

Anno VII - 2003

Ultimo aggiornamento (Last updated): **30 dicembre 2003**

Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli in forma compressa facendo click sul simbolo
To download zip-compressed articles please click on the symbol



[Iniziative del Seminario permanente di Filosofia della Musica - 2003](#)

[Musica, Maschera, Ritualizzazione - Giornata di studio, 16 ottobre 2003](#)



Giovanni Piana

[La scala universale dei suoni di Danielou](#)



Marco Camerini

[La matrice inestinguibile: archetipo e forma musicale nell'approccio afroamericano](#)



Sergio Lanza

[Il concetto di ornamento in musica. Tensioni ed estensioni](#)

Di questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) e [la versione CHM](#)




Fausto Petrella

[Spazio artistico e umorismo in musica.](#)

[Il comico musicale e i suoi rapporti con il Witz](#)

Conversazioni

 Nicola Pedone

[Ah, bevessero del tossico...](#)

[Mozart e i filosofi](#)

 Ottavio de Carli

[L'Ars Canonica di J. S. Bach. Una introduzione](#)

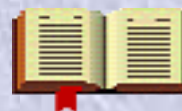
[Ritorna alla testata di "De Musica"/Home](#)

[Ritorna a Spazio filosofico](#)

[Libro dei Visitatori](#)



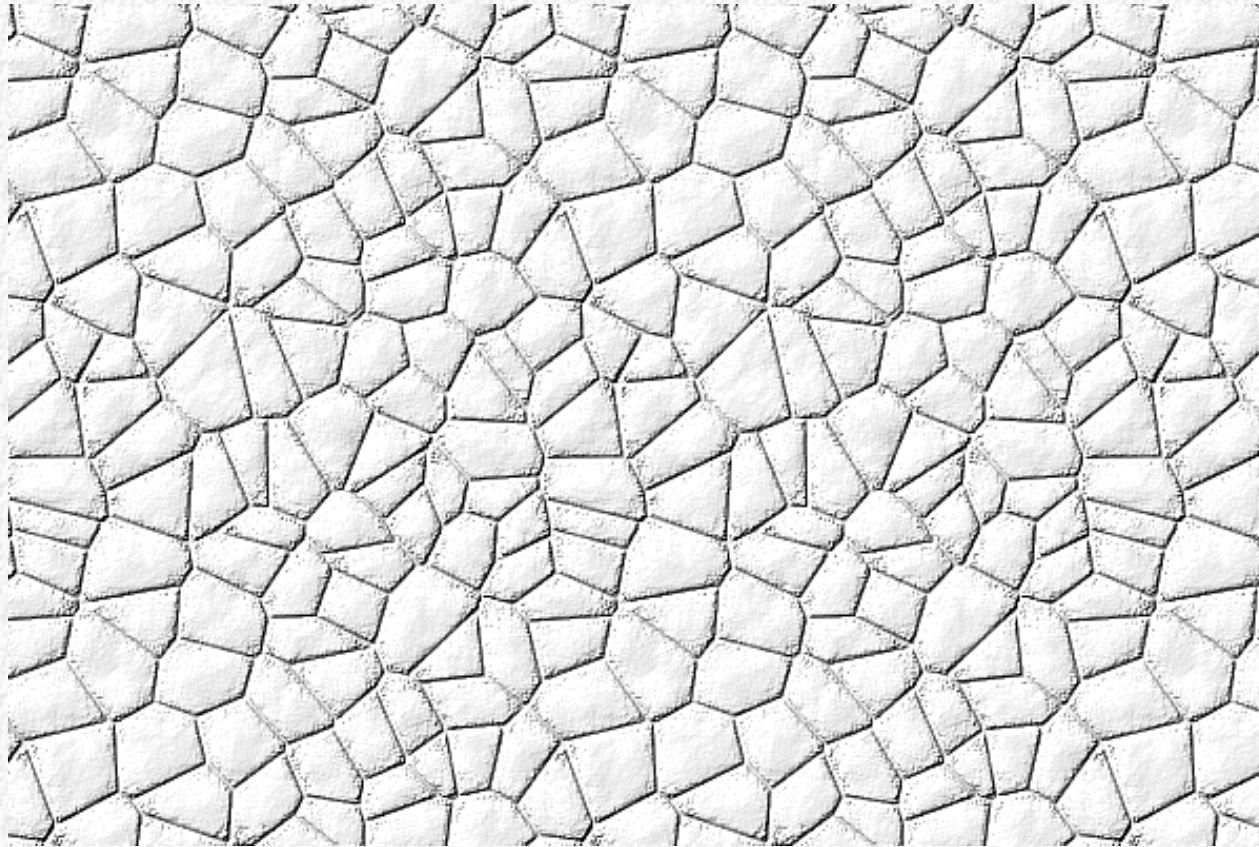
De Musica



[Guest Book](#)

Giovanni Piana

La scala universale dei suoni di Daniélou



Questo saggio è stato pubblicato nella "Rivista Italiana di Musicologia",XXXVI, 2001 - n. 2



[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Marco Camerini

LA MATRICE INESTINGUIBILE: ARCHETIPO E FORMA MUSICALE NELL'APPROCCIO AFROAMERICANO

Il jazz è nato da un lento processo di sintesi di elementi eterogenei, talvolta contraddittori, come tradizione colta e popolare, scrittura e oralità, cultura europea e africana, e quindi presenta una natura «composita» che ha dato adito ad alcuni equivoci e a diverse difficoltà in sede di analisi. Inoltre, il jazz ha tardato a diventare oggetto di una ricerca musicologica vera e propria, favorendo il perdurare di carenze di ordine teorico che emergono con evidenza ogniqualvolta si tenti di far valere un punto di vista più legato agli aspetti strettamente musicali.

E' indicativo il fatto che non esistano ancora pubblicazioni dedicate interamente al tema della forma nel jazz, né si trovi traccia di un dibattito in corso fra gli studiosi, quasi l'argomento non meritasse troppa attenzione, o comunque fosse secondario rispetto ad altri. Su tale questione è possibile reperire soltanto alcuni accenni disseminati in articoli di riviste o fra i capitoli di testi che hanno di mira però altri intenti.

Riteniamo invece che il tema della forma possa essere ricco di spunti interessanti per chiarire l'approccio afroamericano alla musica, soprattutto qualora si cerchi di andare oltre la mera classificazione delle strutture e la definizione di una loro genealogia. La scelta di includere o di escludere un certo tipo di struttura da un linguaggio musicale, infatti, è già di per sé un dato significativo che merita una riflessione.

Le pagine che seguono, quindi, rappresentano un primo approccio a quello che sembra un argomento tanto complesso quanto trascurato, nel tentativo di portare alla luce la ricchezza di implicazioni in esso contenute e provare a suggerire alcune possibili chiavi di lettura.



Esaminando il tema della forma in una musica in cui è presente una forte componente improvvisata sorge immediatamente una domanda: *Quale* forma? Nel jazz, infatti, si potrebbe decidere di analizzare l'articolazione dei temi musicali oppure l'insieme di esposizione- improvvisazione- ripresa o ancora la forma determinata dalla sequenza dei brani eseguiti nel corso della performance. Un brano può subire cambiamenti strutturali anche profondi a seconda dell'organico, della personalità dei musicisti coinvolti e del contesto.

Inoltre, nella musica afroamericana, non esistono partiture in grado di rappresentare in maniera esaustiva ciò che sarà la composizione effettivamente eseguita. Da una parte vi è un limite della scrittura musicale occidentale che non riesce a rendere conto appieno di ciò che si ascolterà, dall'altra sembra esserci una sorta di resistenza da parte del compositore stesso a fissare sulla carta in modo definitivo la sua opera. Che si tratti di brani di ampio respiro o di piccoli cammei, questi sembrano continuamente suscettibili di variazioni. Il momento della performance, dunque, finisce per rappresentare l'evento durante il quale le scelte strutturali del compositore vengono esibite, vorremmo dire svelate. L'assenza di partiture, nel senso tradizionale del termine, se da una parte ha creato delle difficoltà, dall'altra sembra essere un invito ad affidarsi, per una parte rilevante dell'analisi, ai fatti uditivi, tenendo conto delle legalità fenomenologiche interne inerenti alle strutture percettive. Insomma, al brano musicale così come risuona nelle nostre orecchie.

Ma non basta, vi è un'altra apparente anomalia. Le composizioni jazz sembrano caratterizzate da una sostanziale mancanza di sviluppo, così come viene comunemente inteso dalla musicologia occidentale. Le strutture più frequentemente utilizzate nella musica afroamericana hanno un andamento circolare o ciclico e spesso si basano sull'alternanza o la ripetizione di moduli tematici. Tutto nella costruzione musicale sembra orientato al movimento, allo squilibrio che cerca un riposo e la conclusione spesso giunge inaspettatamente, irrompe cogliendo quasi di sorpresa l'ascoltatore.

Per comprendere il senso e l'origine di queste peculiarità è necessario fare un passo indietro e chiarire meglio la

portata di quell'affermazione, forse un po' generica, secondo cui nel jazz coesisterebbero tratti del retaggio africano e tratti della cultura occidentale. Innanzi tutto è bene precisare che la cultura africana a cui si fa riferimento è principalmente quella dell'Africa centrale e occidentale, da cui furono deportati per secoli un grande numero schiavi.

In campo musicale come in ambito religioso, i neri deportati assimilarono la realtà che li circondava alla luce della propria cultura di origine, attribuendo alle forme occidentali delle valenze simboliche nuove.

Quando i padroni bianchi iniziarono a convertire gli schiavi, sembra che questi non opposero alcuna resistenza, perché gli africani avevano sempre nutrito un serio rispetto per gli dèi dei conquistatori e poi perché abbracciare la religione dei bianchi significava, in qualche modo, *imitarli*.

Inoltre l'afroamericano proveniva da una cultura in cui il rapporto con la religione era quotidiano e permeava di sé tutte le attività, perciò, quando ancora le conversioni erano scoraggiate, gli schiavi avevano l'abitudine di riunirsi clandestinamente per praticare i loro riti.

Quando, in seguito, iniziarono le conversioni, molti neri scelsero la chiesa battista, motivati in parte dalle analogie con alcuni rituali africani. Il metodo di conversione, infatti, consisteva nell'immersione completa dell'adepto nell'acqua e, in molte regioni dell'Africa occidentale, i sacerdoti dei culti fluviali sono considerati i più potenti. Amiri Baraka, un importante intellettuale afroamericano, scrive a questo proposito:

«Il cristianesimo era una forma occidentale, ma la sua effettiva pratica da parte del nero americano fu totalmente estranea all'Occidente. La musica religiosa neroamericana si sviluppò quasi similmente dai modelli europei e americani, mutuandone degli aspetti superficiali (e in molti casi la strumentazione), ma l'imitazione finì qui.» [1].

Fra i segni del permanere di una cultura africana all'interno delle chiese vi erano, ad esempio, i *ring shout* e gli *shuffte shout*, forme rituali durante le quali si cantava e ci si muoveva in cerchio strisciando i piedi per terra, così da aggirare il divieto della danza imposto nelle zone protestanti; inoltre, vi è la sopravvivenza di canti africani a cui venivano semplicemente cambiate le parole per «cristianizzarli».

L'esperienza della chiesa è stata fondamentale per gli afroamericani proprio perché per lungo tempo ha rappresentato l'unico luogo di socializzazione possibile e l'unico momento di «libertà di espressione» in senso ampio. Moltissimi musicisti di jazz saranno segnati sensibilmente dalla frequentazione della chiesa e dai fenomeni musicali ad essa legati.

Ben Sidran, musicista e studioso di jazz, in un saggio di carattere sociologico, ipotizza che l'isolamento culturale in cui sono stati tenuti gli afroamericani ha fatto sì che essi potessero mantenere alcune caratteristiche fondamentali della cultura orale da cui provenivano.

Secondo tale prospettiva esisterebbe ancora oggi in America una «sub-cultura» o «contro-cultura» con delle strutture peculiari e gli attributi percettivi (*perceptual attributes*) necessari per sostenerle [2]. Al di là dell'impostazione teorica e degli obiettivi del testo di Sidran, che, è bene precisarlo, si muovono in un ambito diverso dal nostro, è possibile individuare alcune affermazioni che possono aiutarci a comprendere l'approccio afroamericano alla forma.

Parlando del linguaggio, viene rilevato come agli schiavi neri non venisse insegnata la grammatica inglese, ma soltanto le parole e le nozioni strettamente necessarie per comunicare ad un livello elementare con i padroni. Questo fece sì che gli afroamericani avessero la tendenza a comporre i termini inglesi secondo i modelli africani. Le manifestazioni più evidenti si possono trovare ad esempio nell'abitudine a usare circonlocuzioni per esprimere dei concetti invece di arrivare direttamente al punto, un modo di comunicare quest'ultimo considerato troppo crudo e povero di immaginazione nella cultura africana; e poi nel valore attribuito all'intonazione delle parole. L'uso di melismi, come l'introduzione nel canto di grida, pianti e mugolii sono mezzi espressivi capaci di comunicare informazioni, anche se a un livello che non si esaurisce nel verbale.

Studi fatti in diversi ambiti, quindi, sembrano dimostrare che esista una sopravvivenza della cultura orale di origine fra le pieghe di un'apparente «occidentalità».

C'è però un altro aspetto della cultura orale africana che ci interessa prendere in considerazione ed è la concezione del tempo.

Mircea Eliade, nel saggio *Il mito dell'eterno ritorno* [3], sottolinea come le culture arcaiche siano caratterizzate

da una forte resistenza al tempo lineare e dunque alla storia. I miti, gli archetipi e i riti che li accompagnano servono all'uomo delle culture tradizionali per annullare il peso della storia, svalutando la durata concreta. Il tempo deve essere periodicamente rigenerato attraverso la ripetizione della creazione. Si tratta di una concezione che presuppone l'aspetto lineare del tempo, e, consapevolmente, la mette da parte:

«L'uomo arcaico rifiuta di accettarsi come essere storico, rifiuta di accordare un valore alla 'memoria' e di conseguenza agli avvenimenti inconsueti (cioè senza modello archetipico) che costituiscono infatti la durata concreta...Come il mistico, come l'uomo religioso in generale, il primitivo vive in un continuo presente...(egli ripete i gesti di qualcun altro e attraverso questa ripetizione vive ininterrottamente in un presente atemporale)» [4].

Tale approccio rivelerebbe, secondo Eliade, la sete di Essere di queste culture che non vogliono perdere il contatto con il divino. In questa prospettiva, infatti, il Sacro è il reale per eccellenza, «è in modo assoluto, agisce efficacemente e fa durare le cose» [5].

La sfera del profano invece non fa parte dell'essere perché il profano non è stato fondato ontologicamente con il mito, non ha un modello esemplare.

Vi sarebbero, dunque, un Tempo profano- la normale durata temporale- e un Tempo sacro, circolare, indefinitamente recuperabile, che non si esaurisce mai.

Nel Nuovo Mondo, gli africani si sono trovati ad essere ridotti in schiavitù, spogliati delle loro tradizioni e lentamente sono stati introdotti ad una religione a loro estranea, quella che Eliade definisce la religione dell'uomo storico. La sofferenza doveva essere motivata e il tempo storico doveva essere in qualche maniera trascorso, anche per questo i neri erano tanto ansiosi di abbracciare una religione dei bianchi.



Il cristianesimo era in grado di giustificare la schiavitù, come le altre sofferenze, attribuendo loro un potere salvifico e legandole ad una volontà trascendente. Le prospettive escatologiche cristiane, però, non erano sufficienti per consolare l'uomo proveniente dalla cultura degli archetipi e delle ripetizioni. La fede in una salvezza futura a volte non riusciva a soddisfare la sua *sete di essere*. Così, sotto un'apparenza cristiana crearono nuovi miti, nuovi archetipi in grado di annullare il peso del tempo.

L'oppressione e la schiavitù non costituivano più un evento storico, ma la ripetizione di un percorso archetipico che aveva come riferimento mitico la vicenda del popolo ebraico in Egitto, che aveva, per la cultura afroamericana una strettissima analogia con la propria vicenda storica:

«Maria non piangere, Maria non lamentarti/...l'esercito del faraone è annegato/...io prego ogni giorno di salire/ salire sulla montagna di Mosè» [6].

I testi degli spiritual sono ricchi di riferimenti tesi a inquadrare la vicenda afroamericana in un processo di ripetizione storica che ha nei santi e nei personaggi biblici i suoi *eroi*:

«Và, Mosè,/ là in terra d'Egitto,/ di al vecchio faraone di lasciare andare il mio popolo!/ Non fatteremo più come bestie in schiavitù,/ lascia andare il mio popolo/ finiamola dunque con lo sfruttamento d'Egitto...» [7].

Resta ancora da chiarire quale ruolo abbia la musica e in che modo le sue strutture possano venire influenzate da questo tipo di cultura. Per capirlo è necessario soffermarsi brevemente sul ruolo e la concezione della musica nell'Africa occidentale e centrale.

In Africa, il termine «arte» non esiste, essa viene considerata al pari delle tecniche artigianali. La musica, in particolare, è funzionale ed ha un ruolo sociale. E' funzionale in quanto non ha un valore autonomo, ma viene sempre collegata a delle funzioni precise, come le attività lavorative o i riti religiosi.

La pratica musicale è concepita come un'attività motoria e quindi è strettamente legata alla danza che rappresenta una sorta di raffigurazione concreta della musica. Questa è poi inscindibile dal canto, anche perché le lingue africane sono lingue tono e quindi il parlato ha bisogno delle altezze per significare.

La musica ha un ruolo sociale in quanto fenomeno collettivo cui tutti, in qualche modo, partecipano. Nella cultura africana da cui provenivano gli schiavi non si andava ad ascoltare la musica, ma la si *faceva insieme*.

La composizione, dunque, è un fatto collettivo a cui ognuno porta il proprio contributo. Tutti i partecipanti sono coinvolti in un rituale che tende a sottrarli dal «tempo storico» per proiettarli in una sorta di eterno presente, in

un tempo Sacro.

I brani musicali sono caratterizzati da strutture cicliche che dividono il tempo in unità periodiche di eguale durata con una precisa organizzazione interna. La ripetizione di questo schema permette la creazione di variazioni improvvisate che sfruttano al massimo il materiale di base. Ripetizione e variazione sono i principi fondamentali della musica africana che raggiunge livelli di alta complessità attraverso la somma di elementi semplici.

Le strutture antifonali, l'iterazione e la somma di figure ritmiche differenti, unite alla ciclicità degli isoperiodi, sono capaci di provocare una sorta di disorientamento temporale nell'ascoltatore attraverso la moltiplicazione dei riferimenti temporali e la frantumazione della linearità del tempo.

Il ritmo, lo si dice spesso, è un parametro fondamentale nella musica africana. Vi è però una diversa considerazione di questo elemento rispetto alla tradizione occidentale. Il musicista occidentale è abituato a *seguire il ritmo*, mentre in Africa è qualcosa a cui *si risponde* [8].

I ritmi, perciò, sono sempre almeno *due* e dalla loro dialettica emerge il discorso musicale. E dal momento che ogni spettatore è anche un «esecutore» o comunque partecipa alla composizione della musica, è implicata anche una diversa modalità di ascolto, tesa a individuare gli spazi lasciati vuoti dagli altri ritmi. Il brano viene considerato come una combinazione di spazi vuoti a cui è sempre possibile aggiungere un altro ritmo.

La complessa costruzione ritmica è sorretta da una pulsazione isocrona, un beat di riferimento che solitamente non viene esplicitato. Secondo il resoconto di Chernoff, tale pulsazione sottostante viene considerata, presso alcune popolazioni, come suonata dal tamburo dell'Essere Supremo e soltanto l'incrocio di più ritmi può renderlo percepibile, o meglio, *evocarlo*. Essa rappresenta il *punto di equilibrio* dei diversi ritmi e quindi la musica riproduce una sorta di teofania.

Presso i pigmei, ad esempio, il cantore dispone di modelli semplici e formule di variazione che conosce alla perfezione e che gli permettono di orientarsi melodicamente:

«...come nel parlare una lingua, nei diversi punti di enunciazione della frase il locutore può scegliere fra più sinonimi o più termini di senso consimile, così ogni cantore pigmeo sceglie intuitivamente al momento appropriato quale formula melodica egli sente di dover inserire in quel preciso stadio del cursus polifonico» [9].

In questo discorso assume una certa importanza il riferimento al modello.

«In una cultura di tradizione orale...la persistenza della musica non può essere garantita...che dalla presenza di un riferimento mentale, vale a dire di un modello. Tale modello è una rappresentazione sonora nel contempo sia globale che semplificata, di un'entità musicale;...il modello equivale alla forma di realizzazione più semplice di un brano musicale; la più semplice ancora riconoscibile...un supporto mnemonico...La scrittura conferisce all'opera un carattere finito, concluso, tale che nulla di essenziale può essere aggiunto; del pari il modello si identifica come uno schema fisso da cui nulla può essere tolto [10] ...il testo musicale scritto è un riferimento massimale, mentre il modello è nella pratica musicale di tradizione orale un riferimento minimale.» [11].



Alla luce di questi elementi, le affermazioni iniziali circa la peculiarità della forma nel jazz acquisiscono un nuovo significato.

Il complesso patrimonio musicale africano, così ricco di valenze simboliche si è dovuto *adattare*, in qualche modo, al nuovo contesto. La tradizione colta europea ha sviluppato, infatti, un approccio completamente diverso alla musica e alla composizione rispetto all'Africa.

Dati questi presupposti, è plausibile ipotizzare che gli schiavi abbiano assimilato inizialmente le strutture musicali più simili a quelle della loro Terra d'origine, come danze e canti popolari, anche perché erano le forme con la maggiore diffusione. Anche in seguito, quando finalmente gli afroamericani ebbero la possibilità di studiare la musica eurocolta, rimase manifesta la tendenza a conservare degli elementi di oralità anche nelle partiture più articolate, nonché ad inserirvi delle «strane» peculiarità ritmiche, melodiche o armoniche,

sconosciute alla musica occidentale.

Nel jazz l'opera non rappresenta un'entità conclusa, definita una volta per sempre, ma sembra piuttosto un archetipo da ripetere e quindi ricreare ogni volta. La composizione viene assunta di preferenza come modello a cui è sempre possibile aggiungere qualche cosa.

La tendenza alla chiusura della forma musicale, il suo «slancio» sembra non risolversi mai, o almeno mai in maniera definitiva. Si potrebbe parlare di una tendenza alla chiusura «irrisolta». Il materiale viene disposto in modo da creare delle attese percettive continuamente rinnovate e mai soddisfatte.

In un brano costruito su una data tonalità, per esempio, non viene fatto figurare per molte battute l'accordo di tonica, e quando finalmente compare viene modificato radicalmente il contesto, in modo da non presentare la tonica come una chiusura, ma come un cambio di direzione verso una nuova meta.

Soprattutto nei brani bi o multitematici, a volte sembra del tutto «arbitrario» (almeno dal punto di vista percettivo) il fatto che la conclusione cada proprio in quel punto e non una sezione prima o una sezione dopo, anzi, ciò contribuisce in taluni casi a far sì che l'ascoltatore sia preso alla sprovvista e la composizione si chiuda nel momento in cui la tensione è al culmine.

Tale affermazione non toglie nulla alla compiutezza del brano, ma esprime un atteggiamento compositivo che non ricerca la chiusura definitiva. Vi è uno schema di base, una serie di pannelli o delle figure, ma il modo di comporli è suscettibile di essere variato. Se l'opera avesse una sistemazione definitiva, per la mentalità afroamericana, erede di una cultura orale, significherebbe affidarla alla storia e quindi all'usura del tempo.

La continua elaborazione di un modello, invece, ricorda i riti di rigenerazione del tempo delle popolazioni «arcaiche», significa contrastare il tempo storico, la durata. La forma viene davvero colta nel suo divenire, senza che il processo creativo possa mai pietrificarsi.

Il discorso richiama alla mente il modo di procedere dei cantori pigmei, a cui si accennava sopra, e l'importanza del modello. Anche il musicista afroamericano si esprime per formule. Spesso gli assolo sono costituiti dalla somma di figure ritmico melodiche che possono poi venire ripetute o variate.



A livello macrostrutturale vediamo agire, sostanzialmente, lo *stesso* principio. Viene stabilito un periodo, un segmento e, ripetizione dopo ripetizione, si assiste alla riarticolazione delle sue parti interne. Si tratta di un metodo compositivo che potremmo definire modulare. La tensione formale che abbiamo descritto manifesta una tendenza che agisce anche all'interno dell'ossatura formale.

Nelle composizioni jazz, infatti, la dinamica tensione/ distensione è presente a vari livelli. Sul piano ritmico, timbrico, armonico la costruzione verticale mette in risalto lo «squilibrio», la tendenza al movimento.

L'insistenza sul movimento, sullo slancio e sulla ciclicità sono da attribuire in parte al legame con la danza (un aspetto non sempre considerato dalla trattatistica) e in parte al senso rituale del fare musica. Non dimentichiamo che la musica in Africa non accompagna il rito, ne è una componente essenziale.

In molte tradizioni musicali la condotta responsoriale e la ripetizione sono tecniche largamente utilizzate per innescare una spirale di crescente tensione che può portare anche alla trance. Tale spirale appartiene alla struttura stessa anche se eventuali rimandi immaginativi possono accentuarne gli effetti.

Il nucleo formale più diffuso nel jazz è quello delle forme *chorus*. Si tratta di strutture a ritornello in cui il compositore disegna un percorso (armonico, ritmico, tematico) più o meno lungo, che viene ripreso da capo e ripercorso interamente per un certo numero di volte.

Es.

