

Dissoluzioni e dissolutezze: forme del desiderio all'ombra della crisi tonale

Elisabetta Fava

La musica, in particolare quando legata a testi poetici o teatrali, ha sempre tematizzato il desiderio, mettendolo al centro dei propri interessi: se il desiderio è attesa di un compimento, tensione verso qualcosa a cui si anela di giungere, la struttura stessa della tonalità così come si è venuta precisando a partire dal Seicento ne sembra una continua metafora: momenti di instabilità armonica 'anelano' alla risoluzione, al compimento su un accordo stabile: il cosiddetto accordo 'perfetto' che equivale al punto fermo di una frase e che scioglie le tensioni in un appagamento provvisorio o definitivo a seconda del punto del brano in cui è collocato.

Questo legame fra instabilità armonica e desiderio, che aveva dato frutti fin dal tempo dei madrigali di Gesualdo o di Monteverdi, si fa più serrato e consapevole a partire dall'Ottocento, approfittando della centralità che le tematiche amorose 'in negativo' si conquistano col romanticismo. A cavallo fra Otto- e Novecento, addirittura, le nuove sperimentazioni armoniche incoraggiano ad affrontare una dimensione nuova e tormentosa del desiderio: un desiderio (non necessariamente solo erotico) che non si compie più, o che si compie troppo tardi, o che si rivela sostanzialmente inappagabile e ingenera acuta sofferenza. Sono temi comuni alla prosa, alla narrativa e alla poesia di quegli anni, verso cui la musica dimostra un'evidente attrazione, usandoli spesso come grimaldello con cui spezzare i vincoli formali e armonici del suo linguaggio: il che funziona in maniera eccellente quando a sollecitare questi strappi è la natura dei personaggi stessi portati in scena dal teatro d'opera, segnati da passioni proibite o insaziabili, senza più la

mediazione razionale proposta dal Settecento né la catarsi del sacrificio cara all'età romantica.

Al principio dell'Ottocento, la musica veniva identificata sempre più con la *Sehnsucht*: 'desiderio di desiderare', 'aspirazione al desiderio', come si può approssimare il termine intraducibile. Così la musica acquista via via consapevolezza dei suoi poteri e della sua vocazione a farsi *analogon* sonoro del desiderio: la sollecita in tal senso in primo luogo l'inarrestabile evoluzione della grammatica armonica, il cui virtuosismo sempre più consiste nel dilazionare i punti d'approdo e farsi forza di modulazioni sempre più accorte, capaci di prolungare le zone di instabilità, di tenere in bilico il discorso per tratti sempre più estesi, facendo insomma tesoro dell'allungamento dei tempi armonici e del potenziarsi delle tensioni tanto incentivato da Beethoven; in secondo luogo l'interesse per la cultura poetico-letteraria contemporanea offre immediate occasioni sperimentali, nel Lied come nel teatro, e anche in lavori sinfonici (si pensi al poema sinfonico, da *Les Préludes* di Liszt col suo riferimento a Lamartine fino ai poemi di Richard Strauss, uno per tutti *Tod und Verklärung*).

Per quanto sia relativamente precoce rispetto al baricentro di questo intervento, non si può tacere un riferimento alla svolta forse più cruciale in assoluto di questo cammino evolutivo: ossia il teatro wagneriano, innanzitutto con *Tristan und Isolde* (1865), in cui la capacità della musica di farsi metafora del desiderio trova il suo punto cruciale e insuperato. La novità senza precedenti della sperimentazione armonica¹ trae le sue ragioni drammatiche e drammaturgiche dalla sostanza del soggetto, nel quale si mette in scena un desiderio che perpetuamente si rinnova, anzi si potenzia, ed è estinguibile solo con la morte. Da qui la straordinaria elusività dei passi cruciali come il duetto notturno del secondo atto, i tre assoli di Tristano morente nel terzo e il canto finale di Isotta, espressioni di un desiderio che si fa annientamento di sé nell'altro fino al suicidio di Tristano e alla morte

¹ Sull'armonia nel *Tristano* resta tuttora fondamentale lo studio di Ernst Kurth (1920).

d'amore (*Liebestod*) di Isotta². Andrà sottolineato, tuttavia, come il conseguimento della tonica al termine dell'opera suoni come un'affermazione indiscussa della tonalità, come un ritorno all'armonia compromessa dalle passioni umane e ora ristabilita nel cupio dissolvi della morte, desiderata non meno dell'amore; solo il teatro novecentesco si staccherà da quest'esigenza di ristabilire, in conclusione, un principio di consonanza musicale e spirituale.

