

Il dono di un lungo-breve sodalizio d'arte e di vita

Quindici anni sul fronte della musica

PROSPETTIVA

·PERSONA·

87 (2014), 108-112

Quirino Principe



Incontrai Elio Matassi per la prima volta alla fine degli anni Novanta, in occasione di un convegno su temi wagneriani. Proprio allora egli stava elaborando il suo *Bloch e la musica* (Edizioni Marte, Salerno 2001 = BM), e poiché era nella sua natura e nel suo stile non tenere per sé le idee, le letture rivelatrici, le analogie e le connessioni che sovrabbondavano nel suo pensiero, nella circostanza alquanto fuggevole (due giorni) finimmo per parlare, andando affiancati dall'albergo alla sede degli interventi e viceversa, non tanto di Wagner quanto di Bloch. Mi colpì immediatamente, potrei dire quasi fin dalle prime parole che ci scambiammo, un lato del suo carattere e del suo modo di praticare l'esercizio intellettuale: la totale assenza di enfasi e la leggerezza nel pronunciare parole decisive e perciò "pesanti", e il suo abbandono nel farsi coinvolgere e consumare dalla filosofia. Questo rendeva le nostre brevi e frettolose conversazioni stradali, da un lato, insolitamente produttive (ad ogni parola, imparavo prospettive impensate), dall'altro, persino gradevoli e distensive, malgrado la tensione che i problemi trattati di per sé implicano. Questa dualità mi diede da riflettere durante il viaggio di ritorno. Incontrai di nuovo Matassi in una diversa ancor più fuggevole occasione (un convegno sulla filosofia del teatro d'opera indetto dal dipartimento di filosofia della Sapienza), quando oramai avevo letto e riversato in tante pedantissime schede, com'è mia abitudine da molti derisa, *Bloch e la musica*. Quella lettura, che si conclude su un'indagine aperta, come sa chiunque conosca quel libro, mi lasciò in posizione d'attesa: attendevo come ulteriori stazioni di sosta i libri che certamente sarebbero seguiti. Ma soprattutto, essermi soffermato su quelle pagine mi fece capire che sarebbe stata

possibile una vera amicizia (pensavo: «Peccato! Ci saranno poche occasioni di altri incontri diretti, e il tempo e l'età non giocano a mio favore...»), ma si sarebbe trattato comunque di un'amicizia tendente a sottrarre spazio a questioni personali, di vita vissuta, e a concentrarsi esclusivamente su idee per entrambi in misura diversa fondamentali. Questo connotato qualitativo mi consolava dell'improbabilità di una costante frequentazione, alla luce della *ratio* statistica.

Nel 2005 ci ritrovammo insieme per la terza volta, e più a lungo: tre giornate intere, dal 2 al 4 maggio, a Roma, per un convegno dedicato a Friedrich Schiller in relazione con la cultura italiana. Il dialogo tra lui e me, malgrado la presenza di relatori interessanti, italiani e austro-tedeschi, con i quali fu inevitabile dialogare a tu per tu distribuendo affannosamente le rispettive energie, fu più fitto e prolungato durante quelle giornate romane. Vi fu, per così dire, un aumento della velocità direttamente proporzionale a un corroborante innalzamento della temperatura analitica e dialettica, e infatti fu allora che pensai di applicare la formula einsteiniana, con valori sostitutivi di diversa entità, al nostro rispettivo modo di pensare la musica: $e = mc^2$. Ma era già in atto un altro fattore a conforto di un possibile sodalizio. Erano usciti, nel frattempo, due importantissime pubblicazioni di Matassi. La prima era apparsa in un libro collettivo di cinque autori, *Le ambiguità del suono*, del 2003¹. La seconda, del 2004, era

¹ E. Matassi, *Wolfgang Rihm e "Die Hamletmaschine (Musiktheater in fünf Teilen)"*: per una musica possibile, in AA.VV., *Le ambiguità del suono. Studi in filosofia della musica*, a cura di Ferdinando Abbri e Simone Zacchini, Prometheus, Milano 2003 [= WR], pp. 15-27.

