

## Book Reviews



**Citation:** Tufano, L. (2025). Amalia Collisani, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Neoclassica. *Diciottesimo Secolo* Vol. 10: 273-276. doi: 10.36253/ds-15911

©2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

**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.

**Edited by:** Massimo Galtarossa.

**Amalia Collisani, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Neoclassica, Roma 2024, 258 pp.**

Amalia Collisani intrattiene da molto tempo un rapporto appassionato – ma sempre lucidissimo – con Rousseau. Il suo interesse risale almeno al 1988, data di apparizione dell'articolo *Dall'«Essai» alla «Lettre»: ancora una volta Jean-Jacques juge de Jean-Jacques* nella «Rivista italiana di musicologia». Sono seguiti, lungo il corso degli anni, contributi vari e insieme coerenti, dotati di valore intrinseco ma anche preparatori a un incontro più organico. L'occasione si è data una prima volta nel 2007 con la pubblicazione, per i tipi dell'Epos di Palermo, de *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, e si ripresenta ora con il volume qui recensito, che di quel lavoro è edizione rivista, ampliata e aggiornata. Tra le due versioni si colloca la collaborazione alle *Œuvres complètes* del ginevrino stampate congiuntamente da Slatkine e Champion nel 2012, in occasione del terzo centenario della nascita. A questa impresa Collisani ha contribuito con l'edizione di due scritti inclusi nel volume XII e, soprattutto, con la cura, in collaborazione con Brenno Boccadoro, del volume XIII, contenente il *Dictionnaire de musique*. Il prestigioso cimento le ha offerto di certo l'occasione per un corpo a corpo più stretto con l'autore prediletto, che ha prodotto frutti rilevanti nel ripensamento dello studio monografico.

Confrontando gli indici delle due edizioni si apprezza la rielaborazione cospicua, condotta sia orizzontalmente, con l'estensione dei temi trattati, sia verticalmente, nell'approfondimento e nell'affinamento delle interpretazioni. Dodici sono i capitoli nel libro palermitano, quindici in quello romano, e l'incremento non è solo effetto di aggiunte ma anche di gemmazioni e di riarticolazioni, grazie alle quali parti preesistenti sono diventate autonome o sono state diversamente collocate. Degna di nota, inoltre, è la mutata denominazione di alcuni paragrafi, indicativa di nuovi angoli visuali, di messe a fuoco più affilate, di sottili riposizionamenti critici. Semplice in apparenza, il titolo del volume racchiude accezioni diverse e complementari. Le prospettive principali sono quattro: la presenza dell'arte dei suoni nella vita di Rousseau; la sua applicazione alla musica come professione e mezzo di sostentamento; il suo pensiero sulla musica e, più in generale, la musica nel suo pensiero; l'attività compositiva. Isolati qui per comodità di esposizione, questi itinerari sono continuamente intrecciati nella parabola esistenziale e intellettuale di Jean-Jacques. Non si tratta, cioè, di aspetti separati, bensì di fasci che promanano da un unico prisma e che continuamente sfumano l'uno nell'altro. Così, giustamente, li presenta e li discute Collisani, intersecandoli o trattandoli in parallelo secondo la successione cronologica con la quale si manifestano.

In Rousseau l'egoscrittura è attitudine pervasiva, che non solo si esplica in sedi espressamente autobiografiche ma affiora di continuo in lavori di tutt'altra natura. Molte sono dunque le tracce relative all'importanza del-

la musica nella sua formazione. Uno dei primi ricordi è legato alle canzoni che con intonazione dolcissima gli cantava la zia Suzanne e che egli ripeterà commosso in tarda età con voce spezzata. Nella sua memoria le esperienze sonore si caricano spesso di valenze erotiche, all'insegna di un legame tra musica e *volupté* che, non a caso, nell'*Essai sur l'origine des langues* è posto alle scaturigini stesse del linguaggio umano. La musica, inoltre, è rifugio, luogo della nostalgia, consolazione rispetto alle vicissitudini del quotidiano. Eppure, a volte Rousseau ne prende le distanze, come quando, con contrizione degna di Agostino d'Ippona, scrive: «Confesso a mio disdoro che mi sono occupato per tutta la vita di musica molto più di quanto non convenga a una persona saggia, e quest'arte di rendere i sentimenti con i suoni mi ha sempre ispirato una passione che meriterebbe proprio di essere punita e moderata da un po' d'inquietudine» (così un frammento tardo citato a p. 99).