Seppur non a queste altezze, anche il caso di *Tannhäuser* è emblematico della corrispondenza fra evoluzione del linguaggio ed espressione del desiderio. Qui la vicenda è imperniata su un aperto dissidio fra amor sacro (Elisabeth) e amor profano (Venus), e la musica si impegna a differenziare la condotta armonica di ciascuno dei due mondi, l'uno tendenzialmente più tradizionale, l'altro segnato al contrario da una prolungata instabilità. Interessa soprattutto il fatto che nel 1860, in vista della ripresa parigina dell'opera, Wagner abbia sentito la necessità di riscrivere la parte di Venere: in parte ampliandola, tenuto conto delle osservazioni mosse a suo tempo dall'interprete che creò il personaggio alla 'prima' di Dresda, Wilhelmine Schröder-Devrient, delusa dalla relativa brevità dei suoi interventi; in parte ripensandola con una fantasia e una novità armonica che rivelano ormai la prossimità con il *Tristano*. Il linguaggio di Venere diventa così ambiguo, elusivo, a tratti ipnotico nella sua continua inconcludenza: quasi a dire che il desiderio erotico si autoalimenta all'infinito e non conduce da nessuna parte. Come il duetto del *Tristano* restava incompiuto per l'irruzione di re Marke col suo seguito, così anche gli interventi di Venere restano sempre in sospenso, e vengono alla fine troncati da due modelli espressivi antitetici: nel primo atto dal canto del pastorello, così semplice e arcaico, nel terzo dal corale dei pellegrini, con la sua solida accordalità, tanto diversa dal 'paradiso artificiale' della dea³. E in questa duplicità, fra l'altro, Wagner coglie e

² Per una ricognizione sulla compresenza di amore e morte nel *Tristano e Isotta* cfr. d'Amico 2012.

³ Coniata da Baudelaire nel suo saggio del 1860 *Les paradis artificiels* su rapporto fra droghe e creazione artistica, l'espressione 'paradiso artificiale' fu

travasa in musica l'aspetto del desiderio duplice, che vuole e disvuole al tempo stesso, che aspira a una cosa e al suo contrario, in conseguenza di un dualismo spirituale irriducibile.

Mentre questi esiti restano consegnati alla storia e cominciano a fruttificare, i tempi maturano, l'arte comincia ad affrontare temi sempre più crudi, a vietarsi le idealizzazioni, a scavare nelle passioni estreme. Da parte sua, l'evoluzione armonica della musica diventa adesso vera e propria emancipazione dalla tonalità: quali che siano le reazioni a questo cammino, certo è che il grado di raffinatezza raggiunto dalla scrittura musicale, specie in campo armonico, mette in condizione di dar voce a un desiderio che si fa protagonista esclusivo, un desiderio intrinsecamente inappagabile e connesso in varia misura all'idea di sofferenza. Inappagati erano, tradizionalmente, i grandi amori romantici; ma lì erano le circostanze a impedirli, come già era accaduto spesso nel melodramma metastasiano, dove la spinta amorosa era arginata da altri fattori, dovere, amor di patria, onore, ubbidienza filiale, e non aveva l'assolutezza monomaniacale che acquista con la *fin de siècle*. Ora il desiderio resta invece padrone indiscusso, ed è la sua stessa natura abnorme e insaziabile a renderlo inattuabile; la moderna ipersensibilità della scrittura musicale è in grado di rendersene sismografo con sorprendente acutezza e di sperimentare modi e forme che volta per volta aderiscano al tipo di desiderio evocato dal soggetto.

