

Notturmo per oboe e soprano. Letture del mito

*Nella notte odorosa di ligustri
coglievi una lucciola,
un fiore alato.*

*Sulle dita della mano
lieve spandeva un lucore
diafano, un calmo prodigio:
l'enigmatico invito d'amore
era la sua eternità naufragata nel tempo.*

*Allora ho guardato il tuo viso:
accadde
un attimo prima che il chiarore
si spegnesse, e mi parve,
sbocciato sulle tue labbra,
il sorriso immortale di Core.*

Un testo poetico è espressione di vita nascente che entra in rapporto con ogni suo potenziale osservatore. L'atto di leggere è l'avvenuto contatto tra entità viventi, unite dalla forma condivisa del linguaggio. Il mistero di questo accadimento non si lascia cogliere nella modalità diretta della visione: la luce del giorno non rischiarava a sufficienza l'incontro, non penetra la sua natura sfuggente. La pagina aperta, nel suo piatto lucore percorso dai segni grafemici, non basta alla piena conoscenza dell'evento. E proprio l'evento che qui si racconta, già nei primi versi sboccia in una polifonia di voci che solo una lettura musicale può concepire e trattenere nella simultanea compresenza. L'unità del pensiero si rivela nascondendosi e moltiplicandosi nel contrappunto dei soggetti armonizzati lungo una prospettiva sonora e figurale che ne trascende la disposizione spaziale.

*Nella notte odorosa di ligustri
coglievi una lucciola,
un fiore alato.*

Nei versi d'esordio sono cinque i soggetti che traspaiono alla lettura: ci troviamo di fronte a una rappresentazione, un teatro fantastico immerso nella natura, di vaga ascendenza shakespeariana (*Sogno di una notte di mezza estate*). La notte è protagonista invisibile di questa ambientazione; nella sua atmosfera sospesa si affacciano le odorose essenze vegetali dei ligustri, spettatori muti all'unico fatto che realmente accade: una lucciola-fiore è colta fra le mani di una misteriosa presenza che scopriremo, dal mito, essere femminile. Notte d'estate, ligustri, lucciola, fiore, sembianza muliebre. A questi cinque protagonisti della scena si aggiungono, al di là del testo, la voce narrante, cioè l'autore della poesia e, al di qua del testo, lo sguardo del lettore-spettatore. Siamo arrivati dunque a sette presenze che la pagina poetica trattiene dentro, dietro e davanti a sé. Queste figurazioni sono rivelate dalla musica che ne canta e ne armonizza i movimenti in forma di suoni. Il profumo della musica crea l'ambientazione emotiva della scena che parole e canto vanno descrivendo nel reciproco rispecchiarsi.

E di rispecchiamenti soprattutto si parla in questa composizione per oboe e soprano, dove ogni realtà appare in duplice riflessa natura: umana e divina, maschile e femminile, vegetale e animale, voce e suono, parola e musica, tenebra e luce, amore e morte. La specificità musicale del *Notturmo* consiste nel riflettersi reciproco di parole e suoni, di suoni e canto. Strumento e voce rappresentano un'unica sostanza musicale che si separa nelle forme di questa simmetria. Come il *Ginkgo Biloba* cantato da Goethe, le cui foglie bilobate – unità che si sdoppia o duplicità che si unisce – sono la psiche stessa del poeta, anche la poesia di Paolo Frasson divide la sua unità tra la voce poetica e l'enigmatica presenza evocata; e quest'ultima è riflessa nella luce diafana del fiore alato: essenza nel contempo animale e vegetale dalla speculare, bipartita natura. Realtà e fantasia, insetto e fiore, coesistono in un'atmosfera di silenzi dove parole e suoni rincorrono se stessi e le proprie avviluppate metamorfosi. L'oboe, lo strumento ad ancia moderno più simile all'*aulos* greco, col suo suono penetrante rimanda alle antiche rappresentazioni misteriche in cui realtà e illusione conducevano all'estasi orgiastica e purificatoria. L'illusione dell'ambivalenza di suono e di canto si fa narrazione del mito.

Sulle dita della mano

lieve spandeva un luore

diafano, un calmo prodigio:

l'enigmatico invito d'amore

era la sua eternità naufragata nel tempo.

