



Citation: A. Rostagno (2020) Melanconia musicale *contra* tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna. *Lea* 9: pp. 373-390. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12443>.

Copyright: © 2020 A. Rostagno. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Melanconia musicale *contra* tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna

Antonio Rostagno

Sapienza Università di Roma (<antonio.rostagno@uniroma1.it>)

Abstract

In neomodern societies, ordered on the “recognition paradigm” (Honneth), the time of feast has extended to the time of the whole existence: the time of work is no longer aimed at producing goods necessary for common subsistence, but only to acquire commodities in order to “be recognized”, to realize the representation of the self. Life has become a perpetual feast, a perpetual “performative standard”. Music no longer positively portrays the time and meaning of the feast (and Carnival even more); but it must unveil the dark side of melancholy, opposed to the illusory appearance of feast. Examples taken from Robert Schumann, from the samba and samba-canção culture, and from Francesco Filidei’s *Giordano Bruno* (2015) are examined.

Keywords: Carnival/feast, Filidei, recognition paradigm, samba, Schumann

1. Festa e tragico: fra Otto e Novecento (Robert Schumann)

Una lunga tradizione storiografica considera il Carnevale, o meglio il tempo della festa, in una accezione che banalmente chiamerei per ora “positiva”: liberazione dei corpi (altra banalità, se non fosse che si parla degli ultimi decenni come di un *Body Turn*, il che complica le cose e ne parleremo a tempo debito), sospensione dell'autorità, equilibrio sociale sia pur effimero e fittizio. Ma nell'epoca neomoderna, in particolare nel sistema neoliberista succeduto ai traumi del 2001 e del 2008 in cui il tempo del lavoro non è organizzato ai fini della produzione, ma per alimentare un crescente consumo, per creare la massima disponibilità di ricchezza da far circolare, non in base a oggettivi bisogni ma in base alla ideologia dell'economicismo e del funzionalismo, l'uomo è già ridotto a vacuità e divertimento continuo, e il tempo della festa occupa l'intero tempo della vita, riducendo il tempo del lavoro a una zona di minor fastidio necessario, in

cui più si riesce a raggiungere conservando il massimo del tempo libero (il tempo della festa, appunto), meglio è per l'individuo e per il sistema (anzi, individuo e sistema, in questo modo, divengono funzioni reciproche: l'individuo si esaurisce nel sistema, il sistema annulla l'individuo). In questo ambito si sono poi sviluppate teorie specifiche, dalla più celebre *Consumer Culture Theory* (CCT), alla *Consumer Compliance*, o ancora il principio della *Consumer Satisfaction*¹.

In base a teorie politiche recenti (il "paradigma del riconoscimento", già tuttavia sottoposto al vaglio critico e a dibattiti anche affilati)², il messaggio per farsi riconoscere come "persona di successo" o semplicemente essere considerata funzionale allo "standard performativo" richiesto, adeguato all'attuale società neoliberista, non è tanto l'essere o l'aver in sé, ma il poterlo dimostrare (anche quando non si è nulla e poco si possiede). Il parametro del "successo" (non del lavoro, proprio del successo, unico scopo reale) è appunto il riconoscimento, lo sfoggio, la esibizione: la rappresentazione del sé come oggetto di riconoscimento comune. La *performance* esige salute, gioventù, rapidità, agiatezza, e soprattutto la rimozione della debolezza, del disagio, di qualsiasi genere che esuli dallo standard performativo. Ecco che quanto più tempo viene dedicato allo svago, alla festa, al teatro della vita sociale, alla presentazione fittizia a scopo di riconoscimento sociale di pure apparenze, tanto più si è "riconosciuti" come adeguati a modelli funzionali alla società del consumo, che pone la circolazione di denaro al di sopra di ogni altra esperienza esistenziale.

La grande antinomia critica che si nasconde sotto questo nuovo sistema della CCT non fa più riferimento alle categorie francofortesi dell'essere e dell'aver: il "valore di riconoscimento" non è più l'aver oggettivo, il parametro del valore della vita non è più il capitale (come nella critica del materialismo classico). Il parametro, o come oggi si preferisce dire il "paradigma" è quello del "riconoscimento" ossia appunto il mostrare, l'apparire, l'essere riconosciuti come "simulacri" (maschere) sani, giovani, belli, e soprattutto con molta disponibilità alla spesa, quindi molto *funzionali* e *funzionanti* in base alla CCT³. Il Carnevale, il tempo della festa, la maschera, il nascondimento del malessere, del disagio, del bisogno, sono divenuti l'*habitus* della vita quotidiana, di ogni minuto della nostra vita. In sintesi, nell'attuale paradigma del riconoscimento, la vita intera nel post-capitalismo neoliberista è una maschera, una festa forzata, un Carnevale, un "simulacro". E il problema profondo è che questa forzatura è autoimposta, implicitamente

¹ Sto semplificando fino alla banalizzazione, ma intendo riferirmi alla cosiddetta *Consumer Culture Theory* (Arnould, Thompson 2005). In base ad essa, all'*homo economicus* di Léon Walras e John Maynard Keynes si è oggi sostituito l'*homo functionalis* (si è parlato anche di *homo tecnologicus*, ma qui non ci interessa), ossia ridotto a una funzione del sistema di mercato, un elemento di trasmissione-circolazione-riciclo di denaro, che riceve con la massima facilità per immediatamente porlo nel circolo del consumo, in modo che il funzionamento del sistema sia salvaguardato al di sopra della salvaguardia degli individui che lo fanno funzionare. Una serrata critica a questo modello si trova in Benasayag (2018).

² Il "paradigma del riconoscimento", un aggiornamento della categoria hegeliana, risale almeno a Honneth (1992) ma trova una rinnovata trattazione, anche in risposta alle stringenti critiche di Nancy Fraser, in Honneth 2018, nella fattispecie il cap. 5: "Anerkennung im ideengeschichtlichen Vergleich: Versuch eines systematischen Resümees" (ebook, s.p.; trad. di Cuniberto in Honneth 2019, 127-166: "Forme di riconoscimento a confronto: un tentativo di riassunto sistematico"). Nella prima ipotesi di Honneth il "paradigma del riconoscimento" non ha valenza negativa, ma indica valutativamente la principale funzione relazionale della società post-capitalista; nella mia proposta tale paradigma è al tempo stesso effetto e causa di un malessere derivato da quello spostamento assiologico (valoriale) da elementi oggettivi e oggettivabili come l'essere e l'aver, a entità del tutto immateriali come la autoimposizione di modelli introiettati, accettati passivamente: il modello appunto del "funzionare" di Benasayag, il principio della performatività assoluta.

³ Più che alla celeberrima definizione di Baudrillard, faccio qui riferimento a Perniola 2009, dove denuncia una deriva, secondo lui avviata sin dai postmoderni anni Ottanta, nella direzione di un *trionfo delle oclorazie*.

scelta e voluta, non subita, non dipende più da un fattore oggettivo esterno: non conta *essere* forti e ricchi, ma conta *essere riconosciuti* come tali, e se non *si* è adeguati al simulacro, *si vuole essere riconosciuti* tali subordinando ogni realtà sostanziale a quella riconoscibilità. Per cui il comportamento che *imita* uno *status* di benessere, prosperità, eterna giovinezza diviene una maschera che il soggetto si autoimpone per spontanea scelta, non liberamente bensì indotto inconsapevolmente dal sistema della CCT.