Esemplifichiamo con alcuni casi emblematici. Per cominciare dall'Italia, citerò *Manon Lescaut* di Puccini (Torino, 1893), che introduce un nuovo modo di trattare l'amore all'opera: un amore non più idealizzato come un tempo, quand'era sempre votato al sacrificio, così nobile da riuscire almeno per un attimo ad attenuare anche la negatività di figure come il duca di Mantova o il conte di Luna. Adesso l'amore è passione esplicita, carnale, egoistica e persino un po' ferina: nel personaggio di Manon questa istintualità è tanto più evidente in quanto l'eros si affianca al desiderio di lusso, e Puccini trasforma il linguaggio della protagonista in relazione al prevalere dell'uno o

applicata pochi mesi dopo dallo stesso Baudelaire alle scene del *Tannhäuser* ambientate nel Venusberg. Cfr. Baudelaire 1861.

dell'altro. Preziosismo timbrico, lessico antichizzante di matrice settecentesca, sonorità luminose e un po' fredde denotano il "côté Geronte", quando l'eros viene sacrificato alla sete di ricchezze; colori più scuri, anche nella tessitura vocale di Manon, connessioni armoniche avanzate, uso di dissonanze lancinanti individuano invece i momenti in cui l'amore per Des Grieux torna a prevalere, in particolar modo il disperato finale, dove la morte non viene sublimata, com'era tipico uso del melodramma, nella preghiera, nel perdono, nel sogno di rivedersi «in un mondo migliore», ma esorcizzata fino all'ultimo in un amplesso disperato e inequivocabilmente erotico, proprio sull'orlo dell'abisso.

Altro esploratore del desiderio è Richard Strauss, di cui ai fini del nostro discorso interessano soprattutto le prime opere. Notissimo, ovviamente, il caso di *Salome* (1905), in cui si fronteggiano la crudeltà della vergine e la durezza irriducibile della castità, forme opposte e simili di totale indisponibilità al dialogo; anche qui, l'eros della giovinetta, che si avventura per la prima volta su strade ignote, dove la curiosità non è meno prepotente del richiamo erotico, sfrutta la più avanzata tavolozza armonica, speziandola con la delicatezza un po' perversa di una strumentazione raffinatissima. L'assenza radicale d'eros in *Jokanaan*, invece, fa leva sulle tipiche sonorità sacrali e oracolari dei tromboni e spicca nel contesto per la sua scrittura armonicamente arcaica, modellata sulla regolarità accordale dei corali e dello stile liturgico. Ma ancora più interessante e inconsueto è il caso di *Elektra* (1909), che ruota intorno a un desiderio non erotico, ma di vendetta e di morte. Anche questa volta, come già in *Salome*, siamo di fronte a un atto unico: perché più le tensioni si esasperano, più l'artista è attento a non affievolirle con un errato calcolo delle proporzioni e opta per forme brevi e serrate, dove non si rischiano cali interni. *Elektra* illustra un caso di monomania che ha ridotto la protagonista a uno stadio addirittura animalesco: la protagonista eponima è interamente rosa dalla sua sete di vendetta, che ha fagocitato ogni altra pulsione e che condiziona in lei ogni altro sentimento, fino a separarla dalla sorella Crisotemis. Qui Strauss tocca il punto estremo della sua personale evoluzione armonica ed è a un passo dal lasciare la tonalità;

