



Significante e significato per una metafisica della notte Derive musicali nel Settecento europeo

Alessandro Decadi

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

Fin dalle origini dell’umanità il mondo è stato percepito attraverso delle opposizioni binarie: maschile e femminile, cielo e terra, sacro e profano, giorno e notte attribuendo a tali coppie un significato metafisico o di natura etica. A ben osservarli facciamo riferimento a una simbologia che trova le sue radici negli albori del genere umano. Abbiamo già visto altrove – nella mitologia dei popoli – che i miti della creazione spesso sono accomunati da questo dualismo oppositivo. Ed infatti nelle *Upanishad* Dio si differenzia in due poli, l’uno femminile, l’altro maschile. Da un lato abbiamo *Adi Shakti*, il principio femminile, la grande dea, dall’altro *Sada Shiva*, ovvero il principio maschile, l’essere primordiale, Dio padre. Attraverso la loro contrapposizione ha origine nell’universo l’*Aum*, il suono primordiale che ha dato origine alla creazione in contrapposizione al mondo delle tenebre, dell’oscurità, del silenzio.¹

La popolazione degli Uitoto afferma che all’inizio «la Parola diede origine al Padre»,² sottolineando come il suono si sia contrapposto al silenzio nell’atto creativo. Nell’Antico Testamento e specificatamente nella Genesi è detto: «In principio Dio creò il cielo e la terra. Or la terra era informe e vuota, e le tenebre coprivano la faccia dell’abisso, e lo spirito di Dio si librava sopra le acque. E Dio disse: “Sia la luce”. E luce fu».³

Nell’antichità, emerge, che le tenebre rappresentavano ciò che è di più oscuro nella storia dell’uomo. Esse fanno riferimento a un momento storico nel quale la creazione è assente; paradossalmente questo è il Regno di Dio, un Regno dove esiste solamente l’assoluto, dove l’uomo e la materia non sono presenti. L’oscurità da questo punto di vista ha sempre suscitato un enorme fascino sui pensatori delle varie epoche perché rappresentava da un lato il momento in cui l’uomo ed il suo creato erano silenziosi e dall’altro l’istante in cui era maggiormente possibile percepire l’essenza del tutto. Era il momento in cui l’uomo si trovava maggiormente vicino a Dio nell’atto contemplativo del silenzio e della notte.

Esiòdo non a caso diede alla notte il nome di “madre degli dèi”, perché i Greci credevano che la notte e il buio precedessero l’origine di tutte le cose.

La notte si qualifica anzitutto come tale, infatti, perché si caratterizza per l’oscurità: il tema dell’alternanza del giorno e della notte è infatti inscindibilmente legato al contrasto tra la luce e le tenebre. La notte è oscurità impenetrabile, associata al colore nero, luogo delle tenebre piene di mistero, inquietante, spesso simbolo di terrore. La notte, pertanto, può sembrare avere una connotazione negativa.

Il mito greco presenta la notte come la grande dea *Nyx*, vestita di nero e con l’abito trapunto di stelle, che durante il giorno riposa in una caverna nel lontano Occidente e al tramonto, con un carro al quale sono attaccati dei cavalli neri, viaggia nel cielo.

¹ Cfr. A. Decadi, *Mito e simbolo negli archetipi musicali, lo sguardo del Romanticismo verso Oriente*, PM Edizioni, Varazze, 2019.

² M. Schneider, *La musica nella mitologia, filosofia e liturgia dell’antichità* in *Storia universale della musica*, Mondadori, Milano, 1999, p. 18.

³ Libro della Genesi, I.



Nyx, in quanto madre di *Hypnos*⁴ (il sonno), è la madre dei sogni e pertanto legata all'inconscio, è ciò che è irrazionale e incosciente, è colei che dispensa dagli affanni del giorno. Di qui, pertanto, assume la connotazione positiva di colei che ristora (indicando il sonno ristoratore). *Nyx* però è anche madre dell'inganno, ovvero di *Apátē*⁵. Tale significato è molto importante perché racchiude in sé il concetto di *māyā*. Trattasi di un concetto chiave per dirimere molte questioni legate al tema della notte ed alla sua visione. Da un lato Platone ne *La Repubblica* dà una connotazione negativa alle tenebre, in contrapposizione alla luce, nel mito della caverna; successivamente potremo osservare e comprendere ove sia l'inganno della Regina della Notte mozartiana che si trasforma da madre addolorata a regina del male. Non si tratta di una trasformazione, bensì della natura stessa della Notte che, quale madre di *Apátē*, contiene in sé la capacità di ingannare e di essere una falsa rappresentazione della realtà. Come abbiamo detto altrove, la trasformazione della Regina della Notte, rappresenta la caduta del velo di *māyā*. Ma su questo punto torneremo a suo tempo.