Ed è una scelta rischiosissima, proprio perché non appare come una volontà imposta dall'esterno, come nel capitalismo classico, dove l'avversario da contrastare era chiaro e definito, una classe sociale nettamente identificabile (i capitalisti), una oggettività concretamente quantificabile (il capitale); l'attuale "paradigma del riconoscimento" all'opposto è del tutto immateriale, è un *habitus* comportamentale determinato dall'intera società, che l'individuo subisce volontariamente, sceglie di autoimporsi, insomma lo accetta e lo condivide; ma al tempo stesso lo sente come continuo giudizio sulla sua propria "funzionalità" all'essere parte di tale comunità di riconoscimento, fino al punto da provocare manie, ossessioni, violenze, ostentazioni di forza e di autonomia. E le maschere-ologrammi (i simulacri di Perniola) si moltiplicano: chi il violento che non si ferma davanti a nessun divieto, chi lo *smart* sempre scattante e in salute, chi l'originale sempre un passo avanti agli altri, chi la bellezza inarrivabile e gelida ecc. ecc. ognuno con il suo standard performativo, il suo "ruolo" autoimposto. Questa maschera quotidiana, questa festa di ogni giorno, questa olocrazia, ha perso qualsiasi aura di "liberazione" ed è oggi subordinata solo alla presentazione di forza, ad ottenere il "riconoscimento" della propria adeguatezza da parte della comunità di appartenenza. Semmai, allora, ciò che occorre non sono altre feste, altre maschere e altri carnevali, ma smascheramenti, visioni di profondità tragiche, sguardi nell'abisso, melanconia nera, riconoscimenti della nullità dell'esser umano attuale⁴.

E questa situazione ormai incagliata e apparentemente indominabile spinge l'uomo sociale a dare più importanza a mostrarsi attraverso maschere che ad essere figure reali; al tempo

⁴ Per la distinzione fra una melanconia dolce e consolatoria, diffusa soprattutto alla fine dell'illuminismo con, fra altri, il modello della *Corinne* di M.me de Staël e poco dopo la "malinconica musa" di Vincenzo Bellini, e una melanconia nera che annulla ogni energia, fino alla grande melanconia della maledizione universale del monologo nichilista di Hernani, nel dramma omonimo di Hugo: "[...] Je suis une force qui va! / Agent aveugle et sourd de mystères funèbres! / Une âme de malheur faite avec des ténèbres! / Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé / d'un souffle impétueux, d'un destin insensé. / Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête. / Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête, / une voix me dit: Marche! et l'abîme et profond, / et de flamme et de sang je le vois rouge au fond! / Cependant, à l'entour de ma course farouche, / tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche! / Oh! fuis! détourne-toi de mon chemin fatal. / Hélas! sans le vouloir, je te ferais du mal!" (Hugo 1836 [1830], 114, *Hernani*, Atto III, scena 4; trad. di Groppali in Hugo 2000, 58-59: "Io sono una forza che tutto travolge, un'entità cieca e sorda che conduce a funebri misteri, un'anima infelice fatta di tenebre oscure! Non so dove sto andando. Mi sento spinto da un vento impetuoso da un destino indecifrabile: continuo implacabile a scendere, senza fermarmi mai. Se a volte, col fiato in gola, volgo appena il capo, sento una voce ingiungermi 'Procedi!': l'abisso scende vertiginoso ed io vedo, sul fondo, splendere un orribile colore di fiamma o di sangue! Attorno a me nella mia frenetica discesa, tutto si spezza e muore! Porto sfortuna a chiunque mi incontra! Oh, fuggi! Scostati dalla mia orribile via: ahimè, contro il mio stesso volere, provocherà la tua infelicità!"; o ancora all'invocazione "*Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*" del wagneriano *Olandese volante*, si rimanda all'antologia curata e commentata da Gigliucci (2009). Qui l'autore traccia la mappa della melanconia nera con abbondanza di esempi dalla storia della letteratura europea; a noi qui interessa soprattutto la parte da Tasso a Baudelaire, passando per Robert Burns e Foscolo, esempi assai significativi anche per l'argomento che qui sto trattando. Ovvio poi il richiamo al classico Klibansky, Panofski, Saxl 1983 [1964]; necessario quello a Borgna 2008. Dato il nostro caso di studio, un accenno va fatto infine a Recalcati 2009 e 2019. Sul tragico come coincidente con il *Da-sein*, o nell'accezione di Harendt con la "condizione umana" nell'assenza di metafisica e nella regressione della coscienza in una direzione in gran parte convergente con quanto verrà esponendo, rimando anche a Heller (2020, in particolare 203-208).

della festa, della maschera appunto, si dà molto più peso che al tempo del lavoro, finalizzato quest'ultimo non al miglioramento delle condizioni reali, ma al miglioramento della propria apparenza effimera e mortificante.

In questa mutata situazione, il tempo della festa ha sostituito il tempo della vita con una ingannevole apparenza di ingannevole gioiosità universale (e fenomeni come il trumpismo, quindi il Covid-19, non hanno affatto fermato, ma potenziato enormemente questa "ribellione dell'apparire"): una gigantesca montatura, uno smisurato inganno, che annulla ogni assiologia e non solo non costruisce libertà (funzione che una teoria classica attribuisce al Carnevale), ma schiavizza tutti all'eterna apparenza, all'ostentazione di un divertimento obbligato, che non nasconde un vuoto, una negatività, una nullità del soggetto altrettanto smisurati e deprimenti: appunto "olocrazia", governo di immagini senza corpo, visualità senza sostanza.

Ecco perché, nella società del riconoscimento fallito (ancora Honneth e Fraser), il tempo della festa dovrebbe scomparire, avremmo il dovere di annullarlo; dovrebbe rimanere solo una società di lavoro, serietà, impegno verso gli altri e non verso il proprio "riconoscimento", responsabilità, durezza e rigori, furori bruniani, coraggio spinoziano, e assoluta assenza di feste, di maschere, di carnevali, unica salvezza da una vita che è in sé già un eterno Carnevale, una eterna maschera, una eterna festa tanto inebriante quanto ossessiva.

La storia della musica racconta precisamente questa disfatta della festa, descrive un oscuro "teatro della mente", che il Carnevale vorrebbe mascherare, ma che nel linguaggio della musica che (giusto Adorno) non tollera finzioni, non ammette velamenti della verità, *non può* essere nascosto sotto nessuna maschera. Ora vedremo alcune di queste testimonianze tragico-dionisiache, dove la lettura dell'ultimo Nietzsche dopo la trasvalutazione (*via* Giordano Bruno) sarà fondamentale⁵.

Per entrare nella visione tragica, antifrastica, introversa, nella melanconia nera di cui parleremo a proposito dei carnevali in musica, nulla è più adatto che l'ascolto di una composizione di Robert Schumann considerata "minore", *Faschingschwank aus Wien* (Il Carnevale di Vienna) op. 26, composta nel 1839-1840⁶. Schumann era a Vienna per cercare di far fortuna, in una situazione di estraneità sociale e isolamento nella grande capitale asburgica, lui provinciale sassone; e questo clima spirituale esalta la sua lettura pessimistica dell'atmosfera carnevalesca. Eccetto uno scherzino centrale, più di forma che di contenuto, il discorso disegna la disfatta del soggetto, che non si nasconde sotto maschere divertenti, ma va alla ricerca di una via di fuga, melanconica quanto dolorosa, che i pochi momenti di energia estroversa non annullano né attenuano.

Il primo movimento, inizialmente deciso e robusto, si spezza in contraddizioni continue, in voragini di melanconia in cui il discorso musicale perde logica, fino alla dissociazione tagliente fra il soggetto e il clima generale; l'effetto è uno scollamento fra un piano di pura exteriorità e uno di irrelata introversione. Il Carnevale, dice qui Schumann, è un fenomeno di superficie del tutto estraneo all'interiorità, una condizione di refrattaria incomunicabilità: è l'inutilità del Carnevale all'uomo profondo. Esterno e interno sono sempre giustapposti, mai in relazione: un contrasto che arriva al massimo quando Schumann, orgoglioso nazionalista, cita la *Marsigliese* in forma di sdegnoso distacco dai superficiali ed eleganti (ossia appunto falsi) costumi viennesi (es. 1a ultimo pentagramma).

⁵ L'argomento è della massima importanza per gli aspetti che qui sto trattando; illuminante al riguardo è lo studio Morea e Busellato (1999) (che ritroveremo qui al termine, come librettista di Francesco Filidei).