*Musica*², un libro fondamentale (anche in virtù delle perentoria e intenzionale brevità del suo titolo) nell'ambito della filosofia della musica nata in Italia nell'ultimo quarantennio, anzi, un libro spartiacque per quanto riguarda l'evoluzione del pensiero filosofico su tale oggetto nel trasformarsi da indagine analitica e ricognitiva (come furono gli importanti e pionieristici saggi di Giovanni Piana) in forma avvolgente e organica di riflessione. La lettura di quegli scritti, che considero fra i più importanti in Occidente anche dal punto di vista della musicologia altamente professionale, rafforzò le impressioni che, emerse da fuggevoli convivialità, già avevano lasciato il segno. Avevo in mente, ben disegnati, alcuni tratti del carattere di Elio Matassi, uomo quotidiano e intellettuale interamente riversato nel suo lavoro: (a) una meticolosa onestà intellettuale e morale, tormentata da innumerevoli ripensamenti correttivi per amor di giustizia e di equità, nell'*unicuique suum tribuere*; (b) una disposizione originaria al *θαρμύλειν*; (c) una benemerita inclinazione ad affrontare ogni questione *more geometrico*; (d) un rifiuto sia dell'*Aufhebung*, sia dell'antinomia perpetua e della dialettica negativa e aperta qual è nella visione adorniana (fermo restando che per Matassi, come per me, Adorno è un sommo maestro e un irrinunciabile astrolabio d'orientamento); ed è un rifiuto che da sempre sapevo di condividere, e che è teoreticamente collocato in difficile ma necessario equilibrio su un fil di lama; (e) la consapevolezza che chiudere un'aporia o un'antinomia è un rischio mortale per un filosofo che applichi una sua metodologia analitica di natura sistematica; (f) l'operosità felice e consumante, sul cui terreno si può ardere e struggersi in cenere. Che sia proprio questo il destino che si è compiuto nel rapporto tra Elio Matassi e l'essere, è realtà agghiacciante nella sua evidenza.

Dopo il convegno romano, nacque una serie di novità. Matassi mi propose una collaborazione: avrei tenuto corsi di filosofia della musica all'università di Roma 3 (Ostiense), e

² E. Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004 [= M].

ciò avvenne fino al 2009, quando il ministero governato da Maria Stella Gelmini (quella del tunnel di neutrini e dell'*egida* con l'accento sulla "i", e magari, perché no?, anche della *diatriba*, sempre in ortoepia italiana con l'accento sulla "i") abolì i corsi in cui insegnavo. Ma in quei quattro anni, quale intesa, quale alleanza in piena autonomia di ciascuno dei due! Nelle pagine di *Musica* (89-96), la fisionomia del filosofo compositore di musica, perla rara del secolo XVIII nella persona di Jean-Jacques Rousseau, era stata collocata da Matassi in una prospettiva filosofica consequenziale, "dalla musica alla filosofia", in un rapporto *iuxta naturam*, non secondo la relazione causa-effetto ma piuttosto sulla linea di un processo generativo "à la Bloch". Nella seconda parte di *Musica* (96-110), l'esame analitico, rapido e incalzante, investe due figure in cui la convergenza tra musica e filosofia assume un valore, più che proverbiale, addirittura antonomastico: Friedrich Nietzsche e Theodor Wiesengrund Adorno. Si creavano le premesse, esposte in forma essenziale ma dettagliata e precisa (un ossimoro? o uno dei miracoli di stile operati da Elio?), di quell'indagine che ha avuto un ammirevole e difficilmente superabile coronamento nel libro di Giacomo Danese su Adorno filosofo-compositore³ e in altri saggi più recenti che sviluppano ulteriormente la ricerca.

Il sodalizio si rafforzò, inizialmente, proprio su questo tema, quando nella primavera 2006 si svolse a Roma, al Parco della Musica, un festival filosofico la cui organizzazione, nella sua parte fondamentale e più ricca di novità, era opera di Elio Matassi. Fu in quella circostanza che furono eseguiti, dal soprano Chiara Di Dino accompagnata al pianoforte da Matteo Helfer, *Lieder* di Nietzsche e di Adorno, con mia introduzione e recitazione delle mie traduzioni italiane dei testi. A sua volta, Elio Matassi parlò al foltissimo pubblico con particolare riguardo a Nietzsche autore di musiche, e si soffermò con predilezione (e con visibile

³ G. Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno, il compositore dialettico*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2008.

commozione dinanzi all'originalità e alla profondità del filosofo morto alle soglie del Novecento), di una breve pagina pianistica, *Das "Fragment an sich"*, ossia "Il frammento in sé". Ho avuto la percezione che Elio vibrasse, dinanzi alla bellezza di quel titolo filosofico.