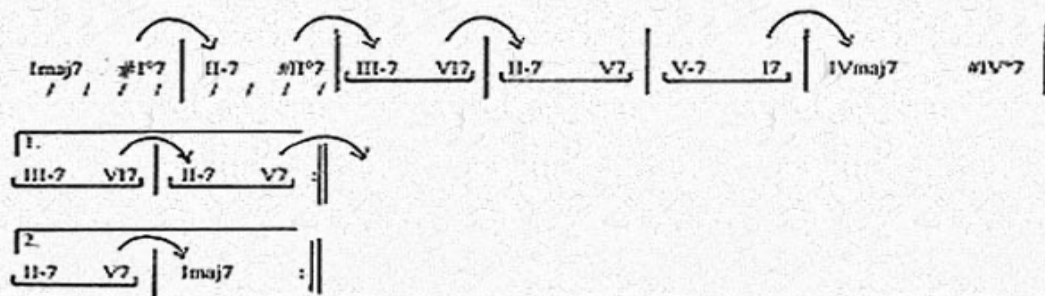
AAB oppure AABA (da ripetere da capo n volte)

Il termine *Chorus* deriva, secondo alcuni studiosi, dalla dicitura riportata negli spartiti delle canzoni dell'800 in corrispondenza del ritornello, che era affidato al coro.

Nella maggior parte dei casi, si comincia con l'esposizione del tema, talvolta preceduta da una breve introduzione, e successivamente vi è la costruzione delle improvvisazioni sul «giro armonico».

Il giro armonico può essere definito come una sequenza di accordi che si ripete in maniera ciclica. La sua origine è da ricercarsi probabilmente nella danza o comunque nella musica popolare di matrice europea. Nel jazz, il giro armonico contribuisce a definire il percorso del ritornello. La progressione armonica può essere originale o provenire da un materiale preesistente, come, ad esempio, una canzone celebre.

Esempio di giro armonico, sezione A:



Sezione B:



Infine, vi è la ripresa del motivo iniziale che conduce alla conclusione del brano.

Quindi nella forma *chorus* vi è una struttura che si ripete in maniera ciclica dall'inizio alla fine. Viene disegnato un sentiero sapendo che dovrà essere percorso più volte. E' una forma in cui l'inizio sospinge verso una fine, e la fine rimanda all'inizio.

E' interessante rilevare che gli «eventi» musicali, nella forma *chorus*, non si svolgono in un tempo qualunque, ma su una temporalità schematizzata dalla stessa struttura che si *ripete* ciclicamente.

Il modulo, presentato nel corso dell'esposizione, si ripete potenzialmente all'infinito. La sua struttura, però, non è neutra, possiede un'articolazione che lo orienta verso la ripetizione. Si tratta di una forma- che- si- chiude e che lo fa in modo teso.

In molte situazioni, comunque, il jazzista sa che se il primo *chorus* non gli è stato sufficiente per esprimere compiutamente il suo pensiero musicale, potrà averne a disposizione un secondo, un terzo e così via.

Infine, è necessario dare rilievo ad un elemento prima soltanto accennato. Dopo varie ripetizioni del *chorus*, la composizione termina con la ripresa del tema, talvolta solo parziale, ma comunque riconoscibile.

L'intera opera, quindi ha una lunghezza variabile, ma è inquadrata entro due eventi notevoli: il tema all'inizio e alla fine.

L'articolazione triadica potrebbe far pensare a una derivazione dal modello sonatistico, che è costituito, in linea generale, da esposizione- sviluppo- ripresa. Volendo approfondire il parallelismo, però, ci si rende conto che le analogie finiscono qui.

Innanzitutto la ripresa, nella sonata classica, non è identica all'esposizione, né dal punto di vista armonico, né

da quello melodico. Come sottolinea Charles Rosen:

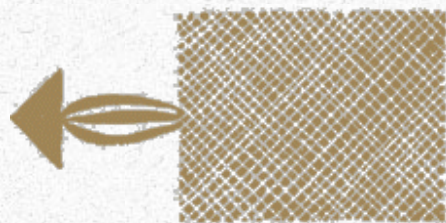
«il termine tradizionale per questa sezione è improprio...continuando a usare il termine 'ripresa' non bisogna supporre che il compositore settecentesco dovesse ricominciare con il primo tema [12] ».

Inoltre, nella ripresa sonatistica il nucleo tematico è soggetto a una serie di possibili sviluppi armonici e melodici che definiscono sottili connessioni con il resto dell'opera.

Nelle forme *chorus*, invece, la ripresa del tema viene spesso posta in risalto come ritorno, come qualcosa che irrompe nello sviluppo improvvisatorio, segnandone la fine. Potremmo dire che il motivo ricompare alla conclusione del percorso.

Alla luce di queste considerazioni sembra possibile individuare nella struttura *chorus* dei richiami simbolici ai rituali per «l'anno nuovo» delle culture tradizionali, durante i quali veniva rappresentata la ripetizione della cosmogonia e quindi la distruzione del vecchio cosmo e la creazione di un nuovo inizio. In molte concezioni cicliche si trova un richiamo esplicito all'andamento delle fasi lunari: apparizione, crescita, decrescita, scomparsa e riapparizione.

Il Cristianesimo, in quanto religione dell'uomo «storico», ha posto la fede quale unica via per superare il terrore della storia. L'incontro delle due culture sembra aver condotto al mantenimento di una prospettiva ciclica, rafforzata dalla fede cristiana in un «uomo creatore», capace cioè di creare il «nuovo inizio».



Il percorso tracciato dalle strutture *chorus* sembra avere il carattere dei rituali per la rigenerazione del tempo. Si comincia, infatti, ponendo una figura che viene poi distrutta e ricomposta durante l'improvvisazione, seguendo un cammino scandito da un andamento ciclico preciso. Dopo una serie di «passi» viene ricreato il tema iniziale. Vi è dunque uno stato iniziale, un percorso intermedio e un nuovo inizio. L'opera, così, non è più soggetta alla durata, che caratterizza il tempo storico, ma viene inserita in una ciclicità eterna.

NOTE

[1] Amiri Baraka, *Il popolo del blues*, Milano, Shake Edizioni Underground, 1994 (I ed. 1963), p.55.

[2] Ben Sidran, *Black Talk*, New York, Da Capo Press, 1981 (I ed.1971).

[3] M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Edizioni Borla, Roma, 1968 (I ed. Parigi, 1949).

[4] M. Eliade, *op. cit.*, p.114- 115.

[5] M. Eliade, *Ivi.*, p.25.

[6] Amiri Baraka, *op. cit.*, p.52- 53.

[7] *Go Down Moses*, in Clementelli, Elena e Mauro, Walter (a cura di), *Blues, Spirituals, Folk Songs*, Roma, Tei, 1996, p.139.

[8] M. John Chernoff, *African Rhythm and african sensibility*, NY, University of Chicago Press, 1979, p.55.

[9] Simha Arom, "Su alcune impreviste parentele fra le polifonie medievali e africane", in AA.VV., *Musiche tradizionali centrafricane*, Torino, Settembre Musica, 1997, p.83.

[10] L'evidenziazione è mia.

[11] Simha Arom, *Ivi*, p.87.

[12] C. Rosen, *Le forme-sonata*, Milano, Feltrinelli, 1986, p.272.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)



Sergio Lanza

Il concetto di ornamento in musica

tensioni ed estensioni

1. **ABBELLIMENTI**
2. **AUTOREFERENZIALITA' E AUTOSOMIGLIANZA**
3. **IL PERCORSO SI COMPLICA**
4. **DALLA GEOMETRIA AL CAOS**
5. **IL COLORE DEL SUONO**
6. **IL "NEGATIVO"**
7. **FINALE**



Il concetto di ornamento in musica

*tensioni ed estensioni**Sergio Lanza*

In questo saggio cercherò di mettere a fuoco alcune problematiche che emergono dalla riflessione intorno al concetto di ornamento musicale. E cercherò di farlo misurando la tenuta e i limiti, l'apertura e l'ambiguità di questo concetto attraverso il confronto con due ambiti extramusicali ad esso affini: architettura e arte decorativa da un lato, retorica e tecnica narrativa dall'altro. Vedremo operare intorno al problema dell'ornamento un *pensiero analogico*, attivo sin dalle origini, che ha visto significativi trasferimenti di concetti e che proveremo a portare avanti.



Per ascoltare gli esempi musicali è necessario [Real Player](#)
a cui debbono essere associati i files con estensione ".rm"

Web Designer
[Kata Sowa](#)

Abbellimenti

In ambito musicale il concetto di ornamento si identifica in prima istanza con quello di "abbellimento" che ha finito col diventare un termine "tecnico". Non intendo qui affrontare l'intricato nodo della genesi storica degli "abbellimenti" né l'altra *vexata quaestio* della loro interpretazione musicale, mi limito quindi a richiamarne i termini per sommi capi.

Occorre innanzitutto sottolineare il ruolo assolutamente centrale svolto in questo contesto dalla voce: in primo luogo come strumento che si offre *naturalmente* come mezzo principale per l'"ex-praessio", teoricamente senza i limiti degli strumenti veri e propri, condizionati da problemi di tecnica costruttiva. In secondo luogo come modello per un'espressività che nel corso della storia musicale, non cesserà di avere nella vocalità il proprio referente privilegiato (la cosiddetta *cantabilità*). All'origine vi è quindi verosimilmente un'espressività vocale che si traduceva in inflessioni vocalizzi e accenti che nessuno avrebbe mai pensato di fissare sulla carta, perché si trattava di improvvisazioni relativamente libere, tanto *sfuggenti* quanto *necessarie*. [1]

Presero poi il nome di "affetti" (la *ribattuta di gola*, il *gropo*, la *cascata*, ecc.) piccole inflessioni melodiche con funzione espressiva introdotte e teorizzate all'inizio del '600 a Firenze dalla Camerata dei Bardi sulla base di un'ideale corrispondenza tra i sentimenti e determinate figure musicali. In epoca barocca si tenta sistematicamente il passaggio di questi *affetti* dalla musica vocale a quella strumentale ma i tentativi si portano dietro, assieme al carico di espressività, anche il problematico fardello di un'espressione segnica sempre molto al di sotto della soglia di definizione denotativa normalmente attribuita alle cosiddette "note reali".

Per la verità il ritrovamento del "Codex Faenza" ha retrodatato questi tentativi all'inizio del XV sec.: si tratta di una straordinaria raccolta di pagine, originariamente vocali, di autori italiani e francesi, rielaborate per tastiera. Il confronto tra l'originale vocale e la *parafraasi* strumentale mette a nudo il problema, la sfida ermeneutica, raccolta da interpreti-filologi come Marcel Pérès che, a questo proposito, afferma «non esiste che ciò che è scritto ma noi sappiamo che il modello scritto non è sempre fedelmente riprodotto in esecuzione. Così la realtà acustica di un'opera vocale si situa in qualche luogo a metà tra la testimonianza scritta e le versioni parafrasate (glossées) del *Codex Faenza*... L'architettura astratta di un'opera scritta diventa una realtà udibile in quanto sintesi del pensiero creativo del compositore e del *savoir-faire* dell'interprete» ed ecco il nucleo del problema: «Sembra che non ci fosse modo di mettere per iscritto questo *savoir-faire* perché, verosimilmente, per acquistare tutta la sua pertinenza, esso doveva sorgere dall'istante e catturare l'uditorio per il suo carattere di cosa effimera e dunque eminentemente umana».

Se proviamo a gettare un rapidissimo sguardo sugli albori del problema della notazione troveremo che esso è strettamente congiunto con l'espressione ornata. Risalendo al canto liturgico dei primi secoli, ad esempio, incontriamo il *pneuma* che è un passaggio melismatico di ampie proporzioni dal quale è poi derivato lo *jubilus* nell'*Alleluja*. Seguendo la tradizione neumatica del IX secolo, in ambito gregoriano, troviamo neumi, detti *strophici*, concepiti proprio per indirizzare la fioritura melodica, come il *quilisma* (che ricorda la nota di passaggio) e l'*oriscus* (che ricorda il vibrato o il tremolo). Nella seconda metà del XI secolo compare il tetragramma che "diatonizza" il gregoriano operando una semplificazione che, se da un lato rendeva finalmente trasmissibile il repertorio, dall'altro però "congelava" nello schema scalare anche melodie, come quelle della tradizione di canto orientale, che originariamente si basavano su intervalli microtonali [2]. È a partire da questi inizi che cogliamo l'origine di un rapporto, quello tra musica scritta e musica eseguita, che non potrà non essere conflittuale.

Il problema della scrittura spingerà comunque i compositori a scendere nel campo della teoria prescrittiva, ciascuno *pro domo sua*, nel tentativo di arginare l'inevitabile arbitrio, ma le soluzioni intraprese, comunque motivate da e vincolate a stili personali -oltre ai problemi intrinseci al rapporto pensiero/segno/esecuzione- non riusciranno mai ad essere risolutive [3].

Consideriamo ora il seguente esempio tratto da Bach, Aria "Erbarme dich" dalla Passione secondo Matteo, parte del violino solista:



es.1



si potrebbe pensare che l'abbellimento del punto 'b' sia in "note reali" per specificarne l'esecuzione "in levare" rispetto al punto 'a' dove sarebbe "in battere", eppure, poche battute dopo, proseguendo la linea del violino nel suo proliferare arricciandosi, troviamo a b.5



es.2



dunque la doppia scrittura non è affatto giustificata da una denotazione ritmica in qualche modo ovvia e convenzionale, ma piuttosto da una contingente preoccupazione di non essere "mal interpretato" attraverso uno spostamento di accento che - nella scrittura di Bach - porta il peso di un tratto *strutturale*. [4]

Questa incoerenza nella scrittura è il segno tipico e assai diffuso di quella situazione ibrida che vede, nei confronti dell'esecutore, un movimento di continua offerta e sottrazione di libertà. Precisi o "aleatori" che fossero gli abbellimenti, la loro *necessità* è ribadita dal figlio di Bach, Carl Philip Emanuel, nel suo celebre trattato (cfr. nota 2) il quale nella prima pagina del capitolo dedicato agli abbellimenti sostiene che: «La loro necessità è provata dalla loro grande diffusione....(essi) collegano le note; le ravvivano; danno loro dove necessario un peso ed un'enfasi speciale; le rendono gradevoli e suscitano di conseguenza una speciale attenzione; aiutano a rendere chiaro il contenuto sia esso triste o gioioso,...La loro presenza può migliorare una melodia mediocre, mentre la loro assenza può rendere scarna e vuota una bella melodia.» [5]

Qui cogliamo subito una prima difficoltà nella definizione dello *status* dell'abbellimento musicale: come si concilia infatti questa necessità, più volte ribadita, con il suo carattere effimero e variabile, al limite dell'arbitrario? Potremmo forse leggere l'incoerenza nelle scelte di scrittura come un sintomo, ricollegabile in qualche modo a questa difficoltà.

Nella retorica classica lo "stile ornato" del discorso viene definito in relazione allo scopo principale dell'orazione che è quello di persuadere. Cicerone nel *De Oratore* parlando del "modo di ornare" il discorso, dice che esso ha «come effetto di rendere l'orazione gradevole al massimo grado, capace di far breccia nei sentimenti dell'uditorio...» (III, 91) [6] Costante è negli autori il richiamo ad un uso *appropriato* dell'ornamentazione: «...perchè l'orazione sia disseminata dei fiori delle parole e dei pensieri, non ne dobbiamo spargere in modo uniforme in tutto

il discorso; dovremo invece distribuirli come fregi e luci in una decorazione.... è necessario scegliere uno stile che non solo diletta, ma diletta senza saziare» (op. cit. III, 96) [7].

Questi d'altronde i difetti elencati da G. Muffat, compositore della scuola di Lully, in uno scritto del 1695 citato nel testo di Geoffroy-Dechaume «... si manca facilmente, ed in quattro modi intorno a questa principal parte della Melodia... Dall'omissione restano la melodia e l'armonia nude. Dall'improprietà viene il suonar crudo e barbaro; confuso e ridicolo dall'eccederne a farne; e dall'inabilità goffo e sforzato» [8]. E questi quelli elencati da Quintiliano nell'*Istitutio Oratoria*, «...i difetti dell'orazione consistono nell'improprietà, nella ridondanza, nell'oscurità..., contrari all'ornato sono anche ciò che è "mal disposto", ciò che è "mal figurato", ciò che è "mal collocato"» (VIII, 57, 59) [9], mentre Cicerone, trova proprio nella musica l'immagine che gli serve ad articolare questo concetto: «Quanto più delicati e voluttuosi sono, nel canto, i trilli (flexiones) e le voci in falsetto rispetto alle note esatte e gravi e tuttavia, se essi sono ripetuti con eccessiva frequenza, protestano non solo le persone dai gusti sobri, ma anche il grande pubblico.» (III, 98, p.641).

Questi moniti testimoniano con grande evidenza quanto delicato e fragile sia l'ornamento da maneggiare, e quanto precario l'equilibrio ogni volta raggiunto nell'opera. Apparentemente sempre distinguibile dall'oggetto ornato -sia esso un concetto espresso in parole, una melodia o un elemento architettonico- l'ornamento deve essere usato in una maniera quantitativamente e qualitativamente assai misurata, ma la difficoltà prescrittiva mostra con evidenza l'*imponderabilità* dell'oggetto in questione che viene a trovarsi sempre sul piano scivoloso del *gusto* sul bordo del quale si intravede il baratro del grottesco, del caricaturale, del *brutto*.

Poco oltre nel *De Oratore* vi è il richiamo all'*utilità* che accompagna la bellezza rendendola quasi necessaria: «...le colonne sostengono templi e portici, ma la loro maestà (dignitas) è pari alla loro utilità...la stessa cosa si verifica in ogni parte del discorso: una certa grazia e piacevolezza sono conseguenza dell'utilità e quasi della necessità»(op. cit.,III, 180-181, p.703).

Non stupisca questa mescolanza di carte che ha lo scopo di smussare una dicotomia oppositiva fin troppo evidente e spigolosa che fin dall'inizio fa da sfondo al concetto di ornamento: la dicotomia utile/bello. Essa, al contatto con l'etica classica, di cui Cicerone si fa portatore, può sciogliersi in una superiore unità che dà un tono *morale* all'impiego del *giusto* ornamento, un implicito elogio della sobrietà che conoscerà svariate variazioni su tema.

Un'altra dicotomia invece, che vogliamo per il momento considerare scevra da implicazioni morali, è quella che oppone "struttura" a "rivestimento": al suo interno l'ornamento trova, in prima istanza, una sua collocazione *naturale* come elemento costitutivamente *accessorio* proprio in quanto sovrastrutturale.

Torniamo all'esempio della colonna. Come è noto, essa conosce svariate forme di modulazione di questa dicotomia: la diversa incidenza che il fregio può esibire nell'ornare ad esempio il capitello ha contribuito a distinguere gli stili, non solo in Grecia. Qui mi preme coglierla nelle sue due trasformazioni estreme e concettualmente opposte che, mi sembra, mettono questa dicotomia in una tensione particolare.

Proviamo a considerare quindi da un lato la Cariatide (fig.1) o il Telamone (fig.2) dove, l'azione del sorreggere, la sua *funzione* strutturale è addirittura *rappresentata* in forma quasi teatrale e, contemporaneamente, proprio attraverso questa rappresentazione, essa si identifica totalmente con l'ornamento [10]. Dall'altro il pilastrino che, ad esempio, ritma bifore e trifore del Campanile di Giotto (fig.3) dove, paradossalmente, viene esibito un elemento ornamentale che *ha le sembianze* di uno funzionale, senza evidentemente assolverne la funzione che è diventata puramente decorativa.

Quella che cogliamo in questi esempi sembra essere una vera *tensione dialettica*, vi è un'instabilità concettuale, un'irrequietudine nella compresenza tra la funzione decorativa e quella strutturale.

L' esempio del pilastrino è tipico di una situazione che in architettura incontriamo spesso: elementi decorativi che, anziché provenire dal grande serbatoio iconico del mondo naturale (dalla foglia d'acanto alla figura umana) nascono da *una ripresa allusiva di elementi strutturali*. Spesso su

scala diversa: più piccola, ad esempio negli archetti aggettanti o nelle nicchie a forma di portico sul retro dell'abside di Sant'Ambrogio (fig.4) più grande, nell'amplificazione dei portali ad arco ottenuta attraverso una replica concentrica di questo più volte che ne moltiplica e *amplifica* in senso "retorico" l'idea di soglia [11] (fig.5)

fig.1 Loggia delle Cariatidi all'Eretteo, Atene, V sec.a.C



fig.2

Telamone, particolare del Tempio di Giove Olimpico, Agrigento, 480 a.C.

fig.3

Campanile di Giotto a Firenze

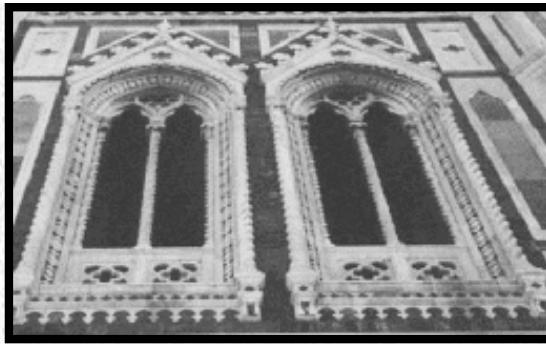


fig.4 Sant'Ambrogio, retro. Milano



fig.5 Duomo di Siena, particolare del portale.

Questa *autoreferenzialità* offre un prezioso spazio all'articolazione di quella tensione dialettica e, contemporaneamente, una significativa *sponda analogica* per l'ambito musicale [12].



Note

[1] A. Geoffroy-Dechaume, *"I segreti della musica antica"*, trad. it. A cura di E. Fadini e E. M. Alessio, Milano 1964. Cfr. in particolare le pp. 68-69.

[2] Cfr. Giulio Cattin, "Il Medioevo I" *vol. I parte seconda* dalla Storia della Musica, EDT Torino 1979, p.68-69

[3] Si veda ad esempio, tra i tanti, G.Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze 1601; H.Purcell, *A choice collection of lessons for the Harpsichord or Spinnet*, Londra 1696; F.Couperin, *Pièces de clavecin*, Parigi 1713; J.Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Berlino 1752; C.F.E.Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlino 1753.

[4] Notiamo a margine che il rapporto di contiguità tra le due doppie appoggiature (b') e (a') a cavallo di movimento crea un terzo abbellimento (c) - una specie di mordente- che solo tramite questa scrittura in "note reali" poteva trovare un suo inequivocabile incastonamento metrico-ritmico.

[5] Op. cit. nella traduzione italiana a cura di G.Gentili Verona, Milano 1973, p. 69.

[6] Traduzione italiana a cura di Martina, Ogrin, Torzi, Cettuzzi, Milano 1994, p.637.

[7] E' frequente il richiamo all'architettura come serbatoio metaforico per la retorica. A differenza di altre forme d'arte visiva l'architettura porta in sé -implicitamente- un *senso del tempo*: non si contempla un palazzo come fosse un quadro, ci si entra dentro e lo si visita. Si articola cioè la sua fruizione in momenti successivi temporalmente ordinabili. Ecco che allora la porta non può che essere l'inizio -l'exordium- "proporzionato alla materia" (ancora Cicerone, *op.cit.* p.535).

[8] *Op.cit.* p. 71.

[9] Trad. it.a cura di P.Pecchiura, Torino 1979, p.165.

[10] Potremmo includere l'esempio Cariatidi e Telamoni nella classe più vasta di oggetti funzionali "a forma di", nei quali il concetto di decorazione è completamente riassorbito dalla valenza raffigurativa che investe l'oggetto stesso. Osserviamo però la differenza non piccola tra la Cariatide che rappresenta la sua funzione e, per esempio, un calice a forma di corolla di fiore, o un vaso a forma di pesce, dove la funzione dell'oggetto è totalmente indipendente dalla figura rappresentata.

[11] Si osservi anche, nell'esempio riportato del portale del Duomo di Siena, il replicarsi correlato dell'elemento colonna, con il capitello corinzio

che si interseca a se stesso, creando una con-fusione di straordinaria efficacia.

[12] "Consonanza" era chiamata dal critico Charles Blanc, in un testo del 1874, "una forma più debole di ripetizione, quando ad esempio un architetto applica forme simili variandone la scala." (Riportato da Gombrich nel suo *The Sense of Order*, Oxford 1979, citato, d'ora in avanti, nella sua edizione italiana *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* a cura di R. Pedio, Einaudi 1984, p.125)



Autoreferenzialità e autosomiglianza

Vediamo ora nell'ambito musicale dove e in quali termini possiamo parlare sia di *compresenza su scale diverse di medesimi tratti strutturali*, sia di tensione nella dicotomia *struttura/ornamentazione*.

Vi è innanzitutto da considerare l'*aumentazione/diminuzione*, ovvero la possibilità di rileggere, compositivamente parlando, una certa sequenza di note con valori di durata proporzionalmente contratti o espansi, tecnica antica, questa, legata al contrappunto medioevale -ma frequentata fino ad oggi- che scaturisce dall'affinità che lega la musica alla matematica. Quest'ultima, intesa in senso ampio come studio/gioco di relazioni e proporzioni oltre che come calcolo, è da sempre uno degli strumenti principali per l'*istanza costruttiva* nella musica e, implicitamente, afferma il suo legame anche con l'architettura [13]. Pensiamo all'uso delle melodie gregoriane che si fece già a partire dall'*Ecole de Notre Dame* -e poi per tutto il quattro e cinquecento: un versetto melodico che, cantato alla sua velocità ordinaria, non sarebbe durato che pochi secondi, viene preso, dilatato in ogni sua parte e affidato al *tenor*, una delle voci in gioco, che ne estende il canto per la durata di un'intera sezione di vari minuti, mentre le altre voci cantano "diminutiones" ovvero melodie a valori più rapidi. A volte la durata delle note del tenor è tale che nell'ascoltatore si produce un effetto radicalmente differente da quello offerto da una normale polifonia poliritmica nella quale le voci sono percepite, pur nella loro diversità, come proiettate su uno stesso piano narrativamente omogeneo. Si coglie invece uno "sfondo", immobile e costante come un orizzonte marino, *contro* il quale si stagliano le altre voci in movimento: ciascuna nota del *tenor* diventa così un "bordone" su cui poggia tutta la costruzione:

es.3 Perotinus "Viderunt Omnes", inizio

Questo rapporto di autosomiglianza si evidenzia ancora di più appena consideriamo, sotto una certa angolatura, la tematica della *forma*. Una parte significativa del discorso che svolge David Epstein nel suo "Al di là di Orfeo" è tesa proprio ad individuare - attraverso una interessante disamina e in parte ridefinizione di concetti come tempo, ritmo, figura - un sistema di relazioni in grado di collegare tra loro strati e aspetti della composizione che si collocano su scale di grandezza differenti. E' il caso ad esempio dell'*ipermisura* di 4 battute, definita come «un modello nel quale la battuta iniziale impone la propria energia originaria, mentre la terza misura presenta una forza secondaria - in perfetta corrispondenza con il modello binario della misura in 4/4 proiettato su un piano di maggiore estensione» [14] .

