

IL LUME NELLA STANZA. RIFLESSIONI SULLA FILOLOGIA MAIEUTICA DI GIOVANNI MORELLI

Giada Viviani

«Illuminare non significa rendere tutto chiaro»; è quanto mi disse Giovanni Morelli, un pomeriggio di alcuni anni fa, una delle numerose volte, numerosissime, in cui lo assillai con i miei perenni dubbi sullo stile e l'organizzazione formale leciti nei saggi musicologici. «Non è roba da leggersi al bar», aggiunse subito dopo, «se uno non capisce, torna indietro e rilegge».

Per chi conosce l'ostica e coltissima scrittura di Morelli, preziosa nelle scelte lessicali tanto sul piano semantico quanto su quello prettamente sonoro, per chi ha avviato il passo – e con ogni probabilità si è smarrito – lungo il suo periodare ampio e spesso tortuoso, per chi ha rischiato di affogare nella vertiginosa ricchezza e profondità dei suoi contenuti, tali affermazioni suoneranno di certo prevedibili (e, probabilmente, ancora più ingenua sembrerò io ad avergli posto simili domande, la cui risposta da parte sua era pressoché scontata). In un articolo del 2001, in seguito ristampato nella silloge commemorativa pubblicata su «VeneziaMusica e Dintorni» nel settembre 2011, Gianfranco Vinay descrive bene «il senso di sorpresa e smarrimento labirintico nei meandri dello scibile»¹ che attanaglia il lettore davanti ai testi di Morelli: desumendo da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* un concetto pittoresco quanto pregnante, Vinay ritiene infatti che l'«articolazione speculativa ed espressiva» della musicologia morelliana sia «a gnommero», poiché la sua «narrazione [...] si dipana», e qui rimanda direttamente alle parole di Gadda, «come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti».²

Ma perché tanta astrusità? Varrà la pena soffermarsi un momento su tale questione, in quanto, nella mia esperienza, non tutti sono consapevoli della motivazione profonda alla base di questa poetica, anzi è proprio questo il punto dove l'impostazione etica e scientifica di Morelli si è prestata a facili travisamenti. Ingannati dal diffuso gusto per un'acuta ironia («musicologia satirica», la chiama Vinay), per i divertiti tranelli giocati sulle ambiguità di senso, per una dissimulazione dei significati che rasenta volutamente l'enigma, non di rado gli è stata sollevata l'accusa di una complessità gratuita, di un compiaciuto elitarismo, di un ermetismo fine a se stesso. Si tratterebbe, secondo una simile ottica, del vezzo capriccioso e forse un po' egoistico di chi vuole

1 GIANFRANCO VINAY, *Vingt ans apres. Genesi, sviuppi e viluppi della musicologia satirica*. «VeneziaMusica e Dintorni», VIII, n. 42 (settembre/ottobre), 2011, pp. 11–14: 12.

2 *Ibidem*.

porsi con il proprio inarrivabile acume al di sopra dei comuni mortali, di chi ostacola malevolmente la comprensione con una difficoltà eccessiva ed esibita, di chi, tra l'autistico e il fanfaronesco, si rinchiude nella *turris eburnea* di un magistero solipsistico e, sotto sotto, sospettabile di inconsistenza teorica. Nulla di più lontano dall'estrema generosità e dalla rigorosa cultura enciclopedica di Giovanni Morelli, qualità palesi a chiunque abbia avuto la fortuna di conoscerlo; ma allora, di nuovo, perché tanta astrusità?

La risposta a tale quesito viene suggerita ancora una volta da Vinay, nella citazione dal *Tristram Shandy* (libro tra i più amati da Giovanni) collocata in epigrafe al già menzionato articolo: «il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore è di spartire il compito, e di lasciare ch'egli, a sua volta, inventi la sua parte, come voi la vostra».³ Questo postulato costituisce a tutti gli effetti il caposaldo tanto della produzione scritta quanto dell'attività pedagogica di Morelli, dove il carattere ostico del discorso non è solo una manifestazione di rispetto nei confronti del destinatario, considerato in grado di sostenere un dialogo con l'autore, ma, soprattutto, assume un'essenziale funzione maieutica, basata su una salda fiducia nell'acume di chi ascolta. I testi "facili", infatti, cristallizzerebbero un rapporto di sostanziale subordinazione tra il ruolo attivo dello scrivente e quello passivo del lettore, poiché il primo, proponendo dei contenuti predigeriti, si comporta da mediatore di un sapere che in sé sarebbe inaccessibile al secondo, al quale, dunque, è richiesto un mero atto di ricezione. Al contrario, con i suoi testi "difficili" Morelli si prefigge di promuovere l'emancipazione dell'interlocutore imponendogli di compiere uno sforzo per superare i propri eventuali limiti, pungolandolo a crescere a un livello culturale superiore, aiutandolo ad acquisire, tramite il continuo esercizio delle facoltà intellettive, la capacità di cercare in chiave autonoma. Pienamente consapevole dell'ermetismo del proprio argomentare, scritto o orale che fosse, egli se ne serviva in maniera intenzionale e quasi programmatica come uno strumento finalizzato non tanto a trasmettere nozioni, quanto a innescare il processo stesso della produzione di conoscenza, poiché di primaria importanza nella sua ottica non era l'atto di fornire delle risposte bensì quello di invitare, stuzzicare, provocare il destinatario affinché si ponesse da sé delle domande, e se le ponesse di continuo, senza dare mai nulla per scontato, azzardando nuovi approcci, inconsueti o persino bizzarri, per guardare alle cose da prospettive inedite e mai convenzionali, alimentate nel profondo da un inesauribile spirito critico.