Secondo lo studioso Lurker (1928-1990), nel pensiero antico la notte non può avere solo significati negativi, essa ha anche connotazioni più positive: «secondo la credenza antica, nell'oscurità l'uomo può associarsi a forze misteriose, può investigare il futuro e scoprire tesori». ⁶ Per tale motivo, la notte, indica quella condizione capace di aprire alla persona umana un accesso alle profondità dell'essere, induce alla riflessione e alla interiorizzazione. Permette di accedere a quell'Io nascosto che solo nel silenzio, forse anche meditativo, è possibile raggiungere. La notte è capace di condurre l'uomo in una serie di valutazioni e ragionamenti che si riferiscono al senso ultimo della sua esistenza, della sua origine e del suo destino, al rapporto con sé stesso, con la realtà che lo circonda, con il mistero e la trascendenza. La notte rappresenta il momento di massimo confronto tra l'uomo e l'infinito. Il momento ultimo in cui l'uomo interroga sé stesso ed il fato.

Il rapporto tra la notte e il concetto di infinito appare già in Gaio Valerio Catullo, quando – nel I secolo a.C. – associava il tempo della notte degli amanti, finito, al sonno della morte, infinito:

Soles occidere et redire possunt;
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.⁷

È questo il motivo per il quale la fine del mondo spesso è descritta come scomparsa della luce e l'inabissarsi in una tenebra eterna. In tal senso la notte è senza fine, pertanto infinita, e meglio permette di descrivere il nulla derivante dalla fine del mondo. Ne deriva che mentre la luce simboleggia la vita, l'immortalità, la perfezione, quale manifestazione della divinità attraverso il creato, la notte appartiene al regno del caos, dell'informe, del nulla e della morte.

Già George Berkeley nel XVIII secolo aveva sviluppato l'idea che tutte le cose fossero create da Dio e che quindi la divinità fosse la causa immediata di tutte le nostre esperienze sensibili. Tali esperienze sono date da Dio a l'uomo che vede in esse i segni e i simboli della volontà divina.⁸ All'interno del pensiero filosofico berkeleiano centrale è il rapporto tra Dio e la natura, del quale essa è manifestazione.

⁴ Cfr. J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino, 2001, p. 40.

⁵ *Ivi*, p. 57.

⁶ M. Lurker, *Notte*, in *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Paoline, Cinisello Balsamo, 1990, p. 132.

⁷ G.V. Catullo, *Le poesie*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano, 1982², V, p. 12 [«Il sole può tramontare e poi risorgere; / noi, invece, una volta che il nostro breve giorno si spegne, / abbiamo davanti il sonno di una notte senza fine» – tr. it. mia].

⁸ Cfr. B. Marciano, "Il rapporto estetico con la natura nella filosofia di Berkeley", *Rivista di Estetica*, 55 (2014): pp. 247-270.



L'elogio della bellezza della natura lo ritroviamo già in un passo di apertura dei *Dialoghi* (1713) dove Philonous dice:

Così hai potuto vedere quali piaceri innocenti e gradevoli tu perda tutte le altre mattine. Non c'è momento del giorno che sia più piacevole di questo e stagione più deliziosa dell'anno. Questo cielo purpureo, questi canti disordinati ma dolci degli uccelli, i bocci fragranti sugli alberi e sui fiori, il dolce tepore del sole nascente, tutto questo e mille altre bellezze indicibili della natura ispirano estasi segrete all'anima.⁹

Questo momento del mattino, l'alba, è data dal passaggio dalla notte al giorno ed è in grado di esprimere «estasi segrete dell'anima»;¹⁰ di qui la natura spirituale delle emozioni e anche la loro causa primaria che si ritrova in Dio.

Non troppo distante da queste posizioni è il pensiero di Giambattista Vico, che nella *Scienza nuova* (1744) colloca il velo delle tenebre sull'antichità, un velo che rappresenta l'ignoto ovvero il mistero circa la storia dell'umanità e in particolare della storia antica: «ma in tal densa notte di tenebre, ond'è coperta la prima da noi lontanissima Antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa Verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar' in dubbio».¹¹

Vico ci permette di comprendere, al di là dello storicismo e dell'ordine universale ed eterno della storia, quale sia l'idea della notte nei primi anni del Settecento. Essa rappresenta l'oscurità, il dubbio e soprattutto l'ignoto. Siamo nel 1744, anno della morte del filosofo ma anche anno della terza edizione della *Scienza nuova*. È una data limite perché osserveremo che di lì a poco l'idea della notte diventa più distesa, appare come conciliatrice, è il momento in cui gli scienziati volgono lo sguardo al cielo per indagarne le regole celesti, vi è la curiosità verso l'oscuro ma anche la pacificazione che si ha nella ricerca dell'io, quando a confronto con se stessi nella penombra della sera, stiamo per entrare in quelle ore magiche e silenziose che incorniciano la fine del giorno per scomparire con il risorgere del sole e l'avanzamento della luce.