L'anno successivo, il 2007, Matassi pubblicò un libro problematico, persino spinoso⁴, che intendeva non tanto opporre quanto collocare a specchio dinanzi al libro di Carl Dahlhaus (quasi con lo stesso titolo)⁵ un controcanto critico. La prova concretamente storica dell'essere, quel controcanto, non tanto un "canto contro..." quanto un "canto di fronte, allo specchio...", mi fu chiara l'anno successivo, quando Matassi collaborò con Luigi Berlinguer per organizzare il primo dei convegni destinati a esercitare forti pressioni sui legislatori affinché s'introduca l'insegnamento obbligatorio della musica fra le discipline curriculari di tutte le scuole pubbliche italiane, di ogni ordine e grado, sanando così la storica cesura (in atto dal 1861) tra l'insegnamento specialistico (e perciò elitario dei Conservatori e delle scuole civiche o private di musica, e l'analfabetismo regnante senza eccezione nel resto del Paese, a tutti i livelli, compreso quello accademico dell'alta e altissima cultura. "Musica per tutti" raccolse voci polemiche e aspramente critiche nei confronti di legislatori, ministri, magistrati, esponenti dei poteri forti in campo finanziario e mediatico, ecclesiastici: insomma, "contro i nemici della musica", formula con cui intitolai il mio intervento che concluse quel convegno del 2008. Altri cinque convegni si sono avvicendati, su questa linea, fino al 2013, e in tutti c'è il sigillo ideativo di Elio Matassi. Qui, l'impegno del filosofo si misura su un'idea che non considera il nucleo "assoluto" della musica: il linguaggio musicale si compromette e si "sporca" con la realtà extramusicale e sovente sub-

⁴ E. Matassi, *L'idea di musica assoluta. Nietzsche, Benjamin*, Il Ramo, Rapallo 2007 [= IMA].

⁵ C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel-Basel 1978; traduzione italiana di Laura Dallapiccola, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988.

culturale (posso dire: "degradata"?), e diventa attore perseguitato ed eroico di una complessa contesa in cui si aggregano e si dissociano elementi del sistema sociale, socio-economico, ideologico. Io stesso, in occasione dei sei convegni che costituiscono la serie finora realizzata, mi sono esposto, ed essendo intemperante nel combattimento mi sono guadagnato un odio diffuso. Sono stato al fianco di Elio, e sono deciso ad esserlo in futuro, se la battaglia, come spero, proseguirà. Analogo fu il significato di un'impresa che, secondo l'idea assunta come alternativa e probabilmente complementare a quella di "musica assoluta", ossia l'idea a entrambi noi cara di teatro d'opera, avvicinò alla drammaturgia musicale presente nella programmazione dell'Opera di Roma (il "Costanzi", come un tempo si chiamava) gli studenti di tarda adolescenza frequentanti le scuole secondarie superiori di Roma. L'insperato successo dell'iniziativa, ideata da Matassi, e voluta con energia e convinzione da valorosi in prima linea come Luca Aversano e Nunzia Nigro, e favorita dalla benevola disponibilità da parte della sovrintendenza del Teatro, è stato una sorprendente conferma di ciò che Elio ha mostrato con il proprio esempio: il trionfo della volontà e dell'operosità, non sufficienti a raggiungere gli obiettivi qualora manchi un soffio di fortuna, ma indispensabili ausili della fortuna che da sola non basta.