Sono due le professioni musicali esercitate da Jean-Jacques: l'insegnamento del canto e, più assiduamente, l'attività di copista. Quest'ultimo mestiere gli offre la possibilità di emanciparsi economicamente, quasi come in un rito di passaggio che gli dischiude le porte dell'indipendenza e della condizione adulta. Lo praticherà per trent'anni, felice di guadagnarsi da vivere per mezzo di un esercizio manuale anziché trarre lucro dall'impegno intellettuale. Con il passare del tempo la sua abilità grafica si va perfezionando fino a permettergli di realizzare partiture elegantissime e, al contempo, di penetrare nei gangli del linguaggio musicale e di strappare il segreto della bellezza ai capolavori che va esemplando. Connessa al tirocinio nella copiatura, ma legata anche a questioni teoriche, è la proposta di un nuovo metodo di notazione presentata nel 1742 all'Académie des sciences di Parigi, che la giudica poco originale. L'episodio è doppiamente significativo. Per la prima volta Rousseau si confronta con il nodo costituito dai rapporti tra segno e suono, su cui tornerà spesso. Inoltre, nell'elaborare e nel difendere il suo sistema, prende le distanze dalla concezione armonica di Rameau; già a quest'altezza, dunque, manifesta *in nuce* l'atteggiamento polemico nei confronti del compositore francese che segnerà tanta parte della sua riflessione successiva.

L'attenzione principale di Collisani è rivolta alle opere teoriche del cittadino di Ginevra. Risulta impossibile rendere conto qui della complessità delle questioni estetiche che ella affronta con solida competenza e finezza d'intuizione. La rassegna parte dall'esame delle voci musicali per l'*Encyclopédie*, stese con entusiasmo in soli tre mesi all'inizio del 1749, e prosegue con l'escussione di scritti diversi per oggetto ed estensione, irregolarmente distribuiti nel tempo: la *Lettre à M. Grimm* (1752),

risposta alla *Lettre sur «Omphale»* del barone tedesco; la *Lettre sur la musique française* (1753), elaborata nel vivo della *querelle des bouffons* per proclamare l'eccellenza dell'opera italiana e pronunciare una condanna (apparentemente) inappellabile contro quella francese; l'*Essai sur l'origine des langues*, risalente al 1755 ma pubblicato postumo, nel quale è tratteggiata la mitica unità di musica e parola prima che la razionalità sopraggiungesse a distinguere e ad analizzare, facendo sì che «espressione e denotazione rimanessero affidate a due diversi linguaggi: canto e discorso» (p. 120); la *Lettre sur les spectacles* (1758), che sancisce la rottura definitiva con i *philosophes*; il *Dictionnaire de musique*, apparso nel 1764 ma frutto di quasi tre lustri di lavoro, che riprende, rivede e integra le voci dell'*Encyclopédie*; e, infine, la *Lettre à M. Burney* (1777) con le accluse osservazioni sull'*Alceste* italiana di Gluck, a cui l'autore affida le sue ultime valutazioni sul teatro musicale.