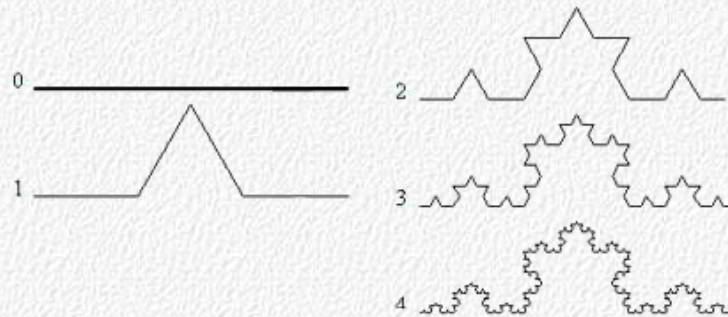
Un salto di scala ancora più ampio e pregnante interviene nel caso del "levare strutturale" che si realizza attraverso il «generarsi di possenti tensioni ritmiche incrementali del tipo "in levare", cioè tensioni strutturali su larga scala che non vengono risolte fino al successivo "battere strutturale", dove, una volta ancora, i punti forti metrici e ritmici, insieme all'armonia e al profilo lineare, si coordineranno per fissare ed avviare una nuova periodizzazione musicale» [15] . La pulsazione accentuativa forte/debole (-,U), di derivazione metrico-poetica, viene assunta in questo contesto come paradigma interpretativo per segmenti musicali sempre più ampi.

Prima di proseguire oltre su questa linea d'indagine desidero offrire un'altra *sponda metaforica*, funzionale a questo tipo di disamina.

In epoca recente le ricerche del matematico Benoit Mandelbrot hanno inaugurato una nuova branca della geometria denominata "frattale" che ha alla sua base il concetto di *autosomiglianza* di strutture lineari che riproducono se stesse su scale di grandezza via via più piccole. Nella fig.6 vediamo una "curva di Koch" colta nei primi 4 passaggi di autoreplicazione": ad ogni passo si verifica un processo di "arricchimento" figurale in virtù dell'applicazione ricorsiva dell'algoritmo. Curve di questo tipo possono essere impiegate per modellizzare forme che nel mondo naturale ricorrono con grande abbondanza. (Osservazioni che portano in qualche modo nella stessa direzione, assieme ad un'ampia riflessione tesa a collegare natura ed estetica, si possono trovare nella *Metamorfosi delle piante* di Goethe [16]).

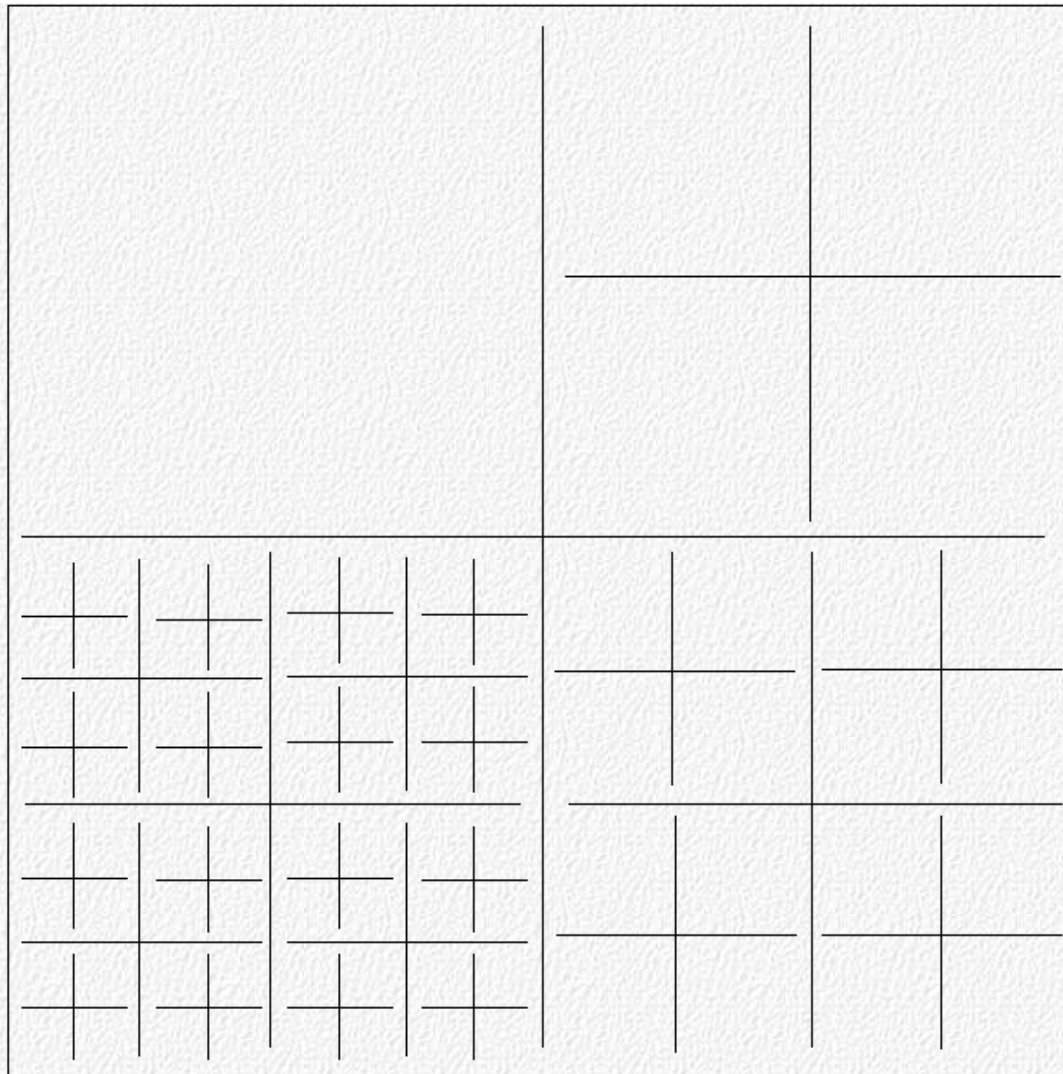
E' appena il caso di dire che, per chi si occupi di musica o di ornamentazione, tutto ciò ha inequivocabilmente *un'aria di famiglia*.

fig.6



Nella fig. 7 vediamo il diagramma tracciato da Gombrich nel suo fondamentale testo *"Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa"* (cfr. nota 11) per inquadrare sinteticamente il "processo di arricchimento o di elaborazione in successione". [17]

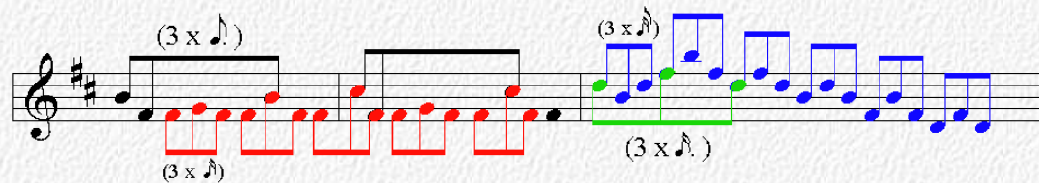
fig.7



Ed ecco l'inizio rispettivamente della *Sinfonia a 3 voci n°15* (es. 4A) e della *Invenzione a 2 voci n° 15* (es. 4B) di Bach

es. 4 A 





si: t D_t .

es. 4 B



come si vede dalle analisi a colori i materiali esposti risultano pervasi in modo pressoché totale da un'unica "figura di volta", inferiore o superiore, che si replica su diverse scale di grandezza sia in ambito spaziale (dall'intervallo di seconda minore fa#-sol a quello di quinta fa#-do#, nella Sinfonia; dal si-la# al mi-do, nell'Invenzione), sia in ambito temporale (su diversi livelli di durata-velocità, specificati dai colori). A questo proposito osserviamo la presenza dei due estremi: il "mordente" e il passaggio armonico (t-D-t, nella prima e t-s-t, nella seconda), ma su questo torneremo.

Qualcuno potrebbe osservare che nell'esempio di Bach riportato la componente di *autoreplicazione* non mostra quelle caratteristiche di simmetria così evidenti nelle figure 6 e 7, ed è indubbiamente vero. L'idea della "nota di volta" è infatti implicata ad un livello concettuale profondo, piuttosto che esibita nella sua forma standard:



Tuttavia proprio questa mancanza di simmetria rigorosa caratterizza in modo distintivo la musica rispetto alle forme di espressione visiva, in particolar modo quelle in cui si trova implicata la decorazione. Da un punto di vista rigorosamente geometrico, infatti, dobbiamo dire che in musica domina l'asimmetria, o meglio una forma di *simmetria approssimata*, un "quasi": l'intervallo più rilevante per il sistema tonale è la quinta, che divide l'ottava in due parti diseguali (questo spiega, tra l'altro, la leggera differenza nell'imitazione del tema in determinate fughe, che non inficia assolutamente la sua *identità*); la stessa metafora della "scala" viene accettata ben sapendo che la distribuzione di toni e semitoni al suo interno rende i "gradini" asimmetrici; anche il concetto di "ripresa" il più delle volte non contempla il ritorno dell'identico ma di un suo somigliante (A B A'). L'ascoltatore però in questa forte somiglianza percepisce un'identità logica di fondo e ciò è essenziale per quell'impressione di coerenza e di cogenza che la musica è in grado di offrire.

La cosa interessante è che questa *autosomiglianza approssimativa* che abbiamo visto caratterizzare la musica, è anche ciò che l'avvicina in modo straordinario a quella *natura* per modellizzare la quale è stata elaborata la teoria dei frattali. Maldebrot è infatti partito dal problema (quasi paradossale) della misurazione della linea che separa la costa dal mare e tutti gli esempi tratti dal mondo naturale, come il profilo frastagliato della montagna o le configurazioni vegetali, offrono propriamente questo tipo di autosomiglianza "media" (vedi fig.8).

Il fascino straordinario che simili relazioni hanno esercitato sui compositori di ogni tempo è ben testimoniato in un testo di Anton Webern, un autore che ha perseguito come fine supremo della propria attività poetica quest'unità interna all'opera attraverso l'estensione del concetto di "variazione" a partire dalla proliferazione di cellule seriali minimali. Ed è significativo che egli senta il bisogno di riferirsi al pensiero di Goethe del testo prima citato [18] .

fig.8



In una prospettiva simile vogliamo considerare anche le cosiddette "note estranee all'armonia" la cui origine ornamentale è ben presente anche nel contesto prescrittivo scolastico dei *manuali di armonia*.

Schönberg non manca di rilevare il paradosso insito nella definizione stessa di note *estranee* e riconduce senz'altro il discorso al processo di emancipazione della dissonanza [19]. La sua ricostruzione storico-psicologica di questo processo oggi non è più accettabile, tuttavia il legame con la dissonanza resta un elemento appropriato poiché colloca l'uso di queste note nel pertinente ambito della morfogenesi melodica. Le *note estranee*, lo ricordiamo, sono la *nota di passaggio*, la *nota di volta*, l'*appoggiatura*, la *nota cambiata*, la *nota sfuggita*, il *ritardo*. Ancora Schönberg, nel capitolo che dedica a quest'argomento, afferma: «per me è importante aver mostrato, fin d'ora, la somiglianza fra l'abbellimento - il cliché - e l'inciso libero» (p.419); e, poco oltre, «La migliore spiegazione per la "nota cambiata" è che essa sia un abbellimento scritto o un vero e proprio elemento tematico.... Negli abbellimenti - che traggio dallo scritto di Schenker "Ein Beitrag zur Ornamentik" - l'allievo ha molti modelli per queste formule fisse che, *se eseguite lentamente*, sono indubbiamente note cambiate, sempre che non si voglia ammettere che esse sono tali anche nelle successioni rapide» (p.429-30 il corsivo è mio). La rapidità è una caratteristica peculiare delle figure ornamentali musicali, essa sembrerebbe essere in stretta relazione con la loro accessorietà: ciò che dura più a lungo è più importante, si fissa meglio nella memoria, anzi, la diversa velocità d'esecuzione potrebbe funzionare come segregatore percettivo: un mordente, un'acciaccatura verrebbero percepiti e subito rimossi dalla linea melodica portante. Ma sappiamo che non accade così, l'abbellimento - anche il più rapido ed effimero - attrae immancabilmente su di sé l'attenzione, e l'*ascolto strutturale* di Schenker difficilmente si realizza se non dopo un'adeguata preparazione analitica. Il richiamo di Schönberg alla lentezza/rapidità di esecuzione mi sembra assai significativo: le *note estranee* sembrano collocarsi in un punto intermedio di una possibile scala di grandezze temporali nella quale l'abbellimento si trova al lato estremo della massima rapidità. Il lato opposto, del massimo rallentamento di queste microfigure melodiche, è rappresentato dal caso in cui la nota "accessoria" viene ad essere armonizzata e/o trattata come frammento motivico, acquistando così un *peso*, anche ritmico, di ben altra rilevanza strutturale.

L'es.5 esamina la trasformazione del "mordente" ma un discorso simile si potrebbe fare anche per l'"appoggiatura" o per le "tirate", "note passaggiate" e "portamenti" nei confronti della *nota di passaggio* e poi dei cromatismi variamente tonicizzati [20].

es.5 

PROGRESSIVO INCREMENTO DI DURATA →



T (D) D (D) vi

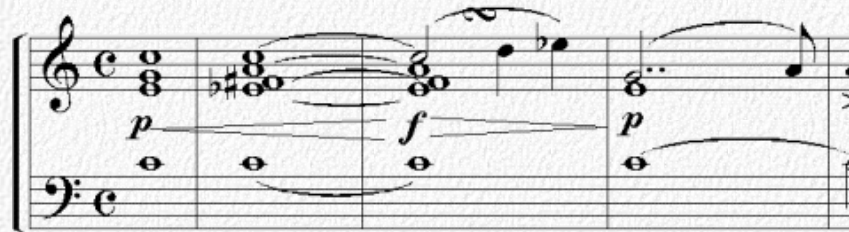
F. Salzer nel suo *Structural hearing* (Dover, 1952) parla di *neighbor note chords*, intendendo accordi che armonizzano note di volta condividendo con esse un certo carattere "accessorio".

Nell'es.5 alla battuta 3 ho posto un accordo alterato che, complice il basso fermo, disegna appena una sfumatura nell'ambito "tautologico" del 'fa' che ritorna su se stesso anzi, che sostanzialmente *non si muove da sé*; mentre alle b.5-6 si ha l'impressione che il discorso in qualche modo *si porti avanti*. Questo "accordo di volta" ricorre significativamente in due *esordi* celebri, all'inizio e alla fine del periodo romantico, in Schubert e Brahms (es.6). E' una dissonanza che *turba* l'ascoltatore proprio all'inizio della sua avventura d'ascolto: dopo l'accordo maggiore - cui si fa subito ritorno e in questo è la "volta" - vi è questa nuvola grigiocura che ha quasi il senso di un avvertimento, di una promessa di *tragico* (che non tarderà ad essere mantenuta). E' superfluo dire che, nei casi in questione, l'aggettivo "accessorio" è abbastanza fuori luogo: potremmo affermare che il riferimento alla figura *ornamentale* "di volta" sia, in questo caso, più adatto a qualificare la morfologia sintattica che l'effettivo peso semantico [21] :



es.6

Schubert, Quintetto op.163



Brahms, 3° Sinfonia



Torniamo ora alle *note estranee* in generale per considerare ancora un passo di Schönberg: «Ecco, per esempio, uno di questi abbellimenti:



Se questo 'sol' dissona con qualche altro suono l'orecchio si attende, *data l'abitudine*, una risoluzione: ed ecco che la parte salta al 'do'. Ma anche questo è un fenomeno noto, perché *si sa* che dopo il 'do' si ritornerà giù al 'fa', nel suono di risoluzione. E' come quando in una commedia la situazione diventa per un momento grave; ma noi abbiamo letto sul programma "commedia" e *sappiamo* che le cose non si possono poi mettere tanto male: finiranno sempre con lo sposarsi. Tale effetto si basa dunque *sul ricordo di situazioni analoghe*.» [22]. Questa insistenza sull'abitudine, com'è noto, tende ad indebolire la capacità tensiva *intrinseca* al materiale stesso dissonante, fenomenologicamente inteso, a favore di un'approccio convenzionalista, di matrice empirista, che può facilmente aprire la strada ad altre abitudini, altre convenzioni, altri cliché [23]. Quanto al riferimento alla situazione teatrale, poi, occorre stare attenti: il fatto che noi *sappiamo a priori* come va a finire non ci impedisce affatto, in realtà, di godere della tensione che *in quel momento* il materiale narrativo ci offre. E' infatti assai problematico decidere, nell'ambito di una fenomenologia della fruizione che si ponga il problema di analizzare l'effetto dell'"affetto", quanto assegnare al *contesto culturale* (che indubbiamente esiste e fa sentire la sua coerenza in termini di abitudini d'ascolto) e quanto, invece, al *contesto strutturale* (la forma, l'armonia, la *texture*, il contrappunto, che orientano, momento per momento, il "senso" della musica). L'esempio seguente aiuterà a chiarire come la forza di un *contesto strutturale* possa influenzare radicalmente sia la percezione del carattere consonante/dissonante di un accordo, sia il ruolo *funzionale* di una nota come parte di un tragitto lineare.

L'esempio è tratto dal II tempo della sinfonia n°104 di Haydn, dove non solo le *note estranee* di vario tipo (indicate dalle frecce) sono determinanti nella caratterizzazione motivico-tematica, ma si assiste ad una *dilatazione*, con conseguente ispessimento armonico, di grande rilievo sul piano strutturale:



es.7

Osserviamo in particolare due cose:

- a b. 23 la singolare percezione armonica creata da quell' "appoggiatura" del 're#' che per un'intera battuta ferma il tempo su una *tensiva sospensione* prodotta unicamente da ragioni di ordine *lineare*: l'accordo che si viene a creare in questa battuta non è infatti dissonante!
- l'enfasi data alla "nota cambiata" 'fa#' che viene armonizzata con un accordo alterato (lo stesso che abbiamo incontrato negli es.5 e 6), di quelli che Walter Piston chiama, non a torto, *accordi appoggiatura* [24], unico caso in cui la 'settima diminuita' non ha funzione di dominante.

Nell'esempio successivo osserviamo, in 4 passaggi, *come avrebbero potuto andare le cose* se Haydn, a partire dalla b.22, avesse voluto raggiungere il 'mi' più rapidamente

es.8

1°

2°

3°

4°

5°

n. di passaggio cromatica

anticipazione appoggiatura

n. cambiata

anticipazione

Di fronte a un simile dispiegamento "retorico" affermare che il tragitto melodico "strutturale" si può in realtà sintetizzare in 'do-re-mi', non sarebbe solo tragicamente riduttivo ma anche sostanzialmente fuorviante. Il "fine" non sta qui nell'arrivare al 'mi' ma nel *come* ci si arriva e un'analisi che abbandonasse la linea *superficiale* così "ornata" a favore di una soggiacente linea *strutturale* non renderebbe a quest'opera miglior servizio di chi decidesse di appiattare le sbombature di una facciata di chiesa barocca, rettificandone le linee curve per mostrare che in realtà si tratta di un parallelepipedo.

La melodia non si identifica con l'ornamento, ma è il terreno fertile su cui l'ornamento cresce (la melodia sarebbe *l'oggetto* che viene ornato) ma il discorso si può anche rovesciare: è la melodia, come abbiamo visto, che cresce e si sviluppa attraverso l'uso di note *ornamentali*.

Del saggio di Schenker citato da Schönberg (*Ein Beitrag zur Ornamentik*, 1904) Ian Bent dice che l'autore, passando attraverso il trattato di Ph.E. Bach,....»risale alla teoria cinque-seicentesca degli abbellimenti, a cui si sarebbe direttamente rifatta la sua propria nozione di "diminuzione ornamentale". Così, nella misura in cui Schenker elaborerà successivamente una sua *tecnica di rimozione dell'involucro esterno di un pezzo* onde rivelarne la struttura profonda, il saggio sull'ornamentazione è uno scritto emblematico anche per il suo avvenire di analista» [25].

La verità è che il nostro sistema musicale è "armonicocentrico". L'importanza e la forza del sistema tonale è tale da costringere il discorso musicale nel suo complesso a muoversi all'interno di questo paradosso: l'immediatezza fenomenologicamente fruibile è con tutta evidenza dominata dal dato melodico, mentre la "profondità" dell'ascolto, il suo spessore, viene dalla prospettiva armonica. Tuttavia la progressiva "riduzione" semplificante cui possiamo sottoporre il dato melodico, se da un lato offre più chiara la visione dell'intelaiatura di rapporti soggiacente, finisce però inesorabilmente per impoverire il dato musicale originario rischiando di misconoscerne la sua primigenia necessità e complessità. (In modo simile l'analisi neurobiochimica della materia biologica incontra un limite invalicabile nell'organicità vivente del corpo studiato: o si mantiene una certa "distanza di sicurezza" - che impedisce la visione microscopica- o si seziona un *corpo morto*).

Combinazioni lineari di più note estranee in successione hanno dunque l'effetto di *rinvviare la naturale risoluzione* melodica. Su questo vorremmo soffermarci un momento. Questa "strategia del ritardo", che qui cogliamo mettendo a fuoco il "dettaglio" del farsi melodico, si rivela di importanza cruciale nell'atto del comporre: è un *prendere tempo* che ritarda il momento della *risoluzione* (della dissonanza o dell'impedimento narrativo) poiché essa rappresenta in qualche modo un *termine*, definitivo o temporaneo, al discorso, che può invece essere portato *ancora un po' avanti*. Vi è come una forza d'attrazione gravitazionale, cui non ci si può sottrarre, che porta un momentaneo stato di tensione a concludere su uno stato di riposo, come un'espiazione segue necessariamente un'ispirazione, come un sistema che parte da uno stato di *ordine* (informazione) - che è energia trattenuta - tende naturalmente all'*entropia*. La risoluzione della dissonanza procura certo un indubbio godimento nello scioglimento della tensione, ma è la parte più convenzionale del piacere del fruitore. Ben altra soddisfazione riserva all'ascoltatore (e, prima di lui, al compositore) la messa in scena di questa *strategia del ritardo* in cui spesso si annida il vero cuore dell'invenzione.

Ecco che, tornando ad Haydn, la conseguenza più macroscopica sul piano del *contesto strutturale* finalizzato a questa *strategia del ritardo* la cogliamo in una sezione di sviluppo, a partire da b.102, che riprende il punto citato nell'es.7 per operare una fondamentale quanto imprevedibile variante che costituisce il centro di tutto il movimento:

es. 9



102 VI. ni I e II

CONTINUA simile

Vle. Vc. Cb.

SOL: s!

VI⁶ della s

crescendo

S del VI (della s)

il mutamento di scrittura da *re#* a *mib* è chiaramente percepibile: la *tensiva sospensione* che avevamo visto nel punto analogo (es.7) viene qui frustrata attraverso una metamorfosi del senso: l'elemento tensivo lineare subisce uno "stiramento" insieme temporale e melodico: la b.103, che corrisponde alla precedente 22, vede la rinuncia alla duplicazione figurale, il 're' - fermo - si prolunga nel ribattuto e quando finalmente si solleva da questo "grado zero" melodico raggiunge il *mib* quasi con fatica e lì di nuovo sosta ancora a lungo. Il senso è rovesciato rispetto all'es.7: questo sostare su accordi stabili (do min. Lab magg. Reb magg.) stempera la tensione del cromatismo, ogni gradino raggiunto si pone come possibile sosta definitiva e non vi è alcun senso di direzionalità melodico-armonica.

Per tornare a Schönberg, l'*effetto* si basa con tutta evidenza sul "ricordo di situazioni analoghe", cioè sul confronto inconscio che l'ascoltatore fa di situazioni simili, di fronte alle quali si aspetta il ripetersi della stessa esperienza. Nell'esempio di Haydn possiamo però distinguere due diversi tipi di "ricordi" - o *contesti*- entrambi riferiti alla figura ornamentale (nota cambiata che ritarda la risoluzione dell'appoggiatura): quello che si *consuma* per primo, nell'es.7, dove l'efficacia dell'*effetto* poggia prevalentemente sul *contesto culturale*; e quello dell'es.9 che, confrontandosi direttamente con il punto precedente e caricandosi di un'aspettativa -che andrà incontro a frustrazione-, vede prevalere la forza del *contesto strutturale*, relativo cioè al micromondo di questo pezzo in particolare. Vero è che ci stiamo muovendo su un terreno dove l'ambiguità regna sovrana e i margini si spostano di continuo, sicché non è infrequente il caso in cui ciò che sembrava (o era, poco prima) una lieve deviazione dal tracciato principale, apre poi la porta a un vero cambio di scena. Ma questa possibilità di

scambio di funzione - e quindi di senso- all'interno di un'opera è già iscritta nel codice genetico dell'ornamento, anzi, potremmo dire, è uno dei suoi tratti fondanti che lo rendono, in determinate condizioni, un fondamentale protagonista dell'elaborazione della *forma*.

