

# MUSICA E MAGIA

## UN LEGAME PRIVILEGIATO



DI AL

Nel voler conoscere le origini della musica, oggi, non possiamo che far riferimento all'uomo primitivo e successivamente alle sacre scritture. Chiaramente il percorso che siamo tenuti a percorrere deve essere avulso da ogni preconcetto evolucionistico che ci porterebbe a qualificare il rapporto tra la musica e la magia come pregno di superstizione, ed in effetti ad un primo sguardo potrebbe apparire in cotal modo. Il primo passo che dovremo compiere è quello suggerito da Curt Sachs quando propose di sostituire il termine «primitivo» con «così detto primitivo» o «arcaico» così da superare quell'operazione mentale che ci spinge e considerare come inferiore ciò che era pensato in un periodo storico così lontano. Il punto di partenza è quello derivante dall'analisi delle antiche scritture, le quali ci consentono di poter osservare come il fenomeno musicale sia sempre stato associato all'origine del mondo visibile; in effetti, analizzando sia la tradizione vedica, quella cristiana e quella indigena, la materializzazione del mondo è avvenuta come fenomeno acustico e decadenza del suono. A ben ricordare nelle *Upanishad* la materializzazione del mondo sonoro è avvenuta con la separazione del Brahman in due poli, quello maschile e femminile, che hanno dato origine ad un grande frastuono, l'*Aum* costituente il suono primordiale il cui significato può essere paragonato all'occidentale *Amen*: la lettera *A*, significa così era, la *U*, così è, la *M* così sarà.

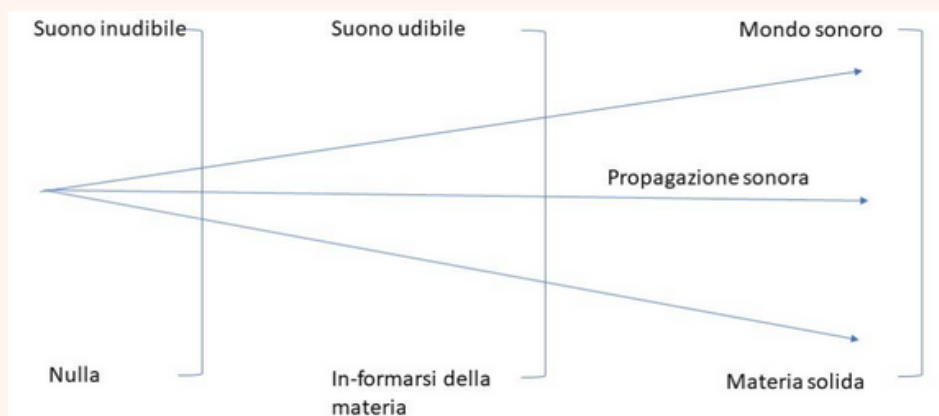
Dalla materializzazione di questo suono primigenio assistiamo alla decadenza sonora ma anche alla materializzazione del mondo visibile (vedi figura in basso) dove possiamo osservare tre stati: la prima è una fase oscura ed acustica rappresentata dal nulla, dal sonno del Brahman, l'io indifferenziato che in questa visione il canto assume un ruolo fondamentale ed in effetti nelle tradizioni cosiddette primitive il sacerdote era colui che sapeva correttamente intonare i canti durante i riti magici. Colui che sapeva riprodurre i suoni della natura era anche colui in grado di comandare agli dèi il proprio volere e la visione deistica abbracciava ogni aspetto della vita quotidiana; senza voler entrare nel dettaglio del significato di ogni principio deistico, ricordiamo che Virgilio nel VI canto dell'Eneide menziona divinità quali la Malattia, la Preoccupazione, la Vecchiaia, il Lutto, la Paura, la Fame, la Povertà ecc. ove tutto era Dio o spirito. Non si deve affermare però che si tratta di superstizione grossolane. Tra i santi del cattolicesimo si ritrova qualcosa di analogo: Santa Apollonia (9 febbraio), invocata contro il mal di denti; San Biagio (3 febbraio) contro la pulce maligna e la peste; Sant'Elena, contro l'effusione di sangue, San Fremi contro le emorroidi e potremmo continuare.