La notte non spaventa più, ci si accosta a essa con delicatezza e appare come ristoratrice e pacificatrice degli animi. In effetti è, come dicevamo, il confronto tra l'io e il cosmo, che suscita un intimismo diffuso. Un intimismo che si diversifica da quello romantico, sospinto dal raccoglimento emotivo che si esaurisce nella brevità dell'istante e nella caducità del tempo. Qui l'intimismo è un atto contemplativo, verso le stelle ma anche verso la bellezza. È la fotografia dell'istante illuminata dalla ragione. In pittura si prediligono i colori pastello, le opere monumentali, i soggetti storici, mitologici e allegorici. Il passato non spaventa più, ora si guarda al futuro. Con la scoperta di Ercolano e Pompei si ha un ritorno allo studio delle forme classiche e del contrasto cromatico, evidente nell'uso delle ombre. Come non notare l'uscita dal mondo delle tenebre, che attorniava Caravaggio, nella grazia, eleganza e luminosità delle opere di Canaletto o Tiepolo? Oppure come non notare il contrasto con i chiaroscuri di Jacques-Louis David?

Il tema della notte possiamo ritrovarlo già nelle opere di Johann Sebastian Bach anche se con significati ogni volta diversi: ad esempio nel mottetto in mi minore per coro a cappella *Jesu, Meine Freude* BWV 227, *Gesù, mia gioia*, composto con tutta probabilità per il servizio funebre in memoria

⁹ G. Berkeley, *Dialoghi tra Hylas e Philonous*, Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ G. Vico, *La scienza nuova* (1744), ed. crit. a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, p. 87, 13-15.



Johanna Maria Rappold, figlia del rettore della Nicolaischule di Lipsia, eseguito il 18 luglio 1723 nella chiesa di San Nicola. Si tratta – con tutta probabilità – del più antico mottetto bachiano rimastoci.

Il testo è interessante anche dal punto di vista letterario; esso è composto dalle diverse strofe dell'omonimo corale mistico dello scrittore tedesco Johann Franck (1618-1677) tra le quali Bach, con arte sapiente, ha intercalato alcuni versetti dell'VIII capitolo dell'*Epistola ai Romani* di San Paolo, il primo grande frutto della nuova letteratura mistica cristiana:

Denn das Gesetz des Geistes,
der da lebendig machet in Christo Jesu,
hat mich frei gemacht von dem Gesetz
der Sünde und des Todes.¹²

Ma anche:

Ihr aber seid nicht fleischlich,
sondern geistlich, so anders Gottes Geist
in euch wohnt. Wer aber Christi Geist
nicht hat, der ist nicht sein.¹³

Questi non sono che due esempi dell'interpolazione del testo con quello derivante dalla *Lettera ai romani*, ma torniamo al tema della notte.

La notte qui ha valore “tombale”, rappresenta la fine del tutto: un passato che non ha valore nel presente.

Con la morte dell'elemento corporale, l'uomo perde la sua materialità per divenire puro spirito. Con essa – ravvisata nella notte, a differenza della vita, rappresentata dalla luce – ogni cosa cessa di avere significato.

Il passo che segue è tratto dal testo del mottetto ed è esemplificativo di quanto espresso sopra:

So aber Christus in euch ist,
so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen;
der Geist aber ist das Leben
um der Gerechtigkeit willen.

Gute Nacht, o Wesen,
das die Welt erlesen,
mir gefällt du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
bleibet weit dahinten,
kommt nicht mehr ans Licht.
Gute Nacht, du Stolz und Pracht.
Dir sei ganz, du Lasterleben,
gute Nacht gegeben.

¹² <<https://www.flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Mottetto227.html>> (ultimo accesso 15/10/2021) [«Poiché la legge dello Spirito, / che dà vita in Gesù Cristo, / mi ha reso libero dalla legge / del peccato e della morte»].

¹³ *Ibid.* [«Quanto a voi, che non vivete secondo la carne, / ma vivete secondo lo spirito, soltanto così lo spirito di Dio / abita in voi. Chi però lo spirito di Cristo / non possiede, non è una sua creatura»].



So nun der Geist des, der Jesum
von den Toten auferwecket hat,
in euch wohnet, so wird auch derselbige,
der Christum von den Toten auferwecket
hat, eure sterblichen Leiber lebendig
machen, um des willen, dass sein Geist in
euch wohnet.¹⁴

Come possiamo dedurre dal testo, la luce rappresenta la resurrezione, la nuova vita spirituale, mentre la notte rappresenta la morte fisica.

I mottetti bachiani furono molto apprezzati anche da Mozart che, nella visita a Lipsia del 1789 alla Thomasschule dove Bach era stato Kantor fino alla morte, esclamò: «Finalmente qualcosa da cui si può trarre giovamento».¹⁵

Bach non utilizza il tema della notte assimilandolo solamente alla morte, possiamo ritrovare un senso più ampio in quella che è l'attesa del giorno. La notte non è vista più come senso ultimo della vita ma è l'attimo che precede il mattino, sono le ore d'estasi dell'attesa, le ore interminabili che conducono al giorno delle nozze. È l'esempio della cantata in mi bemolle maggiore per soli, coro e orchestra BWV 140, composta a Lipsia nel 1731: *Wachet auf, ruft und die Stimme* [Svegliatevi, ci chiama la voce]. Composta a Lipsia per festeggiare la 27^a domenica dopo quella della Trinità, una ricorrenza assai rara dell'anno ecclesiastico luterano che nel 1731 cadeva il 25 novembre. Il *Vangelo* stabilito per quella domenica era la parabola delle dieci vergini tratta da San Matteo XXV, 1-13. Bach scelse come corale su cui basare la cantata, quello molto noto di tre strofe scritto nel 1599 da Philipp Nicolai che si ispira appunto alla storia delle vergini sagge e delle vergini stolte:

Wachet auf, ruft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
Wach auf, du Stadt Jerusalem!
Mitternacht heißt diese Stunde;
Sie rufen uns mit hellem Munde:
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohl auf, der Bräutigam kömmt;
Steht auf, die Lampen nehmt!
Alleluja!
Macht euch bereit
Zu der Hochzeit,
Ihr müsset ihm entgegen gehn!¹⁶

¹⁴ *Ibid.* [«Ma se Cristo è in voi, / pur se il corpo a causa del peccato muore, / lo spirito è però la vita / per volere di giustizia. / Buona notte a te, creatura, / che hai scelto il mondo, / a me non piaci. / Buona notte a voi, peccati, / state lontani da me, / non venite più alla luce. / Buona notte a te, orgoglio e vanagloria, / a tutta una vita di depravazione / sia data la buona notte. / E se lo spirito di colui che Gesù / ha risuscitato dai morti, / abita in voi, possa anche lo stesso spirito / che ha risuscitato Cristo dai morti, / restituire la vita al vostro corpo mortale, / secondo il volere dello Spirito / che dimora in voi»].

¹⁵ Cfr. P. De Martini, *Le case della musica*, il Saggiatore, Bari, 2018, ma anche in C. Wolf, *The new Bach reader*, W.W. Norton & Co., 1998.

¹⁶ <<https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV140-Ita5.htm>> (ultimo accesso 15/10/2021) [«Svegliatevi, le voci delle guardie / ci chiamano dall'alto della torre, / svegliati, o città di Gerusalemme! / Mezzanotte è scoccata; / loro ci chiamano



ma anche:

Wacht auf, ermuntert euch!
Den Bräutigam zu empfangen!
Dort, sehet, kommt er hergegangen.¹⁷

E ancora:

Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.¹⁸

Sion è la città di Gerusalemme che si illumina con il sorgere del sole mentre si attende lo sposo, la mezzanotte è passata, le donne sagge e quelle stolte si devono svegliare per prepararsi al banchetto nuziale ed allo sposalizio. Come abbiamo detto, qui la notte rappresenta l'attesa del dì che verrà.

È del XVIII secolo l'affermarsi del genere notturno, un genere musicale fortemente evocativo del senso della notte. Inizialmente con il termine notturno si faceva riferimento a della musica che doveva essere eseguita la sera oppure di prima mattina senza avere allusioni a particolari caratteristiche formali. La notte evoca suggestioni e i brani erano caratterizzati da melodie sinuose ed andamenti moderati.

Proprio in Italia si riscontra, a partire dal Seicento, lo sviluppo di una musica che vuole esprimere la gamma dei sentimenti umani oppure imitare i fenomeni della natura quali il mormorio delle onde, i temporali e le tempeste. Tra questi anche quello fortemente evocativo della notte.

Se esaminiamo la ricca produzione musicale vivaldiana le figure retoriche sono minori rispetto a quelle bachiane ma, per contro, la musica strumentale è ricca di locuzioni riferibili a musiche con intento programmatico. Se è vero che il compositore veneziano non scrisse più di uno o due lavori all'anno, è pur vero che mantenne questo ritmo per ben trentasei anni. Nella sua produzione l'intenzione descrittiva rimane fortemente caratterizzante, rispetto ad altri musicisti coevi, quali Albinoni, Corelli, Torelli e Marcello. Questa tendenza la possiamo notare sin dall'op. III, *L'Estro armonico*, dall'op. IV *La stravaganza*, e dall'op. V, *La cetra*. Per tornare al nostro tema, va però osservato che tra le opere vivaldiane con titoli particolari (circa ventotto), figurano due di quelle dell'op. X, n. 2, dedicate alla notte. Che i concerti facenti parte dell'op. X nascano a poca distanza temporale dall'op. VIII e cioè tra il 1725 ed il 1728, potrebbe dipendere dall'adesione del compositore alla corrente del tempo.¹⁹

Con riferimento soprattutto all'ambito della descrittiva settecentesca, va citato il *Concerto per flauto, archi e basso continuo* RV 439, contenuto nell'op. X, dedicata al flauto traverso, pubblicata probabilmente ad Amsterdam nel 1729 da Estienne Roger e intitolato appunto *La notte*.²⁰

Il concerto è strutturato in sei tempi: *Largo* (sol minore); *Fantasma: Presto* (sol minore); *Largo* (sol minore); *Presto* (fa maggiore); *Il sonno: Largo* (do minore); *Allegro* (sol minore).

con voce chiara: / dove siete, vergini sagge? / Presto, che lo sposo sta arrivando; / alzatevi, prendete le lampade, / Alleluia! / Preparatevi alle nozze, / voi dovete andargli incontro! / Devi andare a conoscerlo!»].

