolfgang Amadeus Mozart

Il pezzo più pregiato esposto in bella mostra è tuttavia un altro: si tratta dello spartito originale del Don Giovanni di Mozart. Trovarsi davanti a un simile capolavoro è un'emozione indicibile. Il manoscritto è aperto sull'Aria introduttiva dell'opera e un sistema digitale permette di esplorare un'altra decina di pagine fra loro non consecutive. Mozart ha scritto il Don Giovanni in un quaderno orizzontale di dodici pentagrammi per pagina. La parte dei cantanti, anche nel caso dei quartetti e dei quintetti, erano normalmente distribuiti nei singoli pentagrammi; tuttavia, quando erano previste parti dell'orchestra le comprimeva negli ultimi due; gli altri dieci erano dedicati all'orchestra che non poteva essere piccola e che, da quello che si è potuto vedere, con tutti i necessari raddoppi non poteva impegnare più di una trentina di elementi. La pagina è aperta sull'Aria che rappresenta l'inizio dell'opera in cui Leporello canta "Madamina, il catalogo è questo delle belle che amò il Padron". Anche l'osservatore non esperto può notare la scrittura elegante, veloce e sicura di Mozart. È una scrittura senza dubbi, senza incertezze, evidentemente di getto e che non si preoccupava di rispettare le regole formali degli spartiti per orchestra: se in quel punto i primi e secondi violini stanno suonando, occupano inevitabilmente i primi due pentagrammi della pagina a partire dall'alto; se tuttavia in un altro

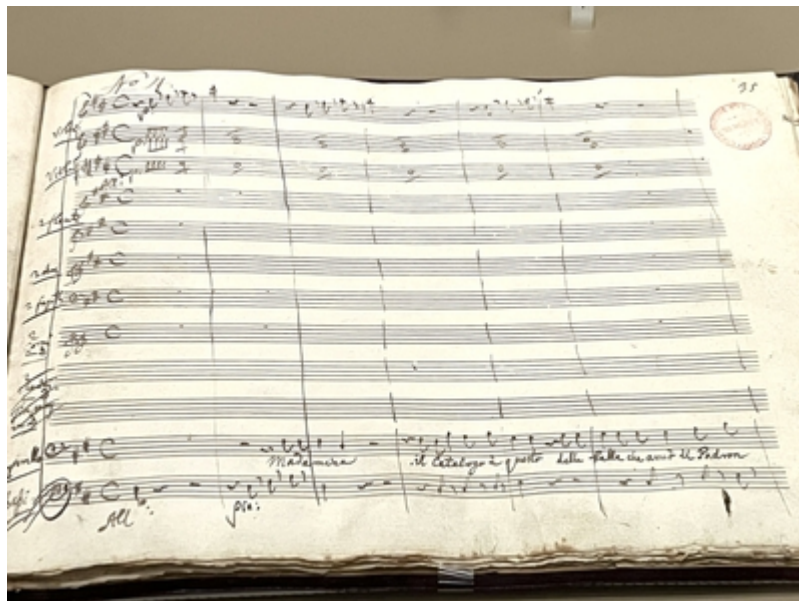
punto i violini tacciono e le parti sono affidati ai legni, vediamo che le prime righe sono occupate dai flauti e dagli oboi; se l'orchestra fa silenzio i primi righe sono occupati dal canto. La scrittura è fluida, la pagina incredibilmente ordinata. È evidente che Mozart pensava la musica mentalmente e che aveva chiaro già davanti alla pagina bianca come poteva essere distribuita sulla carta. Non compaiono cancellazioni e ripensamenti e la scrittura appare priva di cancellature come se si trattasse di una ricopiatura.

Com'era nella migliore tradizione italiana, partiva dal canto e la trama dell'orchestra veniva a sua volta composta come "naturale conseguenza".