Le dita della mano si accendono del luore luminescente generato dal corpo della lucciola. La bioluminescenza, come è noto, è un prodigio naturale che precede l'accoppiamento dell'insetto. Nel corso dell'esecuzione musicale, le stesse dita trasmettono allo strumento la misteriosa energia che la musica ricava dalle parole. Il tempo dell'esecuzione custodisce granuli di eternità in cui passato e

presente si fondono nel futuro di ogni attimo. La luce delle parole trapassa così, per via di una prodigiosa metamorfosi, nel suono prodotto dallo strumento. La voce umana emessa con il canto si fonde con il suono dell'oboe e inaugura una nuova forma di rappresentazione fantastica i cui protagonisti sono, oltre al canto e il suono strumentale, gli stessi interpreti con le loro partiture. Assieme ad essi, la pagina della poesia e la partitura musicale: luogo d'incontro del poeta e del compositore, luogo del candore muto e immobile da dove nascono suono e movimento, colori, ritmi e armonie.

Allora ho guardato il tuo viso:

accadde

un attimo prima che il chiarore

si spegnesse, e mi parve,

sbocciato sulle tue labbra,

il sorriso immortale di Core.

Il chiarore del suono si sta spegnendo, ma ecco che dalle labbra esce un canto in forma di sorriso. La musica trapassa dallo strumento alla voce, dal suono alla parola, dalle note al canto. E questo passaggio avviene attraverso un sorriso che ha in sé il sigillo dell'enigma. Solo ora, dagli indizi sapientemente disposti, sappiamo che il viso e le labbra sono quelli di una donna: il mito, nella sua eternità senza tempo, evoca nell'ultimo istante il nome immortale di Core-Persefone dal sorriso eginetico, trattenuto per sempre nell'attimo precedente lo spegnersi, prima che il chiarore, esaurendosi, lo sprofondi nel buio dell'Ade. Il sorriso femminile della divinità bifronte – assieme allo sguardo che lo incrocia, estremo cenno di movimento in questo finale di attimi – trattiene in sé la poesia e la musica degli antichi misteri eleusini: sembra osservare dal di fuori del tempo e del mito questa scena notturna fatta di sguardi, profumi, diafane luci che appena illuminano gesti, mani, volti, labbra, occhi. Il fiore, l'elemento sessuato della poesia, è ora sbocciato sulle labbra del canto e nella melodia che l'oboe intona nei suoi melismi. Canto e melismi si osservano, si attendono, si rispondono, si avvolgono, si penetrano, si uniscono: nuovo invito d'amore che la musica fa nascere dal suo interno, dal suo stesso manifestarsi, come la lucciola nascosta tra i ligustri nella notte d'estate.

Una lettura comparativa tra testo e partitura può ulteriormente descrivere il *Notturmo* e la sua vicenda compositiva. Si tratta, è bene precisarlo, di una breve ricognizione che scava nella realtà musicale dopo che questa si è già realizzata, dopo che la composizione è stata eseguita e canto e suoni si sono manifestati nell'evento concertistico. Ciò ha permesso di osservare con migliore consapevolezza quanto fu composto tra gennaio e febbraio 2019, nella lettura della poesia, assecondando le suggestioni che la