Tanto profonde sono le letture che Collisani fornisce dei testi speculativi, quanto puntuali le sue analisi delle (poche) partiture superstiti. Rousseau ha un rapporto altalenante con le proprie creazioni musicali. In esse cerca a più riprese affermazione e successo, ma spesso le denigra, se ne dice insoddisfatto, apertamente le ripudia e le sconfessa. Forse – osserva la studiosa – alla base di questa ambiguità sta la sproporzione tra l'opera in idea e l'opera di fatto, tra l'entusiasmo del progetto e la debolezza del prodotto finito. L'esordio nella composizione avviene nel 1730 «all'insegna dell'improntitudine e della menzogna» (p. 29) con una *pièce* raffazzonata che attira su Jean-Jacques l'accusa di plagio, destinata a perseguitarlo per tutta la vita come un'ipoteca infamante. A cavaliere tra il terzo e il quarto decennio del secolo si collocano alcuni tentativi di tragedie per musica, di cui scrive anche il testo poetico ma poi distrugge le note. La prima partitura che ritiene non indegna è *Les Muses galantes* (1743), *opéra-ballet* in un prologo e tre *entrées*, pervenuto solo in parte. Nel 1752 è la volta del fortunato *Devin du village*, eseguito a Fontainebleau in ottobre alla presenza della corte e nel marzo dell'anno successivo, in forma lievemente modificata, all'Opéra. Giustamente Collisani sottolinea la patente incoerenza che segna questa prova: «*Le devin du village* e la *Lettre sur la musique française* [...] nacquero pressappoco nello stesso tempo. Dunque [Rousseau] prese pubblicamente e rabbiosamente le parti della musica italiana subito dopo aver composto un'opera in lingua francese. E ottenne un grande successo, componendo quella musica 'francese' soave e accattivante che intanto, sosteneva, non è possibile comporre» (p. 100).

La creazione più affascinante entro il catalogo musicale rousseauiano, tuttavia, è *Pygmalion*. Il testo letterario data probabilmente al 1762-1763; le note seguono

no solo nel 1770, quando Jean-Jacques conosce a Lione Horace Coignet, commerciante di stoffe e dilettante di musica, gli illustra il suo progetto e gli affida la realizzazione dei brevi interventi strumentali destinati a punteggiare il lungo monologo in prosa, riservando a sé stesso solo due brevi pagine. La *scène lyrique* non è semplicemente uno straordinario esperimento e una nuova, originalissima forma di spettacolo. Rousseau vi porta alle estreme conseguenze il principio dell'antimusicalità della lingua francese, pervenendo a una soluzione radicale che gli permette di «abolire il canto in teatro senza rinunciare alla musica» (p. 195): alla parola declamata resta la funzione razionale, mentre gli strumenti, posti in posizione liminare ma investiti di un ruolo essenziale, si assumono la responsabilità espressiva. Su *Pygmalion* Collisani scrive alcune delle pagine più belle dell'intero libro. Penetrante e convincente, ad esempio, è il parallelismo istituito tra il desiderio che muove Pygmalion verso Galatée e l'ideale di intimità vagheggiato dall'autore nella vita (si veda alle pp. 177-178). Estremamente interessante è anche l'interpretazione dell'enigmatica conclusione del lavoro, che contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, non è suggellato da un numero musicale: «la musica – sostiene la studiosa – è presente in esso come sottolineatura gestuale o come apparizione sonora delle passioni di Pygmalion, e si intreccia con la recitazione in un alternarsi serrato specialmente nella sezione centrale dove più si accumulano desiderio e tensione. Non è dunque incoerente che al momento in cui il desiderio si risolve e la tensione si allenta, essa svanisca inavvertitamente e si faccia dimenticare» (p. 186). Si potrebbe aggiungere che l'ultimo intervento strumentale della *pièce* cade non a caso al confine tra il monologo del protagonista e il successivo, brevissimo dialogo con la statua nel frattempo animatasi. Se si accetta di considerare *Pygmalion* come una sorta di recitativo accompagnato disseccato e prosciugato, tale scelta appare pienamente giustificata alla luce di un'annotazione dello stesso Rousseau, secondo il quale «è nei monologhi che si dispiegano tutte le energie della musica, perché il musicista può abbandonarsi a tutto l'ardore del suo genio senza essere intralciato, per tutta la durata della parte, dalla presenza di un interlocutore. Quei recitativi accompagnati, che fanno così potente effetto nelle opere italiane, hanno luogo soltanto durante i monologhi» (così la 'voce' *Monologue* del *Dictionnaire de musique*, citata a p. 169). Anzi ci si potrebbe spingere ancora oltre per osservare come quell'ultima pennellata sonora coincida con il passaggio da un flusso verbale di natura psichica (il pensiero di Pygmalion che si estrinseca per mezzo della parola) a un'azione che si dispiega nel reale (l'incontro con Galatée): il laconico corredo strumentale (racchiuso