Due anni dopo, mentre Elio e io collaboravamo, insieme con altri migliori di me, per sviluppare quei due progetti periodici che davano vigore alla nostra amicizia e al sodalizio ideale che ci legava, usciva di lui un altro libro, breve e acutissimo: *Filosofia dell'ascolto*⁶. Nei tre anni successivi, le comuni battaglie per la presenza attiva della musica nella società italiana si accentuarono. Fra i molti valorosi militanti (ho già ricordato Luca Aversano in prima sede) non può mancare il nome di Massimo Donà. Si era creato un gruppo di protagonisti, capaci, all'occasione, di lavorare in squadra. Oltre agli anziani (Matassi e

⁶ E. Matassi, *Filosofia dell'ascolto*, Il Ramo, Rapallo 2010 [= FA].

io) e ai giovani della generazione successiva (come Aversano e Donà) furono presto all'opera i giovanissimi, soprattutto donne: va reso omaggio alla loro infaticabilità e alla loro intelligenza limpida e attiva. Credo che sia stato, per Elio, un periodo felice, illuminato da altri suoi libri (come l'importante nuova edizione del saggio giovanile *Il giovane Lukács*), e da passioni fresche e nuove, come quella per lo sport calcistico in cui egli ravvisò una metafora, ricchissima di simboli interni, della realtà e della vita. Poi, in batter di ciglio, tutto questo, per lui, è svanito.

Devo molto a Elio. Mi riferisco alla bellezza dell'amicizia, al flusso di energia intellettuale che la sua presenza riversava su tutti, e anche ai momenti di felicità che nascono dal riconoscersi in sintonia sul terreno delle idee. Ho tratto dalla lettura di BM la riconoscibilità di sintagmi cifrati di gran parte della musica del Novecento che ho appreso e ascoltato. Mi sono riconosciuto nel passo di *Spuren*, libro di Ernst Bloch edito a Berlino nel 1930, posto da Matassi in exergo al libro, in cui si dà il triste annuncio (che però siamo obbligati a guardare in faccia) secondo cui l'apparenza che non mantiene affatto ciò che promette, poiché è troppo bella, è una delle vie con cui il destino ci raggiunge e ci fa assaporare l'amaro frutto della discontinuità. Sono stato colpito, con piacere, dalla piena compatibilità tra i miei criteri di giudizio in materia di musica e la metodologia adottata da Matassi (BM, 11) nel suo esame della filosofia della musica enucleata da Bloch: (a) la ricerca di suggestioni simili a quelle di Bloch in autori a lui contemporanei come Franz Rosenzweig o Walter Benjamin, (b) la "seconda musica" teorizzata da Bloch nel rapporto tra forma e ritmo, (c) il nesso tra suono e parola studiato alla luce della distinzione tra *Lied* "aperto" e *Lied* "chiuso"; (d) l'interpretazione dell'ascolto musicale, «il tema che apre la filosofia della musica blochiana ad una prospettiva comunitaria» (BM, 11).

Il discorso puntigliosamente analitico che Matassi svolge in WR vivisezionando *Die*

Hamletmaschine, la spettacolare azione scenica con musica composta nel 1983-1986 da Wolfgang Rihm (nato a Karlsruhe giovedì 13 marzo 1952) su testi del poeta Heiner Müller (Eppendorf, mercoledì 1° gennaio 1929 – Berlino, sabato 30 dicembre 1995) continua a stupirmi. Matassi possedeva una smisurata, autentica e diretta conoscenza (sulla partitura) della musica occidentale, compreso il più arduo e criptico lascito dei contemporanei. Lo stupore nacque proprio a proposito di Rihm, cui WR per altre ragioni è dedicato. Nel settembre 2005, durante un convegno musicologico al Conservatorio di Lugano, cui partecipavano anche filosofi come Carlo Sini e musicologi antichisti di vasta competenza organologica come Gian Luigi Capuano, mentre la mia relazione era pretenziosamente consacrata a Dámone, Aristosseno, Marziano Capella, Boezio, e diceva cose tutto sommato risapute, Matassi lasciò tutti senza fiato analizzando (sulla partitura e con ascolto da CD) una splendida ma assai poco conosciuta composizione di Rihm, *Umgetrieben, aufgewirbelt* (1981) per mezzosoprano, baritono e coro: fra l'altro, difficilmente rintracciabile nelle biblioteche musicali italiane. Un simile stupore, lo sperimentai aprendo le pagine iniziali di M: volendo illustrare ai miei allievi dell'Accademia per l'Opera, Verona, due diversi τόποι platonici, mi piace citare *Fedone* 60e – 61a, «Socrate, componi ed esercita musica», da cui traspare l'idea di una definizione della filosofia come musica altissima (ma allora la filosofia sarebbe un settore della musica, e non l'inverso, come ipotizzava talvolta Elio), e, controlluce, *Sofista* 253b, dove lo Straniero individua la migliore specie di politico nel musicista che possiede l'arte di riconoscere i migliori accordi. È da questo stesso accostamento che, nel pensiero di Matassi, prende le mosse il discorso solenne e aereo di *Musica*. Forse proprio qui, su queste pagine, si è costituito un patto d'intesa mai esplicitamente formulato tra Elio Matassi e me. Molte infatti, fra le ragioni del nostro sodalizio, sono rimaste implicite, ma non per questo meno vive e produttive.