⁶ "Popolare", "non impegnativa", "spensierata", "espressione di un piccolo mondo"; con queste (per me ingiustificabili) parole John Daverio (2015 [1997], 200-201) definiva l'op. 26, seguendo una interpretazione convenzionale che risale all'Ottocento.

ES. 1: Robert Schumann, *Faschingschwank aus Wien* op. 26, primo movimento

The image shows a musical score for Robert Schumann's 'Faschingschwank aus Wien' op. 26, first movement. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Sehr lebhaft' and 'Si bemolle maggiore'. The second system is marked 'Sol minore'. The third system continues the melodic line. The fourth system shows a change in dynamics to 'ff' and 'p'.

Fig. 1a – Robert Schumann, *Faschingschwank aus Wien*, op. 26, primo movimento

Lo scarto stridente, senza mediazione fra il tema iniziale (*forte*) e quello secondario (*piano*) realizza quasi *fisicamente* la separazione fra due dimensioni psichiche, una sociale esteriore (la cui rigidità e simmetria ritrae una percezione di estraneità), e una privata interiore. Ma le due parti sono al tempo stesso legate l'una all'altra, e sotto la differenza non è difficile individuare un elemento comune: il disegno di quattro crome ascendenti nella prima battuta diviene nella seconda sezione tematica un accompagnamento, ossia viene spinto sullo sfondo: l'atmosfera della festa, prima esposta nel primo piano e senza oscurità, viene ora "ripiegata" nella melancolia soggettiva. Le due aree psichiche (la percezione dell'esterno, la percezione del sé profondo in cui echeggia straniata la traccia esteriore) sono da Schumann collocate rispettivamente nelle tonalità di Si bemolle maggiore e Sol minore. La scelta non è casuale: queste due tonalità indentificano in opere precedenti come *Kreisleriana* op. 16 e *Humoreske* op. 20 le due anime di Schumann, due proiezioni del sé, una più estroversa (Florestan, Si bemolle), l'altra di opposta indole (Eusebio, Sol minore). Tonalità, dinamica (*forte* vs *piano*), tempo (più disteso nella seconda sezione), livelli sonori (il disegno in primo piano, nel secondo tema finisce nello sfondo) indicano al tempo stesso la relazione fra i due ambiti, e l'estraneità indotta dalla improvvisa svolta all'introversione.

L'uscita, almeno per ora, da questa situazione irrisolta avviene con l'irrompere della Marsigliese, una delle mille citazioni che in Schumann assumono valore autobiografico. Non occorre ricordare come tutto il movimento culturale a cui Schumann è vicino, la *Junges Deutschland* e soprattutto Heinrich Heine, amatissimo dal compositore, considerassero il mondo francese con un misto deferenza per le conquiste politico-sociali e degnazione per la condizione culturale borghese, considerata troppo poco elevata, corrotta, imborghesita (all'avanguardia sociale riconosciuta ai francesi, viene opposta una avanguardia culturale dalla quale si auspica una evoluzione sociale, così in Gutzkow e Heine). Tanto Heine (*Die romantische Schule*, 1833) quanto con opposto segno M.me De Staël (*De l'Allemagne*, 1818) hanno delineato questo confronto. Schumann non perde occasione per denigrare la musica francese perché troppo mercantile, troppo succube del commercio e delle sue logiche; e davanti ad essa rivendica l'autonomia

dell'arte germanica, secondo lui più profonda perché non legata all'immediato soddisfacimento dei bisogni consumistici del pubblico pagante. Il ricorso alla Marsigliese diviene quindi carico di significati, acuiti dal confronto con i temi soggettivi, i temi in tonalità minore, che circolano nell'op. 26.

Tre materiali, tre entità che si intrecciano nell'animo di Schumann: ma solo uno lo rappresenta nella sua individualità irrelata, a contrasto con le due altre sonorizzazioni dell'ambiente della festa. E tale estraneità fra le dimensioni pubblica e privata, la prima sincrona al tempo della festa, la seconda più dilatata e poco confacente con quel clima, sarà uno degli elementi ricorrenti nella musica d'arte che ritrarrà il Carnevale, non come rito collettivo di rinascita o liberazione, ma come separazione del soggetto isolato, sprofondato in sé stesso, fino al patologico isolamento autistico.

E la conclusione di questo primo movimento conferma la lettura: la cadenza al Si bemolle d'impianto pare del tutto risolta, il tempo della festa non pare turbato da nulla; eppure nelle ultime battute per due volte la superficie tonale viene "perforata", lasciando intravedere una dimensione altra, estranea, nei tre Sol bemolle (segnati da riquadri nell'esempio 1b).



Fig. 1b – Ivi, battute finali

Il ritorno dell'introversione e del perturbamento arriverà nell'Intermezzo, che riprende esattamente questa medesima area del Sol bemolle-Mi bemolle minore (le due tonalità relative). I precedenti esempi segnalano gli strappi del discorso, l'estraneità verso il mondo esterno e verso la superficialità della festa da parte del soggetto isolato, quasi direi condannato alla profondità della introversione, la sola dimensione reale: in termini schopenhaueriani (come noto, dedotti da Kant) è il confronto fra *fenomeni* ingannevoli e irreali e la sola *realtà noumenica*, che qui si rivela essere quella melanconia nera e distruttiva di cui parlerò in tutti i prossimi esempi. Ed è la sola verità certa che l'essere umano può intuire attraverso la musica (sempre secondo Schopenhauer), essenza che emerge ancor più nel clima di falsità del Carnevale circostante. Con la grammatica tonale piena di fratture, e con gli stridenti contrasti di sonorità, Schumann realizza il ritratto della propria estraneità, che può realizzare con acuitizzata evidenza proprio grazie all'opposizione/isolamento dal generale suono della festa. Il tempo della maschera, così, favorisce al soggetto l'autoriconoscimento, lo smascheramento, l'affiorare (musicale) della sola realtà soggettiva, quella negativa e antisociale.

Altrettanto carico di significato è il deflagrare dell'Intermezzo in Mi bemolle minore, una delle più lancinanti melodie del pessimismo di Schumann, che in generale quanto a pessimismo non scherzava: questa è maschera? Dove sarebbe la sospensione gioiosa, dove la liberazione dalla vita umiliata della società del potere? Non è forse, esattamente al contrario, la rappresentazione dell'essenza tragica dell'uomo, che Schumann riconosce in sé stesso più chiaramente proprio nel clima del Carnevale, nell'isolamento quasi autistico: la sola reale essenza dell'uomo, la sola senza maschera. Feste, maschere e carnevali non sono liberazioni, ma prese di coscienza della

esteriorità, della fallacia di quel “paradigma del riconoscimento” precedentemente descritto: questo dice Schumann, e la situazione di oggi come l’ho descritta in inizio mi porta a sottoscrivere in pieno la posizione del compositore romantico. Il rapidissimo finale non è una redenzione, ma una “sonora disfatta”, che non indica vie d’uscita dalla melanconia nera. Né ciò stupisce, dato il nuovo modello dell’eroe solitario, che passa attraverso tutta l’arte fra fine Settecento e medio Ottocento, da Hernani a Obermann, da Egmont all’Olandese volante, da Wordsworth a Blake, da Foscolo a Géricault, da Caspar David Friedrich a Byron o Novalis. Quando Blake (1992 [1789-1794], 41) scrive:

In every cry of every Man,
 In every Infant’s cry of fear,
 In every voice, in every ban,
 The mind-forg’d manacles I hear.⁷

fornisce la sostanza emotiva e consapevole del cambio di paradigma verso la introversione, l’idealismo introiettato, quindi capovolto.