Tale risultava d'altronde il metodo da lui prediletto pure nei corsi universitari, dove

3 «The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself» (LAURENCE STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, a cura di Ian Campbell Ross, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 87).

proverbiale era lo sgomento direi “sublime”, pregno di ammirazione vertiginosa e quasi atterrita davanti all’immensità dello scibile, che attanagliava noi studenti di fronte al turbinio degli impulsi storico-artistico-culturali, ai collegamenti inattesi e sconcertanti, agli accostamenti apparentemente surreali, ai quesiti sornioni e per noi spesso incomprensibili cui Giovanni ci sottoponeva per l’intera durata delle sue lezioni a carattere tra il domestico e il seminariale, seduti senza distinzioni gerarchiche attorno a un tavolo rettangolare ospitante un massimo di dodici-quindici persone. Catene di ascolti privi di un evidente filo conduttore, testi senza riferimenti bibliografici, spesso proposti in fotocopie disordinate e minuscole che componevano sulla pagina delle specie di mosaici associativi, immagini non facilmente identificabili, commistioni di arti, generi, registri, epoche o persino lingue e dialetti più o meno noti: «in lui», racconta Luca Zoppelli, «si annidava la convinzione che l’insegnamento non è la costruzione formale di protocolli e canoni, ma una tempesta di stimoli intellettuali, il piacere di perdere e ritrovare il senso dell’oggetto studiato attraverso le dinamiche più disparate della cultura». ⁴ Ne conserva il medesimo ricordo Emilio Sala, secondo il quale «le lezioni di Giovanni erano, esattamente come i suoi libri, fatte (soprattutto) di digressioni. La non-linearità dei percorsi da lui proposti era di tipo prevalentemente associativo, a “scatole cinesi”, quasi ipertestuale (si direbbe oggi). Se riuscivi a superare le resistenze iniziali, inevitabili, ti trovavi in un gioco per cui a un certo punto tu stesso dovevi, stabilito un certo quadro, condurre la partita». ⁵ Se ne ricavava l’impressione di essere gettati in un magma indistinto e in pieno ribollire, nel quale, prima o poi, riuscivamo forse ad afferrare qualche singolo diamante; nutrivamo tuttavia, se non un’effettiva consapevolezza, quantomeno la sensazione della sostanziale fecondità di questo nostro smarrirci in meandri dove i punti fermi continuavano a sfuggirci di mano, poiché non importava quantificare con esattezza cosa o quanto avessimo imparato, bensì capire il valore di una ricerca condotta con rigore e competenza, non cessando mai di interrogare i dati da angolature diverse e possibilmente insolite, cercando d’intravedere l’intricata rete di interazioni e rimandi da sempre celata dietro a ogni prodotto dell’espressione umana.

Oltre a poggiare su un intento di chiara natura maieutica, la scelta di evitare ogni percorso lineare per avventurarsi assieme al lettore o all’allievo in dedali centrifughi e apparentemente dispersivi corrisponde peraltro a una precisa concezione del reale, visto da Morelli nella sua intera complessità abitata da contraddizioni irriducibili ma, proprio in quanto tale, profondamente feconda. Alle innumerevoli sfaccettature, al carattere labirintico, non lineare, a tratti enigmatico dei

⁴ «VeneziaMusica e Dintorni», VIII, n. 42 settembre/ottobre), 2011, pp. 47–48: 48.

⁵ Ivi, pp. 25–26: 26.

percorsi in esso contenuti nessuna semplificazione sarebbe infatti in grado di rendere giustizia, poiché la chiarezza della rappresentazione vi si attua, per sua natura stessa, esclusivamente al prezzo di inevitabili forzature: alla base vi è l'idea che il "vero" rimanga nel complesso inafferrabile, che ci si possa solo avvicinare per graduali approssimazioni, che ci sia concesso esclusivamente coglierlo attraverso intuizioni e folgorazioni, per via associativa o addirittura per occultazione. È quanto lo stesso Giovanni, in un rarissimo e rivelatore episodio di autoesegesi, illustra con semplicità quasi didascalica all'interno di un'intervista cui rispose pochi anni prima della morte, dove si prestò ad esplicitare le ragioni del proprio stile di ricerca dichiarandone finalità e aspirazioni con una trasparenza per lui inconsueta:

Circa il linguaggio musicologico da me praticato, continuo a praticarlo senza prestar mai orecchio alle rampogne di chi lo definisce "arduo", in quanto ritengo che "arduo" non sia, quanto piuttosto "necessariamente sordo" ai canti delle sirene della semplificazione. In posizione di destinatario di comunicazione ho sempre nutrito sospetto nei confronti dei messaggi troppo e troppo essenzialmente "chiari" e mi sono avvicinato, invece, *mit innigster Empfindung* alle trasmissioni di sapere chiaroscurate e, possibilmente, oscure. In quelle oscurità, nell'incedere preoccupante delle discrasie fra contenuto e forma, negli abissi ellittici, negli 'imbottigliamenti' paratattici, nelle eruzioni impreparate di umorismo, nei ritorni variati e repentini del significato e nelle sue sparizioni ancor più impreparate, nell'arcana bi-logicità del discorso dei poeti che han saputo prescindere sia dall'*io* che dal *tu-lirico*, ho sempre trovato il conforto, anche sedativo, dell'incontro imprevedibile con la verità; là dove ho incontrato, ed anche subito, impatti con "estreme chiarezze" ho sempre finito per trovarmi a manipolare, invece, dei feticci di cartapesta (talora ancora collosa).⁶

Non è irrilevante a questo punto sottolineare come l'astrusità del discorso, oltre a rappresentare una scelta attuata da Morelli con assoluta consapevolezza e, anzi, con un intento ai limiti della programmaticità, fosse anche sapientemente calibrata in funzione del destinatario, per cui in presenza di interlocutori meno "specializzati" o, eventualmente, stranieri l'argomentazione diveniva maggiormente accessibile, quasi piana, con effetti di chiarezza benigna e a tratti sorprendente. Allo stesso modo, capita di imbattersi in testi dove, al pari del passo appena riportato, emerge evidente la premura di garantire una certa facilità di lettura, benché sempre soffusa delle arguzie così peculiari del suo stile: si tratta di pagine che possiamo considerare «di serie B» rispetto

⁶ ANTONIO CASTRONUOVO, *Incontro con Giovanni Morelli*. «Musica e scuola», XX, 21, 15 dicembre 2006, pp. 27–28; 27–28; ringrazio Veniero Rizzardi di avermi a suo tempo segnalato e messo a disposizione il testo di questa intervista.

alla sua produzione scientifico-letteraria, per riprendere in termini semiseri una definizione da lui frequentemente utilizzata a lezione con un'accezione tra lo scherzoso e il paradossale («Autore di serie A o di serie B?»), ci chiedeva sornione dopo averci fatto ascoltare qualche brano selezionato appositamente per trarci in inganno, affinché riflettessimo sulla fallacia dei giudizi preconetti). Nati in contesti di natura tendenzialmente divulgativa, tali scritti non presentano né la densità, né l'impatto vertiginoso e avveniristico del suo stile più peculiare, tuttavia, proprio per la loro trasparenza a tratti quasi esibita, offrono importanti appigli esegetici per questioni che trascendono l'argomento specifico e talvolta circoscritto da cui erano partiti.