L'osservatore accorto può tuttavia notare un punto d'arresto, verso la fine dell'opera la scrittura tende a farsi più densa e il tratto teso e drammatico. Ed è qui che compare - almeno per quanto è stato possibile vedere - un ripensamento. È noto come Mozart fra una rappresentazione e l'altra decidesse di aggiustare il tiro o di apportare modifiche, per così dire, in corso d'opera e lo fa nel secondo atto nella parte drammatica nella quale il Commendatore nelle sembianze del Convitato di pietra invita don Giovanni a pentirsi (*"Pentiti, cangia vita! È l'ultimo momento"*) ricevendo in risposta il famoso no (*"No, no, che io non mi pento"*). È il punto in cui sono presenti cancellature e alcune battute appaiono completamente emendate e riscritte nella pagina successiva.

Lo spartito è tenuto insieme da un'elegante brochure che, si legge nelle informazioni scritte a lato, è stata posta dal donatore che a sua volta l'aveva ereditata e che ha deciso di donarla intorno alla metà dell'Ottocento alla Biblioteca. È una conferma importante di ciò che già sappiamo, e cioè che la partitura era scritta a mano su fogli volanti e non rilegati. Mozart scriveva la sua musica per le persone del suo tempo e la sua aspirazione era che il Don Giovanni rimanesse in vita il tempo necessario delle sue repliche. Se l'opera veniva fischiata, era destinata a morire subito, se l'opera piaceva e veniva replicata godeva di una vita più lunga. Non va dimenticato che, dopo il trionfo delle Nozze di Figaro di appena un anno prima, il don Giovanni è stato rappresentato a Praga e non a Vienna, vale a dire in provincia, in un contesto che lo stesso Mozart considerava minore e di ripiego. La stessa sorte toccherà al Flauto Magico, un testo pensato inizialmente per essere rappresentata per il teatro delle marionette.

Quella scrittura veloce che procede spedita e che va avanti nel completamento dell'opera, quei tratti a penna che si susseguono pagina dopo pagina con l'intento non nascosto di dovere risparmiare carta richiamano la precarietà profonda di quell'opera che Mozart sperava visse appena un po' di più e non venisse semplicemente soppiantata da un'altra opera che l'avrebbe subito relegata nell'oblio. Per noi il Don Giovanni vive nel regno dell'immortalità, Mozart nutriva semplicemente la speranza che visse per il tempo sufficiente per essere soppiantata dalla sua fatica successiva che lo riporterà a Vienna, la *"Così fan tutte"* che vedrà la luce tre anni dopo.



(Madamina il catalogo è questo)



(Pentiti!)

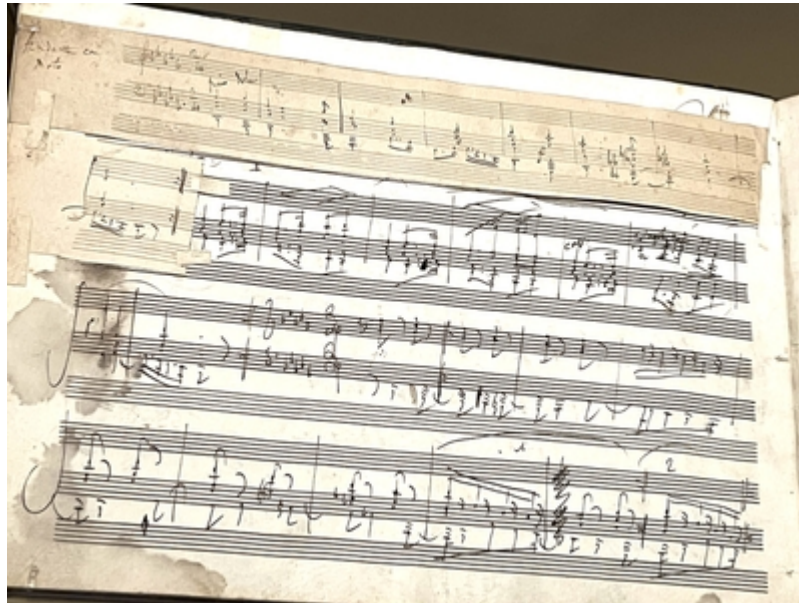
Ludwig van Beethoven

In un'altra teca a poca distanza è possibile ammirare il manoscritto autografo della Sonata n.23 op. 57 di Ludwig van Beethoven, un monumento dell'opera pianistica di tutti i tempi. Per chi

conosce anche superficialmente la musica di Beethoven si rende conto che la sua scrittura non poteva essere che quella. Il manoscritto è aperto su una pagina dell'Andante in Re bemolle maggiore e la musica è disposta su tre pentagrammi: la prima in chiave di sol e la seconda in chiave di fa e la terza libera, forse un po' per non affollare troppo la pagina di note ma un po' anche da usare nel caso delle note da eseguire all'ottava sotto.