Il discorso fatto sulle *note estranee* (e gli esempi che si potrebbero portare sono tanti) induce a considerare il modellamento ornamentale del profilo melodico come costitutivo in senso forte della melodia stessa e, come tale, non solo non eliminabile ma neanche "riducibile". Così Schönberg, commentando il corale "Was mein Gott will" (n°115 della raccolta dei 371 corali della Breitkopf, 1978) afferma: «...qui non abbiamo un'armonia modesta o priva d'interesse, nobilitata poi con abbellimenti esteriori...» «...il presunto "ornamento" è innato alla composizione nel suo insieme» [26] e ancora «In una vera opera d'arte il rapporto reciproco degli accordi è solido e ben motivato dalla necessità costruttiva, indipendentemente dal fatto che il loro significato fondamentale sia più o meno evidente, che essi abbiano un peso effettivo o che siano soltanto prodotti dal movimento "ornamentale" delle parti: al punto che queste stesse parti che li costituiscono, per quanto possano avere un valore di ornamento nell'insieme e per quanto mosse e contorte ne possano essere le linee, non possono in nessun caso essere considerate come mero abbellimento e non possono dunque essere eliminate, così come non si possono eliminare le parti analoghe in una costruzione in acciaio» (p.433)

Da queste citazioni appare evidente l'imbarazzo che comporta l'uso del termine "ornamento" o "abbellimento", la sua ambiguità si fa ingombrante, nell'ambito di un discorso - il suo *Manuale d'armonia*- teso a tracciare tratti strutturali, come ciò che pertiene la natura profondamente *morale* dell'arte. Queste linee contorte non sono "mero abbellimento" e *dunque* non possono essere eliminate. La rimozione dell'ornamento, quest'operazione che sappiamo per definizione appartenere, almeno potenzialmente, al suo destino, questa operazione di "pulizia", di "scrostatura" - così morale - quando però tentiamo di applicarla ad un ornamento intessuto nel testo in modo esteticamente - quindi funzionalmente- così persuasivo, appare letteralmente «impossibile». Schönberg arriva a sfiorare quest'aporia ma non l'affronta in sede teorica, probabilmente perché questo avrebbe comportato una messa in discussione di categorie - come la forma - che non aveva assolutamente intenzione di mettere in questione, lui già sufficientemente rivoluzionario su altri terreni.

Queste considerazioni potrebbero al limite condurre a quell'enfaticizzazione estrema del carattere di *necessità* dell'ornamento, alla quale non vogliamo assolutamente arrivare. Non si vuole affatto giungere ad un'idea di ornamento così debole da rendersi inutile perché completamente solubile, sussumibile in un concetto di *struttura* (melodica, retorico- discorsiva, funzionale) reso a sua volta più "ospitale" sotto questo aspetto. Mi preme invece la possibilità di mantenere un'*autonomia* al discorso sull'ornamento, pur sapendo che si tratta di un'autonomia relativa e precaria. Poiché se è vero che vi sono esempi evidenti di indistricabilità del tratto ornamentale dal tessuto (melodico) generale, è vero anche che ve ne sono altrettanti in cui la melodia non solo non attinge per la sua "plastica" ad elementi ornamentali (ad esempio tutti i segmenti riconducibili a scale e triadi accordali) ma, se questi occorrono, sono tranquillamente eliminabili senza comprometterne il senso più profondo e originario.

Un caso critico, a questo riguardo, è rappresentato dalle due Sarabande della *II* e *III* Suite Inglese di Bach: l'autore stesso ci ha fornito una versione convenientemente ornata accanto a quella "senza abbellimenti". Nella *II*, in la min., è solo la parte della mano destra a venire elaborata dal *double*, mentre nella *III*, in sol min., è coinvolta anche la linea della sinistra cui è affidata una parte melodica simile. Il *double* verosimilmente va eseguito come "ritornello" di ciascuna delle due parti di cui è composta ogni sarabanda. Nell'es.10 vediamo un estratto da entrambe le sarabande:

es.10

The image displays two systems of musical notation for two Sarabandes by J.S. Bach. The first system, labeled 'batt. 15-16', shows a treble clef staff with a highly ornamented melody and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The second system, labeled 'batt. 21-22', shows a treble clef staff with a similar ornamented melody and a bass clef staff with a more active, rhythmic accompaniment. Both systems are in 3/4 time and feature a key signature of one flat (B-flat).

Che Bach sentisse il bisogno di specificare in "note reali" le fioriture del proprio pensiero melodico non ci meraviglia (cfr. es.2), la questione semmai è perché Bach lasci, accanto alla versione ornata, ovvero arricchita dal punto di vista melodico in modo tutt'altro che scontato (e quindi non affidabile all'estro del clavicembalista di turno), la versione "liscia", scarna, pulita ovvero "fredda" - se consideriamo quella ornata, piena del *pathos* di un "infiammato stile recitativo" (come dice A. Basso). Dobbiamo quindi ritenere che, in questo caso, l'autore fosse consapevole di aver costruito già nella versione semplice qualcosa di sufficientemente espressivo e completo nella sua organicità e, poiché l'universo delle varianti nella ricerca artistica è pressoché illimitato, abbia ritenuto che vi si potesse accostare una versione più elaborata, senza che questa rischiasse *a posteriori* di gettare sulla precedente un giudizio di insufficienza [27].

D'altronde è una situazione assai frequente quella che presenta, nell'ambito dello stesso pezzo, una melodia *semplice* che successivamente viene *arricchita* con varie ornamentazioni, suggerendo all'ascoltatore un confronto continuo che ha luogo in quel *presente* della coscienza, fenomenologicamente *esteso* da ritensioni e protensioni. E questo non soltanto nelle "variazioni su tema", forma che così tipicamente esibisce un'articolazione a questo scopo fondata, ma in una ben più vasta gamma di pezzi, a dimostrazione che il concetto stesso di *variazione* rappresenta un ingrediente assolutamente indispensabile alla *poiesis* musicale, comunque intesa.

Consideriamo ora il caso di Chopin, in particolare di quei Notturmi, in cui questo ritorno circolare sulla stessa melodia conosce sempre nuovi imprevedibili arricchimenti. Nel es.11, tratto dal Notturmo op.15 n°2, osserviamo che la seconda "semifrase" alle bb.3-4 è già una variante minimamente arricchita della prima ma, subito dopo, l'arricchimento sfocia in un ipertrofismo di straordinaria carica espressiva. Un ricamo la cui leggerezza è inversamente proporzionale alla quantità di note in gioco: 30 a b.11 e 40 a b.51! La curva melodica delle bb. 1 e 3 che discende e si posa sul 'do' viene completamente polverizzata, l'informazione diastematica è ridotta alla mera linea *mediamente* discendente. Rapidità e leggerezza giocano un ruolo essenziale nel tracciare i contorni necessariamente indefiniti di questi momenti che definirei di *annebbiamento melodico*. Questo punto estremo di trasfigurazione-cancellazione non giunge alla fine di un processo alterativo, come potrebbe essere quello implicato dalle "variazioni su tema", ma arriva subito, improvviso, in stridente contrasto con la *debole* alterazione delle battute che gli fanno da "intorno", cioè il 'levare' della 11 e l'appoggio della 12 (che rimangono identiche anche "nell'intorno" della 51).

Di che natura è il tempo occupato dalle fioriture melodiche di Chopin e Bach? esse sono *diminutiones* cioè rientrerebbero, per come sono scritte, nell'alveo della battuta ma in realtà non è così: non solo perchè l'interprete *deborda*, si prende il *suo* tempo, ma soprattutto perchè viene alterata la nostra fruizione, la nostra percezione del tempo, di fronte ad un evento più complicato, a un percorso più tortuoso. E' avvenuto il riempimento di uno spazio che solo ora, retrospettivamente, ci sembra *vuoto*. Quelle concrezioni di note (e notine) con la loro *rapidità* riempiono una *lentezza*: di fatto la cancellano poiché il basso d'accompagnamento porta con sé nello *sfondo*



es.11

Larghetto.

sostenuto

b. 11 *leggiero*

b. 51

dell'attenzione anche la propria *andatura*, il proprio *tempo*. Il risultato è di globale *rallentamento*: il tempo è naturalmente *ritenuto*, ovvero trattenuto nel suo scorrere dalla trama infittita che richiama l'attenzione dell'ascoltatore proprio nel momento in cui, paradossalmente, gli sottrae un'informazione melodicamente distinta *-cantabile-* per offrirgli il piacere di questa cascata di note. Non è che un istante, ma in questo istante l'ascoltatore perde la solida *presa*, resta col fiato sospeso, come l'acrobata nel passaggio da un trapezio all'altro. Naturalmente è un esempio *estremo*, nel caso di tante altre varianti non si perde questa *presa*, e il riconoscimento del frammento melodico di partenza è ancora possibile, tuttavia, seppure con gradi diversi, il gioco continuo del mantice temporale, con la sua agogica in continua espansione-contrazione, resta, ancorato a quest'idea del farsi e disfarsi della melodia, attraverso un uso così peculiare dell'ornamentazione.

Note

[13] A volte questo legame si fa esplicito, come nel noto caso del mottetto "Nuper rosarum flores" di Dufay, composto per l'inaugurazione della basilica di Santa Maria del Fiore a Firenze (1436), che intrattiene con la struttura architettonica della basilica pregnanti correlazioni (cfr. tra gli altri studi sull'argomento, Ryschawy/Stoll: *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart* in: Guillaume Dufay, Musik Konzepte 60, München 1988); o in autori contemporanei come I. Xenakis.

[14] David Epstein, *Al di là di Orfeo. Studi sulla struttura musicale.* (origin. Boston, 1979) trad. it. A cura di Reggiani, Ricordi, Milano 1998, p.83

[15] Op. cit. p.89, l'autore porta il caso - emblematico perché estremo - del "levare strutturale" di 43 battute all'inizio della 2° Sinfonia di Brahms.

[16] Goethe aveva osservato questo fenomeno nel mondo vegetale dove la struttura della foglia replica le varie parti dell'albero stesso. *Metamorfosi delle piante*, Guanda, Milano, 1983.

[17] "Delle due direzioni possibili per estendere il processo, verso l'interno o verso l'esterno, "è la prima alternativa, quella dell'articolazione interna di qualsiasi campo residuo, che ha i suoi paralleli più prossimi nello stile decorativo. L'urgenza che spinge il decoratore a continuare a riempire qualsiasi vuoto di risulta viene generalmente denominata *horror vacui*, che, si suppone è caratteristico di molti stili non classici. Ma il termine *amor infiniti*, costituirebbe forse una denominazione più calzante." p.135.

[18] "Come la *Urpflanze* di Goethe: le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore, variazioni dello stesso pensiero (1932)" A. Webern, *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, Universal, Wien, 1960, trad. it. In *In cammino verso la nuova musica*, SE, Milano, 1989, p.90

[19] "Come si è arrivati a usare le dissonanze?...Immagino che esse siano state dapprima introdotte di sfuggita...Uno di questi suoni venne poi forse fissato in forma di scala. Credo cioè che in un primo tempo la dissonanza fosse di passaggio e il passaggio fosse nato col portamento per il bisogno di unire tra loro con dolcezza e melodicamente gli intervalli disgiunti, servendosi a questo scopo di una scala...." *Harmonielehre*, Vienna, 1922, trad. italiana a cura di G.Manzoni, Milano, 1963 l'edizione citata è del 1978, p.58. E ancora "L'uso di ornamenti con note dissonanti era permesso nella forma delle cosiddette "maniere"... Questi abbellimenti non potevano essere scritti perché la notazione del tempo sarebbe stata insufficiente allo scopo....Ma forse più tardi può essere giunta all'orecchio, nella prassi, la sensazione che le dissonanze sfiorate fossero in stretta relazione con il suono fondamentale: ed ecco nascere la necessità di fissare anche per iscritto almeno qualcuno dei suoni più spesso ricorrenti. La nota di passaggio è dunque solo la fissazione scritta di un abbellimento" p.59

[20] In questo discorso di proiezione su una scala temporale dilatata di un tratto figurale minimo come l'abbellimento si può benissimo far rientrare la lettura che Epstein propone di alcune figure cromatiche in Beethoven che, secondo la sua analisi di matrice saldamente schenkeriana, sarebbero all'origine di relazioni tonali (modulative) di livello macrostrutturale. Cfr. in particolare *op. cit.* pp.244-252.

[21] Se riconsideriamo l'es. 4 di Bach vediamo che il movimento ritornante su di sé della tonica (t-D-t ovvero la "plagale" t-s-t) rientra perfettamente in questo discorso, con la differenza che, essendo il perno centrale svolto da accordi tonalmente "forti", la risultante è una macrocadenza.

[22] Schönberg, *op. cit.* p.420 (i corsivi sono miei)

[23] Per una discussione critica esauriente su questo aspetto si veda G. Piana, *Filosofia della musica*, Milano, 1991, pp.30-35

[24] Walter Piston, *Harmony*, , tr. it. *Armonia*, Torino, 1989, p.327 e 386.

[25] Ian Bent, *Analysis*, Londra 1980, tr. it. E.D.T Torino 1990 p. 51 (corsivi miei).

[26] Schönberg, *op. cit.*, p. 432

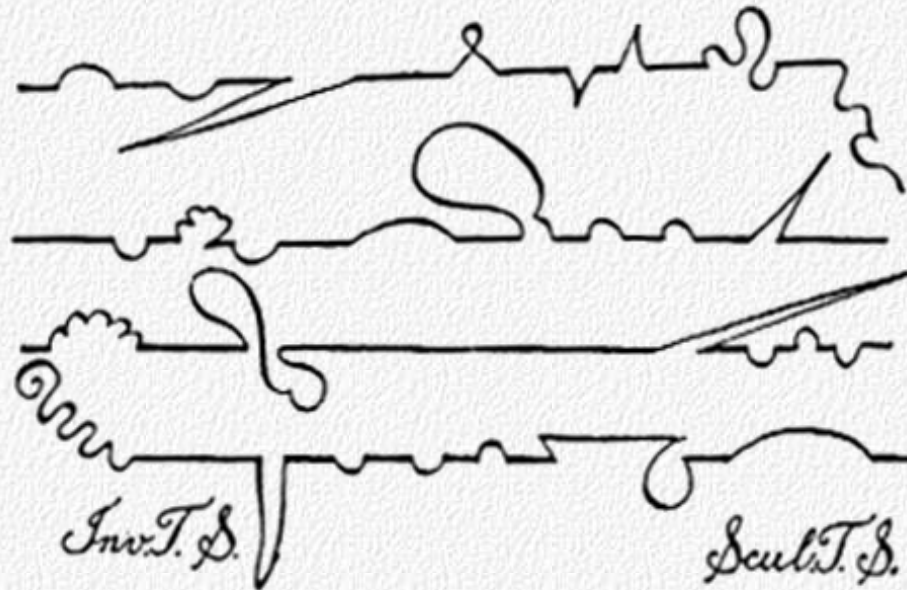
[27] Anche ai corali stessi è accaduta una cosa simile, ma in ambito squisitamente armonico, poiché la melodia era *data* ed intoccabile: alcuni di loro hanno conosciuto diverse versioni, più o meno ricche, scendendo magari Bach a compromessi col materiale umano destinatario dell'esecuzione, mai con la propria arte. Ma il caso è diverso perché raramente la fruizione delle versioni diverse si attua, come invece accade con le Passioni, nell'ambito della stessa opera.



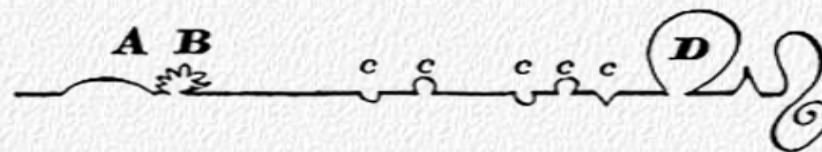
Il percorso si complica

Nell'es.4 (*l'invenzione* di Bach) avevamo visto la "nota di volta" in una sua *estensione* concettuale che ne coservava l'*andamento* caratteristico di oscillazione, questo allontanarsi-da e subito ritornare-alla nota di partenza. Analogamente nell'es.6 quel particolare colore armonico, pur costituendo un evidente *segno* -la cui pregnanza, per i pezzi in questione, potrebbe essere oggetto di opportuna indagine analitica- esibiva comunque un carattere sintatticamente "parentetico": un turbamento, una dissonanza, subito riassorbiti. La "nota di volta" sembra quindi candidarsi a un ruolo quasi emblematico dell'*accessorietà ornamentale*: questo subitaneo ritorno su di sé potremmo quasi simbolizzarlo usando una formula che normalmente si riserva a ben altre dimensioni di durata: "aba". Questa *estensione* crediamo offra una chiave preziosa per l'interpretazione del concetto di ornamentazione: è l'allontanamento temporaneo da un centro che non genera il turbamento dovuto allo squilibrio di un mutamento di rotta *strutturale*, ma offre un "diversivo", una *digressio*.

La "digressione" è, notoriamente, una delle figure retoriche più importanti [28], un suo uso in ambito narrativo, che potremmo definire virtuosistico, lo troviamo, ben prima di Proust, in "*Vita ed opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*" (1760-67) di L. Sterne. Ecco come, con suprema (auto)ironia, l'autore ci rappresenta il suo percorso narrativo - un paio di secoli prima delle letture "strutturaliste":



Sono le quattro linee lungo le quali mi sono mosso durante il primo, secondo, terzo e quarto volume. Nel quinto sono stato molto bravo, perché ho tracciato precisamente la linea seguente



Dalla quale risulta che, salvo per la curva segnata con A, al qual punto feci una gita in Navarra; e la curva frastagliata B, rappresentante la breve passeggiata che, quando fui là, feci con la signora de Baussière e il suo paggio, non mi concessi il minimo capriccio digressivo, finché i diavoli di Monsignor Della Casa non mi menarono per il giro che vedete segnato con D; quanto alle c c c c c, non sono che parentesi, entrate ed uscite, episodi normalissimi nella vita dei grandi ministri di stato; e, se le paragonate con quello che altri ha fatto, o con le stesse mie trasgressioni alle lettere A B D, svaniscono in niente.

In quest'ultimo volume sono stato ancora più bravo, perché dalla fine dell'episodio di Le Fever al principio delle campagne di mio zio Tobia, non mi sono quasi allontanato d'un passo dal mio cammino.

Questo brano è per noi di grande interesse, non soltanto per il disvelamento che l'autore compie della sua funambolica abilità nel tessere digressioni (alcune delle quali, come la "curva frastagliata B", mostrano addirittura un carattere *frattalico*) ma soprattutto perché pone implicitamente sul tavolo una questione di importanza cruciale per il nostro discorso sull'ornamento: l'equilibrio che, in una costruzione narrativa, devono avere gli elementi *secondari*, oggetto appunto di digressioni, rispetto al tracciato principale. Il gioco di schermirsi dalla critica di essersi troppe volte allontanato dall'oggetto principale della sua narrazione - una pseudobiografia- è palesemente funzionale alla compiaciuta consapevolezza di aver radicalmente rovesciato il rapporto tra *narratio* ed *excursus* a favore di quest'ultima. L'incastro continuo tra storia ed episodi, tra cose narrate come racconto e cose narrate come vissuto, produce un continuo scarto di piano che invita il lettore a perdersi senz'altro nel labirinto, rinunciando ad orientarsi. Il paradosso del sovvertimento della *dispositio*, tuttavia, ci rivela una dimensione di *ambiguità* di fatto immanente alla costruzione narrativa. Possiamo non arrivare al paradosso di Sterne ma il *pericolo* del rovesciamento tra figura e sfondo (come accade in certe illusioni percettive) fa, come dire, parte del gioco: vi è sempre il "rischio" che l'episodio scelto per dis-trarre risulti più intrigante della storia principale. Del resto non è forse casuale che l'oggetto della narrazione principale, quello cioè continuamente intersecato, sezionato e ricucito, scomposto e ricomposto, sia la vita stessa: è una grande metafora quella che, infine, sembra adombrata da una simile paradossale scelta stilistica: l'ironia di Sterne sembra corrodere inesorabilmente qualsiasi "solido criterio" morale per distinguere a priori gli episodi della vita in *principali* e *secondari*, restituendoci della vita quell'immagine un po' casuale che si ha mentre la si vive/guarda "da vicino". Se lo scopo fosse quello di andare da un punto ad un altro allora il percorso sarebbe un "mezzo", ma nella via/vita contorta e allungata di Tristram Shandy il punto di arrivo della linea non è che un pretesto (da procrastinare) mentre lo scopo è, evidentemente, la via stessa, il percorso *narrativo*.

L'esperienza narrativa di Sterne, naturalmente, è estrema ed eccezionale (come già nel Don Chisciotte o nell'Orlando Furioso), la digressione *ordinaria* occupa normalmente spazi più sorvegliati e meno devastanti dal punto di vista della struttura. Soprattutto può articolarsi su scale assai diverse qualitativamente e quantitativamente, può ad esempio essere inserita in modo programmatico per sviluppare aspetti specifici del narrato oppure giungere inattesa ad alleggerire momentaneamente una tensione. Quest'ultima è quella che più interessa il nostro discorso poiché mette in atto quella "strategia del ritardo" di cui stiamo inseguendo le tracce sul territorio musicale.

Il discorso che siamo andati facendo partendo dalle "note estranee" e seguendo il filo di un'estensione temporale di questi elementi lineari, ha ben presto incontrato lo *spessore armonico* come suo sfondo di senso determinante (nei termini dell'armonizzazione di note di origine ornamentale).

Proviamo ora ad abbandonare del tutto la dimensione melodico-lineare, rivolgendoci al dato armonico *in sé*, in quanto successione di accordi governati da *funzioni armoniche* che ne regolano la "tensione". Scopriremo subito, anche in questa prospettiva, quella "strategia del ritardo" che abbiamo visto operante su piccola scala quando si concatenano più note estranee.

Il sistema tonale, sorto coagulandosi attorno al moto cadenzale (innanzitutto la successione V-I), ha poi visto *ritmare* le sue fondamentali articolazioni sintattiche attraverso vari tipi di "cadenze". Il percorso armonico più semplice vede quel movimento di allontanamento dal centro tonale che porta la tonica verso l'altro-da-sé, la sottodominante, per identificare poi, immediatamente, questo punto d'approdo come "testa di ponte" per il ritorno a casa attraverso la cadenza V-I (vedi es.12: Chopin preludio n° 20)

Consideriamo ora alcune possibili vie di allungamento di questo percorso. La complicazione di questa linea può ad esempio prevedere il rinvio della risoluzione in tonica attraverso la "cadenza d'inganno" D VI: l'uso di questa successione accordale è antichissimo ma il suo carattere di *inganno* per l'ascoltatore si stabilizza solo in coincidenza con l'affermarsi del

es.12

Largo ♩ = 40

The image shows a musical score for Chopin's Preludio n° 20. It is in 3/4 time, marked 'Largo' with a tempo of 40 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written for piano, with a forte (ff) dynamic marking. The right hand features a complex chordal structure with a 'cadenza d'inganno' (D VI) sequence, where the expected resolution to the tonic is delayed. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The score is presented on a grand staff with treble and bass clefs.

sistema tonale: il punto di approdo dopo la tensione è rimandato: l'ascoltatore subisce una temporanea frustrazione, solo parzialmente *risarcita* dalla certezza di essere *nei pressi* della chiusa. Anche qui siamo di fronte ad un *cliché* che però non cessa di esercitare il suo effetto lungo tutto l'arco storico di durata della tonalità, in modo analogo a quanto abbiamo visto accadere per le note "ornamentali" in ambito melodico.

Es. 13 (Bach, Preludio dal "Clavicembalo ben temperato" n°9 dal I vol.)

22

T D vi

La seconda possibilità è l'uso di "dominanti secondarie" che hanno cioè un valore funzionale *locale*, riferito all'accordo immediatamente successivo (in parentesi nell'analisi armonica degli esempi). Possiamo ora riconsiderare le ultime battute dell'es.5, la cui analisi armonica rivela esattamente questo tipo di *complicazione* nel percorso cadenzale T D vi, che diventa

T (D) D (D) vi

Nel prossimo esempio riprendiamo il Preludio di Bach e vediamo *come va a finire* il discorso, dopo che "l'inganno" ha fortemente rallentato la caduta gravitazionale verso la tonica:

es. 14 (idem)

22

T (D) vi (D) IV T

la cadenza scelta come "finale" è dunque quella "plagale" (IV-T) ed essa viene *arricchita* dalla presenza della dominante del IV grado. Queste "dominanti secondarie" agiscono come satelliti in un sistema solare, riproducendo "in piccolo", con il proprio pianeta, il rapporto gravitazionale principale che lega il pianeta stesso al Sole. Per quanto *complicato* sia da questi satelliti, il giro cadenzale non perde la sua identità e riconoscibilità: si parla di *macrocadenza* all'interno della quale agiscono tensioni/risoluzioni *microcadenzali* (ancora una *compresenza su scala diversa dei medesimi tratti strutturali*). E vi è naturalmente una "gerarchia" in questi satelliti relativa alla loro *capacità di presenza*, ovvero, in questo contesto, di durata e posizione accentuativa. Si spiega così il carattere *veramente* "accessorio" dell'accordo diminuito (D) che precede la dominante a b.22, con la sua origine chiaramente melodico-cromatica e la sua posizione fortemente *arsica*: la sua microfunzione è quella di rafforzare la successiva dominante e, di conseguenza, "l'inganno". Così l'altra piccola D che precede la tonica finale, lungi dal contraddire il movimento "plagale", vi si insinua in mezzo come una sfumatura di "colore".

Non stamo parlando di modulazioni, cioè di spostamenti netti del campo gravitazionale, quanto piuttosto di *tensioni modulative* o "sensibilizzazioni". La loro funzione è duplice: arricchire il percorso macrocadenzale, ornandolo -fin quasi a travestirlo, in certi casi-, ovvero procrastinare l'arrivo della cadenza finale, con quella *presa di tempo* che consente di aggiungere ancora qualche cosa al discorso.

Cadenze "d'inganno", "evitate" (quando una dominante finisce su un'altra dominante), "dominanti secondarie",...etc. rappresentano dunque gli snodi sintattici dai quali far nascere potenziali percorsi digressivi - se non vogliamo considerarle addirittura in se stesse delle piccole digressioni-: in comune vi è una sorpresa, uno spiazzamento, un indicare una direzione senza che segua l'immediato raggiungimento della meta, un *prenderla alla larga*.