anch'esso in una sfera mentale?), che di quel flusso ha esaltato le articolazioni e le vibrazioni, non ha più ragion d'essere e pertanto si eclissa. L'esperienza di *Pygmalion* non è un punto di non ritorno. Nel 1774 Jean-Jacques lavora a *Daphnis et Chloé*, con cui – forse sollecitato anche se non direttamente ispirato dalle contemporanee proposte parigine di Gluck, che di certo conosce – si mostra di nuovo possibilista verso un teatro musicale in francese; nella stessa direzione vanno le nuove arie per il *Devin* composte all'incirca nello stesso periodo.

Il volume del quale si è tentato finora di descrivere le traiettorie fondamentali si giova di una conoscenza capillare dell'opera di Rousseau, tutt'altro che limitata al pur corposo comparto degli scritti musicali. Chi vorrà leggerlo resterà colpito dalla dovizia di riferimenti alla *Nouvelle Héloïse*, all'*Émile*, al *Contrat social*, all'epistolario e a numerosi testi minori. La trattazione restituisce la complessità e la mobilità delle riflessioni dell'autore, che si configurano come una ininterrotta ruminazione di concetti e richiedono perciò uno sguardo ermeneutico vigile, capace di registrare le continuità e gli scarti, i percorsi carsici e le riemersioni inopinate. Collisani non si sottrae alla sfida e disegna un prezioso reticolo di collegamenti intra- e intertestuali che si traduce in frequenti rinvii interni, suggeriti o impliciti. Anticipazioni e ritorni sono il riflesso, da una parte, della tortuosa evoluzione del pensiero del ginevrino e, dall'altra, della capacità della studiosa di abbracciare quel pensiero in tutta la sua estensione, di presidiarne gli snodi e di governarne il procedere multivago senza voler trovare a tutti i costi una coerenza che spesso non c'è. Ella, d'altra parte, non si perita di smascherare i tanti *bluff* che Rousseau dissemina nei propri scritti, facendo finta di non ricordare o – come egli stesso ammette – sopperendo con l'invenzione alla labilità della memoria. Grazie alla vasta padronanza della sua opera, Collisani individua le sviste involontarie, le omissioni strategiche, le opacità, e le contestualizza, le interpreta, le legge come tracce di risonanze più profonde, come sintomi di circonvoluzioni più complesse. In tal modo fa emergere tutte le contraddizioni che segnano la biografia, l'attività creativa e la meditazione filosofica di Rousseau. Illuminante da questo punto di vista, oltre che impeccabile, è l'esegesi della figura in cui quelle contraddizioni precipitano e in qualche modo si risolvono: il paradosso, che lungi dall'essere frivolo guizzo d'ingegno, si rivela l'unica sintesi possibile delle aporie più dolorose, l'antidoto al veleno della lacerazione permanente, il catalizzatore che consente di proseguire nel pensare e nell'agire.

*La musica di Jean-Jacques Rousseau* è un libro al tempo stesso invitante e impegnativo, accessibile e arduo. La scrittura è sobria e scorrevole; il linguaggio è

chiaro, scevro da tecnicismi e perciò perfettamente comprensibile anche da chi è poco o nulla esperto di questioni musicali. Al contempo, però, le pagine di Collisani si caratterizzano per l'alta densità dei concetti, per l'asciutta pregnanza degli enunciati, per l'andamento incalzante delle argomentazioni, e richiedono una concentrazione costante per essere comprese in tutta la loro ricchezza di implicazioni e di sfumature. Il lettore, tuttavia, è ripagato non solo con una messe ingente di conoscenze e di stimoli, ma soprattutto con il dono di una chiave d'oro per accedere alla comprensione di aspetti fondamentali – e non sempre adeguatamente noti – della vita e dell'opera di uno dei più grandi protagonisti della cultura occidentale.

Lucio Tufano  
Università di Palermo