In questo mio breve contributo attingerò dunque in misura prevalente a questa “bibliografia di serie B”, sia in omaggio all'incessante scardinamento delle gerarchie classificatorie praticato e insegnatoci da Morelli, sia per la particolare chiarezza delle informazioni che in essa possiamo trovare. Vi affiancherò quanto sono in grado di testimoniare a partire dalla mia frequentazione personale nel corso di tredici anni per me cruciali tanto sul piano professionale quanto su quello umano, aspetto per lui imprescindibile pure nell'ambito lavorativo, un rapporto sfociato negli incontri quasi quotidiani di cui, in veste di borsista della Fondazione Giorgio Cini, ebbi la fortuna di godere negli ultimi dieci mesi della sua esistenza.⁷ Mi riferirò alla mia esperienza diretta tentando un approccio per quanto possibile oggettivo, per quanto oggettivi possano essere i ricordi e l'interpretazione attraverso cui ho inevitabilmente filtrato le parole che gli sentii pronunciare. Ma spero, pur nell'ineluttabile soggettività dei miei racconti, di aggiungere un piccolo tassello alla lettura di alcuni argomenti sui quali ebbi modo di confrontarmi personalmente con lui, un tassello che attraverso la sola ricezione dei suoi scritti, senza la visione dell'uomo celato dietro ad essi, forse rischierebbe di andare smarrito: sebbene infatti Giovanni, nella sua proverbiale, quasi pudica riservatezza, si dimostrasse di norma restio a parlare in termini espliciti delle convinzioni etiche e metodologiche alla base del suo operato, eludendo con ironia venata di dolcezza le mie domande

⁷ Tra i molti bei ricordi che conservo di Morelli, particolarmente caro e doloroso mi risulta l'ultimo, la vigilia del ricovero, quando, come si sarebbe presto rivelato, prese il suo congedo definitivo dalla Cini. Era il 29 giugno 2011, di mercoledì, una giornata afosa, di quelle che lo rendevano particolarmente affannato; avevamo appuntamento per discutere della mia imminente partenza per Roma, dove avrei svolto delle ricerche sul *Tito* di Cesti per il volume della «Drammaturgia Musicale Veneta» da me curato su suo incarico. Nonostante l'appuntamento, ci incontrammo per caso sul sagrato di San Giorgio al suo arrivo steso dalla Giudecca, tra le 9 e le 10 del mattino; ci sedemmo nel chiostro, subito di fronte al cancello d'ingresso, e parlammo di diverse faccende che esularono presto dai problemi di edizione. Era serio e concentrato nei suoi pensieri, per la prima volta avvertii da parte sua una preoccupazione che fino ad allora mi aveva accuratamente celato. Lo salutai turbata e andai in ospedale per una visita di controllo, all'epoca mi trovavo al settimo mese di gravidanza del mio secondo figlio, Jan, che Giovanni non avrebbe conosciuto. Tornando indietro, giunta con il vaporetto a San Giorgio lo vidi accingersi a salire, così decisi di non scendere per accompagnarlo fino alla sua fermata. Porto impresso negli occhi il suo lieve sorriso dolce nel notarmi a bordo, e la sua figura di spalle che si dirige zoppicante verso casa, lungo la Fondamenta delle Zitelle, mentre io rimanevo davanti all'imbarcadere, ammutolita, a guardarlo allontanarsi sotto quel sole per lui così impietoso.

talvolta sfacciatamente dirette, spesso lasciava che le sue idee mi tralucessero sotto affermazioni di registro più impersonale, condensate in frasi tanto concise quanto enigmaticamente, problematicamente illuminanti, in una modalità di comunicazione dove gli sguardi, la mimica, il linguaggio corporeo svolgevano un ruolo quasi tanto importante quanto le informazioni veicolate dalla componente verbale.

Torniamo dunque al concetto dell'astrusità maieutica, su cui poggiano la retorica e la didattica morelliane. Al medesimo principio portante si può ricondurre anche il peculiare atteggiamento da lui adottato nei riguardi della filologia musicale, cuore delle mie riflessioni, la quale risulta così accuratamente occultata nelle fondamenta generative dei suoi studi da smarrirsene quasi sempre le tracce, esponendo pure qui il fianco a facili incriminazioni di una supposta carenza di fondatezza metodologica. Un simile giudizio, per quanto erroneo, trova delle riprove apparentemente concrete nello stesso *modus operandi* esibito da Giovanni non solo nei testi di taglio storico-critico, ma persino nei contesti dove sembrerebbe legittimo attendersi quantomeno una maggiore esplicitazione di simili aspetti, se non proprio la loro specifica tematizzazione: nel volume della «Drammaturgia Musicale Veneta» dedicato all'*Almerico in Cipro* di Girolamo Castelli e Antonio del Gaudio, ad esempio, il suo saggio introduttivo si concentra sulla ricostruzione del ruolo e dei significati assunti dall'opera alla luce delle circostanze storico-culturali in cui venne creata e recepita, relegando – significativamente – in nota le uniche informazioni riguardanti le fonti musicali,⁸ mentre l'edizione del libretto proposta nelle pagine successive consiste nella trascrizione della copia a stampa pubblicata in occasione della prima rappresentazione.⁹ Un'accurata disamina testuale era invece apparsa vent'anni prima a commento de *Il Medoro* di Aurelio Aureli e Francesco Lucio, curato da Morelli assieme a Thomas Walker sempre nell'ambito della «Drammaturgia Musicale Veneta»,¹⁰ tuttavia, a dispetto della firma congiunta e indifferenziata estesa all'intero volume, la veste linguistica suggerisce una diversa responsabilità autoriale nelle due parti storico-critica¹¹ e filologico-descrittiva,¹² apportando un'ulteriore conferma all'impressione di un mancante

8 GIOVANNI MORELLI, *L'appannato specchio del mondo nelle opere veneziane del «tempus belli» di Morea. «Almerico in Cipro» e «la fortuna tra le disgrazie»*, in: GIROLAMO CASTELLI - ANTONIO DEL GAUDIO, *Almerico in Cipro*, partitura dell'opera in facsimile, edizione del libretto e saggio introduttivo a cura di Giovanni Morelli, Ricordi, Milano, 2005 (Drammaturgia Musicale Veneta, 7), pp. IX–XXXVIII: XXIX, n. 12.