Tre battute prima dell'es.13 Bach, riprendendo quanto aveva fatto all'inizio relativamente alla tonalità di SI, fa deviare il discorso per una battuta e mezza portandolo a gravitare intorno all'omonima minore della tonalità d'impianto (mi) - quasi un universo parallelo, sempre disponibile. E' vero che si tratta di una "ripresa" ma ora, nei pressi della fine, questa deviazione assume un significato perturbante, che allontana la nave dal porto come un improvviso vento contrario. Questa allusione all'*altro* pone quindi sotto una luce particolare anche la successiva *scontata* cadenza d'inganno:



es.15

19

MI: D t^6 VI D

T \oplus D vi (D) IV \oplus T

il 6° grado, infatti, è assai caratteristico per l'identificazione del modo essendo un accordo completamente diverso nei due casi (VI=DO mag. per la tonalità di mi minore piuttosto che vi=do# min. per MI magg.) e l'analisi (nel rigo aggiunto in basso) rivela la strategia raffinata adoperata da Bach per dare un senso non ovvio alla fase conclusiva, notoriamente la più esposta alla convenzione.

Anche in questo caso, come abbiamo fatto con Haydn, vogliamo mostrare come eventualmente si sarebbe potuto *semplificare* il tragitto. Nei due esempi seguenti abbiamo eliminato una delle due cadenze d'inganno, nell'es.16 quella relativa alla digressione in minore (si legga saltando le battute vuote):



es.16

19

MI: D vi IV

(D) IV D T

(il profilo melodico è stato di necessità un poco alterato nei due esempi fittizi per consentire gli agganci) nell'es.17, invece, abbiamo eliminato il secondo *inganno*, quello "regolare", percepiamo così meglio la sua funzione di riequilibratura:



es.17

19

MI: D t6 VI D

(D) IV D T

Nell'esempio successivo, tratto dall'op.15 di Schumann "Träumerei", la riarmonizzazione dell'inciso (sol-la-si-re) giunge assolutamente inaspettata, la cadenza già avviata viene interrotta da un improvviso ripensamento, mentre la "densità" della nuova armonizzazione interpreta genialmente la "funzione" di *ritardando*.

es.18



Perché si possa parlare di "digressione" in musica occorre, a mio parere, che sia chiaramente indicata una direzione verso la quale si sta svolgendo il discorso. Questo fa sì che complicazioni, spiazamenti, deviazioni, etc. che si incontrano, ad esempio, negli "sviluppi" di sonata non siano considerabili sotto questo punto di vista, poiché lo "sviluppo" è appunto caratterizzato da un "allontanarsi da" piuttosto che da un "tendere verso", come ha acutamente osservato D. de La Motte. [29] Per la stessa ragione possiamo invece trovare nelle "esposizioni" di sonata momenti riconducibili a quest'ambito.

Ascoltando la sonata per pf. K310 in la minore di Mozart l'ascoltatore sa perfettamente che il secondo gruppo tematico sarà nella tonalità del relativo maggiore, ciò che non si aspetta è che il cosiddetto "ponte modulante" anziché condurlo a DO come un taxi potrebbe condurlo alla stazione, si comporta come un autobus il cui percorso conosce varie fermate (FA magg., re min.) e, soprattutto, è preso nella direzione sbagliata (do min.)!

es. 19



Al termine della stessa sonata, cioè al termine della "ripresa" dell'"esposizione", nella fase in cui più che altrove *tutto è scontato*, Mozart inserisce 3 battute che non c'erano nella prima parte: queste battute in più formano una voluta, un ghirigoro che ha il solo scopo di ritardare la cadenza finale - enfatizzandola - esattamente come una foglia che, staccandosi dall'albero in una giornata di vento, prima di posarsi a terra compie diverse evoluzioni, cioè "divaga"



es. 20

Si osservi che, tranne l'es.15, tutti gli esempi riportati hanno in comune un tratto sintatticamente caratteristico: la possibilità di isolare e virtualmente eliminare l'inserzione digressiva, ricollegando il *prima* al *dopo* senza soluzione di continuità [30].



Note

[28] Cicerone nel *De Oratore*: "Inoltre vi sono la digressione, dopo la quale, una volta sortito l'effetto di arrecare piacere, si deve ritornare all'argomento principale in modo appropriato e armonioso" op. cit, p.721

[29] Diether de la Motte, *Manuale di armonia*, La Nuova Italia, Firenze 1988, p.188 (originale *Harmonielehre*, Bärenreiter, 1976)

[30] E'opportuno citare la posizione di Leonard G. Ratner che nel suo *Armonia, Struttura e Stile* (tr. it. Ricordi, Milano 1996, originale New York 1962) ha il merito di dedicare adeguato spazio a ciò che egli definisce "digressioni cromatiche nell'armonia diatonica". Il contesto è quello di un manuale di armonia ma la sua posizione antiaccademica lo spinge a spaziare con libertà investendo di un peso e un'importanza affatto nuovi molti aspetti riguardanti l'ornamentazione e la sua incidenza sull'armonia. Il suo concetto di "colore" armonico -inteso in contrapposizione al ruolo funzionale- resta ancorato ad una definizione intuitiva, così come pure il concetto di "digressione", che egli applica con molta disinvoltura, ma, per essere un testo del '62, esso mostra ancora oggi, in Italia, una sorprendente novità di approccio.



Dalla geometria al caos

Nel testo già citato Gombrich riprende in più punti l'idea di un apparentamento stretto tra musica e arte decorativa, cosa per altro sostenuta da vari teorici [31]. Essa si fonda sostanzialmente sull'osservazione che l'elaborazione di *patterns* decorativi mostra come principio costruttivo ordinatore interno il *ritmo*. Il concetto di ritmo che, nella sua esibizione più elementare - e quindi più forte-, rimanda ad un'azione ripetitiva ma anche ad uno scorrere (dal greco *rhein*) interrotto, si potrebbe dire una *reiterata soluzione di continuità*, si fonda a sua volta sulla presenza di uno schema regolare (anche se potremmo ugualmente dire che un ritmo elementare *fonda* uno schema, lo *costruisce* nel tempo). L'esibizione di questo *schema regolare* è effettivamente riscontrabile, e con tutta evidenza, sia nell'iterazione di *patterns* decorativi (*greche*, onde, palmette o foglioline), sia nell'iterazione di figure melodiche simili, di veri e propri "patterns melodici". [32] Il testo di Gombrich apre poi un altro interessante fronte analogico con il discorso sulla *combinatoria*. Essa appare subito come un terreno fertile di confronto: permutazioni, disposizioni, combinazioni, si possono interpretare come strategie di dominio dell'ordinamento di varianti e questo su un puro piano costruttivo logico, prima cioè di tradursi in termini visivi o acustici. La figura seguente (9) è tratta da uno dei primi trattati sulla teoria del disegno (1722) che pone alla base uno studio sistematico delle possibilità combinatorie.

Anche qui però Gombrich manca un paragone che mi sembra di assoluta pertinenza: l'assimilazione, cioè, di queste strategie ad altre analoghe in uso a partire dal contrappunto fiammingo e poi ampiamente recuperate e sfruttate dalla serialità, come l'uso delle forme "a specchio", che rovesciano e invertono una successione di note secondo i due assi di simmetria e sono variamente combinabili (es.20).

fig. 9

Premiere

figure

Secunde

figure

Premiere Table
Contenant quatre Permutations

Secunde Table
Contenant Seize Permutations.

Continuation de la Table
de 256 Permutations.

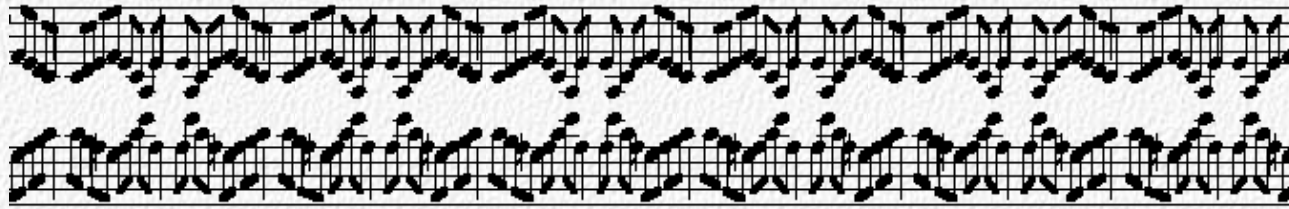
es. 21

originale retrogrado

rovescio rovescio del retrogrado

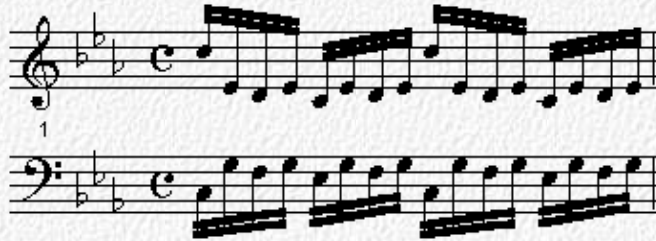
Nell'esempio seguente ho preso l'es.21 e l'ho "moltiplicato" per mostrare quanto facilmente si possa assimilare un simile "disegno" ad un pattern decorativo:

es. 22



Naturalmente è solo un gioco, di ben scarsa efficacia dal punto di vista musicale data l'inadeguatezza di una simmetria geometrica "troppo simmetrica" nel dominio musicale (cfr. quanto detto a proposito del frattale). Anche la *Sinfonia a 3 voci n°15* di Bach, mostrata nell'es.4, ha ampie parti che possono rientrare in questo discorso, tuttavia l'esempio successivo, tratto dall'inizio del Preludio n°2 dal I volume del "Clavicembalo ben temperato" (pezzo che invito a considerare nella sua totalità) aiuterà a comprendere, meglio di altri, come, anche con gli "aggiustamenti" tonali del caso, il carattere di costruzione fondata su *ripetizione, combinazione* di forme geometriche e *varianti* del pattern, appartiene al pensiero musicale non meno che a quello decorativo:

es. 23



Ripetizione, combinazioni e varianti sono caratteristiche costruttive largamente presenti nella musica - come è noto- ma la loro simultanea e sinergica combinazione interviene soltanto in quel tipo di brani in cui l'autore pone in primo piano l'intenzione di esibire una *texture* [33] particolare, più che altri aspetti della composizione pure importanti come l'armonia o il timbro. La *texture*, potremmo dire, "intrappola" melodia e ritmo in una trama a rete che tollera solo "trasformazioni topologiche" ovvero deformazioni continue della figura, senza "strappi". La *continuità* è infatti una caratteristica essenziale di questo genere di pezzi, così come l'occultamento o la totale sparizione di un dato melodico distinto. Nell'esempio seguente ho ridotto le prime 6 battute del preludio bachiano alla loro scarna figuratività, eliminando la duplicazione interna alla battuta, per mostrare l'evolversi nel tempo delle trasformazioni continue di questa figura:

Es. 24



Di cosa ci sta parlando Bach in questo preludio? Forse della successione armonica 't iv D t' che ha già usato tante volte? O forse del profilo melodico $do_4-lab_3-sibeq_3-do_4$? Possono mai essere questi i *moventi* per scrivere un pezzo simile? Non credo; credo piuttosto che alla radice di una simile scrittura vi sia un

compiaciuto *cesellare*, un lavoro di intaglio simile a quello prodotto dagli artigiani alle prese col traforo di *arabeschi*. Questo gusto per la *curva geometrica* che non concede altro al di fuori di se stessa - e si contrappone ad una scrittura più *espressiva* dove invece riconosciamo nel *melos armonizzato* il portatore del senso principale-, questo doveva avere in mente Debussy quando attribuiva a Bach "l'adorabile arabesco": «Il vecchio Bach che contiene tutta la musica, se ne infischia, credetemi, delle formule armoniche. Preferiva il gioco libero delle sonorità, le cui curve, parallele o contrarie, preparavano l'espandersi insperato che orna di una bellezza imperitura anche il minore dei suoi innumerevoli quaderni. Era l'epoca in cui fioriva "l'adorabile arabesco", e la musica partecipava così a leggi di bellezza inscritte nel movimento totale della natura. [34]»

"L'arabesco" si considera originato dal tabù imposto dalla religione islamica alla rappresentazione del reale (in termini di figure umane o animali): un tabù che spinse gli artisti decoratori ad incanalare l'immaginazione creatrice in una direzione astratta ed autoriferita (fig.10).

Fig. 10



Anche su questo terreno si affaccia la possibilità di un ponte analogico con la musica: questo limite *esterno* alla fantasia, questa costrizione entro margini stretti che si rivela feconda la ritroviamo simile in tutta quella letteratura "tecnica" che, con il pretesto dell'esercizio didattico, obbligava il compositore a focalizzare l'attenzione su una figura specifica (l'arpeggio, il moto per terze, le ottave, la scala cromatica,...etc.) sfidandolo a trarne una costruzione esteticamente pregnante (pensiamo gli studi di Chopin). Naturalmente, come il campo di influenza dell'arabesco si è esteso in effetti molto al di là dell'arte islamica, diventando assai presto sinonimo di quel tipo di decorazione, diffusa un po' ovunque, basata su linee variamente arzigogolate ed intrecciate, così "l'arabesco musicale" - che Debussy stesso anticipa a Palestrina e Orlando di Lasso- è estensibile in realtà anche a tutta quella vasta produzione musicale (toccate, preludi,...etc.) che, in luogo di una distinta melodia, mette al centro una linea costantemente animata, ovvero, nel caso di una polifonia, l'intreccio della *texture*, in ogni caso, tutte quelle composizioni in cui prevalgono zone di *monofiguralità*.

Il concetto di arabesco, dal canto suo, è andato storicamente incontro a molteplici definizioni, ma uno sembra essere l'aspetto caratterizzante: il tratto sostanzialmente *non figurativo* di queste linee non più considerabili ornamenti di qualcosa ma piuttosto bastanti a sé. Ora siamo sul punto di riprendere - con le pinze del caso- la vecchia metafora che vuole associare la *melodia* nella musica alla *figura* nell'arte, consapevoli del forte rischio di semplicismo che tali metafore portano con sé. La riprendiamo, questa metafora, perché stiamo misurandone una nuova pertinenza *in negativo*, proprio sul terreno dell'arabesco, luogo di *assenza* di figure e di melodie, dove il segno si fa autosufficiente, offrendosi come gioco astratto di forme, a metà strada tra la geometria e il caos.

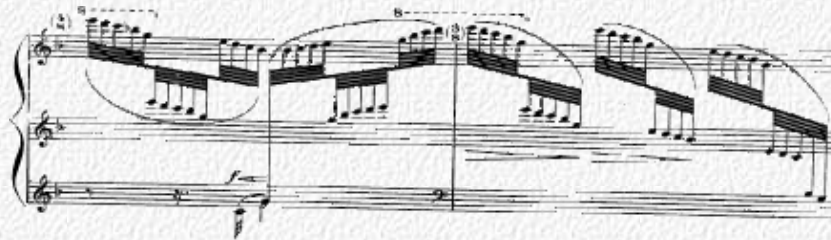
Non è un caso, evidentemente, che l'immagine dell'arabesco ricorra in quel manifesto del formalismo musicale rappresentato dal saggio di E. Hanslick *"Il bello musicale"*: «Contenuto della musica sono forme sonore in movimento. In qual modo la musica possa darci belle forme senza il contenuto di un determinato sentimento, ce lo mostra alla lontana già un ramo dell'ornamentazione nell'arte figurativa: l'arabesco (...). Ora immaginiamo un arabesco non morto ed immobile, ma che nasca davanti ai nostri occhi in una continua autoformazione...» [35]. L'immagine di Hanslick coglieva senz'altro nel segno, e tuttavia non si può fare a meno di osservare che essa comprende solo metà della verità: se è vero, come sostengo, che l'arabesco musicale è caratterizzato dalla amelodicità, resta logicamente fuori da questo discorso tutta la musica che mette in primo piano quell'istanza *retoricamente* "parlante", che cioè si pone come un tipo di linguaggio "simbolico", pur con tutte le virgolette del caso, comunque non autoreferenziale. Da questo punto di vista è comprensibile come Debussy, "l'antiromantico", il fondatore di un linguaggio originale derivato *per sottrazione di senso* dalla tonalità, attraverso una calcolata deprivazione di tensioni e una defunzionalizzazione armonica, forzasse un tantino la mano su Bach, assolutizzando quell'aspetto geometrizzante della sua concezione musicale che sicuramente è presente, ma che è lungi dall'esaurirla. Completamente pertinente sembra invece il riferimento alla polifonia fiamminga e rinascimentale in cui proprio la mancanza di una prospettiva armonica rende le voci all'interno dell'intreccio sostanzialmente equivalenti, in virtù dell'impossibilità di assegnare ad una voce particolare un'informazione melodica più pregnante, dotata cioè di quelle caratteristiche di discontinuità ritmico intervallare che ne esalterebbero l'individuabilità attraverso un'originalità icastica (instaurando quel famoso rapporto *figura/sfondo* che storicamente è di là da venire).

Il recupero, la valorizzazione e la centralizzazione che Debussy opera della melodia come parametro compositivo *lineare* da esibire ed esaltare in sé, nella sua nuova e "riconquistata" indipendenza dall'armonia, è certamente un dato di per sé significativo [36]. Ma non basta a giustificare l'uso del concetto di arabesco: è - ribadisco - laddove viene meno una *cantabilità* melodica, impregnata di tensioni armoniche, storicamente legata al vicino romanticismo, che la musica di Debussy trova lo spazio aperto e astratto, adatto all'elaborazione di un nuovo pensiero che, a quel punto, è coerentemente verticale-orizzontale, ovvero armonico-melodico [37].

es. 25 (Debussy, *Preludi 12°*, II libro, inizio e bb.27-28)



Gombrich sostiene che «nella musica non meno che nel disegno si ha una semplice transizione dalla texture al pattern ed alla struttura architettonica, che dipende dalla nostra padronanza percettiva.

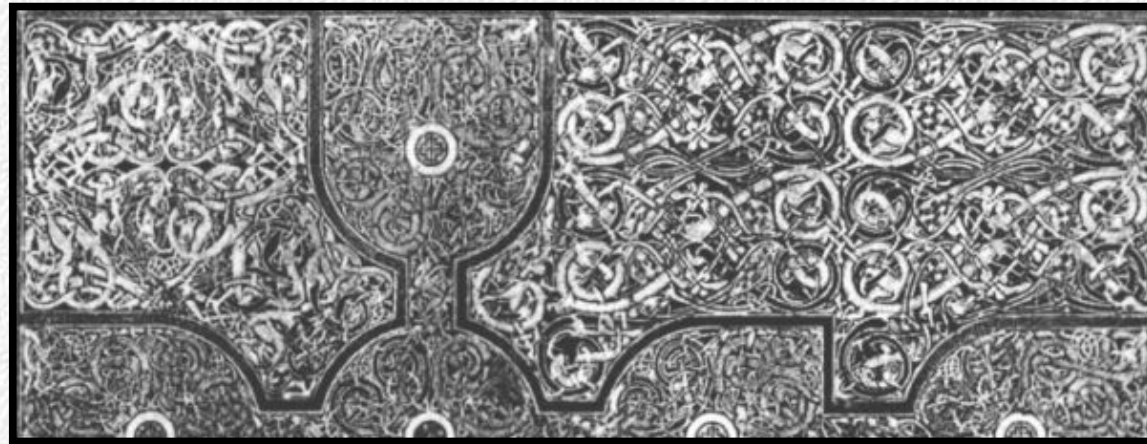


Elementi ricorrenti troppo piccoli per distinguerli singolarmente sfoceranno nell'impressione della texture, esemplificata da espedienti come il vibrato, il tremolo o il

trillo.» [38] Questa pertinente osservazione ci riporta al parametro *velocità* come segregatore naturale di costrutti musicali: più rapide le note in gioco, più fine la grana e l'esempio precedente di Debussy, soprattutto le battute iniziali, sembra una buona dimostrazione di questo. Quanto all'idea che questi costrutti possano "sfociare" l'uno nell'altro -espressione che sembra implicare una certa continuità e unità temporale- cambiando quindi scala percettiva, su questo occorre fare attenzione. Questa transizione c'è, e l'abbiamo mostrata con l'es.5, parlando del "mordente", ma si pone su un livello concettuale, non percettivo: gli "abbellimenti" trovano in musica una loro collocazione *grammaticale* che li fa percepire come tali, certamente anche in virtù della loro velocità. Tuttavia la percezione di un passaggio continuo tra un livello-pattern, cioè figura, e un livello-texture, cioè grana, se avviene, non sarà tanto per la nostra minore o maggiore "padronanza percettiva" ma piuttosto per una precisa direzione di senso imposta dal compositore. Per quanto riguarda l'estensione alla struttura architettonica, invece, mi sembra che il paragone cada. Questa estensione mette in gioco nella musica una discontinuità qualitativa che non è facilmente ammissibile: a meno di non considerare brani brevissimi di struttura assai elementare come il minuetto: al livello della struttura architettonica, ovvero della forma, non si arriva se non al prezzo di uscire fuori dal pezzo, cioè fuori dal tempo. Ma su questo torneremo.

Proviamo ora a guardare la cosa da un altro punto di vista. Consideriamo il nostro sguardo di fronte a l'intreccio che si infittisce, a una linea irregolare che si contorce, a uno spazio che sembra saturarsi attraverso l'emergere di una foresta di segni asimmetrici: l'oggetto ornato, se esiste, passa in secondo piano, viene riassorbito dalla *texture*. La prossima immagine (fig.11) mostra un particolare della croce dall'Evangelario di Lindisfarne (700d.C.)

fig.11



Lasciamo a Gombrich il commento di questa figura: «vediamo la croce composta da una trina incredibilmente ricca di draghi e serpenti allacciati, sullo sfondo di un disegno ancor più complicato. E' impresa quanto mai piacevole aprirsi la strada in questo sconcertante dedalo di forme contorte, e seguire le spire dei corpi intrecciati» [39] .

Confrontiamolo con il seguente passo di William Hogarth, pittore e teorico inglese, amico di L. Sterne, che, nel capitolo *sull'intreccio* del suo testo *L'analisi della bellezza* (1753), afferma «Ogni nascente difficoltà che per un tratto interrompa la traccia, dà una specie di risalto alla mente, rincara il piacere,...L'intrico nelle forme, dunque, lo definirò essere quella particolarità nelle linee che lo compongono, che conduce l'occhio ad una ghiotta specie di caccia e dal piacere che dà alla mente, gli dà diritto al nome di bello» [40] .

Entrambe queste citazioni mettono a fuoco un aspetto assai interessante della fenomenologia della percezione estetica. Esiste un particolare piacere che ha in qualche modo a che fare con la *difficoltà* (pur non essendo sostenibile che esso aumenti necessariamente in modo proporzionale ad essa). La piacevole difficoltà di seguire una linea contorta, di sentirsi catturato da una trama complessa, questa "ghiotta specie di caccia" che compie l'occhio è in effetti assai simile all'esperienza del labirinto: entrare, perdersi, ritrovare o meno il filo per uscire. Giungiamo così ad un'altra dicotomia, centrale per il discorso intorno all'ornamento, che oppone *semplicità* a *complicazione* e diventa evidente che il *piacere* che stiamo considerando, che Gombrich colloca «in qualche punto intermedio fra la noia e la confusione» [41] , si trova fortemente sbilanciato verso quest'ultima.

E' evidente che non tutte le forme di complicazione della linea sono, nelle intenzioni dell'autore (eventuale), ornamenti, mi sembra altrettanto inconfutabile però che, in

determinate condizioni contestuali, esista un'irresistibile tendenza a percepire come ornamentali configurazioni nate con tutt'altro scopo, ma che mostrano quelle caratteristiche iconiche che invitano alla "ghiotta caccia". Il labirinto stesso ne è un esempio. Nelle immagini che seguono troviamo alla fig.12 il labirinto che orna un soffitto ligneo del Palazzo Ducale di Mantova, alla fig.13 la gigantografia di un circuito integrato, alla fig.14 un particolare di pannello islamico con i tipici caratteri arabi di tipo kufico e alla fig.15 un cervello.

fig.12 fig.13

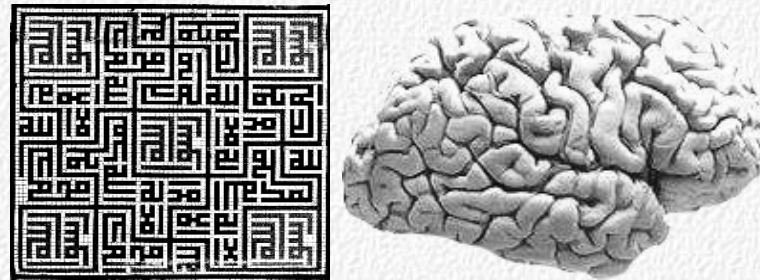
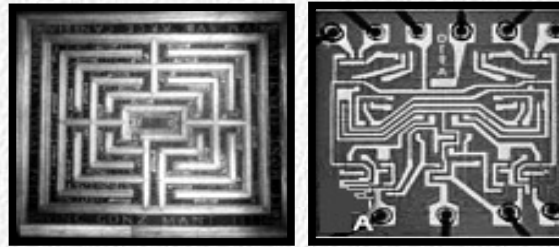


fig.14 fig.15

Tutte e quattro queste immagini, a dispetto della loro origine radicalmente differente, inducono una medesima fascinazione che scaturisce dalla natura labirintico-ornamentale che le caratterizza. La complessità che vi emerge la cogliamo rispettivamente come percorso spaziale, come interconnessione di collegamenti elettrici, come pervasività della parola divina e come tortuosità delle circonvoluzioni.

Tuttavia il termine più immediato che viene alle labbra osservando gli esempi non è complessità ma *complicazione*. La complicazione costituisce l'altra faccia della complessità, quella *cattiva*, che obbliga a dichiarare l'impotenza della mente, o quanto meno la difficoltà a sciogliere i nodi, ammettendo di "non capire". Questo "scacco" lascia però come residuo un'indubbia valenza estetica: *prima* della comprensione arriva l'immagine *caotica* che la complessità offre di sé, al primo impatto percettivo, giocando in realtà un ruolo essenziale nella determinazione del fascino esercitato dalle strutture complesse: è questa superficie complicata e caotica a sedurre.