Chiaramente in un simile clima culturale non si può celebrare il tempo della festa come liberazione da quelle catene; e qui acquista ampia attrattiva la rappresentazione del Carnevale melanconico; siamo insomma all’esatto opposto della tradizione che congiunge Rabelais a Bachtin (il riferimento al libro di cui parlo è talmente ovvio che non occorre nota bibliografica), fino a storici della cultura come Giuseppe Cocchiara (2015). Sono Nietzsche e Freud (quest’ultimo soprattutto *Totem e tabù*, del 1913; ma ci interessa anche *Lutto e melanconia*, del 1917) i primi a vedere nel travestimento il lato puramente tragico, distruttivo, dionisiaco nel senso pessimista (il dolore del dionisiaco), sulla linea intravista da Schumann. E direi che la musica degli ultimi due secoli conferma la centralità di questa concezione melanconica, svuotata di vita e densa invece di pulsione di morte (*Todestrieb*) attribuita al tempo della festa. Negli ultimi due secoli, se di “musica” si vuole parlare e non di svago sonoro da intrattenimento, il fondo oscuro del soggetto irrelato, antisociale, persino anti-esistenziale, è la componente assolutamente centrale e ineludibile; e proprio dal contrasto con il tempo della festa questa “realtà noumenica” emerge con aumentata evidenza.

2. *Nel* Body Turn

In tal senso la dimensione fisica del Carnevale mi sembra che abbia fatto il suo tempo, e che dopo l’ormai quasi stucchevole *Body Turn*, con le collegate teorie dell’“enattivismo” e del *loop* mente-corpo-ambiente, sarebbe ora di tornare su posizioni più sobrie, senza più giocare al giovanilismo fiscalista che annulla ogni riflessione⁸. Se “errore di Cartesio” c’è stato (e c’è stato,

⁷ “In ogni pianto di ogni uomo, / in ogni pianto infantile di paura, / in ogni voce: in ogni divieto, / sento le catene forgiate dalla mente” (trad. propria).

⁸ Dico “quasi stucchevole” non perché aver riportato l’accento sulla corporeità come essenziale veicolo di conoscenza sia un errore, anzi! Ma perché dopo quasi trent’anni queste teorie non possono più essere considerate novità e neppure forse più valide senza distinguo; sarebbe semmai il momento di passarle al vaglio della “quarta rivoluzione” imposta dal digitale, dalla società virtuale come si è affermata dopo le grandi crisi del 2001 e del 2008, nel mondo della infosfera e della *onlife*, dove tutte le carte si sono rimescolate. Parlo ovviamente della *Embodied-enactive theory* di Varela, Rosch e Thompson (1991), di *Consciousness Explained* di Dennet (1992) e dell’*Errore di Cartesio* di Damasio (1994), cose talmente celebri che non occorre aggiungere una sola parola ormai. Per la musica sono però assai utili e aggiornati i rilievi di Noë (2009 e 2015).

certo: Damasio, 1995, aveva ragione), può darsi che oggi siamo giunti all'errore dell'errore, che il cerchio si chiuda. Abbiamo tutti capito che il corpo ragiona quanto la mente, e che la nostra conoscenza non è fatta solo di "metodi di ragione" e di "categorie della conoscenza", ma passa per le emozioni, il contesto (fisico, epistemico, ambientale, atmosferico), il corpo e il *loop di feedback* tanto *top-down* quanto *bottom-up*; ma direi che siamo arrivati all'eccesso, e un po' più di sobrietà nella riflessione non sarebbe inattuale, anche e proprio pensando all'argomento della festa, della maschera, dell'apparire, del riconoscimento, e in generale del tempo della festa come condizione di liberazione dei corpi, in un mondo in cui mi pare che i corpi di libertà ne abbiano anche troppa rispetto alle menti riflessive. E proprio la musica del Carnevale negli ultimi due secoli mi sembra fornire la prova più evidente che la sovraesposizione del corpo non è affatto uno svelamento, ma una maschera che la soggettività profonda è costretta a indossare: la musica d'arte che il Carnevale suscita nei musicisti e artisti più ansiosi di verità è quasi senza eccezioni la rappresentazione di una introflessione, un isolamento, una estraneità, non affatto di liberazione salutare degli istinti.

In base a questa constatazione mi trovo su posizioni lontanissime da quelle di Bachtin, che troviamo approssimativamente riprese nella recente riflessione del filosofo coreano-tedesco Byung-Chul Han (2016 [2010])⁹ sulla necessità salutare del tempo del gioco al di fuori dell'età della formazione. Quella di Han, filosofo che trovo tuttavia efficace in altre sue riflessioni sull'arte (2015), è una posizione che ha grandi precedenti culturali, ma che mi pare troppo giustificazionista, troppo aperta se non proprio implicante quella deriva di responsabilità soggettiva verso il tempo del lavoro e della serietà, quando viene realizzata senza cautele nella disfatta della anti-civiltà in cui viviamo oggi.

Il Carnevale in musica non è esposizione di corpi, ma una reale sovraesposizione distruttiva delle debolezze che distruggono l'uomo, del dolore della individuazione, della ferita provocata dalla soggettività irrelata: della necessaria solitudine e la conseguente, inevitabile aspirazione alla morte. Nulla quindi di liberatorio, nulla di egualitario, nessuna illusione di democratismo, nessun possibile significato politico, nessun universale ritorno alla natura dove tutti sarebbero utopisticamente (illusoriamente) uguali¹⁰. Il Carnevale nella storia della musica (intendo quella considerabile come esperienza artistica, non come passatempo) è del tutto dominato dalla melanconia nera, distruttiva, disfunzionale, isolante, senza alcuna luce positiva (nella linea quindi indicata da Gigliucci, *supra* nota 3): così è a partire da Schumann per giungere alle melanconie del *samba-canção*, fino alla recentissima opera di Francesco Filidei che vedremo fra poco.

In una sentenza: Carnevale tragico, per tutti i musicisti con coscienza storico-culturale, ossia per quelli che non considerino la rappresentazione musicale della festa solo come un pretesto per comporre pezzi brillanti, divertenti e leggeri che non lasciano nulla se non un passeggero piacere epidermico (Dvořák, Liszt), rappresentazioni oleografiche e pittoresche della festa, che in questa mia panoramica non trovano spazio.

Ma procediamo ora con un po' di ordine storico.

⁹ Il volume del 2020 è un'edizione ampliata con aggiunta di un saggio sul tempo del gioco come necessità di reazione liberatoria dall'"eccesso di positività" imposta dalla mentalità della iperproduzione.

¹⁰ E oltre a ciò, sarebbe ingenuo parlare ancora di "ritorno al naturale" dopo i chiarimenti anti-naturalistici della *actor-network theory* di Bruno Latour (2005), ormai divenuta acquisizione pressoché indiscussa (sia pur nelle sue mille conseguenze): teoria secondo la quale ciò che viene considerato "natura", "naturale" o ancora "originario" non è affatto tale, ma anch'esso frutto di una costruzione ("mediazione") culturale, sociale, politica, economica.

3. Un passo indietro: l'opera lirica e la stagione del Carnevale

L'opera come la conosciamo oggi (e chissà perché la chiamiamo "opera lirica" dato che non è affatto soggettiva, lirica appunto¹¹: lo stesso nome deriva dal plurale neutro latino di *opus*, proprio perché nasce da molte competenze in collaborazione, molte *opera* riunite in una unica *performance* presente e contingente) nasce nel febbraio 1637 al Teatro San Cassian di Venezia, dove va in scena *Andromeda* di Benedetto Ferrari con musica (oggi perduta) di Francesco Mannelli/Mannelli. Inizia qui la prassi poi rimasta fino al Novecento di far coincidere le stagioni teatrali con il Carnevale, quella che si chiamerà infatti "stagione di Carnevale", la principale dei teatri maggiori.

Perché? Perché l'opera ha questa originaria unione con il Carnevale? Si potrebbe pensare che lo spirito dell'opera barocca, composita, mescolante generi e livelli (comico, grottesco, sentenziosi, tragico) fornisca la risposta; ma mi parrebbe troppo semplicistico. L'opera cosiddetta "venale" (ossia aperta a pubblico pagante e gestita da impresari privati a scopo di lucro) nasce nella Venezia della Accademia degli Incogniti, nel clima di rifondazione morale vicina al libertinismo erudito francese, con ovvia opposizione all'opera di corte fiorentina e mantovana, o all'opera d'argomento devozionale d'area romana (circolo Barberini-Rospigliosi a evidente intento moraleggiante e spirituale, come il *Sant'Alessio*, l'*Eumelio* o precedentemente *La rappresentazione di anima, et di corpo*).