tant'è vero che, non volendosi risolvere a questo strappo, muterà radicalmente d'ora in poi la scelta dei soggetti, sapendo che ormai situazioni di questa tensione drammatica non possono che risolversi in un abbandono della tonalità, in una rinuncia a qualsiasi baricentro armonico. Diversi elementi della partitura di *Elektra* sono tuttora di un'efficacia e di una modernità impressionanti: la linea vocale di Elektra è tormentata e convulsa come le linee dei corpi di Egon Schiele, con la loro sensualità dolorosa e patologica; e lei stessa sta in scena come rattrappita, gettata a terra come un animale abbandonato. Fra le connotazioni più marcate della partitura, il primo posto spetta senz'altro allo scatenamento ritmico, che si fa selvaggio e percussivo: non si tratta più della nevrosi, dell'irrequietezza morbosa di Salome, ma di una ritmica sussultoria e convulsa, culminante nel parossismo orgiastico della danza finale di Elektra, che alla fine stramazza a terra, letteralmente atterrata da una sincope. Psicologia e fisiologia finiscono quindi per coincidere, l'una sconvolge l'altra; e l'uso estremo delle aritmie si inverte sulla scena nel reale collasso della protagonista. Prodigiosa l'inventiva armonica: di cui basti qui citare (non solo nella scena finale, dove è più esplicita, ma già in numerosi passi precedenti) la polarità fra due tonalità lontane, mi maggiore e do maggiore, messe in correlazione rispettivamente con la pulsione erotica, in questo caso lo scatenamento bacchico, e con il compimento di un desiderio fisico e viscerale di vendetta, che a sua volta sfocia senza soluzione di continuità nella morte, unico scioglimento possibile di una tensione così acuta. Questa polarità così forte è poi ombreggiata e arricchita dalla presenza intermedia del do minore, tonalità tragica quant'altre mai, che solo nella chiusa si rasserena definitivamente al maggiore⁴.

Erwartung di Arnold Schoenberg, composto nel 1909 come *Elektra*, ma rappresentato solo il 6 giugno 1924, a Praga, sotto la direzione di Alexander von Zemlinsky, è un monodramma basato su un'attesa che non potrà compiersi: una donna va a un convegno amoroso, ma dopo un'attesa snervante scopre il cadavere del suo amato. In questo caso il

⁴ Per un'analisi più ravvicinata dei rapporti armonici in *Elektra*, cfr. Gilliam 1992, in particolare pp. 67-106, pp. 206-235.

desiderio coincide interamente con l'attesa, è inappagato sul momento e destinato a rimanere inappagato per sempre; senza risposta restano anche tutti i dubbi della donna, tutte le trafitture della gelosia, tutte le domande che avrebbe voluto ancora porre all'amato. Ogni cosa si deforma, come nei quadri e nei film espressionisti; il bosco in cui si svolge l'azione assume tratti spaventevoli, riflettendo la condizione mentale alterata della protagonista: rami adunchi che sembrano volerla ghermire, radure spettrali, ombre indefinite che mettono i brividi, imprecisati ostacoli sul terreno, a cui la mente sconvolta presta i contorni più spaventevoli, quasi a presagire che una di quelle forme riverse si rivelerà per il cadavere dell'amato. Da questo momento il desiderio tormentoso, che finora ha spronato i passi della donna a sfidare le angosce della notte, si trasforma in vuoto incolmabile, anzi sfida l'horror vacui inventando una nuova forma di tormento: pur di non pensare al morto, all'assenza che d'ora in avanti accompagnerà la sua vita, la donna scruta dentro di sé fino a farsi sanguinare l'anima, rivangando tutti gli episodi non chiariti, quasi bisticciando ancora con l'amante scomparso: tortura psicologica autoinflitta che solo il teatro espressionistico poteva indovinare ed esprimere con tanta bruciante verità.

Per illustrare la completa perdita di punti di riferimento, l'orrore metafisico che avvolge la donna e che distrugge in nome dell'eros negato ogni sua facoltà ragionativa, il linguaggio di questo monodramma imbocca arditamente la via dell'atonalità. L'impronta allucinata e irrazionale della scena, una delle punte estreme dell'espressionismo, non può che abbattere la logica armonica e toglierle qualsiasi appiglio, sminuzzando anche i periodi e le stesse frasi cantate: o meglio, pronunciate in un particolare *Sprechgesang* appena abbozzato dove è la prosodia a dettare i contorni alla voce, e più che l'intonazione precisa conta invece l'ambiguità dell'effetto, sospeso fra canto e parola; al posto della melodia resta solo un'esasperazione della curva intonativa di una voce sconvolta, che sussulta e freme di continuo, di sobbalzo in sobbalzo.