¹⁷ *Ibid.* [«Destatevi, e fatevi coraggio / per accogliere lo sposo! / Là, guardate, vi viene incontro»].

¹⁸ *Ibid.* [«Il suo sposo scende glorioso dal cielo, / forte nella misericordia, potente nella verità, / la luce di Sion brilla, la sua stella sorge»].

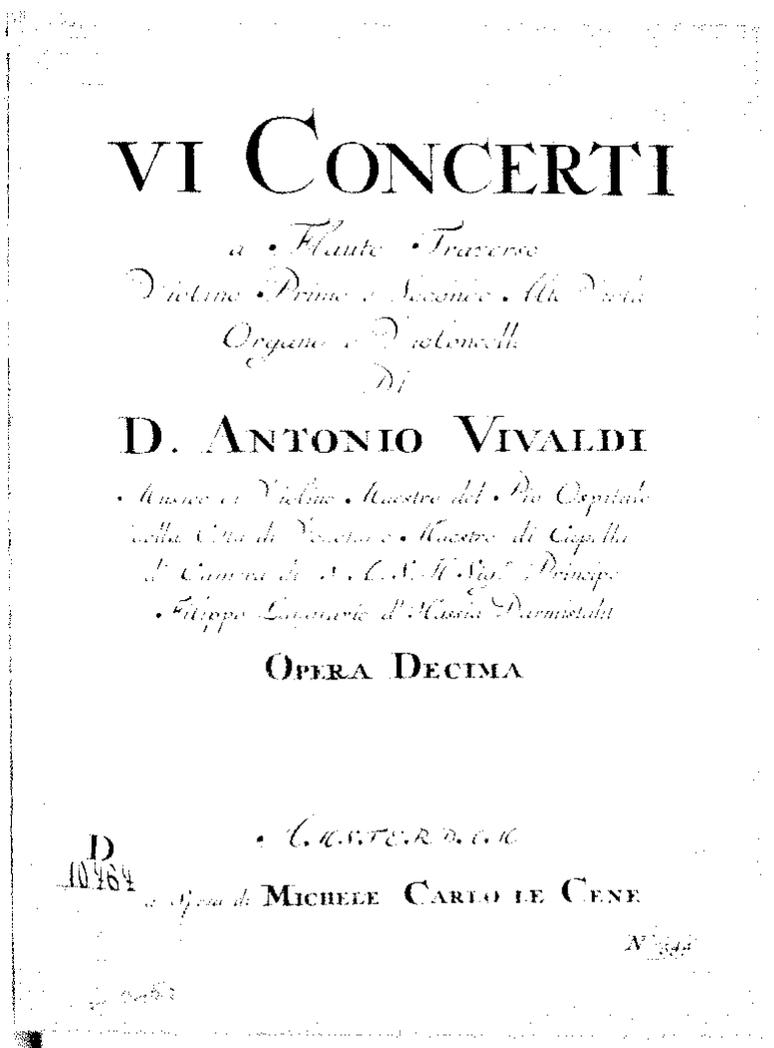
¹⁹ Cfr. V. Kolneder, *Vivaldi*, Rusconi, Milano, 1994, pp. 131-135.

²⁰ Cfr. C. Casini, *Storia della musica, dal Seicento al Novecento*, Rusconi, Milano, 1988, pp. 108-109.



Le composizioni vivaldiane, che rientrano nella musica a programma, appartengono a un genere descrittivo della musica, dove i titoli dei brani servono a far comprendere l'intensità e le intenzioni del compositore. Qui la notte rappresenta una atmosfera angosciosa ed inquietante.

A un largo introduttivo segue l'esperienza notturna dell'incontro con i fantasmi, ecco che qui la notte funge da anello di congiunzione di quelle coppie binarie che abbiamo visto sin dall'inizio: bene/male, buio/luce, notte/giorno, vita/morte. L'uomo nell'oscurità della notte ha una esperienza metafisica che scaturisce nell'incontro con le anime dell'aldilà, i fantasmi.



Per rappresentare i fantasmi o, piuttosto, il senso di angoscia e inquietudine suscitato dall'idea dei fantasmi, si ricorre a scale di terze, in valore di semicrome, che si rispondono fittamente a canone, e a un non meno fitto risponderi di arpeggi acefali, sfocianti in una figurazione dattilica, sincopata e rafforzata ancora da un ritmo complementare dei bassi nella figurazione continua di croma con punto – semicroma.