Quanto detto sino ad ora, ma anche l'esistenza di questi Santi o Spiriti destinatari di canti rituali o inni specifici, ci porta a poter affermare che nell'antichità il soprannaturale, il trascendente era strettamente collegato alla realizzazione musicale. Il legame musica e soprannaturale è alla base di una molteplicità di opere musicali che trattano il potere magico della musica e qui non possiamo che citarne alcune. La prima, a cui abbiamo già accennato, è l'oratorio *La Creazione* di Joseph Haydn. Nel giugno del 1791, pochi mesi prima della morte di Mozart, Haydn era in Inghilterra dove assistette ai concerti commemorativi di Haendel nell'abbazia di Westminster. Non era la prima volta che Haydn ascoltasce gli oratori di Haendel: grazie all'attività dell'amico Gottfried van Swieten ed alla sua *Gesellschaft des Associierten Cavaliers* ebbe modo di ascoltarne diversi. Haydn rimase molto colpito sia dagli oratori ma anche del culto che si aveva di Haendel da parte del pubblico inglese ma anche della corte reale.

Johann Peter Solomon, celebre violinista, compositore e impresario amico di Haydn, alla fine della stagione concertistica del 1795 ebbe l'idea di presentare a Londra un oratorio scritto dal compositore più ammirato del momento, parliamo proprio di Haydn. Questi procurò al musicista viennese un libretto intitolato *The Creation of the World* scritto da Thomas Linley senior (1733-1775), forse per lo stesso Haydn, ed ispirato a *Paradise lost* di John Milton (1608-1674) e che racconta l'episodio biblico della caduta dell'uomo: la tentazione di Adamo ed Eva ad opera di Satana e la loro cacciata dal giardino dell'Eden.

Una volta tornato a Vienna, Haydn, mostrò il libretto a van Swieten che ne rimase entusiasta, Rescigno ci riporta in uno dei suoi testi che il barone ebbe a dire: «mi resi conto immediatamente che un soggetto tanto eccelso avrebbe offerto a Haydn l'opportunità... di mostrare l'intera gamma delle sue straordinarie capacità e di manifestare al massimo grado il suo inesauribile genio».

Van Swieten assunse immediatamente il compito di tradurre il testo dall'inglese e adattarlo alla partitura. Anche se l'originale è andato perduto è immaginabile che il testo abbia avuto la stessa scansione ritmica sia in tedesco che in inglese così che Haydn potesse adattare ad entrambi la sua musica. Che l'idea primigenia fosse quella di una pubblicazione a doppia lingua è testimoniata dalla prima edizione a stampa del 1800 nella quale i due testi appaiono uno sotto l'altro.



*La Creazione* ebbe un immediato e straordinario successo e fu replicata molte volte nel giro di poco tempo. Le ragioni di questo successo possiamo ravvederle sia nella particolarità del soggetto ma anche dal fascino esercitato dalla musica di Haydn che imperava. Il compositore fu talmente entusiasta del progetto da occuparsi personalmente della sua diffusione per il tramite della stampa integrale dell'opera.

Nell'oratorio abbiamo la sublimazione dell'atto creativo che avviene mediante il ricorso a frammenti melodici che si susseguono senza cesure, l'incertezza tonale e il cupo colore orchestrale che simboleggiano il caos del mondo vuoto e deserto da cui si origina il tutto. Le tenebre su cui si libra lo spirito di Dio e che ricoprono gli abissi. Questa sublimazione del caos arretra di fronte ad un accordo che potremmo definire esplosivo. Dopo l'incertezza tonale, le modulazioni, i brevi incisi, approdiamo ad un do maggiore simbolo di luce che ne *La Creazione* costituisce il sottofondo tonale su cui si esprime la voce di Dio quando afferma, con pienezza dell'Io, «sia la luce, e la luce fu!». La portata emozionale è notevole. I contemporanei tacciarono questa introduzione di eccessiva confusione, ma come ebbe a dire lo stesso Charles Burney, compositore e storico della musica inglese, «e che cosa dovrebbe esserci se non caos, quando è il caos stesso ad essere descritto? Dovrebbero forse i suoni essere disposti in ordine armonico e simmetrico prima che l'ordine stesso prenda vita?»