Al contrario, l'opera veneziana presenta una conformazione tanto composita, multimediale, estroversa, meravigliosa nella sua azione del tutto anti-continuativa, a intrecci multipli, che la rende assai diversa dall'opera di corte (la quale ultima conserva persino le unità aristoteliche) ed è un simbolo fortissimo di ciò che poi si è identificato con lo stupore barocco (una lettura non erranea, ma un po' superata: oggi si tende a parlare infatti di "classicismo barocco"). Gli Accademici Incogniti veneziani e l'ambiente circostante libertario, multiforme, persino contraddittorio e non privo di interni contrasti (politici, artistici, sociali, culturali) fra i maggiori componenti come Loredan, Badoer e Busenello, sono in tal senso una immagine sintomatica e riassuntiva¹²: all'impegno politico che rivendica le autonomie locali al di sopra di ecumenismi romani, l'orgoglio repubblicano, la confluenza di influssi culturali francesi, spagnoli, germanici, ovviamente italiani-rinascimentali, la creatività "neo-dantesca" (non ho luogo qui per spiegare a cosa alludano queste virgolette, ma si intuisce che alludono alla varietà e mescolazione di lingua, stile, livello e intreccio), la forte esibizione del trascinarsi degli affetti al di sopra del controllo emotivo imposto dalla ragione platonico-petrarchesca, tanto quanto dal dogma platonico di antica radice; sono tutte componenti di questa stessa mentalità, che nel Carnevale trova qualcosa di particolare e distintivo dal Carnevale-festa "paternalista" concessa dalla corte ai cortigiani. È il momento in cui è ammessa la promiscuità delle classi ma anche

¹¹ L'attributo contiene in sé un'ambiguità, quasi una contraddizione: etimologicamente lirico è ciò che si canta con la lira, insomma la parte più musicale dell'espressione verbale, la parte che si oggettiva in suono, il canto della parola; ma nella significazione estetologico-poetologica la categoria del lirico indica al contrario l'espressione della soggettività. L'ambiguità è al centro delle riflessioni del primo Nietzsche dalla *Nascita della tragedia* a *Umano troppo umano*.

¹² Sul clima veneziano intorno agli Incogniti c'è meno bibliografia di quanto necessiterebbe; i riferimenti necessari sono al momento Miato (1998), per l'opera musicale (ma solo marginalmente interessata al clima culturale complessivo) Rosand (1991); o ancora Glixon (2007). Più recenti studi, sia pur di diversa levatura, sono infine quelli di Lattarico (2012); Conrieri (2011); oltre ad alcuni contributi (anche di chi scrive, in prossima uscita) sul periodico *Studi secenteschi*.

il loro confronto, ossia il momento in cui tutto il corpo sociale si riconosce come comunità: comunità di legge come ogni giorno dell'anno, comunità di diritti come vuole l'ordinamento repubblicano, ma soprattutto comunità emotive, comunità di sentire, secondo la definizione di Rosenwein (2007 e 2015)¹³. E proprio qui risiede la novità del Carnevale veneziano, che infatti è divenuto il modello, il paradigma di tutti gli altri carnevali europei a venire. Eppure nell'opera veneziana delle origini, se pensiamo a Claudio Monteverdi, emerge già la raffigurazione dell'uomo disfunzionale, incapace di dominio su se stesso, incoerente e debole, irrelato e indeciso. Non è ancora il melanconico che vedremo fra poco, ma certo non è più il controllato e solido cortegiano, semmai un uomo che nel Carnevale vede non una liberazione da vincoli sociali, ma un riconoscimento della propria instabilità e dell'inconsistenza umana: questo è il Nerone della monteverdiana *Incoronazione di Poppea*.

Ma le cose non sono andate avanti su questo binario. Quella che dal secolo successivo è divenuta la "sigla" del Carnevale veneziano, la melodia nota come *Il Carnevale di Venezia*, è tutt'al contrario frutto di stilizzazione e astrazione, si tratta solo di una canzone popolare senza alcun rilievo, ma chissà perché divenuta oggetto di interesse da parte di molti artisti fin nel secolo romantico. Perché tanto successo? Perché quella melodietta è una normalizzazione elegante e al tempo stesso popolareggiante, quindi una finta mescolanza, una appropriazione, frutto di un'egemonia classista, come è connaturato alla cultura logocentrica del secolo dei lumi. A questo punto il Carnevale barocco in cui era nata l'opera non ha più alcuna possibilità di sopravvivenza e viene sostituito da castigate, purgate, normalizzate canzoncine orecchiabili: insomma merce d'uso. E poco cambia con l'età del concerto borghese, nella prima metà dell'Ottocento: i grandi *show-men* del mercato musicale usano le melodie del Carnevale per variazioni circensi ed esteriori, o una generica tinta euforica come *commodities* fabbricate al preciso scopo di soddisfare le nuove classi di consumatori; nelle molte composizioni da concerto i cui titoli rimandano al Carnevale (Liszt, Paganini, Berlioz) è assente quel "contenuto di verità" sul soggetto che si autoriconosce nel suo fondo tragico oscuro, che abbiamo visto in Schumann. Questa rappresentazione "funzionale" dell'aspetto sociale del Carnevale, ossia adeguata alla performance in una comunità basata sulla logica della *Consumer Compliance*, è molto significativa e per nulla trascurabile sul piano della storia della cultura, ma ben poco significativa quanto a contenuto estetico e filosofico.

Dov'è finita la tragicità autistica di Schumann? Semplicemente, è arrivato il mercantilismo borghese: Liszt e Paganini scrivono per vendere, per divertire, vendono maschere per travestirsi, per "fare festa": il Carnevale non ha alcuna funzione critica, solo una vuota rappresentazione teatrale. Né molto diverso è l'intento dell'*ouverture Carnaval* di Antonín Dvořák (1892): strumentazione perfetta e ammirevole, contenuto comunicativo leggero ed effimero; un'altra maschera per il vuoto esistenziale borghese, esotismo interno, svago, evasione.

4. Tarda modernità, transculturalismo: ma le cose non cambiano

Nel Novecento le cose cambiano solo in apparenza: ancora i grandi eventi carnevaleschi nascondono profondità smisurate di melanconia nera, distruttiva, mortuaria.

Ecco l'esempio di un film a suo tempo molto noto, che è stato tuttavia al centro di fondate polemiche soprattutto da parte della stessa cultura brasiliana: *Orfeu negro – Black Orpheus*

¹³ Questa nuova "comunità" veneziana sviluppa anzitutto un'autonomia di pensiero, di comportamento e di usi sociali del tutto incomparabili al codice del *Cortegiano*.

girato nel 1959 da Marcel Camus, sceneggiatura di Jacques Viot, tratto dal dramma *Orfeu da Conceição* di Vinícius de Moraes (1913-1980) scritto fra il 1942 e il 1954; le musiche per il film (in parte composte già per la *pièce* originale) sono di Antônio Carlos (Tom) Jobim e Luiz Bonfá. Nella riduzione a film, molti dei temi più politicamente impegnati sono stati marginalizzati, provocando disappunto e dissenso da parte di Vinícius; non è questa la sede dove approfondire, e mi limiterò ad alcuni rilievi musicali che lasciano tuttavia intuire la profondità delle questioni (cfr. Fléchet 2009, 43-62; più in generale DaMatta 1979).