Dopo l'esperienza soprannaturale, l'uomo trova riconciliazione nel sonno, che qui è ristoratore e pacificatore degli animi. Tutto ciò lo ravvisiamo anche dal punto di vista grammaticale: il "sonno" è strumentato "senza cembalo" e "tutti gli strumenti sordini". Trattasi di un piccolo capolavoro di tensione cromatica che Kolneder definisce «altamente romantica».²¹ Alla dissonanza che lo contraddistingue a partire dalla terza battuta segue un concatenarsi di accordi che mantiene il senso di tensione per ben ventisette battute. Il largo ha una figurazione puntata che crea una atmosfera processionale di trepidante attesa e misteriosa inquietudine, l'alternanza del ritmo puntato alle pause e alle scalette enfatizza questa atmosfera sospesa che dopo un trillo di lunga risoluzione conduce alla frettolosa e vivace apparizione dei fantasmi. Lo stato di agitazione pervade la notte a cui segue un largo, sempre in sol minore che sembra porre una pausa distensiva a quanto accaduto. L'agitato incontro trova una breve pacificazione per tornare a un allegro che riprende l'enfasi dell'apparizione dei fantasmi, ma questa volta siamo in fa maggiore. È forse un'ultima apparizione prima che l'uomo prenda sonno. Esso appare nella tonalità oscura di do minore, i lunghi fiati danno un senso di pace, una esaltazione del nulla che si crea dallo scontro tra la vita e la morte appena percepiti dalle note precedenti. È un lungo sonno di quasi due minuti al quale segue la ripresa in sol minore degli elementi già noti. È una degna conclusione in minore, ma dal carattere allegro, quasi a figurare la fine della notte, l'avvicinarsi del giorno e la pacificazione degli aspetti inquietanti dell'esperienza notturna. La notte non è più un evento metafisico e oscuro ma un momento di passaggio che conduce alla luce del giorno. Questa sensazione è rappresentata grammaticalmente da una conclusione rallentata e dal lungo respiro, segno che pian piano l'oscurità ha lasciato il posto alla luce del mattino.

Al tema della notte Vivaldi non ha dedicato solo questo concerto, ma anche quello RV 501, di qualche anno prima (sembra tra 1720 ed il 1724). Questo, oltre a essere in sib maggiore – e quindi una tonalità sicuramente più allegra –, è dedicato al fagotto. Il concerto di compone di cinque tempi: *Largo – Andante molto, Presto – Fantasmi, Presto – Adagio, Il Sonno – Allegro*, quest'ultimo è significativamente intitolato *Sorge l'Aurora*. Mentre i tempi rispondono alle caratteristiche espresse già per l'altro concerto, qui è proprio l'apposizione del titolo finale che fa comprendere come sia vista la notte. Essa rappresenta per Vivaldi, e quindi nell'immaginario settecentesco italiano, il passaggio dalle tenebre e l'oscurità al giorno, dalla inquietudine alla rasserenante alba mattutina, dalla notte, espressa dai fantasmi, alla vita che l'alba rivela.

Si tratta di una musica fortemente suggestiva, che rientra nel quadro di quei tentativi più volte operati da Vivaldi (si pensi alla *Caccia*, alla *Follia* e soprattutto alle notissime *Quattro Stagioni*) di descrivere con mezzi e in termini puramente musicali fatti e momenti della vita di tutti i giorni.

Nella seconda metà del Settecento la musica diventa evocativa, sognante, il basso albertino mozartiano rende l'eleganza del linguaggio musicale, Boccherini usa le passacaglie e i minuetti per descrivere immagini e suggestioni serali. È il caso del *Quintetto in do maggiore per archi, due violini, una viola e due violoncelli*, opera 30, n. 6 che porta la didascalia *Musica notturna delle strade di Madrid* (1780).

Boccherini durante gli anni di residenza in Spagna, a partire dal 1776, non poteva non essere influenzato dalla musica di quel paese, e infatti nei brani – soprattutto nei ritmi e nei contrasti timbrici – possiamo ritrovare tutto il folklore spagnolo. Bisogna dire che in Spagna il compositore lucchese – con la sola eccezione del suo protettore e di pochi altri – non fu molto apprezzato, mentre all'estero le sue

²¹ V. Kolneder, *Op. cit.*, p. 137.



opere gli procurarono grande notorietà e l'ammirazione di importanti musicisti, tra i quali spicca Haydn. Non ebbe, invece, mai rapporti con Mozart.

Dedicati alla notte sono anche le sei canzonette mozartiane – scritte in forma tripartita nel 1787 per Gottfried von Jacquin –, che appaiono nei cataloghi mozartiani come notturni. Sono la K 346 *Luci care, Luci belle*, la K 436 *Ecco quel fiero istante*, notturno per due soprani e un basso, la K 437 *Mi lagnerò tacendo*, anch'esso per due soprani e un basso, K 438 *Se lontan, ben mio, tu sei*, notturno per tre voci, K 439 *Due pupille amabili*, notturno per due soprani e un basso, K 549 *Più non si trovano*, per due soprani e un basso. Di questi testi si conserva un manoscritto di Mozart con accompagnamento di due corni ed un corno di bassetto (o tre corni di bassetto).²² In altra circostanza abbiamo detto, a proposito del linguaggio simbolico mozartiano, che quando nell'organico compare il corno di bassetto e altri strumenti a fiato o maschili, ci si trova solitamente di fronte a composizioni di natura massonica.²³ La presenza delle voci femminili però tende ad escludere tale connotazione. A questa considerazione si perviene anche attraverso la lettura dei testi metastasiani, che ne costituiscono la parte cantata. Secondo Jahn, biografo mozartiano, questi pezzi furono inizialmente pensati senza accompagnamento; di diverso avviso è però Habert che ritiene che almeno vi dovesse essere un accompagnamento armonico.²⁴