qualità musicale, ritmica e letteraria del testo suscitava nel compositore-interprete. Ora, a distanza di oltre un anno da quando la musica fu scritta, è possibile tentare un suo racconto. Il brano ha un organico piuttosto insolito: il duo oboe e soprano. Già nel periodo barocco si trovano composizioni in cui soprano e oboe dialogano come solisti (vedi il *Domine Deus* dal *Gloria* di Vivaldi o alcune arie con basso continuo dalle *Cantate* di Bach). Nel *Notturmo* non esistono altri strumenti e non si può parlare di un vero e proprio dialogo. Eppure le tre componenti essenziali costituite dal testo poetico, dalla voce e dallo strumento sono ugualmente presenti nelle loro singolarità omofoniche: un solo testo, una sola voce, una sola melodia. Tre singolarità che si vorrebbero in totale simbiosi, in perfetto equilibrio, in perfetta indipendenza. Ciò che rende particolare questa composizione è il rapporto tra le sue tre componenti: un rapporto che va dall'interconnessione all'assoluta autonomia, a seconda del sistema di indagine e di osservazione che si applichi durante l'ascolto. La sua originalità sta appunto nell'essere un sistema complesso dalle variabili indecidibili. Nessun principio compositivo, psicologico, geometrico può stabilire un ordine di rapporti tra le tre entità in gioco. Il vettore spazio-temporale dell'ascolto e della lettura ci indica il prima e il dopo, l'ordine delle entrate dell'oboe, del soprano; il susseguirsi delle intonazioni del canto segue l'ordine del costrutto poetico nei suoi tre periodi principali, ben evidenziati dalla punteggiatura e dal senso delle frasi. Tuttavia, manca una chiave di lettura univoca che accosti parole, voce e musica in modo definitivo. Prendiamo, ad esempio, le sopracitate arie bachiane: un testo è messo in musica, il soprano lo intona, l'oboe esegue le proprie fioriture attorno alla melodia, mentre il basso continuo (cembalo e cello) ne realizza il sostegno armonico. Tutto funziona: l'ascolto del canto contornato dalla melodia dell'oboe e accompagnato dagli accordi del basso realizza l'appagamento estetico, fatto dalla comprensione del significato verbale del testo tedesco (quando questa avviene, ma anche a prescindere da essa), e dalla sua ambientazione, sublimazione musicale, somma in Bach. Nel caso del *Notturmo*, queste certezze, questi canoni della fruizione estetica non sono sufficienti alla comprensione del brano, anzi ne sono del tutto estranei. Ciò non significa una maggiore "complessità" rispetto a Bach (ci mancherebbe!), né una calcolata artificiosità della composizione (nessuna forma musicale è "naturale", poiché la musica, come noi la conosciamo e l'ascoltiamo, non esiste in natura: è una creazione culturale storicamente determinata).

Il principio che può meglio introdurre all'ascolto del *Notturmo*, che non a caso è scritto *per oboe e soprano*, e non viceversa, è questo: la poesia, i versi, le parole, i fonemi sono prima di tutto nella musica dell'oboe. I suoni che lo strumento emette, istante dopo istante, sono le parole stesse, *flatus vocis*. Lo strumento monodico è stato scelto per la sua profondità di suono, che lo rende vicino alla fisicità della voce umana per intensità ed estensione. Immaginiamo così le parole ad una ad una nascenti dal corpo dello strumento, fonemi nascosti tra le note, sillabe e significati come sparsi prodigi nel silenzio della notte. Per rendere più vera e pregnante l'unità di suono e parola, l'esordio della composizione, affidato all'oboe, disegna un tema che trattiene in sé, rivelandoli e al tempo stesso occultandoli, i primi versi

della poesia. È la riproposizione in chiave moderna di un procedimento della polifonia rinascimentale fiamminga per cui ad ogni sillaba corrisponde una nota musicale riferita alla vocale della sillaba stessa.

Nella notte odorosa di ligustri

coglievi una lucciola,

un fiore alato.

Parole e suoni, significati verbali e musicali sono così strettamente avvinti, *naufragati nel tempo*, strutturalmente legati da vincoli antichi che superano ogni intellettualismo. L'identità di sillaba e nota, di fonema e suono è l'unità minima, il quanto su cui si accresce il tessuto musicale. La lontananza del mito greco evocato dal suono dell'*aulos*-oboe è nella lontananza della voce dello strumento rispetto alla voce femminile che da esso è chiamata in vita. È l'oboe a suscitare a sé il canto che sorge nella notte. Non c'è suono, non c'è voce in questa poesia di odori e chiarori, di segni e segnali che pervadono la notte d'estate. Non c'è un corpo, ma solo suoi indizi: mani, dita, viso, labbra, sorriso. Nessuna voce si leva a invitare all'amore. La luce è l'elemento dominante di questa scena fantastica. Una luce che proviene dall'interno stesso della narrazione. È la lucciola posata sulla mano a rischiarare di un evanescente lucore il misterioso volto femminile, colto nell'istante di un sorriso: espressione mimica della felicità, presenza assoluta e irripetibile dell'eros perduta nell'eterno, oltre la morte. Ogni attimo di questa visione è un frammento di infinito. Il silenzio si apre al suono, l'immagine diviene canto e melodia che diffonde nella notte rischiarata, silenzio appena interrotto da voci che si sostituiscono poco a poco alle figure e assumono nelle proprie spirali di significati le forme, le luci e gli odori della notte. Ecco allora che, poco a poco, battuta dopo battuta, tutto diviene altro da sé: la luce si fa suono, la notte odorosa armonia di contrappunti, il sorriso soffio sull'eternità. Quale ascolto allora è possibile per questa partitura in cui parole e suoni si vogliono nati entrambi da quell'antico *aulos* che rimanda al mito di Core-Persefone, regina degli Inferi? Quale remota classica antichità emerge dalla notte della storia per manifestarsi in forma di suono in una notte d'estate tra fragranze e lucori? E soprattutto, con quale linguaggio poetico e musicale questa partitura si rivelerà al moderno ascoltatore senza tradire la propria natura crepuscolare, riluttante al completo disvelamento?