9 Ivi, pp. XLIII–LXVI. Dopo il primo allestimento, dell' *Almerico in Cipro* di Castelli si registra almeno una ripresa («con nuove aggiunte»), svoltasi a Narni nel 1680; cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti a stampa dalle origini al 1800*. Bertola & Locatelli Musica, Cuneo, 1990, *ad vocem*.

10 AURELIO AURELI – FRANCESCO LUCIO, *Il Medoro*, partitura dell'opera in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Ricordi, Milano, 1984 (Drammaturgia Musicale Veneta, 4).

11 *Fare un libretto. La conquista della poetica paraletteraria*, ivi, pp. IX–LI.

12 “*Ubi Lucius*”: *Thoughts on Reading Medoro*, ivi, pp. CXXXI–CLX.

o esiguo interesse da parte di Giovanni nei confronti dell'ecdotica.

Curioso è infine il caso dell'edizione de *Gli Orazi e i Curiazi* di Domenico Cimarosa, nella cui prefazione al secondo volume, scritta a quattro mani con Elvidio Surian, si fa esplicito riferimento a uno «studio delle fonti dello spettacolo “evolutivo” degli *Orazi*, nella diacronia e nella sincronia della fortuna italiana», il quale avrebbe permesso ai curatori di portare alla luce «molti piani di attivazione metamorfica del testo»,¹³ ovvero un ricco sistema di varianti generate sia all'interno del contesto produttivo dell'opera, sia nel corso della sua successiva ricezione. A tale ricerca, della cui ingente mole siamo posti a conoscenza in via quasi incidentale, viene riconosciuto un ruolo basilare nella ricostruzione dei processi complessi ed eterogenei attraverso i quali la forma della «tragedia per musica» di Cimarosa è mutata con gli anni, assumendo, sotto l'azione dei fattori più differenziati, le forme che di volta in volta sembravano più efficaci per la trasmissione dei suoi contenuti. A fronte di simili dichiarazioni, dell'intera vicenda riceviamo in questa occasione solo una sintesi “panoramica” di «alcune linee di tendenza», mentre per la sua disamina dettagliata troviamo un perentorio rimando al primo tomo dell'edizione, dove tali questioni avrebbero già occupato «certamente troppe pagine»:

L'esame delle numerosissime fonti ci ha rivelato una dinamica, di questo «pasticcio» romantico (guidato da pubblici, da situazioni, da impresari, da cantanti), che ha perfezionato l'opera di Cimarosa, cercando, nel processo di fortuna ricettiva, la puntualizzazione delle ragioni artistiche più pertinenti all'uso dell'opera stessa e alla funzione comunicativa del suo grande tema (lo scontro fatale di eroismo e antieroisimo in presenza di scene semi-eroiche; ossia: lo scontro fatale dell'ethos *citoyen* e dell'ethos *bourgeois* nella pena quotidiana della coscienza infelice borghese). A questa analisi abbiamo dedicato certamente troppe pagine nel volume introduttivo. Ricordando, panoramicamente, i movimenti del fenomeno, possiamo schematizzare alcune linee di tendenza.¹⁴

Segue un denso compendio di modifiche di diverso impatto e natura subite da *Gli Orazi e i Curiazi* lungo la storia della loro ricezione, nonché delle peculiarità filologiche – «dodici tagli e due sostituzioni», tutti puntualmente elencati – che caratterizzano la partitura riprodotta in facsimile,

13 GIOVANNI MORELLI – ELVIDIO SURIAN, *Gli Orazi e i Curiazi di Sografi e Cimarosa nella edizione da concerto di Imbault M^d de Musique Rue Honoré N° 200 Etc^a [1802], ossia La rinascita della tragedia*, in: DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi. Tragedia per musica in tre atti di Antonio Simeone Sografi*, facsimile dell'edizione Imbault, Parigi, 1802, a cura di Giovanni Morelli e Elvidio Surian, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1985, vol. II, pp. IX–XX: X.

14 Ivi, p. XVI.

corredate di stringatissimi commenti esplicativi sulle relative conseguenze per i significati e la struttura del dramma.¹⁵ Si percepisce chiara, sotto tali rapidi ma precisi riferimenti, una salda e dettagliata conoscenza delle fonti dell'opera considerate sia singolarmente, sia nei loro reciproci rapporti, una conoscenza di cui si promette il pieno dispiegamento nel primo tomo, posticipato all'uscita del secondo. Tuttavia questo primo tomo, programmato e preannunciato, anzi presentato come già definitivamente concluso, non sarebbe mai apparso alle stampe.

Un simile dietrofront può risultare sconcertante, e riesce difficile non cedere alla tentazione di individuarne le motivazioni nello scetticismo manifestato qualche anno dopo in un'accurata recensione al progetto di edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, allora da poco inaugurata presso Ricordi e Chicago University Press con i volumi dedicati a *Rigoletto* ed *Ernani*.¹⁶ Al di là dei giudizi specifici che vi vengono espressi riguardo all'intera operazione, sui quali non è qui rilevante soffermarci, è significativo per noi il modo in cui questo testo si prefigge dichiaratamente di trascendere il carattere «di una recensione corretta», funzione già ampiamente assolta dai «pertinentissimi, esaurienti e brillanti interventi» di Elvidio Surian e Fabrizio della Seta, cui esso rimanda per «la valutazione dei contenuti di critica ecdotica», proponendosi invece come «una occasione di discussione del presente e del futuro della organizzazione, anche concettuale, del lavoro 'critico' della edizione di testi musicali più o meno monumentali, ormai indifferibile».¹⁷ Lo scritto, per quanto riconducibile alla suddetta categoria da me scherzosamente definita “di serie B”, apporta delle informazioni illuminanti su alcuni punti nodali del pensiero di Morelli in ambito filologico, dove, condensate in un paio di colonne tipografiche, ne vengono discusse metodologie, problematiche, finalità sia già rivestite nella storia, che attive al presente o auspicabili per il futuro, giungendo ad offrirci una riflessione sintetica ma compiuta sul senso stesso della filologia musicale. Tali argomentazioni si dimostrano ulteriormente preziose ai nostri scopi esegetici per la maniera circostanziata e trasparente in cui dipanano i loro percorsi, dove lo stile, pur senza perdere della consueta arguzia, tende ad evitare quelle elissi astruse e gli azzardati giochi di polisemie così cari alla retorica morelliana, cosicché la comprensione ne diviene insolitamente piana.