Se la musica è l'origine del mondo visibile possiamo anche arrivare a comprendere perché la musica ha un potere trascendentale su di noi che non possiamo immaginare troppo distante da quello che può essere un effetto magico o incantatorio.

La tradizione letteraria e quella musicale ci hanno fatto dono di un patrimonio ricco di storie e vicende legate a magici strumenti, arcane melodie e voci che hanno il potere di placare ire, esortare o addormentare a proprio piacimento, solamente attraverso la dolce forza della musica. Orfeo, Ulisse, Krishna, Saul, non sono che alcune delle citazioni che possono essere prese qui in considerazione.

Quando in un qualsiasi mercato dell'India, si vede un pifferaio riuscire, con la dolce melodia del suo flauto, a sollevare un cobra dalla sua cesta, questa «è la prova che egli conosce la scienza dei ritmi, anche quelli che reggono il corpo dell'uomo».

Ed è siffatto aspetto che posto al confine tra realtà e fantasia, ha in sé qualcosa di magico che va al di là della scienza dimostrativa.

In tal senso anche la musica di Orfeo ha un potere magico. Potere sì bello, quanto criticato e bandito da Platone che ben conoscendo tali effetti, aveva condannato quei modi teneri e molli, ché troppo ingentilivano gli animi e indebolivano la morale sociale. Orfeo fu il primo che fece conoscere all'uomo le dolcezze dell'armonia, solleticò le orecchie con suoni melodiosi, e accompagnò i suoi canti sublimi con gli accordi soavi della lira. Per Elémire Zolla il mito nasce proprio qui, in un'esperienza contemplativa. È nell'atto contemplativo che accade l'ineffabile e in questa esperienza che è parte dell'intuitibile, nasce e si modella il mito. Il mito di Orfeo è forse il più antico e celebre. Orfeo è l'eroe mitico che ha legato il canto al suono della lira; la sua musica è concepita come una forza magica e oscura, che sovverte le leggi della natura, riconcilia i principi opposti: vita e morte, male e bene, gli dèi e l'uomo. Celebre musicista e poeta, Orfeo, figlio di Apollo e di Clío, suonava in modo talmente dolce la sua cetra che i fiumi si fermavano per ascoltare, le belve si ammansivano e i sassi e gli alberi si commuovevano.

Portando con sé la sua cetra Orfeo discese negli inferi per riportare in vita la dolce Euridice che era stata morsa da un serpente prima delle loro nozze. Orfeo cerca di ammaliare Caronte dapprima con il suo canto e poi con la sua Lyra. Al suono del suo strumento Caronte lo traghettò verso il mondo sotterraneo e Cerbero lo lasciò passare. Negli Inferi, Orfeo col suo canto e con la sua musica era riuscito a commuovere i giudici infernali. Anche Persefone e Plutone, regnanti del tetro paese delle ombre si commossero e acconsentirono che egli riportasse con sé Euridice, a condizione che non si voltasse mai a guardarla finché non fosse fuori del regno infernale. Orfeo con la sua sposa iniziò così il ritorno al mondo dei vivi, ma per strada non sentendo più i passi della sua amata si voltò a guardare e così Euridice rifattasi ombra si dileguò nell'ultimo saluto di addio al suo sposo. Lui non riuscendo a rassegnarsi rifece dei passi indietro, e stavolta a nulla valsero le sue suppliche a Caronte affinché lo conducesse dall'altra sponda. Inutilmente egli aspettò per sette giorni senza toccare cibo sulle rive dell'Acheronte. Sconsolato, si ritirò sul monte Rodope, rinchiuso nel suo dolore. Le Baccanti cercarono di consolarlo in tutti i modi, facendogli offerte amorose e, respinte anche quelle, sdegnate lo fecero infine a pezzi e gettarono le sue membra nel fiume Ebro.