Così quando la donna inciampa nel corpo dell'amante la partitura, che finora aveva suggerito suoni di natura, spaventevoli, sgradevoli,

ma pur sempre mimetici, si squarcia in atomi sonori (batt. 145 ss.); la linea vocale che finora aveva suggerito un'interpretazione, quasi mettendo in bocca alla cantante l'espressione da dare alle parole, ora abbassando, ora alzando l'intonazione di questa o quella sillaba, si mette ad andare contro la prosodia, sicché è chiaro all'ascoltatore come la donna abbia smarrito totalmente la percezione della realtà e il dominio di sé. Un altro punto che possiamo citare, in una partitura che è di una assoluta esemplarità da capo a fondo, è quello di poco successivo, quando la donna constata che il corpo non scompare, non è un'allucinazione: «Es ist noch da...», col neutro 'es' che dice tutto il raccapriccio di fronte a quel che non osa ancora chiamare col suo nome. Qui (batt. 173) le due arpe si bloccano come ipnotizzate su un disegno al tempo stesso quasi tonale e straniante, mentre il clarinetto basso ha un guizzo che pare l'ultimo sussulto vitale di un morente, che prima si rialza, poi precipita di botto, agonizzando poi lungamente sempre sopra il filo sottile delle arpe; intanto i contrabbassi e una parte dei violoncelli, resi fantomatici dall'uso della sordina e dei suoni armonici, stendono una linea fissa e spettrale, a cui si aggiungono (batt. 174) celesta e xilofono, strumenti 'magici', qui associati al terrore e all'ignoto, giocando su un'ambiguità che sarà cara ancora al teatro di Britten.

Qui dunque gli spasimi del desiderio atomizzano la scrittura e sottraggono cantabilità alla voce: le asprezze della Venere wagneriana diventano espressionismo puro, deformazioni della linea vocale, mentre l'ipersensibilità morbosa della strumentazione allude alle continue metamorfosi del desiderio. Il fatto che questo desiderio resti inappagato si riflette poi sul finale, esempio di quelle conclusioni tipicamente novecentesche che sembrano più troncarsi che chiudersi; qui addirittura tutto sembra restare in sospenso; la voce della donna si stava spegnendo (batt. 418 ss.), scendendo sotto i limiti dell'udibilità, avvolta da un'orchestra che in alcune parti scende al *pppp*. Di colpo ecco un'esclamazione: «Oh, bist du da... Ich suchte...»; sono le ultime parole di lei, un grido e poi di nuovo un sussurro che va smorzandosi: forse è stato tutto un incubo, forse il dolore l'ha resa folle, inducendola a dar corpo alle ombre, forse infine il desiderio è così insopportabile

che lei si immagina l'amante vivo. L'orchestra non dice niente al riguardo: usando due effetti fonici particolari, ossia il frullato per i fiati e il tremolo sul ponticello per gli archi, Schoenberg fa per così dire dileguare in aria le immagini, incrociando due cromatismi, uno ascendente, l'altro discendente: come a dire, due espressioni contraddittorie che si annullano a vicenda; e il dramma si conclude volatilizzandosi, uscendo da se stesso, visto che non può arrivare all'impossibile compimento: il finale classico, compiuto, definito, non è più replicabile nel dramma nuovo, che non ha più soluzioni né approdi.

Come disse Schoenberg, questa partitura è l'analisi millimetrica, «con la lente di ingrandimento», di un istante di sconvolgimento, auscultato e sezionato per così al rallentatore; ma certo, il risultato complessivo produce un vero teatro dell'orrore. Il desiderio qui è prima di tutto ansia, patologico timore della perdita che si trasforma nella certezza della medesima fino al punto da darle consistenza fisica: qualcosa del genere, pur in un contesto non paragonabile, succede a Elsa nel *Lohengrin*, quando il desiderio di sapere blocca le altre facoltà razionali e la costringe a chiedere ciò che non vorrebbe sapere, ma che non può fare a meno di esigere: il timore della perdita cresce al punto da diventarne esso stesso la causa.