Ma vediamo, nello specifico, quali sono le tesi enunciate nello scritto. Prendendo spunto da alcune criticità individuate nelle scelte editoriali della collana «The Works of / Le opere di Giuseppe

15 Ivi, pp. XVI–XVIII.

16 Rispettivamente: GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, edizione critica a cura di Martin Chusid, Chicago University Press-Ricordi, Chicago – Londra – Milano, 1983 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi», 17); GIUSEPPE VERDI, *Ernani*, edizione critica a cura di Claudio Gallico, Chicago University Press-Ricordi, Chicago – Londra – Milano, 1985 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi», 5).

17 GIOVANNI MORELLI, *L'edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi*, «Venezia Arti», 2, 1988, pp. 197–199: 198.

Verdi», di cui fornisce accurate delucidazioni, Morelli coglie subito l'occasione per ampliare lo sguardo alle problematiche che contraddistinguono l'ectodica musicale rispetto alle altre, letteraria *in primis*, soprattutto quando esercitata nei confronti della labile nozione di testo quale si esplica nella produzione teatrale, camaleontica per sua stessa natura. In quest'ultima, infatti, assume particolare evidenza un fenomeno tendenzialmente comune alla musica in genere, in base al quale l'*opus*, il "testo" di norma non coincide con un archetipo da ripristinare in nome della sua ideale conformità alle supposte intenzioni ultime dell'autore, bensì ingloba in sé tutte le contingenze che ne hanno determinato la genesi artistica, la produzione e la ricezione, in un proliferare di varianti dove la distinzione di paternità perde in fondo rilevanza di fronte al ruolo da esse rivestito nella tradizione:

Nella tradizione della musica, massimamente in quella teatrale, più che in altre tradizioni d'arte o di sapere, fra le quali rilevante per ampiezza di casistica è – ovviamente – quella letteraria nel cui campo i critici ed editori sembrano quasi invidiare la labilità, l'elasticità, la metamorficità (catastrofiche tutte, anche in senso buono) della musicale, la nozione di 'testo' è, criticamente parlando, più che altro solo un atto di fede o di volontà necessariamente in lotta con le opzioni della tradizione di trasmissione e con i travagli della consistenza originale della creazione.

Nella storia delle produzioni e delle invenzioni dell'arte musicale la stessa creatività è nella stragrande maggioranza dei casi l'esplicitazione di un modello di confusione e sovrapposizione di fenomeni relativi alle ragioni eziologiche dell'uno e dell'altro sistema (invenzione e produzione-realizzazione). Un caso di proliferazione infinita di episodi indefiniti o sdefiniti confluenti nell'*Opus* e nel suo tempo reale.¹⁸

Il testo musicale è dunque un conglomerato complesso e poliedrico di cui risulta illusorio e, forse, inutile – o addirittura dannoso – immaginare di fissarne in maniera definitiva i tratti. La critica sostanziale sollevata da Morelli nei confronti della collana verdiana è infatti quella di essersi apparentemente prefissa il compito «di dimostrare come e quanto il testo vero delle Opere pubblicate esista al di là delle opzioni della sua tradizione», ripristinandone «con saggezza» una versione investita della prerogativa di autenticità, eventualmente arricchita della possibilità di scelta tra alcune varianti giudicate di particolare prestigio.¹⁹ In tal modo, tuttavia, si finisce per generare

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Morelli parla a tale proposito di «una nobile manifestazione di rispetto di alcune tappe fra le più incontaminate del processo compositivo: l'autografo, *in primis*, solennizzato dall'ethos dell'*innanzitutto l'autografo*, sì, *ma anche*, quando necessario, il ricorso ad altre fonti toccate dalla mano dell'Autore» (*ibidem*).

delle «ottime fotografie, panoramiche e dettagliate, della visione scientifica, totale, del testo»,²⁰ ovvero si isolano, cristallizzandoli, alcuni singoli momenti evolutivi estrapolati dal processo di cui sono parte costitutiva, degli «atti di volontà dell'autore colti ad un tempo x, quasi istantaneo»,²¹ cosicché va smarrita la cognizione della posizione e del significato da essi assunti nel contesto complessivo della vita del brano a partire dal suo concepimento, genesi e produzione alla ricezione ed influsso sugli ulteriori sviluppi dell'arte musicale. Persino l'autografo più attendibile, infatti, offre un'immagine solo parziale del fenomeno complessivo in cui s'incarna il brano musicale, poiché «sta fra il tempo e le forme del concepimento – non sempre in tutti gli autori, non sempre in Verdi, rossinianamente fatale e fluente –, e il tempo della elaborazione alla popolarità 'vernacalizzata' di una decina di generazioni di destinatari». ²² Ma sono proprio tali vicende, sebbene compiute attraverso incessanti deviazioni e corrottele dell'ipotetica volontà del compositore, ad assumere una posizione centrale nella concezione di Morelli, nella convinzione che il criterio di autenticità passi in fondo in secondo piano di fronte all'efficacia, all'impatto artistico e culturale sulla tradizione europea esercitate all'occorrenza anche da versioni meno "autoriali":

Il problema da affrontare con serenità è che questi ottimi risultati significano la condanna capitale dei lavori di ricerca e scoperta dei modi, dei 'testi' della popolarità delle opere (che è tutta una storia di forme compromissorie del tradimento nella tradizione e di ricezioni eccitate e corrotte). Una storia che è anch'essa vera storia della musica in quanto storia del vissuto culturale della musica dei popoli.