La loro origine si ricollega agli incontri conviviali con la famiglia del botanico barone von Jacquin, uno dei pochi intellettuali viennesi che aprì la casa al giovane compositore salisburghese. Nei ricordi di Caroline Pichler, amica dei Jacquin, la casa del barone era ritrovo del mondo scientifico, ma i giovani si raccoglievano intorno al figlio minore del barone, Gottfried, colto, musicale e con una bella voce. Tutti i mercoledì sera, dedicati ai ricevimenti, mentre nelle camere del padre si svolgevano dotte conversazioni, i giovani si divertivano chiacchierando, scherzando e facendo musica. È questo il clima in cui nacquero questi notturni, essi furono un omaggio di composizioni per il giovane Gottfried in ricordo delle piacevoli serate passate insieme. Questi *Nachtstündchen* [notturni], non hanno nessun intento programmatico, e conquistano per la semplicità e arguzia compositiva che accompagna e sottolinea l'uso della parola, con una cantabilità sognante. Si tratta di brani di piccole dimensioni che vogliono incorniciare dei piccoli attimi di vita,²⁵ dei numeri di musica "facile" (*Hausmusik*), scritta su misura per un ristretto numero di partecipanti, «delicata e intima, una melodia scorrevole di quasi-citazioni, di richiami, reminiscenze e anticipazioni di ciò che doveva ancora venire».²⁶

Il catalogo Köchel colloca questi notturni nel 1783, ma questa data è improbabile perché Gottfried era ancora sedicenne e non era un bimbo prodigio come musicista, inoltre l'amicizia con la famiglia Jacquin è documentata solo a partire dal 1785 e, in considerazione delle composizioni già donate allo stesso nel 1787, possiamo ritenere che siano dello stesso periodo. L'anno 1783 come datazione deriva da un suggerimento di Costanze e pare avvalorata dal fatto che nel catalogo mozartiano appare solo il K 549 alla data del 16 luglio 1788 (va ricordato che il catalogo fu tenuto dallo stesso Mozart a partire dal 1784). Altri dubbi che si hanno sulla paternità dei manoscritti sono alimentati dalla stessa Costanze, che in una lettera all'editore André del 31 maggio 1800 riferisce che le parti vocali erano di Jacquin. Successivamente André, secondo marito di Costanze e biografo mozartiano, aggiunse alla notazione di

²² Cfr. H. Abert, *Mozart, la maturità, 1783- 1791*, il Saggiatore, Milano, 1985, p. 63.

²³ Cfr. A. Decadi, "Una piccola cantata. Il saluto di W.A. Mozart", *Nuovo Hiram – rivista quadrimestrale del Grande Oriente d'Italia*, 2 (2019), p. 5.

²⁴ Cfr. *ibid.*

²⁵ Cfr. B. Paumgartner, *Mozart*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 351-352.

²⁶ W. Hildesheimer, *Mozart*, Rizzoli, Milano, 1990, p. 199.



George Nikolaus Nissen: «Questo è l'accompagnamento dei notturni dei quali Jacquin ha composto la parte vocale»,²⁷ ma sua «solo di nome, perché di fatto essi sono stati composti da Mozart».²⁸

Qui ricordiamo le parole del notturno K 346 *Luci care, luci belle*:

Luci care, luci belle
Cari lumi, amate stelle
Date calma a questo core!
Se per voi sospiro e moro,
Idol mio, mio bel tesoro,
Forza è solo del Dio d'amore.²⁹

In questo notturno appare evidente l'idea di pacificazione della notte con l'animo umano, la notte, la luce delle stelle hanno la capacità di placare le turbe amorose e pertanto anche tutto ciò che può turbare la serenità umana.

Questo notturno è l'unico dei sei dedicato alla notte, mentre i successivi sono dedicati alle pene d'amore. Probabilmente l'idea che percorre i sei piccoli brani è che nelle ore della sera, ove tra risa e convivialità nasce il notturno, è il momento in cui l'uomo confida le sue pene d'amore e, di conseguenza, la notte è pronta ad ascoltare tali confessioni. Tutto ciò emerge anche dalla placida serenità che accompagna i sei brani, tutti estremamente calmi e sereni in rigoroso tempo moderato e mai allegro.