Un caso di estremo interesse è rappresentato da *Die Gezeichneten* (*I segnati*) di Franz Schreker, in scena a Francoforte nel 1918, ambientato in una Genova rinascimentale e decadente, degna delle pagine di Walter Pater: apparentemente, un caso opposto a quello di *Erwartung*, perché mentre in Schoenberg tutto è attesa, qui per un certo verso tutto è appagamento, e dunque quasi viene negato il desiderio. C'è un romanzo di Riccardo Bacchelli che esplora, con qualche sospetto di moralismo, il tema del desiderio che per rinascere deve inventarsi nuovi piaceri e più raffinate perversioni: *Una passione coniugale* (1930) mostra un'insolita declinazione dell'assunto 'matrimonio tomba dell'amore', presentando due coniugi che hanno trasformato la loro vita in una sorta di celebrazione dell'erotismo, finendo per restarne quasi nauseati e temendo al contempo ogni giorno di più di ottundersi a un piacere senza il quale non saprebbero vivere. Profumi esotici,

giochi di specchi, incontri al chiaro di luna, ogni tipo di sollecitazione erotica è stato provato, in un crescendo inarrestabile; quando quest'orgia dei sensi sembra prossima a esaurirsi, la malattia mortale di lei (probabile conseguenza della vita amorosa condotta) funziona come inatteso afrodisiaco e ristabilisce per l'ultima volta la passione fra i due. Questo esempio mi sembra utile a spiegare quanto accade nell'opera di Schreker: dove buona parte della vicenda ruota intorno a una misteriosa isola dei piaceri, sulla quale l'aristocrazia dissoluta di Genova si riunisce per godere di piaceri sempre più sfrenati, mentre le essenze rare, le fragranze dei fiori esotici, la bellezza incantevole di palazzi e arredi svolgono analogamente un ruolo di afrodisiaco. Ma in questo caso non bastano ad appagare gli istinti: che, appunto, una volta appagati, rinascono più intensi. Sicché si scoprirà che sull'isola vengono portate infelici fanciulle rapite e poi misteriosamente scomparse. Questo lo sfondo della vicenda, che si concentra poi su tre protagonisti: Alviano Salvago, Vitellozzo Tamare e Carlotta Nardi. Salvago è bruttissimo e buono, Tamare bellissimo e perverso, Carlotta bella, sadica verso Salvago, ma anche masochista. Salvago è il proprietario della fantomatica isola, di cui ha voluto fare un sacrario della bellezza naturale e architettonica, quasi a risarcire il mondo per la propria bruttezza. Non volendo contaminarla con la propria presenza, che stonerebbe in tanta armonia, Salvago in realtà non ha mai messo piede sull'isola, lasciandola generosamente a disposizione degli amici: a cui non è parso vero di poterci nascondere i propri vizi, trasformando così il giardino di delizie in un luogo di corruzione e di morte. Carlotta Nardi è pittrice, e sapendo di essere malata evita accuratamente ogni amplesso amoroso, sapendo che ne resterebbe uccisa; finché non avrà dipinto il suo capolavoro, si manterrà quindi vergine. Di lei sono innamorati sia Tamare, che lei respinge con alterigia, sia Salvago, di cui invece si finge innamorata pur di ottenere da lui lo sguardo intenso e parlante di cui ha bisogno per completare il suo quadro. A questo punto, si lascia sedurre da Tamare, deciso a vendicare il rifiuto e a sua volta pienamente consapevole della malattia di Carlotta, sicché l'amplesso dei due è al tempo stesso sadomasochistico e necrofilo; il povero Salvago, ormai promesso sposo di Carlotta, muore schiantato

dal dolore nel sentire dalla bocca stessa di lei morente che non Tamare l'ha sedotta, ma lei stessa ha scelto di morire per godere almeno una volta appieno della bellezza, di quella stessa bellezza che anche Salvago desidera e che non può offrire.