Se ne potrebbe ricavare l'impressione che simili discorsi giungano infine a negare la funzione del lavoro di edizione critica, tuttavia, tanto dalle dichiarazioni espresse nella recensione quanto dalle operazioni realizzate o promosse da Giovanni in quest'ambito, emerge al contrario un chiaro intento di rilanciare l'ecdotica musicale su un diverso piano, ampliandone il concetto alla volontà di «scoprire 'che cosa sia veramente' l'opera, e che cosa sia proprio grazie alla descrizione, alla documentazione dei modi della formazione del testo stesso attraverso il sistema variantistico degli approcci delle sue prototipie alla propria stessa forma nel lavoro creativo». A tale scopo, l'apparato critico dovrebbe essere potenziato in maniera da «riguardare la testimonianza delle tracce del pensiero creativo, la fabbrica del testo, la prova della conquista della sua qualità estetica, spettacolare, culturale, morale», ovvero vi dovrebbero trovare illustrazione «sia i problemi della

20 Ivi, p. 198.

21 Ivi, p. 199.

22 *Ibidem*.

formazione (d'autore) del testo, sia quelli della sua trasformazione storica nelle spire della trasmissione-ricezione della metamorfosi culturale delle sue fortune-sfortune». La filologia musicale è dunque dichiaratamente intesa da Morelli non come ripristino, tanto utopico quanto artificioso, di un'autenticità forse mai esistita, bensì come ricerca di una «descrivibilità 'critica' di fenomeni complessi evolutivi di pre- e trans-testualità»,²³ considerati appunto nell'attiva e radicale presa di coscienza della loro irriducibilità a fenomeni statici e monodimensionali. A qualche anno di distanza, simili riflessioni non solo continueranno – significativamente – ad essere ribadite anche nel mutato contesto estetico, tecnico e produttivo della musica del secondo Novecento, ma saranno estese a includere nella discussione materiali che esulano dalle tipologie sulle quali tradizionalmente si sofferma lo studio ecdotico, ossia testimonianze non scritte di natura sia “oggettivamente” documentaria che soggettiva, quasi memorialistica, dei “reperti” più che vere e proprie fonti della creazione e fruizione di un brano:

Laddove nella classica ricerca filologica sui testi musicali, l'assunto fondamentale del lavoro era, nel passato, la verifica dei “tradimenti” apposti ai testi dai suoi conseguenti interpretativi, progressivi, sviluppatosi nelle dinamiche della ricezione, e il ripristino di un livello originario di testualità corrispondente alla volontà perfezionata dell'autore, nella ricerca filologica nuova (*neue*), che passa per una immersione convinta in un processo di marcia-indietro, fino alla idea prima pensata dall'autore all'atto dell'avvio del processo creativo, la volontà dell'autore è interpretata come se fosse una funzione dinamica: un ambito di avventure della testualità tutto pertinente le vicende delle trasformazioni degli antecedenti dell'opera che deve essere percorso e ripercorso nei due sensi spazio-temporali del “prima” dell'opera. A questo ordine di documentazioni dovrebbero essere cooptate altre documentazioni dei processi preparatori della esecuzione (da desumere dalle documentazioni oggettive o soggettive delle prove stesse: dai filmati ovvero registrazioni delle prove, alle testimonianze, più o meno credibili, in genere, degli interpreti, intervistati o comunque attivati nelle riesumazioni del ricordo di un interessante numero di dettagli di atti performativi richiesti, suggeriti, accettati dall'autore).²⁴

Sebbene tali idee possano facilmente passare per una semplice dichiarazione d'intenti, su di esse di fatto già poggiava la collana «Drammaturgia Musicale Veneta», dove la scelta si era indirizzata verso la pubblicazione in facsimile di una specifica fonte della partitura, selezionata per

²³ *Ibidem*.

²⁴ GIOVANNI MORELLI, *Gli archivi musicali del Novecento*, in: *Conservare il Novecento*, a cura di Maurizio Messina e Giuliana Zagra, Associazione italiana biblioteche, Roma, 2001, pp.153–158: 158.

la sua particolare rappresentatività, preceduta da un ampio saggio di taglio storico-critico ed, eventualmente, filologico, cui in seguito si sarebbe aggiunta la possibilità di presentare il libretto in edizione critica. Ancora più radicale si denota l'operazione intrapresa con *Gli Orazi e i Curiazi*, nei cui confronti, a fronte di un capillare lavoro di disamina e collazione dei testimoni pervenuti fino ai giorni nostri, i curatori rivendicano la stravagante «intuizione di pubblicare come testo-base dell'opera di Cimarosa la stampa di Imbault, nonostante il suo carattere di 'astrazione', come si è detto, sinfonica del dramma italiano»,²⁵ vale a dire la versione apparentemente più distante da quella in cui la «tragedia per musica» era stata originariamente concepita dal compositore. Esprimendo la sorprendente convinzione che, «fra tutte le soluzioni evolutive, quella del Concerto di Imbault è esemplare»,²⁶ Surian e Morelli spostano appunto il peso dai criteri di giudizio applicati nella filologia tradizionale alla concezione in base alla quale, come abbiamo visto, viene posta al centro della discussione non tanto la ricerca di una presunta autenticità, quanto piuttosto la valutazione dell'impatto esercitato da un testo, autoriale o meno, sui successivi sviluppi della storia della musica. Nello specifico de *Gli Orazi e i Curiazi*, un simile criterio ha portato i curatori a privilegiare la versione che, più delle altre, svolse un ruolo di protagonista «nella ricerca di nuove vocalità» e che, grazie all'estrema condensazione drammatica prodotta proprio dal suo taglio quasi antologico, aprì la strada a quella «riforma definitiva del melodramma romantico italiano» compiuta «grazie alla conquista di un'abile tecnica della concisione».²⁷ Se, in generale, quest'opera apportò un contributo fondamentale a una nuova forma di «rappresentazione, sacrificale, del tragico moderno», merito specifico dell'edizione Imbault è di aver perseguito tale aspetto «con una competenza che non riscontriamo in nessuna delle versioni da noi ricostruite (evolutive, italiane) e tanto meno, naturalmente, nel testo principe cimarosiano e veneziano».²⁸ Ad essa, pertanto, Surian e Morelli decidono di conferire il massimo rilievo presentandola in facsimile, mentre la discussione ectodica in senso classico, condotta in fase preliminare con palese rigore, avrebbe dovuto dipanarsi in tutta la sua ampiezza nel previsto primo volume di «edizione critica descrittiva delle varianti di ricezione».