In breve: due giovani neri, appunto Orfeu e Eurydice, uno estroverso e vitalissimo, l'altra già inseguita dalla maschera della morte (la predestinazione, una malattia ... nella *pièce* originale è il fidanzato da cui Eurydice è fuggita, nel film è piuttosto una apparizione spettrale dell'aldilà, consentanea allo spiritualismo di Camus), si conoscono il giorno precedente il Carnevale di Rio de Janeiro. La giovane sarà alla fine presa dalla maschera della morte e Orfeu andrà a riprendere il cadavere in uno scalcinato obitorio nelle *favelas* di Rio (un regno dei morti custodito da un quasi timido custode avvolto nel gelo mentre fuori scorrono fiumi di bollenti umori corporei)¹⁴. Anche Orfeu, poco dopo, muore cadendo dalle alture di Rio aggredito dalla sua precedente amante Myra (nuova menade), trascinando nel burrone il cadavere di Eurydice che regge in braccio.

Sullo sfondo di una città già interamente proiettata nel clima della festa, nella scena in cui i due si parlano per la prima volta, Orfeu canta con la sola chitarra *Manhã de carnaval*, una *canção* composta da Luiz Bonfá. Più avanti Orfeu ha altri "numeri" solistici, *samba* e *samba-canção* (una specie di bolero brasiliano). La scelta è carica di significato: occorre infatti ricordare che il samba, nato pochi decenni prima del film nasce come reazione alla percezione di una vita sofferente, senza luci, per cui il ballo è la sola sospensione possibile, ma non un soluzione, non una redenzione. E di qui proviene la predilezione per tonalità minori, andamenti melodici contenuti, persino il ricorso a un procedimento comune nella retorica tragica di tradizione europea, il basso di lamento, non infrequente tanto nel *samba* quanto nel *samba-canção* (e nella stessa *Manhã de carnaval*; elementi solo apparentemente vivificati dall'azione del ritmo. Il discorso ci porterebbe molto lontano, ci porterebbe a parlare alla ibridazione di culture che sta alla base del nazionalismo culturale brasiliano a partire dai primi decenni del Novecento, quando personaggi come lo stesso Moraes impiantavano sul ceppo europeo elementi di una cultura "bassa" afro-brasiliana, a lungo relegata ai margini della vita sociale della popolazione cittadina bianca. La *pièce* di Vinícius è uno dei primi lavori che porti sulla scena e nobiliti fino al livello del mito classico quella cultura nero-africana; sebbene nel film molti risvolti più strettamente politici siano o sfumati o del tutto assenti (si torni ai testi di Barbara Rosenwein 2007, 2015). Nonostante l'attenuazione di queste componenti impegnate, la potenza significativa della scena in cui Orfeu canta *Manhã de carnaval* rimane intatta. Questa assai melanconica "mattina del Carnevale" viene cantata dal personaggio fino a questo momento più vivace, sereno, pieno di gioia giovanile e partecipe della festa, per cui ci attenderemmo un samba di ben diverso carattere; e invece:

¹⁴ Nella *pièce* di Vinícius, assai più significativamente ma forse con meno effetto scenico, l'inferno era una bettola popolata da figure simboliche. La scelta di Marcel Camus cade invece sull'obitorio di un ospedale, il cui custode è il solo bianco che compaia in tutta la pellicola. La questione razziale in Vinícius era tema forte attraverso l'intero dramma; nel film rimane solo un'allusione in questa scena, che è tuttavia centrale nella riattualizzazione del mito, lo svelamento del volto di Eurydice distesa sul letto dell'obitorio da parte di Orfeu.

Manhã de carnaval (musica di Luiz Bonfá per il film *Ofélia negro* di Marcel Camus, 1959)

Voce

Ma-nhã tão bo-ni - ta ma-nhã De um dia fe -

liz que che-gou O sol no céu sur-giu em ca-da cor bei-beu

— vol-tou o so-nho, en-tão ao co-ra-ção De-pois de-ste

di - a fe-liz Não sei se, ou-tro dia ha - ve-

entra in scena Eurydice

rã E nos - sa ma-nhã, tão be - la afi-nal ma-nhã

de car-na-val. Can-ta, o meu cô-ra-ção, a-le-gri-a vol-tou tão fe-liz a ma-nhã des-se a - mor.

Fig. 2 – Luiz Bonfá, *Manhã de carnaval* (1959) [trascrizione mia]

Non credo occorrono commenti: Eurydice sorride e danza qui per la prima volta dall'inizio del film (più avanti danzerà con Orfeu un altro *samba* più vivace, ma di carattere non dissimile); evidentemente la scoperta della melanconia (qualcosa di persino più profondo che la *saudade*, cfr. Lourenço 2006) le ha fatto sentire l'animo vicino di Orfeu, la loro comune predisposizione alla morte, la *Todestrieb* che corre sotto l'apparente fisicità liberatoria, che si percepisce nel clima del Carnevale come è vissuto dagli altri. Ciò che accade dopo, nella seconda metà del film, non è altro che la conseguenza di questo vero "svelamento" o "smascheramento" avvenuto durante *Manhã de carnaval*. Non per caso, l'entrata e il primo sorriso di Eurydice coincide con un momento della sintassi melodica in cui la ripetizione simmetrica della frase musicale viene deviata, il discorso musicale proprio sul sorriso di Eurydice prende una piega particolarmente mesta grazie ad una modulazione armonica molto sensibile verso una nuova tonalità minore: è la rappresentazione sonora di quella frattura interiore, quel senso del vuoto, quella melanconia nera, che di qui in poi avvincherà sempre più i due giovani mitici.

Mai quanto in questo esempio di *saudade* estremizzata fino all'ansia di morte possiamo misurare la distanza fra questa concezione melanconica del Carnevale negativo e la funzione di riconoscimento e ostentazione che la società occidentale del consumo, del funzionamento e del "riconoscimento" attribuisce al tempo della festa, al semplice divertimento, distruggendo ogni possibilità di rapporto umano profondo, non mascherato, autentico (rimando al primo paragrafo per queste definizioni). Ripeto, per non sembrare a mia volta un ipocondriaco melanconico, che queste sono considerazioni sorte in reazione alla deriva di irresponsabilità individuale delle attuali società neoliberiste: considerazioni di reazione contingente quindi, che non inficiano le classiche letture del Carnevale come funzione antropologica su un astratto piano sovrastorico.

Come in Schumann, pur con le ovvie differenze, anche in *Orfeu negro* la maschera sociale del Carnevale è vista con completo distacco; il Carnevale ha qualcosa della anti-festa, è il momento anzi che porta ad affioramento la melancolia introversa, l'isolamento dalla comunità legata dalla festa e dalla emulazione-aspirazione alla eguaglianza, l'estraneità che svela ai due giovani la loro comune esiziale predestinazione: ancora un Carnevale autistico, introverso, silenzioso, meditativo, una vera conoscenza di sé: quello di cui oggi avvertiamo il bisogno. Questa scena è l'epitome dei due volti del Carnevale (a Rio, ma visto dall'europeo Camus), quello collettivo e quello individuale: l'eccesso di vita e la percezione della morte sono indivisibili.

5. Francesco Filidei e la sua opera Giordano Bruno. *La solitudine dell'individuo davanti al carnevale-bestiale (gli "asini" di Bruno)*¹⁵

Francesco Filidei (n. 1973) ha composto nel 2015 l'opera *Giordano Bruno* (opera in due parti e 12 scene; libretto di Stefano Busellato "su testi originali e di Nanni Balestrini tratti da Giordano Bruno"; prima esecuzione 12 settembre 2015, Porto, Casa da Música, direttore Peter Rundel). La scena terza è l'entrata in scena dell'Inquisitore, mentre si svolge il Carnevale a Venezia, dove gli autori collocano la scena di processo dopo il quale, dopo otto anni, Bruno è condannato e quindi arso sul rogo in Campo de' Fiori, il 17 febbraio 1600.