Come si intuisce già dal riassunto sommario della vicenda, *Die Gezeichneten* riassume ed estremizza le punte più aspre dell'eros decadente, reprimendo gli aspetti espressionistici e violenti sotto la maschera fittizia di una scrittura elegante e sorvegliata. Il desiderio malato e morboso di Carlotta si rispecchia nella sonorità esile del violino solo, nel tremolare dei registri sovracuti, corrispettivo di quell'armonica a bicchieri tanto cara agli artisti romantici (Donizetti l'avrebbe voluta nella scena della pazzia di Lucia e vi rinunciò solo a malincuore) e considerata strumento dalle pericolose ripercussioni sul sistema nervoso. Il richiamo dell'eros risuona in vocalizzi fuori scena, che hanno la forza attrattiva, la calma ipnotica del canto delle sirene; mentre la sfrenatezza orgiastica si traduce (soprattutto nel terzo atto che rappresenta il culmine erotico dell'opera) in ritmi scatenati di tarantella, che restano poi sempre più o meno latenti, covando sotto le ceneri e sempre pronti a esplodere con rinnovata esasperazione. Il degenerare della festa erotica è suggerito anche dalla scelta dei timbri: inizialmente solo arpa e corno inglese, per evocare delicatezze antiche e semplicità agresti; mentre poi gradualmente la sonorità si farà sempre più esasperata, sussultoria, aggressiva, mutevole, così come l'armonia sfuggirà a ogni controllo. Ed è proprio l'uso accorto dell'armonia a rivelarsi determinante: la pantomima proprio al principio del terzo atto, con il corteggiamento del fauno verso la ninfa (Klavierauszug Universal, "Werbung": 196), acquista una pronunciata sensualità grazie all'improvvisa immissione di cromatismi nel discorso; e l'idea di farli prima ascendere e poi ridiscendere, con un moto alterno che si ripete con fissità ipnotica, dà una sorta di respirazione regolare, di pulsione fisica all'insieme. Nella scena in cui un giovane minaccia una ragazza col pugnale e la costringe ai suoi voleri (*ibid.*: 265-66), il cromatismo si infittisce al punto da diventare indecifrabile e trasformarsi in febbre, ossessione, delirio di cacofonie: la dissoluzione dei nessi armonici si fa metafora della perversione del desiderio: nel

Tristano e Isotta la tonalità, pur aggirata, era sempre presente come una calamita; qui invece questa calamita non si sente più, la direzionalità della musica, lasciata a se stessa, si frammenta in mille esiti possibili e non ne raggiunge nessuno; la sensualità delle frasi flessuose, tormentate, ma appassionate di un *Tristano*, o dello stesso *Salvago*, si perde qui in una vera e propria nevrosi che deforma le linee del canto, vocale o strumentale che sia.

Un caso ancora diverso è quello rappresentato da *Cardillac* di Paul Hindemith, di cui prendiamo in considerazione (anche per ragioni di congruenza cronologica con gli altri esempi riportati) soltanto la prima versione, andata in scena nel 1926. Qui si tratta di un desiderio tutto intellettuale, che anzi ha soffocato e inaridito ogni altra forma di sentimento: la vicenda è quella narrata da E. Th. A. Hoffmann in *Fräulein von Scudéry*, uno dei rari 'gialli' portati in scena dal teatro musicale. Siamo a Parigi intorno al 1680, e un killer misterioso infuria mietendo vittime nottetempo: la polizia accerta che le vittime sono accomunate dal fatto di aver comprato di recente un gioiello dal geniale orafo Cardillac. E proprio Cardillac è l'assassino, perché è incapace di separarsi delle sue opere, e se costretto a venderle uccide il compratore e si riprende il monile. Bramosia intellettuale, ma anche smania del creatore e insaziabilità del collezionista: tutto ciò si riassume nella follia di Cardillac, che nell'opera di Hindemith è eletto a protagonista assoluto e giganteggia sugli altri personaggi. Il suo desiderio di possesso potrebbe essere paragonato al desiderio dell'avaroso così come lo presenta Dante nel *Convivio*: se il desiderio di sapere si alimenta all'infinito, ma trova anche soddisfazione in quanto acquisito in precedenza, il desiderio dell'avaroso non trova mai soddisfazione, l'avaroso si sente sempre ugualmente povero.