Non ho avuto modo di appurare quali fattori abbiano concretamente causato la mancata uscita di questo volume, per cui dell'intera discussione filologica ci giungono solo alcune rapide quanto solide tracce nel compendio offertoci nella prefazione al secondo volume, ma, tornando ad

25 MORELLI – SURIAN, *Gli Orazi e i Curiazi di Sografi e Cimarosa*, cit., p. XIX.

26 Ivi, p. XX.

27 Ivi, p. XIX.

28 Ivi, p. XX.

attingere alla mia esperienza personale, tale fatto mi pare ben simboleggiare il tipo d'insegnamento che Giovanni mi trasmise per l'intera durata della nostra conoscenza. Ricordo il modo dolcemente risoluto in cui caldeggiò la mia frequentazione al corso di filologia romanza, quand'ero al primo anno di università, in quanto – disse – mi avrebbe permesso di acquisire una solida metodologia ecdotica valida pure nel nostro ambito disciplinare. Ricordo inoltre l'insolito rigore accademico da lui tenuto durante le lezioni iniziali di filologia musicale nel presentarci fotocopie dense di terminologia specifica, compendi storici sull'evoluzione della teoria e della pratica dell'edizione, confronti tra approcci diversi, procedure, errori ecc., nozioni da lui verificate in maniera quasi pedante nella prova scritta che precedeva l'orale dell'esame. Attendendo infine alla preparazione del volume della «Drammaturgia Musicale Veneta» dedicato al *Tito* di Beregan/Cesti,²⁹ ultimo lavoro che ebbi la possibilità di condividere con Giovanni, quantunque solo per la parte iniziale, ricordo le nostre discussioni puntigliose su minimi dettagli delle diverse fonti tanto della partitura quanto del libretto, lo studio approfondito di ciascuna di esse e la loro minuziosa comparazione, l'impegno investito nella ricostruzione della tradizione testuale e rappresentativa dell'opera, sia nella sua forma "autoriale" che nelle progressive corrotte, l'accurata operazione di esegesi letteraria e musicale finalizzata a una comprensione efficace delle varianti, considerate nei loro impatti e motivazioni, l'analisi metrica e lessicale del libretto per individuarne peculiarità ed eventuali errori; argomenti di cui ci attardammo a parlare anche nel chiostro della Cini, la mattina del nostro ultimo incontro. Di tale ingente lavoro, tuttavia, nella formulazione finale del volume non si è prevista alcuna esplicita trattazione, ma vi è fatto tralucere come in filigrana, a livello implicito, lo si è utilizzato come salda base da cui dispiegare discorsi che volutamente lo trascendono, poiché, se un simile studio preparatorio è la *conditio sine qua non* di uno scritto metodologicamente fondato, non è però sempre indispensabile illustrarlo per esteso, anzi – riallacciandoci alla citazione iniziale dal *Tristram Shandy* – spesso giova maggiormente «spartire il compito» con il lettore e permettergli di colmare da sé alcuni tasselli volutamente omissi.³⁰

L'indagine filologica, dunque, al pari dell'analisi della partitura e del testo intonato, anche quando non espressamente tematizzati o non lasciati nemmeno trasparire tra le righe, come invece accade nelle pubblicazioni cui ho rimandato nelle pagine precedenti, sono tendenzialmente da

29 NICOLÒ BEREGAN - ANTONIO CESTI, *Il Tito*, partitura in facsimile ed edizione critica del libretto a cura di Giada Viviani, Ricordi, Milano, 2012 (Drammaturgia Musicale Veneta, 5).

30 Come ho avuto modo di appurare di persona, Morelli manteneva il medesimo atteggiamento anche nei confronti dell'analisi musicale, che peraltro aveva la capacità di condurre con velocità e perizia sorprendenti: pur inducendomi a svolgerla in maniera rigorosa e approfondita, la considerava un imprescindibile studio preparatorio di cui non riteneva poi rilevante fornire un resoconto esplicito, in quanto doveva fungere piuttosto da scheletro (invisibile) ad argomentazioni che, partendo dai saldi fondamenti da essa offerti, le andassero decisamente oltre.

considerarsi latenti in quegli scritti di Giovanni che, per l'argomento affrontato, necessitano di un simile fondamento. Gli esiti di tale lavoro preliminare, sebbene non comunicati in forma "diretta" attraverso la loro esplicita verbalizzazione, svolgono infatti la funzione di uno strumento imprescindibile per l'elaborazione di quelle ricerche, ragionamenti, percorsi, intuizioni che costituiscono il vero cuore dei contributi morelliani: tutt'altro che assenti, sfociano in forme implicite di trattazione, di cui il lettore, qualora ne avverta la necessità, è invitato a ricostruire autonomamente le fila. Ancora oltre, tra queste "forme implicite di trattazione" sono riconducibili pure modalità espositive che esulano dal consueto *medium* linguistico, scritto o orale che sia, per ricorrere ad altri generi di trasmissione dei contenuti. Si tratta, nelle parole di Morelli, della «nuova musicologia», vale a dire di «quella che vuol vedere realizzati i risultati delle proprie ricerche»: ³¹ ne sono esempio i «ripristinati» di specifiche versioni di alcune opere da lui attuati negli anni '80, finalizzati non tanto ad essere immortalati in un'edizione, quanto a trovare uno sbocco performativo, un "prodotto finale" cui Giovanni attribuiva la medesima dignità scientifica. ³² I criteri alla base di simili operazioni, specificati con estrema chiarezza a proposito del lavoro svolto sullo *Stiffelio* di Verdi, il cui «testo musicale» fu «ricostruito dalla partitura integrale viennese per il ripristino dello spettacolo, l'unico autentico e non censurato, della Fenice 1852», ³³ coincidono non a caso con quelli su cui abbiamo già visto poggiare la sua specifica concezione di filologia musicale, dove l'individuazione della fonte da assumere quale primaria avviene sulla scorta di considerazioni di carattere storico-critico piuttosto che prettamente ecdotico:

31 *Tavola rotonda sul problema del ripristino e della esecuzione filologica: commenti al documento della commissione tecnica per il progetto «Festival Verdi»*, a cura di Mario Messinis e Pierluigi Petrobelli, in: *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985)*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze, 1987, pp. 319–331: 328.