Diversamente possiamo ravvisare nella forma delle serenate una musica briosa e spensierata. Anch'essa viene suonata alla sera nelle feste dei palazzi nobiliari, ma non c'è traccia dei misteri, delle emozioni, delle sensazioni che la notte, anche poeticamente, in letteratura, ha sempre portato con sé. Si tratta in effetti di pura musica strumentale, priva delle parole e pertanto priva di quel descrittivismo che appagherebbe le istanze settecentesche, che vedono nella musica un linguaggio asemantico bisognoso della parola per essere compresa. In realtà assistiamo proprio all'effetto contrario: possiamo ravvisare nell'assenza della parola un maggior descrittivismo dell'ambiente nobiliare e aristocratico ove tale musica veniva eseguita. La musica appare in tutta la sua semanticità. Conosciamo tutti la serenata K 525 *Eine kleine Nachtmusik* [Piccola serenata notturna] di Mozart. Una musica briosa e spensierata, da suonarsi nei cortili dei palazzi nobiliari, scritta per quartetto d'archi del 1787. Mozart è forse il primo o tra i primi compositori in area tedesca a utilizzare il termine *Nacht* in riferimento a della musica: questa serenata ne è un chiaro esempio. Alle opere mozartiane seguiranno gli otto notturni di Franz Joseph Haydn composti tra il 1788 ed il 1790, ci riferiamo all'Hob II: 25-32. Si tratta di brani gai e lieti, in più movimenti che comprendono anche i tempi di allegro e presto, come – ad esempio – il primo della serie: *Marcia, Allegro Adagio, Presto*, ma queste considerazioni valgono per tutti quelli della serie, che hanno quindi, rispetto a quelli mozartiani, un'aria sicuramente più allegra e festosa.

Della stessa tipologia sembrano i notturni di Johann Michael Haydn – fratello minore di Joseph –, di qualche anno antecedenti a quelli citati e che nei loro tempi utilizzano anche la forma del *minuetto*, danza in uso in ambiente cortese.

Dal punto di vista estetico non possiamo non notare come sia cambiata la funzione della musica all'interno delle composizioni.

²⁷ C. Paldi – I. Paldi, *Mozart lirico*, Bonacci editore, Roma, 1990, p. 85.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, p. 84.



Queste opere ben si inseriscono all'interno delle dispute estetiche relative alla funzione descrittiva o imitativa della musica. La *querelle* più aspra, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, riguarda la possibilità che la musica possa costituire un linguaggio autonomo. Se per alcuni la musica aveva la capacità di imitare la natura per mezzo delle leggi matematiche che la compongono, per altri era considerata come arte minore rispetto alla poesia. Se da un lato troviamo fautori dell'idea che la musica non sia altro che corruzione del testo poetico e pertanto non abbia capacità imitative (pensiamo a Ludovico Antonio Muratori, che peraltro non fu il solo a esprimere questa posizione), dall'altro abbiamo i sostenitori dell'idea della musica come arte imitativa, che riproduce i suoni della natura, le pause ed i sospiri del linguaggio. Tra essi ricordiamo certamente Jean-Baptiste Du Bos quando dice:

come il pittore imita i tratti e i colori della natura, così il Musicista imita i toni, gli accenti e i sospiri, le inflessioni della voce e infine tutti quei suoni con l'aiuto dei quali la natura stessa esprime i suoi sentimenti e passioni.³⁰

Per il filosofo francese la musica «rende le parole stesse più capaci di commuoverci».³¹ Qui è interessante l'idea della musica intesa come una integrazione e potenziamento della parola: imitazione dei suoni della natura con i suoni dei quali la musica stessa si compone. Ciò servirà a salvare dalle critiche la produzione puramente strumentale, nella quale è pur sempre vivo e diffuso l'intento imitativo.

All'interno di questa contestualizzazione possiamo vedere l'evoluzione dei brani qui presentati. Dapprima abbiamo visto i testi bachiani ove il concetto di natura, e in particolare della notte, passa attraverso il testo poetico rafforzato dai suoni degli strumenti musicali; successivamente possiamo osservare tutto un repertorio musicale e descrittivo che si esprime solamente attraverso i suoni. È il caso di Vivaldi, che descrive le ore notturne attraverso il linguaggio musicale e rimandando solo al titolo *La notte* l'esplicitazione del significato profondo dell'opera. Il linguaggio musicale si evolve sino a non rappresentare solo la notte in sé ma la stessa ambientazione notturna attraverso la creazione di un genere musicale che è quello del notturno, che non vuole più essere imitazione della natura, ma del sentimento stesso che accompagna le ore festose notturne. A esprimere quella musica che si fa nelle ore liete e spensierate delle serate tra amici, sono chiamati i notturni mozartiani, piccole cellule poetiche; mentre a ravvivare le feste aristocratiche che si svolgono a corte sarà più adeguata la *Piccola serenata notturna*, puramente strumentale, come pure i notturni dei fratelli Haydn, che appartengono alla musica pura.

In queste poche pagine abbiamo potuto quindi osservare da un lato l'evoluzione del significato del termine notte e notturno, ma anche e soprattutto l'evoluzione di un genere che da poetico si trasforma in stilistico e strumentale sino ad affrancarsi completamente dal testo poetico. Questo processo si definirà ancora meglio nel secolo successivo, con la comparsa dei notturni di Jhon Field e Frédéric Chopin, come pure nelle pagine intimistiche e rappresentative del Romanticismo.

³⁰ E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, 2001, p. 29.

³¹ *Ibid.*