Sorprendente è stato, per me, riconoscere tardivamente un nodo di passioni comuni; “tardivamente” significa “tardi rispetto a quando cominciai a frequentare Elio Matassi e a conoscere i suoi scritti”, ossia negli ultimi anni della sua vita. Mi riferisco a due autori che entrambi abbiamo prediletto, senza saperlo l’uno dell’altro. Si tratta del fisico, matematico, teorico di musica e di arti della figura Johann Wilhelm Ritter, nato a Samitz presso Haynau in Slesia lunedì 16 dicembre 1776, morto trentaquattrenne a Monaco di Baviera martedì 23 gennaio 1810, e del musicologo e filosofo Ernst Kurth (Vienna, martedì 1° giugno 1886 – Berna, venerdì 2 agosto 1946). Di Ritter, quasi per nulla conosciuto in Italia (nessun lemma in DEUMM, pochissimi siti nel Web con imprecisioni e lacune e con vaghe notizie anagrafiche), mi ero occupato leggendo i suoi *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (“Frammenti dal lascito postumo di un giovane fisico”), e con puerile vanità mi gloriavo di essere uno dei rarissimi italiani a conoscere questo autore. Mi ero interessato a lui studiando il pittore Philipp Otto Runge (1777-1810) e il fisico Ernst Chladni (1756-1827). Quanto a Ernst Kurth, la conoscenza era finalizzata alla piena comprensione storica dell’opera di Richard Wagner e all’analisi dell’armonia praticata da Wagner da *Tristan und Isolde* in poi. Di Kurth, a partire dagli anni Settanta, avevo letto e riletto i libri fondamentali: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) e *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”* (1920), un lavoro analitico, quest’ultimo, in cui Kurth fra l’altro rintraccia tutti gli antecedenti pre-wagneriani del “Tristan-Akkord”, fra cui, traumatico, quello di Louis Spohr nel II atto dell’opera *Der Alchemist*. Questi due studiosi, Ritter e Kurth, assumono una fortissima funzione ermeneutica nel pensiero dell’ultimo Matassi, ossia in IMA e in FA. In particolare, in IMA (15) Matassi individua in un passo di Johann Wilhelm Ritter la formulazione perfetta di ciò che è l’idea di musica assoluta. Il passo si trova nell’*Anhang* (“Appendice”)

ai *Fragmente*. La musica, argomenta Ritter, è linguaggio primo, archetipico; esattamente l’opposto della definizione di Kant in *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), e qualcosa di non compatibile con le considerazioni di Hegel che leggiamo nelle *Vorlesungen über die Ästhetik*.

Die Musik zerfiel in Sprachen. Deshalb kann noch jede Sprache sich der Musik zu ihrer Begleiterin bedienen...⁷

Anche se interverrei volentieri precisando che a sua volta la musica può *servirsi* delle parole come “*ancillae*”, riconosco in quella indicazione di Matassi uno dei punti fermi più saldi e incrollabili del suo pensiero circa il rapporto tra filosofia e musica. La riconosco, e *mi* riconosco, e più che mai ora, sentendo il vuoto e insieme il peso della scomparsa di Elio. Vien voglia, con ira leopardiana, di domandarsi: “Perché?” Ma, come scrisse Hugo von Hofmannsthal dopo il suicidio incomprendibile di suo figlio, nella lettera a Richard Beer-Hofmann: «*Man muß alles verstehen*».

⁷ J. W. Ritter, *Anhang*, dai *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* [1810], L. Schneider, Heidelberg 1969, 236 sgg.