32 JOHANN SEBASTIAN BACH, *Matthäus Passion*, ripristino critico della partitura della edizione Mendelssohn 1830, derivata dai mss. di Oxford e Frankfurt, a cura di Giovanni Morelli (pubblica esecuzione: Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo, dicembre 1985, direttore G. Kuhn Francesco); MARIA PIAVE - GIUSEPPE VERDI, *Stiffelio*, ripristino della versione integrale, prima dell'età moderna, corrispondente alla seconda ripresa dell'opera Venezia 1852, tratta dal Ms.OA179 A-Wn, a cura di Giovanni Morelli, partitura originale (pubbliche esecuzioni: Venezia, Teatro La Fenice, 20 XII 1985 – 9 I 1986: direzione Eliahu Inbal; regia di Pierluigi Pizzi e ivi ripresa 20 V – 2 VI 1988: direzione H. Soudant; regia P. Pizzi); Wilmington Delawaare, 12 XII 1988 e sgg.: dir. David Lawton); ALPHONSE DAUDET - GEORGES BIZET, *L'Arlésienne*, riordino delle musiche di scena per una ridrammatizzazione in un atto da *Contes du lundi* e dal dramma originale, per recitante, coro e orchestra, a cura di Giovanni Morelli (Esecuzioni: Bologna, Teatro Comunale, maggio 1987: direttore A. Lombard, recitante A. Proclemer; Venezia, Teatro La Fenice, maggio 1988: direttore G. Taverna, recitante G. Bartolomei; Firenze, Chiesa di San Piero a Sieve al Ponte Vecchio, ORT, maggio 1989: direttore G. Taverna, recitante G. Bartolomei); ANTONIO SIMEONE SOGRAFI - DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orzi e i Curiazzi*, revisione con l'aggiunta di una scena e aria e un rondò di Marcos Portugal, a cura di Giovanni Morelli, Suvini & Zerboni, Milano, 1989 (esecuzioni: Opera di Roma, 31 I 1989 (prima; sei repliche), direzione di Alan Curtis, regia di Francesca Zambello; Teatro San Carlo di Lisbona, 5 II 1990 (prima; 10 repliche)).

33 MORELLI, *Introduzione*, in: *Tornando a Stiffelio*, cit., pp. V–XIV: XIII–XIV.

Una partitura «recuperata» dello *Stiffelio* può rinascere dalle trascrizioni critiche di due altre fonti manoscritte di copista, da verificare sulla autorità dello spartito oblungo di Ricordi (buono, corretto e approvato da Verdi) e di uno spartito francese di Blanchet (abbastanza scorretto, ma non inutile). [] L'autorità di fatto di questa seconda fonte (integrale; precedente la più nota e confusa napoletana; di mano veneta) ci ha suggerito l'opportunità di dotare la rappresentazione veneziana del 1985 dello *Stiffelio* di una trascrizione fedele della partitura viennese finalizzata al ripristino, presumibilmente esatto, della versione (storicamente seconda, ma di fatto *prima*) della veneziana 1852.³⁴

Ne emerge una sorta di “filologia pratica” i cui esiti, per quanto di natura performativa, sono in sé conclusi e autosufficienti, ovvero non richiedono necessariamente il supporto di esplicazioni verbali che ne illustrino motivazioni e procedure. È quanto Morelli stesso mi disse in un'ultima delle esperienze da me vissute di persona al suo fianco, mentre con mio marito Jakub Tchorzewski ci occupavamo dello studio e rivalutazione della produzione cameristica del pianista e compositore veneziano Gino Gorini, di cui Giovanni aveva accolto il lascito presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Cini. Il progetto, che sarebbe giunto alla realizzazione solo dopo la sua morte, prevedeva una fase preliminare di approfondita ricerca di archivio, seguita dall'esame comparativo delle fonti, eventuali interventi ricostruttivi, l'analisi della scrittura musicale dell'autore nelle sue diverse fasi e peculiarità, l'individuazione di modelli ed influssi in base al repertorio da lui frequentato. Ci chiedevamo se tutto ciò non dovesse essere spiegato in termini espliciti e dettagliati, ma Morelli riteneva non ce ne fosse bisogno, poiché – osservò – tanto le metodologie applicate quanto le conclusioni che ne avevamo tratte ricevevano già esauriente manifestazione nel modo in cui esse avevano plasmato l'interpretazione dei musicisti. Così all'ascoltatore sono stati presentati esclusivamente i risultati conclusivi del nostro lavoro, e solo in veste performativa,³⁵ senza illustrarne procedimenti e motivazioni attraverso le consuete trattazioni scritte, nella fiducia che, chi ne abbia interesse, possa ricostruire i passaggi omessi da sé, esercitando la propria intelligenza, cultura pregressa e spirito critico.

«Illuminare non significa rendere tutto chiaro»: nell'oscurità dell'ignoto, compito dello studioso non è accendere una luce che fughi all'istante ogni ombra, come facciamo noi quando,

34 Giovanni Morelli, *La partitura della versione Venezia 1852–1985*, in: Giuseppe Verdi, *Aroldo Stiffelio*, Gran Teatro La Fenice, Venezia, 1985, pp. 57–59: 57.

35 Inizialmente presentate al pubblico in concerto (Teatro La Fenice, Sale Apollinee, 25 luglio 2012), le composizioni oggetto di tale studio sono state incise dai medesimi interpreti in: GINO GORINI, *Works for String and Piano*, Jessica Oddie, Kumiko Sakamoto: violini; Morgan O'Shaughnessey: viola; Bridget Pasker: violoncello; Jakub Tchorzewski: pianoforte; Tactus (TC 910702), 2014.

entrando in una stanza al buio, pigiamo l'interruttore, bensì porre in mano a chi ancora non sa una candela, affinché questi riesca a trovare le cose da sé, con le proprie forze e in piena consapevolezza, illuminando anche un angolo soltanto, solo qualche particolare di quella metaforica stanza.