La grafia è tormentata (come infatti lo è quella musica) e l'impressione che il visitatore non esperto di musica può avere è quello di un appunto nervoso, di un'annotazione tormentata, quasi di uno schizzo. Due facciate – con i loro tratti di penna, cancellature, correzioni - sono sufficienti per rendersi conto che Beethoven pensa ogni singola nota, che il fraseggio deve essere accuratamente pensato, che la dinamica deve essere piena di sfumature che l'esecuzione deve essere tormentata così come lo è la sua scrittura. La pagina è aperta in un punto della Sonata in cui il ripensamento è evidente: la prima delle due pagine esposte mette in bella vista la sostituzione totale delle prime otto battute che Beethoven ha evidentemente emendato sostituendole con altre attraverso una striscia ritagliata e incollata sopra la parte emendata. Appena diciannove anni separano l'Appassionata di Beethoven dal don Giovanni di Mozart. Meno di un ventennio è sufficiente per creare un abisso fra le due modalità di scrittura. La scrittura di Mozart guarda al successo del momento, confida nel gradimento benevolo del suo pubblico come condizione indispensabile per mantenere in vita ancora un po' la vita effimera di don Giovanni che si fa tragedia. La scrittura dell'Appassionata, indifferente al contesto del momento, guarda dritto all'eternità. Si tratta di una nuova visione della scrittura il cui paradigma è cambiato radicalmente. Beethoven dedica le sue opere al mecenate di turno per la sopravvivenza quotidiana, ma pubblica costantemente le sue opere perché le pensa per il futuro. Anche per questo – almeno questa è la nostra impressione – la scrittura di Beethoven è quasi sprezzante, non nutre nessun interesse per la chiarezza. È una scrittura interiore: è evidente che Beethoven scrive esclusivamente per sé stesso.

Il testo di Mozart è scritto in modo che le parti possano essere facilmente copiate per i cantanti e gli esecutori mentre l'originale costituisce il promemoria inteso come raccolta sintetica del tutto per chi deve dirigere l'opera. È perciò inevitabilmente lineare, procede a “numeri”: inizia con l'Overture, poi prosegue con un'Aria a cui segue un Recitativo e così via. È un montaggio di nuclei racchiusi in sé stessi che si susseguono in modo ordinato e coerente. Beethoven è uno scultore che abbozza l'opera e poi la riorganizza continuamente, la smonta e la rimonta, inserendo contrasti violenti o allungando un tema con infinite sfumature. Entra nella struttura della musica per decostruirla e rivelarne l'anima profonda. La prerogativa di Mozart è quella della melodia che deve essere sempre cristallina e aderente alla parola e ai contenuti del testo. La prospettiva di Beethoven è il tema che sorge lentamente da un magma tumultuoso e violento e che si fa strada via via dal burrascoso espandersi delle note.



Olivier Messiaen

L'ultimo oggetto musicale è una pagina di una più lunga composizione scritta a mano di Olivier Messiaen. È scritta a matita ed è un frammento per clarinetto solo in Si bemolle maggiore. La mia conoscenza di Messiaen è largamente insufficiente per capirne di più e non so collocare la composizione nel suo contesto più ampio. Il frammento tuttavia alcune cose le dice. In primo luogo, sappiamo che il brano è in si bemolle maggiore solamente perché lo scrive il compositore stesso nel frontespizio: la composizione piena di andamenti atonali e di cromatismi com'è non permetterebbe di indovinarne la tonalità. Non c'è nemmeno un tempo stabile: una battuta è di quattro quarti, un'altra di tre, fino a scomparire del tutto in un fluire prolungato senza indicazione di ritmo per richiamare le durate variabili tipiche delle musiche ispirate all'India o al Giappone. Si tratta di una scrittura che sul piano esclusivamente grafico si presenta elegante e sicura, su quello musicale di rottura profonda con la tradizione tardo-ottocentesca.