In pittura "l'espressionismo astratto" americano, proseguendo sulla linea di un certo Kandinsky, aveva già chiaramente mostrato fin dagli anni '50 la predilezione per un immaginario che, in un modo o nell'altro, rimandava al caos. Un'*organizzata caoticità* cui aveva consapevolmente assegnato un ruolo centrale - per non dire fondante- nell'elaborazione della nuova frontiera espressiva (vedi fig.16)



fig.16: Pollock, *Enchanted Forest*, (particolare), 1947

L'"action painting" non è ovviamente da intendersi come completamente irriflessa e spontanea, studi analitici hanno dimostrato che Pollock ricorreva a precisi schemi nella sovrapposizione dei colori. E' essenziale, tuttavia, considerare che l'impressione di complicazione resiste anche *dopo* l'analisi: poiché è un risultato *gestaltico*, il "sapere come" non può cancellare il vedere [42].

Contemporaneamente, un importante filone della ricerca musicale del secondo dopoguerra, protrattosi fino agli anni '70, cercava nella complessità delle strutture compositive una sorta di garanzia e legittimità *fondativa* per il proprio pensiero musicale, forse anche per prendere le distanze dall'opposto negativo, quella "semplicità" sinonimo di semplicismo, plastificato e tenacemente eufonico che ha sempre caratterizzato la *musica di consumo*. Orfano della raffinata complessità del sistema tonale che, tra l'altro, poteva contare su una diffusa intersoggettività corroborata dalla sedimentazione storica di codici d'ascolto, questo filone di pensiero musicale trovava però maggiore affinità con la ricerca scientifico-matematica che con la contigua ricerca artistica in campo pittorico. Accadeva così che alcune pagine di Boulez, di Xenakis, di Ferneyhough mostravano con forza un tratto *caotico* che non accettava però di essere colto e fruito in quanto tale, con fenomenologica evidenza, ma esigeva piuttosto il rimando alla complessità di rapporti sottostante, che tuttavia restava, di fatto, inatingibile. Anche nel caso della musica l'impressione *gestaltica* del caos non svanisce conoscendo analiticamente "quel che c'è dietro", l'ascolto strutturale e avvertito non "migliora" la comprensione dell'evento che, dal punto di vista fenomenologico, resta saldamente ancorato al senso di difficoltà, disagio, disordine, che sono evidentemente in corrispondenza con i *moventi* profondi di queste composizioni. I dipinti di Pollock, De Koonig o anche di Vedova, al contrario, rendevano il fruitore *immediatamente* complice senza il bisogno di nobilitanti "strutture".

Il fatto è che i pittori hanno avuto, da sempre, un'attenzione, istintiva o studiata, per l'esito percettivo delle loro opere, mentre i musicisti hanno iniziato a considerarlo, programmaticamente, solo negli ultimi 30 anni, assorbendo i risultati che psicologia della percezione e psicoacustica andavano accumulando. Naturalmente c'è una ragione per questo *ritardo*, ed è nello sbilanciamento, direi necessario e quasi costitutivo, che la musica di ricerca ha sempre avuto verso problemi di ordine teorico, proprio affrontando i quali si è aperta, storicamente, grandi spazi di espressività e di elaborazione linguistica. Ma, nel caso degli autori menzionati - e di diversi altri-, si era verificata una sorta di sopraffazione della teoria sul fenomeno, o della mente sull'orecchio. (Va detto però che quegli stessi autori hanno successivamente corretto il tiro, recuperando, con strategie diverse, l'orecchio alla mente).

La musica complessa del passato, tonale o modale che fosse, non ha mai conosciuto questo problema poiché, anche nei momenti di più complicato intreccio, la sua superficie si mostrava straordinariamente *tersa*: l'ascoltatore poteva forse smarrirsi per un istante di fronte al mottetto "*Spem in alium*" di Tallis per 40 voci o *all'Arte della Fuga* di Bach o a certi momenti degli ultimi quartetti di Beethoven, ma il filo di Arianna era a portata di mano, la complessità delle strutture compositive non arrivava mai a "saturare" l'orecchio ed esse mostravano da sole i fili per dipanare la matassa indicando, nell'impianto armonico generale o nella chiarezza del contrappunto o in una cantabilità melodica, almeno *un* ancoraggio per l'orecchio nella tempesta.

Verrebbe quasi voglia di affermare che, nel Moderno, il *labirinto* prende il posto dell'*arabesco*. E in parte è certamente così, ma al mosaico manca ancora un tassello: gli esiti di una ricerca musicale battezzata negli anni '70 in California ma che ha origini ben precedenti e ramificate (da Cage a Ligeti). Mi riferisco ai "minimalisti" e, in particolare, alla musica di Steve Reich. Questa musica si può ben dire interamente basata sulla costruzione di *textures*: virtualmente infinite (o meglio, illimitate), costruite con un'economia di materiale impressionante, sostanzialmente basato sull'ininterrotto trascolorare di una medesima figura-pattern dai connotati ritmico-melodico-armonici assolutamente elementari. A questo riguardo si è parlato di "musica ripetitiva" ma è un termine fuorviante. La musica è fatta di ripetizioni; in questo caso, però, data la *minimalità* dell'oggetto ripetuto e la contiguità interallacciata del suo contesto, privo di buchi (ritorna *l'horror vacui* o *amor infiniti* che dir si voglia), l'impressione che prevale non è affatto di ripetizione ma, appunto, di *texture*. Non vi è quasi *oggetto* perché mancano confini con un *altro da sé* che possano

delimitarlo. Ovviamente tutto questo ha un impatto enorme sulla fenomenologia della fruizione che si trova ad affrontare una velocità di cambiamento spaventosamente lenta e arriva, quindi, alle soglie della *trance* ipnotica. Con questo tipo di musica che pretendeva di chiamarsi fuori dai confini della nostra "civiltà musicale occidentale", guardando a oriente, l'immagine dell'arabesco, con le determinazioni e le implicazioni che abbiamo visto, sembra ritrovare una sua rinnovata pregnanza.



Es.: da Steve Reich, *Music for 18 musicians* (1976)

Un concetto chiave in questo contesto è costituito dalla *visione periferica* che Gombrich preferisce chiamare visione "indifferenziata" o "fuori fuoco" o "globale", assieme alla distinzione tra *vedere* e *osservare*. «Sappiamo che raramente osserviamo i dettagli del disegno ma, se non li vedessimo affatto, la decorazione fallirebbe lo scopo». L'aspetto più interessante di questo discorso coincide con una "rivalutazione" di questa forma di percezione che egli diffida dal considerare «null'altro che una percezione incurante. Grazie al principio della complicazione progressiva siamo in grado di assorbire una parte assai maggiore del *carattere generale* di una decorazione di quanto potremmo mai consapevolmente analizzare, per non dire descrivere» [43] Nel modo in cui guardiamo la decorazione di norma non fissiamo ciascun motivo singolarmente. «Siamo consapevoli, nell'Alhambra, delle delizie che ci aspettano, ovunque il nostro occhio voglia soffermarsi, ma non ci mettiamo a seguire o districare ogni voluta.» (p.171-172). L'impressione di texture, abbastanza omogenea, prevale per il visitatore che non viene distolto dalla continuità che collega gli ordini decorativi ai sovraordini strutturali. Quello che emerge, dunque, è una sorta di *specificità* nella percezione dell'arabesco.

Questa visione offre un modello interessante anche per la musica. Si potrebbe infatti parlare di "ascolto periferico o globale" [44] che, intuitivamente, interviene in tutti i casi in cui si verifica un'articolazione sfondo/figura. E non soltanto nel caso ovvio di un concerto per violino e orchestra, ma anche, solo per un istante, solo nella dimensione soggettiva e oscillante che caratterizza l'ascolto di una polifonia complessa, quando passiamo, più o meno consapevolmente, da una voce all'altra lasciando che il resto si sedimenti su uno sfondo, che non per questo resta *impercepito*. Nel caso dell'arabesco musicale, tuttavia, è la costitutiva amelodicità che spinge al mutamento di paradigma percettivo, chiamando in causa *l'ascolto globale* che diventa così una modalità *specifico* per questo tipo di musiche, prevalente, negli esempi mostrati di Bach o Debussy, assoluto, nel caso di Reich. La prova del nove di questo diverso paradigma l'abbiamo a pezzo terminato: cosa ci resta in mente di tutte quelle note ascoltate? La texture.

Nel saggio *Casualità e necessità nell'arte*, del 1957 (incluso in *Verso una psicologia dell'Arte*, Einaudi 1969) R. Arnheim -altra grande figura, come Gombrich, tra la Gestaltpsychologie e la Storia dell'Arte- indaga l'emersione del casuale nell'arte risalendo a radici assai lontane per giungere al suo contemporaneo Pollock. Anche qui vi è il richiamo al concetto di tessitura (texture), definita «il risultato di quanto accade quando il livello della comprensione percettiva passa dall'esame particolare di singole relazioni strutturali entro il loro contesto generale, a quella di costanti strutturali generali». Questa efficace messa a fuoco gli serve però per assimilare gli esiti dell'Espressionismo Astratto a quelli di un esperimento di psicologia visiva volto alla costruzione di un'immagine di "rumore" casuale, fatta da punti bianchi e neri, in altre parole per negare, sostanzialmente, alle opere di Pollock, che pure dovevano interessarlo, un autentico valore artistico. E' interessante il fatto che egli coinvolga anche la musica moderna facendo parlare un Fedele d'Amico che rileva, in modo analogo, nei confronti dei *Canti di liberazione* di Dallapiccola (del '55), un brulicare entropico sostanzialmente ermetico. In sostanza Arnheim rimprovera ad un certo tipo di arte moderna (dai cubisti a Pollock) di restare al di sotto del necessario livello di complessità che l'Arte richiede, ovvero, potremmo dire, di esibire una complicazione che non cela alcuna vera complessità. E' abbastanza evidente una certa "censura morale" di fronte a un artista che, dipingendo «il caos standardizzato» dimostra di «condividere l'atteggiamento che illustra» (*op. cit.* p.220). Questa «volontà di accettare la facciata dell'informe come sostanza intrinseca, natura stessa del nostro mondo» non viene ancora accettata, nel '57, come possibile nuovo movente dell'Arte: Arnheim chiede struttura, valori positivi, (ri)costruzione. Nel '71, tuttavia, egli rivedrà in positivo la sua posizione e i quadri di Pollock diventano «una distribuzione spaziale di pigmento spruzzato e spalmato *controllato dal senso di ordine visuale dell'artista*» (corsivo mio, in *Entropia e Arte*, Einaudi 1974-2001, p.34). La differenza con Gombrich è evidente: l'interesse di quest'ultimo per l'arte decorativa gli ha permesso di valutare l'impressione di *texture* sotto un profilo esteticamente significativo, Arnheim ha però il merito di aver messo il dito nella piaga centrando il nesso problematico tra complessità, casualità e formazione del senso.

Questo excursus sull'arabesco, che ha al suo centro la caratteristica della amelodicità, può sembrare collocarsi su un fronte lontano, addirittura opposto a quello dell'ornamentazione così come l'abbiamo vista in precedenza, fondarsi proprio nella radice espressiva della melodia. Questa apparente contraddizione è significativa:

essa misura in realtà tutta la ricchezza e pluralità di sensi racchiusa nel concetto di ornamento che, operando in contesti differenti, è in grado di generare differenti, anche opposte, prospettive.

Riprendendo ora la tematica, già emersa a più riprese, del rapporto tra ornamento e temporalità scorgiamo subito una differenza caratterizzante che intercorre tra la percezione di una decorazione arabescata e quella di un ornamento che *interrompe* piacevolmente una linea - nel senso espresso prima da Hogarth-

La percezione della texture, quest'impressione di totalità fatta di minuti particolari, di *grana*, dove continuità e omogeneità mediamente prevalgono, conducono verso un'idea di tempo "liscio" (per usare l'espressione di Boulez) che naturalmente "allontana" il fruitore dall'oggetto per collocarlo nella prospettiva più opportuna a coglierlo, appunto quella visione/ascolto sintetica, globale, "dall'alto".

L'altro tipo di ornamento sembra invece portare il fruitore ad un maggiore *indugio presso la superficie dell'opera*. Esso, infatti, con la cancellazione della *semplicità*, inibisce al tempo stesso la rapidità dell'apprensione. (Lo abbiamo già visto nel caso delle Suites di Bach e i Notturmi di Chopin.) Lavorando contro la *sintesi*, gli elementi ornamentali per un certo tempo/spazio distolgono l'attenzione del fruitore dalla struttura del discorso principale, di fatto *ritardandone* l'acquisizione globale e immediata. E' un'attrazione verso il *particolare* che contemporaneamente distoglie dal *globale* perchè impedisce una visione d'insieme, "da lontano". Osservando, poniamo, quel Duomo di Siena (fig.17) di cui la fig.5 mostrava un particolare,

fig.17: Duomo di Siena (XI-XIII sec.)



si viene catturati subito da tali e tanti fregi e decorazioni, che una valutazione d'insieme della sua struttura, ancora prevalentemente romanica, può emergere solo allontanandosi molto dalla facciata per assumerla nella sua interezza sintetica, sciogliendosi dalla *malia* che incatena l'occhio ai molti ornamenti (testimonianza del nascente gotico fiorito). Il lettore di romanzo, a sua volta, si trova immerso in digressioni di varia dimensione e natura, momentaneamente smarrendo il filo del discorso. Analogamente possiamo affermare che l'ascoltatore di un brano musicale, preso dal melisma, dalla fioritura, dalla "nota estranea" ovvero dalla digressione armonica, difficilmente coglie al primo ascolto, come abbiamo già osservato, l'architettura di un brano [45].

Entrambe queste prospettive, però, contribuiscono a determinare quella che sembra essere una recondita "funzione profonda" dell'ornamento che ne fa uno strumento fondamentale di *metamorfosi del tempo*. [46]



Note

[31] Gombrich, *Il senso dell'ordine*, pp. 67, 456 e seguenti.

[32] Tra parentesi osserviamo che la più frequente ripetitività modulare di segmenti la troviamo sicuramente nelle ben note formule d'accompagnamento come il "basso albertino". Stupisce che Gombrich, il quale dedica all'analogia tra le due arti l'intero capitolo finale, affermi che "alle composizioni musicali manca un effetto che, lo abbiamo riscontrato, ha grande rilievo nel disegno, precisamente l'alternanza percettiva tra figura e sfondo" (ibidem p.470). L'analogia tra il rapporto figura/sfondo e quello melodia/accompagnamento è di gran lunga una di quelle più frequentate e non è affatto raro, ad esempio nell'opera di Beethoven, il caso in cui una cellula ritmica che caratterizzava un accompagnamento-sfondo ospiti ad un certo punto degli elementi melodico-tematici che la fanno balzare in primo piano, mentre la voce che cantava la melodia-figura d'un tratto si fissa su una nota ribattuta segregandosi sullo sfondo dell'attenzione.

[33] parola inglese che non ha uno stretto equivalente in italiano, si intende la trama intessuta con riferimento all'intreccio delle fibre e attenzione alle caratteristiche di *materialità* della superficie.

[34] Dalla rivista *Musica*, ottobre, 1902 (tr. it. tratta da Jarocinsky, cfr. nota 36)

[35] E. Hanslick, *Il bello musicale*, Firenze Giunti Martello, 1978, p.49

[36] Una disamina approfondita della questione viene affrontata dal saggio di Françoise Gervaise "La notion d'arabesque chez Debussy" (Parigi, 1958) che tuttavia conosce vari limiti: la concentrazione sul caso Debussy le impedisce, mi sembra, una messa a fuoco più generale del concetto di arabesco nella sua applicabilità all'ambito musicale mentre resta un po' meccanico il tentativo finale di relazionare contrappunto polifonico (canoni e fughe) ai patterns geometrici, così come convince poco la *liason* con il fronte letterario.

[37] A questo riguardo mi sembra significativo il testo di Stefan Jarocinski *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Parigi 1970 (trad. it. discanto edizioni Firenze 1980), in cui l'autore mette a fuoco l'idea di arabesco per evidenziare l'importanza dell'aspetto *sonorale* della musica di Debussy (cfr. p.166 e sg. dell'ed. italiana)

[38] *Op. cit.* p.469

[39] La Storia dell'arte raccontata da Gombrich, Einaudi, 1966 p.146 (traduzione dall'originale del 1950)"

[40] *The Analysis of Beauty*, trad. di anonimo del '700 a cura di M. N. Varga, ed. SE, Milano, 1989 p.42-43) E' interessante notare come un passo de genere, soprattutto l'inizio quando parla di "difficoltà che interrompe la traccia", si possa riferire altrettanto bene anche al concetto di digressione che abbiamo esaminato in precedenza.

[41] *Il Senso dell'ordine*, p.17

[42] Anzi si potrebbe addirittura dubitare -e lo dico con tutta la cautela dell'analista- se, in questo caso, una conoscenza analitico-tecnica arricchisca realmente il momento fruitivo-ermeneutico o non induca piuttosto verso interpretazioni che rischiano di offuscare la percezione immediata del centro espressivo.

[43] *Il senso dell'ordine*, p. 194 , corsivo mio.

[44] Il "peripheral listening" è un concetto che si incontra spesso nel contesto improvvisativo-jazzistico, quando il solista deve interagire in tempo reale con gli altri musicisti basando il feed-back sostanzialmente su questo tipo di ascolto laterale, ma è stato studiato molto anche da quel settore della psicologia della percezione che si occupa di linguaggio verbale.

[45] Questo perché *la forma* in verità non è solitamente l'oggetto principale del discorso musicale, come non lo è, solitamente, in alcun ambito narrativo in generale:

essa è il fondamento che garantisce coerenza e coerenza all'articolazione delle parti, situandosi ad un livello di profondità strutturale che è compito dell'analisi -fuori dal tempo- portare alla luce.

[46] La tematica della temporalità dell'ornamento è stata recentemente affrontata in un interessante testo di Massimo Carboni (*L'ornamentale, tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano 2001). Vi si mette a fuoco molto bene, tra le altre cose, il concetto di ritmo; si perviene quindi ad un'idea di temporalità come ripiegamento, azione dello spazio su se stesso, caratterizzata da "rallentamenti, accelerazioni, discontinuità" che è sicuramente affascinante. Essa si presta benissimo a descrivere il tipo di interazione temporale *analitica* e *avvicinante* prodotta dall'ornamento "del secondo tipo" mentre lascia del tutto fuori l'interazione *sintetica* e *allontanante* che si ha in presenza dell'arabesco.



Il colore del suono

Vi è un altro aspetto cui fare riferimento pensando alla sfera dell'ornamentale in musica, esso, per un'abitudine di cui è responsabile il linguaggio - con la sua *naturale* tendenza alla produzione metaforica-, racchiude ed esprime la cosiddetta "valenza decorativa" in modo assai più intuitivo degli "abbellimenti". Potremmo usare vari termini per esprimerlo e, in verità, *dobbiamo farlo*, perché sfugge a una definizione univoca. Riferendoci alla ripartizione delle qualità oggettuali in "primarie" e "secondarie", *topos* del pensiero occidentale, possiamo tranquillamente affermare che qui si parla delle *qualità secondarie della musica*. Caldo, freddo, forte, colorato (Messiaen), ruvido, aspro, dolce, secco, duro, morbido, pesante, leggero, appannato, ovattato, luminoso, chiaro, scuro, asciutto, nitido, ed anche *staccato* e *legato*...ecc. il suono da sempre nasce accompagnato da una nuvola di determinazioni prese dal mondo della materia, quelle determinazioni che Cartesio escludeva dalla realtà oggettiva perché su di esse era impossibile costruire una scienza.

Il mondo del timbro, dei modi d'attacco, delle variazioni dinamiche, delle accentuazioni articolative, delle pressioni agogiche, della *texture*, del *fraseggio*, -in una parola, della "qualità" del suono- si presenta a un tempo complesso e sfuggente. L'espressione grafica di questi caratteri "secondari" è entrata tardi nella storia dei segni musicali: i segni che li esprimono non denotano sostanze in qualche modo oggettualizzabili, ma connotano *azioni*, suggeriscono *intenzioni* [47]. È subito evidente che questo mondo condivide con l'ornamento alcuni tratti essenziali. Si tratta di determinazioni di norma considerate "non strutturali"; i segni che li esprimono hanno un carattere allusivo e impreciso; la loro *traduzione* passa attraverso la dinamica *tradizione/tradimento* di cui è centro l'interprete.

In effetti queste determinazioni investono aspetti del suono che, almeno nella stragrande maggioranza dei casi, sono eliminabili senza che venga compromessa la riconoscibilità. La riconoscibilità di cosa? di quel complesso ritmico-diastatico che chiamiamo "melodia", naturalmente, che (quando esiste) consente senz'altro di dire del pezzo A, suonato in due *modi* completamente diversi, o della frase X, intonata da differenti strumenti con caratteristiche espressive opposte, che è *lo stesso pezzo*, è *proprio la stessa frase*. Da una parte troviamo quindi le determinazioni "primarie" legate agli eventi codificatamente misurabili (durate, altezze), rappresentabili sugli assi "cartesiani" di spazio e tempo, sui quali è fondato il concetto stesso di partitura. Esse costituiscono il nocciolo di quella sostanza musicale, ricettacolo del *principium individuationis*, protagonista di quel lavoro, basato su quantità e calcolo, attraverso il quale si svolge una buona parte del processo di elaborazione motivico-tematica e contrappuntistica. Dall'altra parte abbiamo, invece, tutte quelle determinazioni "secondarie" che danno colore e vita al suono, possono stravolgerne il carattere, mutarne il segno psicologico, accentuarne il rilievo o farlo sprofondare nell'ombra, ma sono soggette a quel tipo di *variabilità* spesso avvicinata al "rivestimento" di una struttura architettonica.

Detto questo va subito aggiunto che le cose in realtà non sono affatto così semplici e nulla sarebbe più lontano dalla realtà musicale quanto una rigida relazione del tipo:

sostanza -> qualità "primarie" / accidente-> qualità "secondarie"

All'interno dello stesso pezzo, infatti, il *lavoro* compositivo sui materiali, pur muovendosi effettivamente tra permanenza e varianza, assume però come protagonisti del processo - come *elementi compositivi*- indifferentemente aspetti "primari" e/o "secondari".

Nell'es. 26 vediamo il tema di 3 piccole variazioni che costituiscono il *II tempo* della sonata op.14/2 di Beethoven. La parte iniziale (A) è, come si vede, nettamente caratterizzata dallo "staccato", esaltato da una scrittura a due mani coerente e convergente. La seconda parte (B) è invece caratterizzata da un ampio "legato" di frase

es. 26



Andante.
La prima parte senza replica.

Normalmente nella forma "Variazioni su tema" il tema viene appunto variato sostanzialmente sul piano intervallare, fino allo stravolgimento totale con conseguente annullamento di quel *principium individuationis* menzionato prima. La variazione contemporanea dei caratteri "secondari", che tessono scenari assai diversificati, rappresenta quindi null'altro che un prezioso elemento *accompagnatore* [48]. Nella sonata in questione, invece, le tre variazioni che seguono lasciano assolutamente *inalterata* la melodia del tema, e pressoché intatta l'armonia: il lavoro è tutto sul ritmo, su alcuni scambi negli strati della *texture* e sull'articolazione staccato/legato. Quest'ultima, da elemento contrastivo *interno* al tema, diventa elemento di contrasto macrostrutturale *tra* le variazioni. La forma complessiva vede così succedersi:

tema	I var.	II var.	III var.	tema (solo accennato)
A: staccato	tutta	tutta	tutta	staccato
B: legato	legato	staccato	legato	
A ¹ : staccato				
C: stacc./leg./stacc.				

Alla sostanziale invarianza della melodia fa dunque riscontro la variazione articolativa ma, all'interno di ciascuna variazione, si crea un ambiente omogeneo di *texture* e articolazione d'attacco che filtra per intero il tema diventando una sorta di "costante cromatica".

Quest'esempio - e se ne possono trovare decine- serve semplicemente a togliere un po' di sicurezza all'associazione: caratteri "secondari"= rivestimento esterno di una struttura, pensando a qualcosa che, nell'atto compositivo, debba necessariamente seguire in un secondo tempo *l'inventio* melodica, come accade, appunto, con l'atto del rivestimento.

Certo, vi è una tradizione che vede il compositore scrivere una sinfonia stendendo *dapprima* l'opera in una forma sintetica, con pochi pentagrammi leggibili al pianoforte, per passare *successivamente* alla sua orchestrazione. Questo tipo di gerarchia di ordine temporale, e *quindi* di importanza, ha certamente dominato l'epoca tonale e - proprio per questo- il tramonto di quella stagione ha significativamente visto un protagonismo e un investimento di senso di quei "caratteri secondari" del tutto nuovo. Così Boulez a proposito di Debussy può affermare: «L'orchestrazione come veste, in quanto nozione primaria, scompare a beneficio di una orchestrazione inventiva; l'immaginazione del compositore non si limita,

successivamente, a comporre il testo musicale e poi ad agghindarlo del prestigio strumentale; il fatto stesso di orchestrare influirà non soltanto sulle idee musicali ma anche sul modo di scrittura destinato a renderne conto: alchimia originale e non chimica ulteriore» [49].

Non occorre tuttavia attendere il Moderno - come abbiamo visto prima- per trovare "controesempi" che dimostrano come il compositore non trovi sempre il proprio *movente*, la ragione profonda per scrivere un certo pezzo proprio come lo scrive, nell'invenzione melodico-armonica. Questo è già emerso a proposito del preludio di Bach dell'es.18: lì era in gioco un'immagine dell'arabesco evocata dall'uso di una *texture* così particolare. Poiché l'impressione della *texture* rientra perfettamente nell'alveo di queste determinazioni "secondarie", quell'esempio riesce, ovviamente, anche qui pertinente. Possiamo anzi dire che *tutto il discorso fatto sull'arabesco trova ora una sua giusta collocazione nella più ampia cornice di queste determinazioni*.

In verità, anche quando il *cuore* dell'invenzione è saldamente ancorato a dati melodico-ritmici, non ci sentiamo di considerare il *modo* in cui un'idea musicale viene concepita, come qualcosa di esterno, separato, successivo all'idea stessa [50].