Il punto d'accusa, fra molti altri, è l'atto umano, l'atto libero, ma per questo sottoposto a sforzo gigantesco, al necessario "furore", che Bruno oppone al fideismo e alla concezione passiva della vita. Non c'è nulla quindi in questa conoscenza di Dio nel mondo, attraverso il mondo, nulla in questa unità divino-cosmica infinita che si colleghi con qualcosa di gioioso, festevole,

¹⁵ Per questo paragrafo si è usata come edizione di riferimento Filidei 2015.

carnascialesco in senso esteriore-edonistico: l'azione e la materia sono per Bruno oggetti di scontro e di sofferenza, l'azione e la conoscenza sono ardue prove a cui l'uomo *non può e non deve* sottrarsi. E in prospettiva si può intravedere il principio di responsabilità individuale a cui giunge il tardo Nietzsche della "trasvalutazione" (non nella interpretazione banalmente superomistica ma nel senso positivo della conquistata emancipazione dell'uomo, chiamato alla vita non per essersi liberato dal dio, ma per la dolorosa, faticosa, "furente" presa di responsabilità resa necessaria dell'assenza del dio provvidenziale e redentivo)¹⁶.

Trasvalutazione metafisica dell'ipotesi copernicana, superamento della concezione finita e deterministica del cosmo, di un infinito non come dio, ma come mondo, come infinito possibile e manifestazione del divino. Non l'atto della perdita di sé nel Carnevale, della sospensione del "furore" di conoscenza di sé e del mondo, ma atto volontario e sofferente, "furente" appunto, per conquistare la conoscenza, che è libertà oltre la natura umana.

La scena del Carnevale nell'opera di Filidei-Busellato è in tal senso riassuntiva: la violenza crescente misura l'estraneità della bestia trionfante davanti alla chiusura da un lato del filosofo ormai ridotto all'afasia (l'autismo qui raggiunge il massimo, Bruno osserva e non dice una parola, non ha nulla da condividere né con la festa, né con il processo), dall'altro dell'Inquisitore che entra in scena e ne esce sulla medesima, immutabile nota Fa³, il segno della sua rigidità ed estraneità.

Sono costretto a saltare i molti temi affrontati nell'opera, sia storici sia filosofici, per richiamare l'attenzione sulla sola scena del Carnevale: è un solo blocco in continuo crescendo e accelerando, in cui la brutalità del popolo travolge tutto eccetto la stentorea voce dell'Inquisitore. Al termine del baccanale Bruno, sempre in silenzio e isolato, di rifugia nelle braccia dell'Inquisizione, pur di sfuggire al delirio collettivo e sanguinario del Carnevale. Non erroneamente il regista Antoine Gindt ha vestito i coristi-danzatori alludendo agli asini, alla asinità che Bruno vedeva intorno a lui. Il simbolo dell'asino ha grande tradizione, almeno dal trecentesco *Roman de Fauvel* (un cavallo, per precisione, ma con molti attributi che si travasano poi nel simbolo asinino)¹⁷. Non possiamo qui ripercorrere la fitta trama di significati e antitesi che Bruno assegna alla figura dell'asino sapiente/ignorante, negativo/positivo.¹⁸ Vediamo il testo di Busellato-Balestrini-Bruno:

3. PROCESSO I – CARNEVALE (VENEZIA)

[Bruno, Inquisitore I, Voci Maschili e Femminili.] – Piazza pubblica. Bruno, a parte, tace.

VOCI MASCHILI
Festa festa carne festa
Vale carne festa carta

VOCI MASCHILI E FEMMINILI
Canta balla

¹⁶ Rimando ancora, per questi argomenti, al testo di Morea, Busellato 1999.

¹⁷ Il testo fondamentale al riguardo è Bent, Wathey 1998.

¹⁸ Cfr. Drewermann (1992) e Ordine (1987, soprattutto i capp. 2, "Miti, favole, racconti: i materiali asinini"; 6-7, "Asinità-positiva: fatica, umiltà tolleranza" e "L'asinità negativa: ozio arroganza"; 9, "Nel labirinto della verità" e 11, "L'asino come i Sileni: le apparenze ingannano").

Strica intrica
Mangia bevi
Spengi alluma
Fuori ch'è dentro
Dentro ch'è fuori

VOCI FEMMINILI
Ecco arriva l'Inquisitore...
Entra l'Inquisitore I

INQUISITORE I
Ordine!

[part. p. 181 ultima batt.]
[**declamato sulla sola nota Fa³**]

INQUISITORE I –
Se desordine è foco, securità è brage:
infinito fastidio immenso dolo apprendo.

VOCI MASCHILI E FEMMINILI –
Fastidito.

INQUISITORE I –
D'un Nolano immense fantasie,
infinite pazzie et eresie
Mocenigo ha denunziato.

SUSSURRONI –
Pesta pesta quel Nolano!

INQUISITORE I –
Fantasie contra ordine fissato.

[**p. 198, scala cromatica disc. dell'Inquisitore**]

Pazzie contra veritade certe.
Eresie contra Fede Santa.
Infinite et immense et esecrate e processate.

VOCI MASCHILI E FEMMINILI –

[**Accelerando prolungato fino alla fine**]

Carne pesta processate!

Con questa scrittura Filidei ottiene la rappresentazione fonosimbolica dei corpi trascinati senza ragione, passivi, spossati: la violenza fonica e ritmica della conclusione della scena non rappresenta affatto una liberazione, come ipotizzano Bachtin e più tardi Han in altri contesti, ma delirio e dolore umano desoggettivizzato, per nulla "liberatorio".

Questa smisurata accelerazione viene realizzata con una intensificazione strumentale e un sempre più fitto intreccio poliritmico: quartine di crome – terzine di crome (3 in luogo di 2) – quartine di semicrome (con coro che torna a quartine di crome) – spezzature con inserimento di pause nelle quartine di semicrome, che danno ulteriore senso di accelerazione e disorientamento.

The image shows a musical score for the finale of scene 3. It consists of four staves of music. The first staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *pp*. The lyrics "Car - ne - pe - sta pro - ces - sa - te!" are written below the staff. The second staff is in treble clef, 3/4 time, with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *3x4 | 3x4*. The third staff is in treble clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *4x4 | 4x4*. The fourth staff is in treble clef, with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *ritmo asimmetrico rapido*.

Fig. 3 – Sequenza ritmica del finale della scena 3

In chiusura l’Inquisitore Primo conquista l’intera scena: l’esclamazione “Vale!”, ripetuta più volte (Filidei 2015, 205) lo riporta allo stesso Fa³ su cui era entrato in scena (urlando: “Ordine!”), poi ripetuto fino alla fine, segno della ostinazione e immobilità di un potere superiore, distaccato e immobile: né Bruno né il baccanale del Carnevale lo hanno minimamente influenzato o modificato.

In questa scena orgiastico-giustizialista¹⁹, quindi, si distinguono tre livelli:

- 1) quello più basso e vicino al dionisiaco da bassaridi (o meglio da “bestie” bruniane), l’abolizione dell’umano;
- 2) quello della giustizia imposta dalla protervia del dogmatismo umano;
- 3) quello dell’isolamento di Bruno chiuso in un autismo afasico.

Quale di questi è “autentico”, quale è la “vera” umanità, dov’è la forza liberatoria della festa? Chi cerca la verità con furore, con fedeltà totale alla conoscenza, appare condannato all’isolamento, e la festa non può aver alcuna funzione liberatoria redentiva per lui. E per l’ennesima volta la musica espone senza finzioni questa tragica verità.

6. Conclusione

Abbiamo rapidamente ripercorso le immagini musicali del Carnevale dalla prima opera nella composita e incoerente concezione del barocco veneziano, all’autismo di Schumann, dal *Todestrieb* melanconico del Carnevale di Rio alla scelta di responsabilità individuale del filosofo contro il dionisismo bestiale-asinino della massa: sono quattro aspetti della concezione negativa del tempo della festa, della maschera e del Carnevale stesso.