Se di *mito* si tratta, esso si dovrà manifestare nel *rito*, nel mistero arcaico della notte, dove ogni riferimento spazio-temporale è perduto nell'estasi e nell'ebbrezza. Ecco allora che i versi della poesia divengono frasi oracolari, laminette orfiche il cui contenuto allusivo e ambiguo non ha un solo significato, ma si avvolge su se stesso e si disancora da ogni riferimento abituale. Anche la musica, da cui le parole sono veicolate, abbandona ogni tradizionale contesto di ascolto – ogni *assuefazione*, direbbe Leopardi – e si libra nell'aria, riscrivendo gli aloni delle proprie geometrie e i propri riferimenti tra essa e lo spazio-tempo generato. In simile contesto spazio-temporale avviene dunque l'ascolto del *Notturmo* per oboe e soprano. Se non ci predisponiamo a questo tipo di ricezione non cogliamo il senso delle linee

melodiche e la logica delle loro evoluzioni e sovrapposizioni. Abbandoniamo prima di tutto il contesto del linguaggio tonale di cui è permeata la maggior parte della musica che abitualmente si ascolta (musica classica, leggera, pop, folk). Questo linguaggio è a noi familiare perché ne siamo assuefatti e non ci riserva sorprese: ci appaga nelle aspettative che ciascun genere riserva ai suoi ben sintonizzati cultori. Ma il viaggio verso il mito greco non può servirsi di un codice musicale costituitosi ai tempi di Bach. Il senso di mistero, di straniamento, di disorientamento andrebbe perduto. L'ebbrezza che travolge i sensi e i punti di riferimento non può manifestarsi nel sistema di toniche e dominanti – l'armonia funzionale – dove ogni percorso è codificato da leggi e abitudini inveterate. Il sistema tonale è il corrispettivo della fisica newtoniana, con le sue leggi della gravità a regolare ogni aspetto del reale, a ordinarlo in precise formule matematiche. Ascoltando la musica del *Notturmo* è come se entrassimo in una navicella spaziale in cui la forza gravitazionale è parzialmente abolita. La concatenazione delle note segue regole precise, ma estranee alla nostra abitudine; le microaggregazioni spaziali e temporali degli elementi, pur presenti e necessarie, sembrano portarci in una dimensione subliminale e meta-fisica, cioè onirica: che è quella appunto da cui tutto è cominciato. Il *sogno* shakespeariano ricompare e tende le mani al mito greco e ai suoi antichi silenzi e oscurità: fate e folletti del bosco degli equivoci si trasformano nelle sacre suonatrici di Dioniso e Core. Altre danze e visioni trascorrono davanti agli occhi nei sedici minuti di questa composizione: teorie di note e di parole provenienti da arcane profondità e proiettate lungo moderne fantasie tentano di aprirsi un varco nella coscienza dell'ascolto, tra le tenebre dell'Ade divenute chiarore di lucciola. Forse nella coscienza dell'uomo contemporaneo, o nel suo trasfigurato inconoscibile, antiche danze e visioni troveranno isole d'ordine in cui rispecchiarsi e riorganizzare la realtà dei suoni.

Mirco De Stefani, aprile 2020