La sua testa e la sua cetra continuavano però a cantare il suo dolore per la perdita di Euridice. Zeus, commosso dalla struggente storia, pose la testa di Orfeo in mezzo al cielo, nella costellazione della Lira. Ancora oggi, si afferma che, nelle notti stellate è possibile udire il suo canto d'amore: «[...] Orfeo cantando all'Inferno la tolse, ma non poté servarla legge data, ché 'l poverel tra via drieto si volse, sì che di nuovo ella gli fu rubata, però ma' più amar donna non volse, e dalle donne gli fu morte data».

Così Poliziano cantò la favola d'Orfeo, antichissimo poeta della Tracia, figlio del dio-fiume Eagro e della musa Calliope. Questo mito è esempio del potere della musica di trascendere «l'umana specie» e sovvertire tutte le leggi della natura; col suono della sua lira e la melodia della sua voce affascinava gli uomini, ammansiva le belve più feroci e piegò la volontà degli dèi. Orfeo ebbe il permesso di visitare l'oltretomba per rivedere la donna amata, ma tutto ciò lo ottenne attraverso la forza del suo canto e della sua musica, e fu solo grazie ad essa che poté convincere gli dèi alla storica impresa.

Dobbiamo tenere presente tutto ciò quando affrontiamo il mito di Orfeo nelle rappresentazioni teatrali. Sicuramente quando parliamo di Orfeo pensiamo immediatamente a Monteverdi ed all'atto terzo dove *l'Orfeo* (1607) si apre con l'invocazione della speranza e il commovente canto che riesce a convincere il traghettatore infernale, Caronte, a condurre Orfeo all'altra riva. Ma sappiamo che non si tratta dell'unica opera sul tema, molti sono stati i musicisti a trattare il mito orfico da Gluck ad Offenbach ed altri.

Potremmo parlare anche dei miti nordici ed in particolare della Lorelay musicata per la prima volta da Friedrich Silcher 1837 (1789-1860) compositore tedesco di Lied, su un testo di Heine del 1824, e successivamente da Robert Schumann in *Romanzen Und Balladen Op. 53 n.2*, Loreley, su testo popolare per tornare alla composizione, su testo di Heine, ad opera di Clara Wieck Schumann, *Die Lorelei* (1840-1848?), per voce e pianoforte e a quella di Franz Liszt, *Die Loreley, S.273 II* dello stesso periodo.

La Loreley era l'antico nome di una roccia nel fiume Reno situata vicino a Sankt Goarshausen. L'idea è stata di Clemens Brentano di trasformarlo in un nome di donna in una poesia scritta all'inizio del 1800. Da ciò è chiaro che l'idea di una sirena o di una strega non è certo una leggenda secolare; piuttosto è un'invenzione dell'epoca romantica (senza dubbio derivata da Circe nell'*Odissea* di Omero) dove la creazione di leggende con un significato nazionale era indicativa del nascente nazionalismo tedesco. La versione di Heine non è stata la prima dai tempi di Brentano, ma è quella che ha raggiunto la popolarità e le è stato riconosciuto lo status di canzone popolare

Per doverosa conoscenza riportiamo qui, in conclusione, il testo di Heine tradotto.

*Io non so che voglia dire  
che son triste, così triste.  
Un racconto d'altri tempi  
nella mia memoria insiste.  
Fresca è l'aria e l'ombra cala,  
scorre il Reno quietamente;  
sopra il monte raggia il sole  
declinando all'occidente.  
La bellissima fanciulla  
sta lassù, mostra il tesoro  
dei suoi splendidi gioielli,  
liscia i suoi capelli d'oro.  
Mentre il pettine maneggia,  
canta, e il canto ha una malia  
strana e forte che si effonde  
con la dolce melodia.  
Soffre e piange il barcaiuolo,  
e non sa che mal l'opprima,  
più non vede scogli e rive,  
fissi gli occhi ha su la cima.  
Alla fine, l'onda inghiottì  
barcaiuolo e barca... Ed ah!  
Questo ha fatto col suo canto  
la fanciulla Lorelei.*