Dal testo di Epstein prendo una citazione di Stravinskij molto significativa a questo riguardo, svolta commentando la Grande Fuga di Beethoven: «L'importanza del progetto pare evidente nella *Overtura*, una sorta di indice tematico che, da un lato presenta le differenti versioni del soggetto, dall'altro anticipa e innesca le più ampie componenti della forma. Ogni versione tematica è dotata di peculiari attributi secondari (considerando elementi primari l'altezza e il ritmo): ad esempio un trillo e un'appoggiatura nella versione destinata al trattamento di maggiore complessità, un andamento lento e una tenue dinamica nella versione che preannuncia un episodio con la stessa velocità e lo stesso volume...» [51] Ritroviamo qui abbondanti agganci per nostro discorso: dalla messa su un unico piano di "abbellimenti" ed elementi come "andamento" e "dinamica", alla loro chiamata in causa a livello formale, al riferimento classico degli attributi *primari/secondari*.

Il discorso di Epstein, che condividiamo in gran parte, non è però esente da alcune zone d'ombra teoriche, probabilmente dovute al suo trovarsi in mezzo al guado: appartiene ad una tradizione teorica schenkeriana di cui misura i limiti ma getta infine uno sguardo ad un futuro metodologico - eventualmente illuminato dalla linguistica-. Il suo discorso tuttavia fa difficoltà ad uscire dalla prospettiva strutturalista. Egli riconosce che «l'affetto - comunque lo si possa descrivere- e la struttura sono in realtà due facce della stessa medaglia» ma lamenta che «il nostro trattamento teorico non dispone ancora di una metodologia in grado di *quantizzare* queste proprietà musicali con adeguata precisione» (corsivo mio) [52]. Questo è un limite perché non è assorbendo l'ambito sfuggente dell'espressione nell'universo della precisione *quantitativa* che si potrà realizzare quel "mutamento di prospettiva" da lui stesso poco oltre auspicato (negli anni successivi altri americani hanno provato a "misurare", ad esempio, piccoli scarti temporali o microscopiche variazioni del picco dinamico tra un'esecuzione e l'altra inaugurando una saldatura tra tecnologia e analisi che, a mio parere, non sposta di un millimetro i dati del problema).

Poco oltre egli si riferisce alla componente affettiva considerando «l'area dell'espressione, del significato, dell'emozione, o di qualsiasi altro termine possa essere invocato nell'onesto ma spesso vano tentativo di venire alle prese con l'elusivo aspetto non verbale della musica». E' curiosa quest'affermazione perché l'area dell'"espressione" sembra essere, al contrario, proprio quella che - legittimamente- ha caratterizzato l'aspetto *verbale* della musica. Il problema dell'elusività o meno di quest'aspetto andrebbe forse spostato sulla capacità di evolvere un linguaggio sufficientemente perspicuo e rigoroso, che non smorzi ma anzi sviluppi tutta la potenza metaforica che gli è propria, sorvegliandola e guidandola sul piano teorico. "L'aspetto non verbale della musica" è piuttosto quello che si riferisce ad altezze e ritmi che trova infatti spesso in tabelle e schemi basati ancora su segni musicali, il più valido sostegno all'analisi.

Vediamo ora di capire perché e come un fattore tipicamente "accessorio" come la dinamica possa diventare centrale in un pensiero compositivo.

Sembra abbastanza chiara un'origine *fisiologica* del crescendo/diminuendo: essa va cercata nella pressione di fiato che deve dare la voce per sostenere le note di una linea melodica rispettivamente ascendente/discendente. Ciononostante le "forcelle" (< >) appaiono molto dopo indicazioni come *p*' e *f*, la cui comparsa si fa risalire alla *Sonata pian e forte* a 8 voci di Giovanni Gabrieli (inizio XVII sec.). I segni dinamici - comunque rari fino alla seconda metà del '700 - si sono poi storicamente moltiplicati ed intensificati nella quantità e qualità attraverso l'800 e il '900 aumentando

progressivamente lo "spazio sonoro" gestito dal compositore attraverso una scala delle gradazioni che ne ha dilatato gli estremi:

(p - f) (pp - ff) (ppp - fff) (pppp - ffff) (ppppp - fffff) (+f poss - +p poss.)

Questo è interessante perché per un verso sappiamo che in realtà la musica priva o quasi di segni dinamici non era assolutamente da intendersi come "piatta" [53], dall'altro è evidente che il bisogno di specificare l'intensità in modo sempre più dettagliato era lo specchio del crescente interesse che questo aspetto veniva ad assumere dal punto di vista compositivo. In effetti dobbiamo ritenere che, laddove si individuava la necessità dell'uso di una dinamica non più semplicemente intuibile dall'interprete, comunque esperto, lì si produceva uno "scarto" dalla convenzione e la dinamica entrava senz'altro a far parte delle risorse dell'*inventio*.

Dal lato dell'interprete dobbiamo poi considerare la centralità della dimensione *relazionale* e *contestuale*. Nel tentativo di tradurre l'intenzione dinamica del compositore (per es. '*p*') l'interprete imprime una certa forza nel gesto esecutivo, ma lo fa misurandosi con 3 *contesti* diversi:

- le dinamiche della propria "parte" complessivamente considerate: quindi in relazione ai propri 'forte' e ai propri 'pianissimo' ma anche in relazione al registro (acuto, centrale o grave) in cui sta suonando;
- le dinamiche degli altri strumenti, se ve ne sono, con i quali si trova a condividere lo *spazio sonoro* e che, dal punto di vista timbrico, potrebbero avere un grado di *presenza* diverso (ad esempio un legno in mezzo agli archi), facendo attenzione al ruolo svolto dalla propria "parte" in quel momento (sta accompagnando o sta *cantando* ?)
- l'acustica generale del luogo dove si suona. Se vi è riverbero o è "asciutta" se è "brillante" o "opaca", ad esempio, la cosa cambia molto (mancare una prova prima del concerto in una sala sconosciuta può essere fatale).

In relazione a questi 3 contesti l'interprete è in grado di dare al segno in questione (*p*) un significato abbastanza preciso, ancorché non quantificabile, e valido *localmente*, che, se avrà interpretato correttamente, giungerà all'orecchio dell'ascoltatore come un'intensità sonora *equilibrata*, cioè funzionale all'intenzione espressiva della composizione.

Occorre inoltre tenere presente anche alcune caratteristiche della fenomenologia percettiva dell'ascoltatore. L'orecchio, analogamente a quanto avviene in un apparecchio registratore, subisce una certa inerzia nell'adeguamento a condizioni dinamiche improvvisamente mutate: la brusca alterazione genera un momentaneo squilibrio sia nel passaggio *ff - pp*, una sorta di *accecamento*, sia in quello inverso. D'altro canto abituare l'ascolto ad un livello basso d'intensità produce un progressivo raffinamento dell'udito basato su una *tensione d'ascolto* in grado di ricevere ed apprezzare differenze infinitesime, dando loro una pienezza di senso.

Dal punto di vista strutturale osserviamo due cose. Il contrapporsi simultaneo di 'forte' e 'piano' comporta il segregarsi naturale di parti in maggiore risalto ed evidenza rispetto ad altre con minore risalto, minore importanza. Ciò è analogo a quanto avviene in pittura: figure in primo piano e sullo sfondo oppure al centro e ai margini, o ancora, in chiaro o in ombra. La *stratificazione in piani diversi* istituisce sempre una gerarchia percettiva al servizio dell'articolazione dei contenuti narrati.

Vi è poi la doppia possibilità di guardare alla intensità dei suoni da un punto di vista statico-discreto (con simboli che marcano segmenti musicali più o meno ampi, dalla frase alla nota singola); oppure variativo-continuo (con altri segni, le "forcelle", che mimano *analiticamente* la variazione d'intensità nel tempo, sostituibili con la scritta *in chiaro* "crescendo" o "diminuendo").

a) < > b) >

L'uso simultaneo delle due notazioni consente una presa diretta sull'*andamento* dinamico del segmento musicale, comprensivo dei rispettivi "picchi". Nella definizione del senso di queste situazioni ha grande importanza la durata cui si applica il crescendo o diminuendo. Qui si apre un'interessante prospettiva di "sconfinamento" della dinamica verso altri aspetti della musica, che richiama in qualche modo quanto abbiamo detto dell'autosomiglianza a proposito di mordente - nota di volta - segmento armonizzato (cfr. es.5).

Considerando durate minime, riconducibili al singolo suono, i casi a) e b) sfociano allora nelle molteplici strategie di *intensificazione* espressiva che, a partire dal modo tipicamente "barocco" di dare espressione al singolo suono (<>) *gonfiandolo* con un piccolo mantice (la *messa di voce*), spaziano attraverso i vari segni di "accentuazione" (> - ≥ . ** etc.) fino a forme di "crasi" dinamica come lo "sforzato piano" (*sfp*) che sembrano contrarre l'idea di un passaggio brusco, in un unico *gesto*, che fonde lo "sforzato" (*fz, sf, sfz*) - intensificazione dell'accento- con un "subito piano". Interessante a questo riguardo la *confusione* generata dai manoscritti di Schubert che sembra non distinguano tra il segno di accento (>) e una piccola forcilla in decrescendo: l'edizione critica delle sinfonie, curata dalla Bärenreiter alla fine degli anni '60, chiarisce l'equivoco (Schubert intendeva l'accento) e tuttavia in diversi punti, coincidenti con note lunghe, il dubbio rimane.

D'altronde l'attenzione alla vita del singolo suono porta la dinamica a sconfinare naturalmente nel *timbro* di cui, come è noto, è largamente responsabile il "modo d'attacco" della nota. La moderna fisica acustica ha indagato i complessi rapporti che legano il "transitorio d'attacco" all'"involuppo di ampiezza" e allo spettro armonico, rivelando, in termini quantitativi e scientifici, quella complessità interna al suono, colto al suo sorgere nel giro di pochi millisecondi, di cui alcuni segni di articolazione e dinamica, sia pure in forma imprecisa e intuitiva, in qualche modo esprimono l'*ingrandimento*, ovvero la realizzazione su scala più ampia [54] .

Il preludio n° 20 di Chopin consiste in 3 frasi di 4 battute con pochi accordi in una formula ritmica *ostinata*: come si vede dallo schema esso consta di 3 frasi (A B B) di cui la terza è identica alla seconda, ma in *pp*. La battuta 13 è in più, nel senso che la cadenza sulla tonica era già contenuta nella b.12 (che riarmonizza la b.1, cfr. es.12) essa contiene solo l'accordo di tonica, ribadito, ma con l'accento (>):

A	<i>ff</i>		cresc.....	
B	<i>p</i>				
B	<i>pp</i>				>

in questo *peso* dato dall'accento vi è tutta la volontà di conclusione ma, si badi, al termine di una circolarità in decrescendo. E' chiaro che, di fronte ad una scelta così scarna sul piano del materiale, questa stratificazione dinamica assume un grande rilievo che l'interprete deve opportunamente investire di senso.

Non è forse inutile richiamare qui la peculiare struttura della produzione del suono del pianoforte, formato da un "attacco" percussivo seguito da un "inesorabile" *diminuendo*. Solo l'accordo finale tuttavia, nel caso sia un accordo tenuto (e prolungato da una corona, come nel preludio di Chopin), solo allora il suono, continuamente interrotto nel suo *morire*, viene finalmente lasciato spegnersi fino in fondo.

Un'ultima osservazione la riserviamo alle *direzioni imaginative* che la dinamica porta con sé.

Il contrasto tra 'piano' e 'forte' (nell'ambito di idee principali, non quindi riferito alla segregazione *sfondo/figura*) ha visto spesso associato il contrasto chiaroscurale tra il "mondo interiore", con tutte le sue possibili connotazioni in termini di intimità, delicatezza, malinconia, debolezza, profondità; e il "modo esteriore", cui si possono associare facilmente idee di forza, affermazione vitale, espressioni violente, dimensione tragica e drammatica. Il rischio di una *semantica* a buon mercato e stereotipa - sempre in agguato in simili *traduzioni* nella sfera del sentimento- non deve però impedirci di considerare questo contrasto, pur senza enfatizzarlo, come uno sfondo di senso con il quale la musica si confronta costantemente, per arricchirlo o anche contraddirlo.

Così se al 'forte' possiamo associare anche una *vicinanza* che, metaforicamente, significa importanza, gravità, urgenza, (si confronti pure la necessità del crescendo nell'ars retorica: il disporre gli aggettivi -come gli argomenti- in ordine di importanza crescente); alla sfera del 'piano',

afferisce l'idea di *lontananza*, sia spaziale sia temporale. Quest'ultima segue la fenomenologia del ricordo, che presenta un'attenuazione dovuta al trascorrere del tempo e quasi all'*invecchiamento* delle idee, grazie alla capacità della musica di comprimere in pochi minuti l'impressione di un lungo trascorrere, di un lungo *vissuto*. Così è facile incontrare -da Beethoven in avanti- nella fase finale di un brano, dopo ampia elaborazione, un tema, fatto a brandelli e *attenuato* nella sua presenza. Cionodimeno se il ricordare è rendersi presente ciò che è passato (lontano) vi è anche il ricordo caratterizzato da una presenza appassionata, dunque *forte*: [55] Così, al termine del *II tempo* della 3^a sinfonia di Beethoven, il grande *Adagio assai* caratterizzato dalla "Marcia funebre", troviamo il tema "*sotto voce*" e "*sempre più p*" ma, alla penultima battuta, dopo che anche l'ultima cadenza è stata consumata (iv t) ecco lo *sf* in diminuendo di legni e ottoni e il '*f*' dei bassi che riaccende improvvisamente, come da una brace ormai sopita, il gesto iniziale, o meglio, la sua dolorosa memoria (es.27 pag. seg.).

Nella "Musica per Achi Percussioni e Celesta" di Bartòk il primo dei quattro tempi è un lungo fugato che occupa più della metà del movimento. E' costruito con una elementare ma efficacissima logica dell'accumulo in parte tipica dell'esposizione della fuga, ma che qui trova una peculiare espressività in virtù di un dosatissimo crescendo che parte dal '*pp*' per sfociare nel '*fff*'. E' solo uno dei tanti esempi di uso della dinamica per esprimere il momento dell'insorgenza del suono, inteso come suono globale, che crea una presenza dal nulla del silenzio che lo precede ed esprime quindi, creando il proprio spazio-tempo, una piccola "cosmogonia" (pensiamo anche al lento decollo di *La Mer* di Debussy, dove nelle prime 30 battute la dinamica più forte è il '*p*' da cui partono forcelle di indefinito crescendo che sboccano nel '*f*' solo in coincidenza con il cambio totale di scena).

In Mahler troviamo invece un interessante esempio di lentissimo diminuendo e poi 'pianissimo' portato alle estreme conseguenze, nell'Adagio finale della 9^a sinfonia. Quasi un quarto del pezzo è impiegato per declinare l'azione del *finire*. Certo, con Mahler stiamo parlando di macroorganici orchestrali e macroforme, ma sappiamo che il lato quantitativo non giustifica affatto, da solo, scelte simili. Vi è invece l'espressione di un lento

es. 27 Beethoven, 3^a sinfonia, *II tempo*



The image displays a page of a musical score for a symphony. The top system includes staves for Violin I (VI.), Violin II (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The Violin I part features the markings "sotto voce" and "sempre più p". The Violoncello and Contrabbasso parts are marked "pizz.". The bottom system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Fagotto (Fg.), Cori (C), Es, a second Violin I staff, Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabbasso (Vc. Cb.). Dynamic markings include "pp" for the Oboe and Cori, "f" for the Clarinet and Fagotto, and "pp", "arco", and "decrisc. p" for the Violin I, Viola, and Violoncello/Contrabbasso parts. The word "Bassi" is written below the bottom staff.

consumarsi, quasi per erosione, potremmo parlare di *fatica del morire* : l'ultimo respiro che tarda ad arrivare perché continuamente procrastinato dall'insorgenza di afflitti vitali, dall'affiorare di ricordi, sempre più fiochi e attenuati.

In entrambi i casi -il momento di insorgenza del suono e quello della sua progressiva dissoluzione e scomparsa- la dinamica gioca un ruolo fondamentale che la proietta verso un altro "sconfinamento", verso il territorio della *forma*. La doppia forcilla, così come la troviamo nella stragrande maggioranza dei casi, viene dunque a collocarsi in una posizione intermedia tra l'immagine del "mantice", che abbiamo visto operare al microlivello del singolo suono (<>) -di cui costituisce un'articolazione dell'attacco/decadimento- e l'immagine dell'*arco formale* generale (ancora una volta verificando una *compresenza su scala diversa dei medesimi tratti strutturali*). In tutti i casi viene riverberata quell'organicità fisiologica della musica che la lega all'idea del respiro, che resta forse la metafora più originaria e radicale.



Note

[47] In realtà verso la metà del IX secolo, quando si pose il problema della notazione, emersero chiaramente due approcci diversi: la notazione paleofranca assegnò maggiore importanza al dato *diastematico*, mentre quella di Laon e San Gallo riteneva di dover notare tutta una serie di caratteristiche -gli appoggi ritmici, le note staccate e leggere, l'agogica- che vitalizzavano la monodia gregoriana. Nei due secoli successivi, come sappiamo, la consapevolezza della maggiore importanza dell'intervallo per la *recordatio* finì per far convergere gli sforzi in un'unica direzione.

[48] Una messa a fuoco ben documentata, e incastonata in un quadro teorico originale, dell'importanza che queste determinazioni (chiamate "rilievi non strutturali") possono arrivare ad avere nella musica classico-romantica, la troviamo nel libro già citato di D. Epstein *Al di là di Orfeo*. In un capitolo dedicato a "fraseggio e *nuance*" si richiama l'attenzione sulla possibilità di raggruppare le *Variazioni op.56* per orchestra di Brahms sulla base di due tipi di *nuance* caratterizzate ciascuna da un proprio fraseggio, articolazione, timbro e dinamica. L'operazione è interessante perché suggerisce implicitamente un percorso di lettura della *forma* che arricchisce -senza contraddirla- la lettura analitica più standard, basata sull'esame delle trasformazioni subite dal materiale melodico-armonico.

[49] Pierre Boulez, *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, 1958, testo raccolto in *Note d'apprendistato*, Torino, Einaudi 1966, p.302

[50] "In realtà le proprietà materiche del *sonor* venivano osservate nello stesso momento in cui se ne provava l'idoneità e se ne decideva l'uso operativo" (M. de Natale, *Strutture e forme della musica come processi simbolici*, Morano Ed. Napoli 1978, p.330, ma si veda tutta la Parte Quinta dove viene messo a fuoco il concetto di *sonor* e tutto "l'universo timbrico-dinamico").

[51] David Epstein, *op.cit.*, p.122. La citazione è presa da Kerman "The Beethoven Quartets", *New York Review of Books*, 26 sett. 1968, p.4

[52] D. Epstein, *op. cit.* p. 230 (anche la successiva citazione)

[53] La dinamica segue in questo coerentemente il disvelamento che i filologi hanno compiuto, rivelando la vitalità enorme che animava l'esecuzione della musica antica a cominciare dall'interpretazione degli "abbellimenti" fino al problema dell'*inegalité* ritmica (cfr. A. Geoffroy-Dechaume, *op. cit.* alla nota

[54] Una panoramica ricca e attenta anche ad aspetti di fenomenologia del suono si trova in John R. Pierce *La scienza del suono*, Zanichelli, Bologna 1987

[55] Cfr. Agostino *Confessioni*: "La memoria è il presente di ciò che è passato" (libro XI, 20.26) "E la mia infanzia, che non è più, è nel passato, che non è più: ma nel rievocarla e narrarla è nel presente che io vedo la sua immagine, ancora viva nella mia memoria" (18.23) Ma nei "vasti palazzi della memoria" i ricordi vengono *alterati* " amplificando o riducendo o comunque variando i dati dei sensi" (libro X, 8.12).



Il "negativo"

In verità, nonostante il nostro discorso abbia cercato di scandagliare, almeno in parte, le profondità che si celano dietro al concetto di ornamento, non possiamo dimenticare che i termini "ornamentale" o "decorativo" hanno assunto e assumono spesso delle colorazioni semantiche che finiscono con l'attribuire loro una valenza *eticamente* negativa. Così, proprio in relazione alla "struttura", intesa come esclusivo ricettacolo della *sostanza*, di ciò che in ultima analisi è realmente importante perchè invariante, l'ornamento si caratterizza per la sua "superfluità" sovrastrutturale, che pertiene alla sfera dell'*apparenza*. Su questa ricade la prima grande ambiguità: l'apparenza può essere *manifestazione* della sostanza, e caratterizzarsi addirittura come sua persuasiva epifania, così come può invece produrre un *travestimento* della sostanza, funzionale all'occultamento della sua eventuale inconsistenza, e allora il carattere suasorio prende il colore negativo della maschera e dell'inganno.

L'aggettivo "ornamentale", o meglio ancora, "decorativo", applicato nell'ambito della pittura sta spesso a significare che l'opera manca di *spessore* e in luogo di quella profondità e di quella eccedenza di senso che le richiediamo, essa sembra restituirci una intenzione, appunto, meramente *decorativa*, una compiaciuta ricerca del piacevole che è sinonimo di superficialità: restiamo frustrati in quanto fruitori di *arte*. L'elemento ornamentale non rimanda qui ad una sostanza "ornata", che è assente, ma si identifica con l'opera stessa, e le assegna un valore negativo in virtù del riconoscimento di questa assenza. Ma può accadere anche il contrario: il quadro di un pittore valido viene sapientemente acquistato e collocato da un architetto, pagato per questo, in un salotto di incolti arricchiti il cui proprietario poserà l'occhio sul quadro come su uno dei tanti elementi di decorazione della sua casa (alla stregua di un pianoforte a coda che nessuno suonerà). L'incapacità di rilevare nel quadro quella dimensione più profonda e *sostanziale*, che lo renderebbe autosufficiente, produce il declassamento dell'arte stessa a ornamento e l'identificazione della sostanza ornata nella casa. Questa situazione naturalmente è peculiare dell'età moderna, che ha visto svilupparsi il concetto di "arte autonoma", sostituendo il problematico ma rassicurante rapporto con gli antichi committenti con una sofferta libertà e coscienza di sé. Un passo di Adorno, nel saggio *Funzionalismo oggi* radicalizza la questione gettando il sasso in profondità: «...L'arte infatti, una volta pervenuta all'autonomia, non può più evitare del tutto inflessioni ornamentali, essendo ornamento, secondo i criteri del mondo pratico, la sua esistenza stessa.» [56] Il contesto è riferito alla posizione polemica assunta dall'architetto di ambiente viennese A. Loos che occupò un posto assai rilevante nel dibattito culturale di inizio secolo conducendo una battaglia radicale contro la Secessione viennese e più in generale contro l'ornamento in architettura [57].

Le Corbusier non è meno radicale di Loos nell'ascrivere alla decorazione "il nostro basso livello sentimentale" e apre il testo con l'affermazione che «l'arte decorativa moderna non comporta nessun tipo di decorazione» [58]. «Solone, dacci infine la legge della biacca!...dovunque gli uomini hanno conservato intatto l'edificio equilibrato di una cultura armoniosa, lì c'è il latte di calce» (p.193) [59]

A margine osserviamo che i rivestimenti sei-sette-ottocenteschi (controsoffittature, portali aggiunti,...) nelle chiese medioevali possono disturbare proprio per il loro manifesto carattere di rivestimento esteriore. Tuttavia c'è chi sostiene, ed a ragione, l'assoluta arbitrarietà di quelle operazioni di restauro radicale che riporterebbero gli edifici ad una *nudità* presunta originaria, ma che in realtà hanno molto più a che fare con una sensibilità estetica "modernista" (appunto la *legge della biacca*) che con il medioevo. Dice Hogarth nel testo citato: a proposito della varietà «L'orecchio si offende tanto da una sola nota continua, come l'occhio dall'esser fisso ad un punto solo o ad osservare un nudo muro» Questo ci riporta immediatamente al campo musicale dove una cattiva filologia pretendeva di votarsi all'*Urtext* finalmente scevro dalle dubbie incrostazioni ermeneutiche dei revisori, eseguendolo *sic et simpliciter*, senza saper risolvere il problema - musicale - di ridonargli, anche attraverso un'ornamentazione adeguata, vivacità espressiva.

In epoca più recente abbiamo assistito al sorgere di una nuova *forma di ornamentazione* che ha nel "Centre G. Pompidou" di Parigi una delle esemplificazioni più eclatanti: l'esibizione dell'impiantistica. Anche in questo caso, mi sembra, ci misuriamo con un senso di pertinenza o, al

contrario, di impertinenza di una simile scelta che gioca con il rovesciamento di senso tra funzione e *décor*, collocandosi sul fronte diametralmente opposto - quindi logicamente affine- al "pilastrino ornamentale" che abbiamo osservato nel Campanile di Giotto (cfr. fig.3).

Anche in campo musicale incontriamo questa coloratura semantica negativa a proposito dell'ornamento, e precisamente in due ambiti. Il primo, dalla parte dell'interprete, è quello del *virtuosismo tecnico* (altro concetto già, di per sé, fortemente ambiguo): «il virtuosismo male inteso ebbe spesso tendenza a non vedere nell'abbellimento che un'occasione per far colpo» [60]. Feedback dell'interprete verso il compositore, quando questi apre spazi pensati esplicitamente per questo, come nel caso delle arie d'opera o delle cadenze per strumento solista e orchestra, lo spazio del virtuosismo tecnico è uno spazio *dedicato*, dove l'interprete trova il modo di mostrare "ciò che sa fare" al di là di quanto gli viene richiesto dalla partitura, cioè al di là di quelle ragioni compositive che costituiscono la "sostanza" dell'opera. Il compositore correva dunque il rischio - che faceva comunque parte delle regole del gioco- di una smagliatura stilistica aperta in quella parentesi che, piccola o grande che fosse, rappresentava una "licenza digressiva" affidata al gusto dell'interprete.

Il secondo ambito, che investe invece il compositore in prima persona, riguarda quei "caratteri secondari" di cui abbiamo parlato e in particolare la sfera del *timbro* sulla quale ricade tradizionalmente la *valenza decorativa*. Sono aspetti del suono poco o nulla riconducibili a strutture organizzate, razionalizzabili, "misurabili" e che, come abbiamo visto, sono state considerate, di norma, parte del "rivestimento", sovrastrutturali, accessori.