Essi delineano una lunga durata di un modo di considerare la festa e la maschera non nel senso del comico, non del grottesco, neppure dell’umorismo pirandelliano (a sua volta categorialmente opposto al comico), ma come il volto della melanconia nera e autistica, dell’isolamento ancor più forte davanti a una riduzione dell’uomo a fisicità e corpo esibito, eccessivo, persino fastidioso. Nel paradigma del riconoscimento, questo atteggiamento anti-fisicalista sembra

¹⁹ La scena di giudizio è un *topos* di lunga tradizione nel teatro musicale, e Filidei qui non dimentica questa lunga tradizione. Ho provato a ricostruirne una parte, con i suoi contenuti politici, a proposito dell’età di Donizetti e Verdi, ma con considerazioni di più ampia portata in Rostagno 2013.

opposto allo spirito di celebrazione liberatoria tradizionalmente assegnata al Carnevale. Ma che questa considerazione sia ormai anacronistica, nell'attuale società della perenne festività e del continuo mascheramento, viene confermato dal fatto che oggi nessuno sente più il clima del Carnevale; che bisogno c'è ancora di un tempo della festa, di un momento mitico-liberatorio come quello del Carnevale, ridotto soltanto a una delle molte comuni occasioni per mettersi in mostra, per dare una rappresentazione fittizia di se stesso, in una vita sociale che è in sé perennemente una vita falsa, una rappresentazione da palcoscenico, una continua ostentazione di floridezza e fisicità, estesa senza distinzione ad ogni altro giorno dell'anno, persino nel tempo e nello spazio del lavoro? Ma è proprio per lo stridente contrasto con questa performance di sé stessi che la musica ha così spesso trovato a sé più congeniale il ritratto dell'uomo isolato, estraneo, io grande melanconico che proprio fra gli asini scende nel profondo e si chiude in sé stesso, si riconosce per ciò che realmente è: una stanza chiusa senza porte né finestre. L'estraneità e la malinconia nera che la musica ha dimostrato da almeno due secoli verso la rappresentazione del Carnevale, mi sembra confliggere a fondo con questo che è e resta un risvolto oscuro di una tradizione luminosa e gioiosa, almeno apparentemente.

La musica dice sempre la verità più potente e insopprimibile del soggetto, dando voce a ciò che lo trascina senza finzioni, senza maschere e senza nascondimenti dello stato profondo di una società: l'esempio della rappresentazione musicale del Carnevale nella storia recente lo ha ampiamente confermato con la sua assordante apoteosi del vuoto melanconico, della falsità del tempo della festa, ormai del tutto inutile e persino negativo nella "società del riconoscimento" esteriore, nella continua festa della irresponsabilità umana. In tal senso la musica del Carnevale nella neomodernità denuncia la durissima necessità di abolire ogni festa in quanto inevitabilmente falsa e falsante; le due vie d'uscita opposte sono quella della melanconica del vuoto esistenziale, e quella del ritorno alla responsabilità del tempo del lavoro.

Riferimenti bibliografici

- Arnould E.J., Thompson C.J. (2005), "Consumer Culture Theory (CCT): Twenty Years of Research", *Journal of Consumer Research*, vol. 31, n. 4, 868-882, doi: 10.1086/591204.
- Benasayag Miguel (2018), *Fonctionner ou exister?*, Paris, Éditions le Pommier-Humensis. Trad. di Eleonora Missana (2019), *Funzionare o esistere?*, Milano, Vita e Pensiero.
- Bent Margaret, Wathey Andrew, eds (1998) *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris*, *Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, Clarendon Press.
- Blake William (1992 [1794]), "London", in Id., *Songs of Innocence and Songs of Experience*, New York, Dover, 41-42.
- Borgna Eugenio (2008), *Malinconia*, Milano, Feltrinelli.
- Cocchiara Giuseppe (2015), *Il mondo alla rovescia. I primi studi sul folklore, la cultura popolare e irrazionale e sul rovesciamento dissacrante della società*, presentazione di Piero Camporesi, Torino, Bollati Boringhieri.
- Conrieri Davide, a cura di (2011), *Gli incogniti e l'Europa*, Bologna, I libri di Emil.
- Damasio Antonio (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, G.P. Putnam's Sons. Trad. di Filippo Macaluso (1995), *L'Errore di Cartesio*, Milano, Adelphi.
- DaMatta Roberto (1979), *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Daverio John (2015), *Robert Schumann. Araldo di una "nuova era poetica"*, a cura di E.M. Polimanti, Roma, Astrolabio. Ed. orig. (1997), *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, New York-Oxford, Oxford UP.
- Dennet Daniel (1991), *Consciousness Explained*, London, The Penguin Press.
- Drewermann Eugen (1992), *Giordano Bruno oder der Spiegel der Unendlichkeit*, München, Kösel. Trad. di Enrico Ganni (2000 [1994]), *Giordano Bruno*, Milano, Rizzoli.

- Filidei Francesco (2015), *Giordano Bruno. Opera in due parti e dodici scene*, libretto di Stefano Busellato su testi originali e di Nanni Balestrini tratti da Giordano Bruno, voll. I-II, Roma-Milano, Edizioni musicali Rai Trade.
- Fléchet Anaïs (2009), “Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)”, *Significação*, vol. 36, n. 32, 43-62, doi: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091.
- Gigliucci Roberto (2009), *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, Milano, Rizzoli.
- Glixon Beth, Glixon J.E. (2006), *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Han Byung-Chul (2016 [2010]), *Müdigkeitsgesellschaft Burnoutgesellschaft Hoch-Zeit*, Berlin, Matthes&Seitz. Trad. di Federica Buongiorno (2020 [2012]), *La società della stanchezza*, Roma, Nottetempo.
- (2015), *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag. Trad. di Vittorio Tamaro (2019), *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo.
- Heller Ágnes (2020), *Tragedia e filosofia. Una storia parallela*, trad. di Andrea Vestrucci, Roma, Castelvecchi. Ed. orig. (2020), *Tragedy and Philosophy. A Parallel History*, ed. by John Grumley, David Roberts, Pauline Johnson, Leiden, Brill.
- Honneth Axel (1992), *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. di Carlo Sandrelli (2002), *Lotta per il riconoscimento*, Milano, Il Saggiatore.
- (2018), *Anerkennung. Eine europäische Ideengeschichte*, Berlin, Suhrkamp. Trad. di Flavio Cuniberto (2019), *Riconoscimento: Storia di un'idea europea*, Milano, Feltrinelli.
- Hugo Victor (1836 [1830]), *Œuvres complètes de Victor Hugo, Drame III, Hernani*, Paris, Renduel. Introduzione, trad. e note di Enrico Groppali (2000), *Ernani; Il re si diverte; Ruy Blas*, Milano, Garzanti.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (1964), *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London, Nelson. Trad. di Renzo Federici (1983), *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi.
- Latour Bruno (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Lattarico Jean-François (2012), *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Champion.
- Lourenço Eduardo (2006), *Mitologia della saudade*, trad. di Paola D'Agostino, Napoli, Orientexpress. Ed. orig. (1999), *Mitologia da saudade, seguido de Portugal como destino*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Miato Monica (1998), *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki.
- Morea Donatella, Busellato Stefano (1999), *Nietzsche e Bruno. Un incontro postumo*, con il carteggio completo fra Nietzsche e Heinrich von Stein 1882-1885, Pisa, ETS.
- Noë Alva (2009), *Out of Our Heads: Why You are Not Your Brain, and Other Lessons From the Biology of Consciousness*, New York, Hill and Wang. Trad. di Silvano Zipoli Caiani (2010), *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2015), *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, Hill and Wang.
- Ordine Nuccio (1987), *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Milano, La nave di Teseo.
- Perniola Mario (2009 [1980]), *La società dei simulacri*, Milano, Mimesis.
- Recalcati Massimo (2009), *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, Alberobello, Poiesis.
- (2019), *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina.
- Rosand Ellen (1991), *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press.
- Rosenwein B.H. (2007), *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell UP.
- (2015), *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. di Riccardo Cristiani (2016), *Generazioni di sentimenti. Una storia delle emozioni, 600-1700*, Roma, Viella.
- Rostagno Antonio (2013), “Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale. Il processo e la separazione dei poteri”, in Eugenio Imbriani (a cura di), *Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia*, Lecce, Università del Salento, 265-311.
- Varela Francisco, Rosch Eleanor, Thompson Evan (1991), *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge-London, The MIT Press.