Questo tipo di desiderio tutto intellettuale si riflette nell'opera di Hindemith in una serie di scelte formali molto rigorose, che culminano nella scena in cui Cardillac si fa riconoscere come autore dei delitti pur di salvare i suoi gioielli dalla distruzione. Questo momento (Scena 17) è interamente costruito secondo le regole della passacaglia, quindi con un basso fisso che viene replicato identico a se stesso, in questo caso per 22 volte: la forma è antica e autorevole, qui però diventa

sintomatica della monomania di Cardillac, dell'invasamento della folla e della caparbia di entrambi, chiusi uno contro tutti e tutti contro uno con una rigidità che non permette scampo. In *Cardillac*, oltretutto, la cerebralità delle pulsioni si riflette anche nel distacco con cui Hindemith sovrappone azione e musica: anziché farle interagire, avviarle per così dire insieme in un groviglio inestricabile di passioni come in *Elektra*, qui pare quasi che la musica scorra imperterrita e tagliente per vie sue, costringendo piuttosto l'azione scenica ad adattarsi alla partitura⁵.

Desiderio erotico, desiderio di vendetta, desiderio vizioso, desiderio intellettuale: ogni volta la musica piega la sua scienza a farsi linguaggio sonoro di queste manifestazioni, affini e tuttavia diversificate: l'instabilità della scrittura armonica e l'acuirsi delle tensioni collaborano in modo determinante a tradurre volta per volta le pulsioni del desiderio, fino alle sue espressioni più autodistruttive e patologiche.

⁵ Sull'argomento cfr. Piccardi 1991, e in particolare Schubert 1991.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles, *Richard Wagner et "Tannhäuser à Paris*, Paris, Dentu, 1861.
- Blanc, Elisabeth, *L'opéra et le désir: passe et impasse de la voix*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Bruhn, Siglind, *Hindemiths grosse Bühnenwerke*, Waldkirch, Gorz, 2009.
- Budden, Julian, *Puccini. His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002, trad. it. *Puccini*, Roma, Carocci, 2005.
- d'Amico, Fedele, "Tristan und Isolde (1865)", *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, Ed. Fedele d'Amico, Firenze, Olschki, 2012, I: 228-236.
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag, 1984.
- Gilliam, Bryan, *Richard Strauss's Elektra*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Girardi, Michele, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Gommel, Caroline, *Prosa wird Musik: von Hoffmanns "Fräulein von Scudéry" zu Hindemiths Cardillac*, Freiburg in Breisgau, Rombach, 2002.
- Hutcheon, Linda, *Opera: desire, disease, death*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.
- Kramer, Lawrence, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*, Berlin, Hesses Verlag, 1920.
- Norbert Bolin (ed.), *Paul Hindemith: Komponist zwischen Tradition und Avantgarde*, Mainz, Schott, 1999.
- Piccardi, Carlo (ed.), *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli Anni Venti*, «Quaderni di Musica/Realtà» 25, Milano, Unicopli, 1991.
- Rognoni, Luigi, *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1966.

Schmierer, Elisabeth, "Neue Sachlichkeit und Künstleroper. Zu Hindemiths erster Fassung von *Cardillac*", *Hindemith-Jahrbuch* 30 (2001): 126-147.

Schubert, Giselher, "La concezione della musica nell'opera 'Cardillac'", *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli Anni Venti*, Ed. Carlo Piccardi, «Quaderni di Musica/Realtà» 25, Milano, Unicopli, 1991: 184-196.

L'autore

Elisabetta Fava

Elisabetta Fava è ricercatrice in Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Torino; fra i suoi ambiti di ricerca si segnalano il Lied e l'opera tedesca, a cui ha dedicato numerosi articoli e monografie, in particolare *Paesaggi dell'anima. I Lieder di Hugo Wolf* (Alessandria 2000), *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca* (Torino 2006) e *Voci di un mondo perduto. Gustav Mahler e 'Il corno magico del fanciullo'* (Alessandria 2012). Collabora regolarmente per saggi e conferenze con i maggiori teatri d'opera italiani, fra cui la Scala di Milano, il Massimo di Palermo e il Lirico di Cagliari.

Email: lisbeth71@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 30/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Fava, Elisabetta, "*Dissoluzioni e dissolutezze: forme del desiderio all'ombra della crisi tonale*", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>