Bach si può *ricoscerlo*, se non apprezzarlo, anche fischiettato in modo approssimativo o nella versione piatta che offre l'elettronica di uno strumento MIDI di basso costo; al contrario, una melodia banale di Salieri o Saint-Saëns non potrà mai essere stravolta da varianti "secondarie" al punto da diventare interessante o bella. Qui cogliamo il potenziale aggancio a quell'approccio *moralista* all'ornamento che, protagonista della polemica difesa del "sobrio" contro il "frivolo", difende sin dall'antichità, ad esempio, la verità della bellezza femminile "acqua e sapone" contro il turpe belletto mascheratore, portatore di menzogna... Bach non sente il bisogno di attribuire né una dinamica e neanche un timbro a quel monumento alla *ragion contrappuntistica pura* che è l'Arte della Fuga.

Tutto ciò ha indubbiamente contribuito a ritardare la comprensione dello spessore di quegli autori, come ad esempio Debussy, che hanno fatto della ricerca timbrico-sonoriale un fattore indubbiamente fondamentale del loro linguaggio. Il termine "impressionismo musicale", che venne usato all'epoca di Debussy e fu da lui più tardi significativamente rifiutato, contiene in sé tutta l'ambivalenza dell'accesa polemica che ne segnò l'esordio in campo critico, non solo musicale [61]. A questo riguardo è interessante segnalare uno slittamento semantico che subì in quegli anni il termine "impressionismo musicale" che dal territorio del *sonor*, dove facciamo risiedere la sostanza *qualitativa* della musica, sconfinò in quello dell'armonia per indicare la sua defunzionalizzazione. Così Schönberg, parlando della "scala per toni interi" nel suo *Manuale di armonia*, dice di Debussy che «impiega questo accordo e questa scala più nel senso di un mezzo espressivo impressionistico, quasi in funzione di timbro (come anche Strauss nella *Salomè*), mentre io, avendo originato questi fenomeni per via armonico-melodica...» [62]. Schönberg non censura mai frontalmente Debussy, tuttavia marca la differenza di metodo, avocando a sé l'istanza costruttivo-speculativa di fronte alla quale «le armonie impressionistiche debussyane, prive di funzioni costruttive, hanno spesso soddisfatto un intento coloristico... e determinarono una specie di comprensibilità puramente emotiva» [63].

Abbiamo evocato nuovamente Schönberg perchè il suo pensiero teorico e musicale offre un punto di vista terribilmente significativo di quel crocevia artistico-culturale-filosofico che si coagula a inizio '900. Ma la sua testimonianza è tanto più significativa quanto più la si considera liberi dalla necessità di leggersi uno *sviluppo* coerente e compatto, liberi cioè di cogliervi quelle incertezze e contraddizioni che una riflessione autenticamente *spregiudicata* può portare con sé.

Così, alle affermazioni sul *colorismo* e *impressionismo* di Debussy si contrappongono, nel medesimo *Manuale*, la note frasi finali sulla centralità del timbro, che assume l'altezza come una sua dimensione, e quella straordinaria proiezione utopistica che immagina "melodie di timbri".

Di lì a poco, compositori come Berg e Webern riempiranno le loro partiture di "effetti" timbrici che mostrano chiara una direzione di ricerca sulla qualità del suono, soprattutto negli archi: *col legno strisciato o battuto, flautando, al ponticello o al tasto*, etc. (mentre Bartòk introduce un tipo

particolare di pizzicato che porterà il suo nome). Berg e Webern erano però ancora lontani dal concepire un uso consapevolmente *strutturato* di questi effetti: forse potremmo dire che essi si trovavano sulla soglia di una simile consapevolezza, che li stava spingendo ben oltre la *Klangfahrbenmelodie*. Pochi anni più tardi, infatti, l'individuazione dodecafonica (cioè ancora una volta le note in quanto elementi sui quali operare calcoli) assorbirà su di sé in modo quasi esclusivo la tensione costruttiva, eppure pagine come la VI delle "Bagatelle" op.9 di Webern o la "Suite Lirica" di Berg, sembrano spingere chiaramente in questa direzione.

Nel saggio citato prima Adorno afferma: «Non è senza ironia che in una delle opere più rivoluzionarie di Schönberg - la prima *Kammersymphonie* - compaia un tema di carattere ornamentale con un gruppetto che ricorda uno dei motivi principali del *Crepuscolo degli dei* e un altro appartenente alla prima frase della 7^a sinfonia di Bruckner. L'ornamento è l'idea portante; se si vuole, l'idea, a suo modo, *sachlich*. Proprio questo tema di riporto diventa modello di un procedimento canonico nel quadruplice contrappunto: modello del primo complesso costruttivistico all'estremo della nuova musica.» [64] Analogamente si potrebbe dire del Quartetto d'archi del 1905 di Webern. Ma il punto è che questa osservazione, sull'uso "costruttivista" e quindi *improprio* del gruppetto, appare oggi inesorabilmente condizionata da una prospettiva che vuole a tutti i costi vedere nella *storia* schönberghiana il compiersi della "Storia della Musica" tout court. Non vi è infatti alcun bisogno di arrivare alla Seconda Scuola di Vienna per vedere elementi ornamentali uscire dalla propria funzione "accessoria" per diventare protagonisti della trama del discorso. Afferma ancora Adorno «Ornamenti siffatti sono stati eliminati dalla nuova musica, organizzata esclusivamente in funzione della costruzione e dell'espressione, con altrettanto rigore che dall'architettura.» (p.105) L'evocazione del contesto storico può forse far comprendere il perché di tali affermazioni ma non credo possa giustificarle. La battaglia contro l'ornamento, che in architettura ha avuto una sua precisa ragion d'essere, non ha, in realtà, un vero equivalente in musica: la giusta polemica nei confronti del gusto musicale che si attardava sui canoni di un "romanticismo decaduto" non si può farla coincidere con la crociata per "l'eliminazione dell'ornamento". Avevamo già segnalato il passo in cui Schönberg paragonava l'ineliminabilità dell'ornamento del corale bachiano alle "parti analoghe in una costruzione in acciaio" (cfr. p.19) ma abbiamo anche rilevato che il suo atteggiamento nei confronti degli "abbellimenti" è articolato e ambivalente. «Le dissonanze furono introdotte sempre con cautela, con la preparazione, la risoluzione, note di passaggio, abbellimenti e così via; e gli abbellimenti precorrono già il posteriore impiego completamente libero delle dissonanze, che è necessariamente lo stadio successivo al precedente. E via di questo passo! Ché siamo solo all'inizio, poiché non conosciamo nemmeno tutti gli ornamenti e forse non immaginiamo nemmeno se e quali di questi abbellimenti stanno preparando la via all'aspetto futuro della musica» (p.404 del *Manuale*)



Note

[56] Theodor W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, relazione al Congresso del Deutscher Werkbund del 1965, raccolto in "Parva Aesthetica") tr. it. Feltrinelli, Milano 1979, p.107-108

[57] Si veda A. Loos *Ornamento e delitto* (1908) "...l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso" , "... questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un'ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento".

[58] Le Corbusier, *l'art décoratif d'aujourd'hui* (Parigi 1925) tr. it. Laterza, Bari 1972, p.83

[59] "Se la casa è tutta bianca, la forma delle cose risalta senza possibile trasgressione....il bianco della calce è estremamente morale" (p.194). Una simile *vis* polemica, che ha la forza assertoria di una crociata religiosa, oltre a spiegarsi sullo sfondo della temperie culturale dell'epoca, trova una ulteriore spiegazione all'interno dell'esperienza biografica di Le Corbusier. Nella "confessione" finale dove egli, riassumendo le tappe del proprio percorso formativo, ci rivela di aver vissuto una stagione giovanile intensissima di esaltazione decorativa, e di essere andato in giro per il mondo per approfondire i motivi ornamentali delle varie culture. Vorrei qui solamente accennare ad un parallelo che si potrebbe instaurare tra questa vicenda e questi esiti e la vicenda e gli esiti (e i toni) che troviamo nel contemporaneo Mondrian che proietta sul fondo bianco delle sue tele l'inesorabile ortogonalità di rapporti spaziali che hanno infine *esorcizzato* ed espunto, con la linea curva, la tragicità dell'esperienza espressionista.

[60] Geoffroy-Dechaume, *op. cit.* p. 68, nota

[61] Per un approfondita disamina di quella temperie culturale rimandiamo al già citato testo di Jarocinsky *Debussy. Impressionismo e simbolismo* (cfr. nota 35)

[62] A. Schönberg, *op. cit.* p.492

[63] A. Schönberg, *Composizione con dodici note* (1941), in "Stile e Idea", tr. it. Feltrinelli, Milano 1960, p. 107

[64] Adorno, *op. cit.* p.107



Finale

A questo punto, e dopo il proclama adorniano, possiamo domandarci che spazio ha avuto ed ha l'ornamento nella musica del XX secolo. La risposta si può articolare seguendo l'articolazione del concetto stesso di ornamento.

L'uso dei cosiddetti *abbellimenti* in senso stretto (trillo, tremolo, mordente, acciaccatura) si è diffuso e radicalizzato al punto tale che non sarebbe difficile trovare esempi di pezzi che appaiono quasi interamente costruiti su figure di questo tipo: da Boulez a Sciarrino a Holliger a Ligeti. Pochi compositori hanno resistito al fascino di prendere una di queste figure iterate e costruirvi un pezzo attraverso varianti più o meno evidenti (lo abbiamo visto con Reich a proposito dell'idea di *arabesco*). In realtà l'uso di queste figure basate sulla *rapidità* e sulla *ripetizione*, ha assunto, come era logico aspettarsi, una valenza tipicamente strutturale, e solo la grafia conserva traccia del loro status *effimero* perseverando nell'uso delle "notine" per le acciaccature o delle serpentine per i trilli (con tutte le nuove variazioni su tema sortite dai grafismi dei compositori, disegnatori via via sempre più abili e compiaciuti). Molte partiture contemporanee sono così introdotte da pagine esplicative dell'autore (come i *Pièces de Clavecin* di Couperin), le "note all'interprete": attraverso di esse l'autore richiama l'attenzione sul suo universo di segni e simboli, marca il *proprio* territorio, sottraendosi in parte (non senza un certo orgoglio ma soffrendone anche i costi) alla *koiné* di un linguaggio universalizzato.

Per quanto riguarda l'approfondimento della ricerca nel campo delle "determinazioni secondarie" la musica dal secondo dopoguerra in avanti ha conosciuto una stagione di straordinaria, quasi febbrile sperimentazione delle possibilità timbrico-articolative che gli strumenti tradizionali potevano ancora offrire. Sotto lo sbrigativo termine di "effetti" hanno trovato posto suoni *multiplici* negli strumenti a fiato, armonici su posizioni impensabili negli archi, "fruscii", "grattati", ed altri frutti alchemici, ed è stata tutta una appassionante - e a volte velleitaria- declinazione dei *limiti da superare*, per allargare uno spazio sonoro reso più ampio (così come l'orecchio più sensibile) anche in virtù della contemporanea ricerca in campo elettroacustico.

Ho usato il termine "effetto" tra vigolette poichè è una parola da trattare con cautela: ha infatti finito col condividere tutta l'ambiguità dei termini "ornamento" e "decorazione": i detrattori di questo tipo di ricerca -riconoscibili tra gli stessi compositori- hanno alzato spesso il sopracciglio con scettica sufficienza, quando non hanno scrollato del tutto il capo, dinanzi alla possibilità di *strutturare* un simile evanescente materiale. Mentre già nel '57, Boulez, uno dei compositori più "strutturalisti", poteva affermare: «abbiamo visto infine intensità e timbro non accontentarsi più delle loro virtù decorative o patetiche per acquistare, oltre la conservazione di questi privilegi, un'importanza funzionale che rafforza i loro poteri e le loro dimensioni» [65].

D'altra parte l'"assunzione di responsabilità" di queste componenti della musica, il loro "riscatto", potremmo dire, era scritto nella storia dell'evolversi dei linguaggi musicali del '900. Dal punto di vista di una fenomenologia dell'ascolto possiamo senz'altro dire che già nelle opere di Webern l'ascoltatore viene nettamente "orientato" da componenti di ordine *sonoriale* che finiscono per costituire quella mappa di *punti di riferimento*, utili al reperimento di "identità", che l'ambito intervallare, ormai ridottissimo, non è più in grado di garantire. Siamo alle soglie di un rovesciamento di ruoli tra elementi *primari* e *secondari*, che la musica del secondo dopoguerra radicalizzerà: le altezze contano, naturalmente, ma la loro organizzazione - dalla dodecafonia alle tecniche *stocastiche*- determinerà una progressiva omogenizzazione della superficie fruibile che finirà in molti casi, dal punto di vista dell'informazione riconoscibile, nella più completa entropia. Contro questo sfondo di *grigio diastematico* si staglieranno invece estremi contrasti dinamici, nuovi impasti timbrici, la ricerca di *texture* raffinate e sorprendenti, assieme ad aspetti come la densità, la spazialità, il suono-massa, che in molti casi andranno a costituire, già nella mente del compositore, un nuovo orizzonte progettuale.

Un discorso a parte va fatto per *glissati* e "microtoni": si tratta infatti di interventi sulle altezze che potrebbero ben considerarsi come "abbellimenti" della nuova musica: essi deformano i suoni usuali come riflettendoli in uno specchio distorto. A patto però che siano inseriti all'interno di una

tecnica compositiva ancorata alla tastiera del pianoforte, che non contempi, quindi, l'universo dei suoni come un *continuo*. Altrimenti - ed è il caso dei microtoni per Grisey o Ferneyhough e dei glissati per Xenakis - ci troviamo ancora una volta di fronte ad un uso *strutturato* che dietro lascia intravedere il calcolo matematico. A ben vedere, comunque, questi due pronipoti della "nota di passaggio cromatica" pur mutandone la funzione non ne hanno cancellato l'origine profonda che - da Gesualdo a Wagner- va cercata in quella creazione di una *tensione d'ascolto* che renda percepibile il divenire del *continuum* sonoro, sullo sfondo di un conflitto sempre aperto con il "discreto" dello spazio scalare.

Che dire poi di quell'aspetto discrezionale, se non addirittura improvvisativo, sostanzialmente e rischiosamente affidato alla sensibilità dell'interprete grazie ad una notazione più o meno volutamente "aperta"? Esso esiste eccome ed ha mostrato di essere quanto mai fertile, è lo spazio dell'*alea*. L'*alea* come forma colta nasce con gli atti dissacratori di Cage per solidificarsi gradualmente in pratiche compositive assai calibrate fino ad inserirsi tranquillamente all'interno di poetiche assolutamente deterministiche, in spazi ben recintati sia dal punto di vista segnico, sia semantico: è l'*alea* "controllata". A proposito di quest'ultima, citiamo ancora Boulez in un saggio di grande lucidità del 1957 del titolo "Alea": «La notazione diverrà a sufficienza - ma con sottigliezza - imprecisa per lasciar passare fra le sue grate - diagramma d'ipotesi - la scelta istantanea e mutevole, cangiante, dell'interprete. Si *potrà* allungare questa pausa, si *potrà* sospendere questo suono, si *potrà* accelerare, si *potrà*.....ad ogni istante...; per tagliar corto, si è ormai scelta una meticolosità nell'imprecisione» [66]. Leggendo un passo successivo facciamo fatica a credere che l'autore avesse in mente la musica degli anni '50 e non invece quella di Chopin, in particolare dei Notturmi che abbiamo commentato nell'es.11: «Se per esempio in una certa successione di suoni inserisco un numero variabile di note ornamentali fra essi, il tempo di questi suoni evidentemente sarà di continuo reso mobile dall'intrusione delle note ornamentali che provocano ogni volta un'interruzione, più esattamente una rottura di tensione diversa. Esse possono concorrere a dare un'impressione di tempo non omogeneo» (p. 46).

Con questo "aggiornamento" siamo, naturalmente, consapevoli di aver *barato*. Nessun compositore contemporaneo sarebbe disposto a usare il termine di *ornamento* in relazione all'uso di quei segni, di quelle tecniche di produzione del suono, di quegli aspetti del comporre che, pure, abbiamo visto condividere non poco con la problematica dell'ornamentazione. E' come se i segni avessero una loro storia, in parte autonoma dalla penna che li scrive: così, nell'uso perseverante delle "notine" per le *acciaccature*, ad esempio, ci piace vedere la persistenza di un legame forte tra suono e segno che incatena il *minimalismo* grafico alla *rapidità* di esecuzione e ad una certa *approssimazione* nella percezione.

La relazione problematica *interprete/compositore* può forse trovare nella dicotomia *soggetto/oggetto* una sua articolazione chiarificante. Anche qui siamo di fronte a una *maschera* - ma senza la sfumatura eticamente negativa dell'inganno, pensiamo piuttosto al teatro: la *soggettività* del compositore, subisce un travestimento, diventa, con la scrittura, *oggettività* del testo. Dentro questa cornice la "stenografica" indicazione di un "abbellimento" apre certamente uno spazio di espressione relativamente arbitrario offerto alla *soggettività* dell'interprete ma il punto è che, alle prese con l'ornamento, l'interprete *porta in realtà all'estremo l'atto stesso dell'interpretazione*.

La partitura offre all'interprete un insieme di *intenzioni* e *desideri* riguardo ai suoni, che la scrittura lascia trasparire solo in parte. Fissata in modo abbastanza preciso la loro durata e altezza, dinamica e timbro, l'atto interpretativo, nel suo senso più pieno e profondo, contempla poi una miriade di decisioni che possono richiedere ore, mesi o anni di riflessione, come pure possono realizzarsi nell'incandescenza dell'istante che coincide con l'esecuzione. Il punto è che la quantità e qualità di queste decisioni, non dipendono in modo *sostanziale* dalla quantità e qualità dei segni che il compositore usa, in totale quanto inconsapevole adesione alle risorse grafico espressive della propria epoca. L'interprete della musica d'oggi ha dunque il problema di restituire queste sfumature espressive (tanto più caricate ora di valenze strutturali) mentre l'interprete della musica del passato ha il problema di decidere dove eventualmente collocare simili sfumature la cui assenza dal testo, abbiamo visto, non autorizza minimamente una lettura "piatta". Tuttavia non credo si possa affermare che, di fronte ad una pagina di musica contemporanea (anche la più deterministica e lontana dall'*alea*, anche la più sovraccarica di indicazioni), l'interprete oggi abbia meno decisioni da prendere che affrontando una pagina di Beethoven o Bach, poichè la partitura -qualunque partitura- in ogni caso *non può* rendere inequivocabile ed esaustivamente esplicita l'*intenzione espressiva* che pure l'ha motivata. Quell'*intenzione* non può essere espressa dal testo scritto che in una forma allusiva e costituzionalmente *aperta* che *cela* nello stesso istante in cui *rivela*, con un movimento di continua offerta e sottrazione di certezza. E' una questione, questa, che investe direttamente il conflitto tra segno e pensiero che la problematica dell'ornamento ha il merito di portare alla luce

spietatamente, in tutta la sua drammatica vitalità.

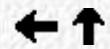
L'esempio 28 è tratto da una pagina di *Dérive* (1984) di P. Boulez, la sua *superficie* mostra quasi esclusivamente "acciaccature", trilli e tremoli: la *struttura portante* è occultata. L'esempio 29 è invece tratto da un pezzo per flauto di B. Ferneyhough *Unity Capsule* (1975): estrema tensione è richiesta all'interprete da una scrittura "ai limiti" di tutto ma la complessità-complicazione attende solo di essere *fusa* nell'incandescenza del gesto interpretativo. Nel riquadro in chiaro si legge un'indicazione per l'interprete *nunc et semper* destinata a chiarire la relazione tra note "principali" (main notes) che vivono un tempo anche segnicamente definito, e note "accessorie-ma-ineliminabili" (secondary figures) che invece consumano un tempo liminale, *infra-note*.

es. 28

Boulez

es.29

[66] Pierre Boulez, *op. cit.*, p.43



Spazio artistico e umorismo in musica

Il comico musicale e i suoi rapporti con il Witz

Fausto Petrella



I. Introduzione. Umorismo, comicità e riso nella musica.

Anche nella musica ci s'imbatte nell'umorismo, nella comicità e nel riso, che fanno parte della nostra comune esperienza. Una ricerca sul rapporto tra il riso e la musica dovrebbe partire da quest'evidenza.

E tuttavia si presentano parecchie difficoltà, nel momento in cui si tenta di definire questo rapporto, con l'intento di fornirgli una veste concettuale e interpretativa convincente. Non deve essere un caso se il riso e il sorriso hanno alimentato una ricchissima letteratura filosofica, antropologica, psicologica, psicoanalitica ecc., mentre i comportamenti equivalenti in musica non hanno suscitato sinora altrettanto interesse.

Colpisce che agli inizi del Novecento si documenta una concentrazione di studi famosi, tra loro indipendenti, sul comico, sul riso e sull'umorismo. Lo scritto freudiano *Il motto di spirito (Der Witz) e la sua relazione con l'inconscio* è del 1905, e conoscerà una sua ripresa e aggiornamento nel 1927 («L'umorismo»); *Il Riso, saggio sul significato del comico* di Bergson è del 1900 (l'anno della *Traumdeutung*), mentre il notevole saggio di Pirandello *L'umorismo* fu scritto tra il 1906 e il 1908. Tutti questi scritti, e anche molti altri che li precedono o li seguono di poco, contengono indicazioni fondamentali sulla fenomenologia e l'interpretazione del riso, colto dalle più varie prospettive. Questa valorizzazione del comico a cavallo del secolo, si può forse considerare sia come effetto della crisi del positivismo del secolo precedente, di cui l'inquietudine umoralità romantica è una sorta di ombra irriducibile e ribelle, sia come espressione delle pretese della scienza e dello spirito critico di rendere ragione del riso, un fenomeno antitetico e in opposizione alle istanze serie della razionalità scientifica dominante. [1]

Il saggio pirandelliano, per esempio, è ben consapevole della funzione anti-razionalistica dell'umor, e invita alla cautela nell'identificare troppo facilmente, sino a confonderli, l'alto umorismo dell'arte con la comicità. E Freud distingue con accuratezza *Witz*, comicità e umorismo, a ciascuno dei quali fa corrispondere tecniche e modi espressivi molto diversi tra loro.

Nessuna delle ricerche citate - e quella freudiana per insistita affermazione di Freud stesso - esaurisce la comprensione del riso, ma ognuna suggerisce, dalla propria angolatura, elementi conoscitivi importanti, mostrando che la comicità «è un tema senza fondo, un'area inesauribile di idee e discorsi» (Civita, 1984). Tutte invece trascurano il comico musicale.

I motivi di questa relativa negligenza nei confronti della musica possono essere diversi.

Ci troviamo intanto con la musica di fronte a una gamma sconfinata di possibilità espressive. Uno spettro variegatissimo di estrinsecazioni cangianti nel tempo sfida ogni sforzo di semplificazione e ogni tentativo di stabilire una morfologia e una tipologia adeguata.

L'umorismo in musica è poi un aspetto particolare del più vasto problema del rapporto tra musica e affetti. Un problema antico, di cui sappiamo che è difficile venire a capo in modo soddisfacente (Fubini, 2002)

E' inoltre piuttosto innaturale e difficile trasporre in ambito musicale ciò che sappiamo sul riso, la festa, il *Witz* e la battuta spiritosa, stabilendo equivalenze ed esercitando su tutto questo una riflessione critica e ordinatrice.

Due aforismi di Lichtemberg tendono a scoraggiare un simile tentativo, e invitano a stabilire una distanza ironica da tutto il problema. Dice il primo aforisma:

E' tanto piacevole la musica all'orecchio che l'ascolta quanto gli spiace di sentir parlare di musica (p. 163).

E il secondo:

Con il Witz è come con la musica; più se ne sente e più si diventa esigenti in finezza. (p. 151)

Musica e *Witz* sono qui messi sullo stesso piano, mentre l'ascolto della musica è contrapposto al discorso sulla musica. Il discorso critico si allontana dalle proprietà musicali della parola, impegnandosi nell'esclusivo lavoro descrittivo, razionale e speculativo. Lichtemberg tenta di dissuadere, forse saggiamente, non dalla riflessione, ma dai suoi eccessi. Al riso e alla festa si deve innanzi tutto partecipare, al canto ci si deve unire.

Un atteggiamento troppo riflessivo fa sparire l'effetto comico-umoristico; ugualmente sparisce il riso inestinguibile degli dei, l'ἄσβεστος γέλως omerico, e gli dei stessi si nascondono all'arrivo dell'antropologo e di personaggi affini.

Gli studi sul motto di spirito fanno svaporare l'effetto umoristico delle esemplificazioni che producono. Così accade, per altra via, anche con le antologie del comico. Per quanto ben fatta sia la raccolta, troppe spiritosaggini insieme saturano velocemente il palato. Si deve concludere che una collezione scritta di barzellette o uno studio sul comico sono luoghi sociali inadatti allo sviluppo del comico. Proprio gran parte degli studiosi del comico si rammarica consapevolmente di questo.

L'arco di fenomeni che va dal sorriso al riso, sia sul piano del comportamento (Ceccarelli 1988, p. 7 e sg.), sia su quello del vissuto, varia lungo un gradiente continuo d'intensità. Nell'umorismo abbiamo a che fare col sorriso e col riso moderato, con lampi e innalzamenti d'umore istantanei e sempre fugaci. Con la comicità possiamo trovare «la risata generosa, nata dal cuore» (Freud, 1928, p. 508), ma si può anche ridere smodatamente.

Osserviamo che anche con il comico musicale si può ridere parecchio, ma certo, almeno ai nostri giorni, non «si muore dal ridere». Pare invece che di fronte alla comicità del melodramma, il pubblico del passato arrivasse a smascellarsi dalle risa durante lo spettacolo. Le testimonianze di Stendhal (1824) circa gli effetti della comicità rossiniana sugli spettatori sono molto dimostrative. Mentre il pubblico d'oggi ha abitudini differenti e l'effetto comico, un tempo dirompente, di certe opere di Rossini sembra sbiadito. Il pubblico odierno «è piuttosto incline a predisposizioni di ordine culturale ed estetico che ad un effettivo abbandono alla gioia fisica del ritmo e del suono. Noi ridiamo ugualmente, anche se il nostro riso è 'intellettuale' od è addirittura un sorriso alienato di fronte a una forma di fruizione 'collettiva' ormai congelata» (Rognoni, 1968, p. 47 e sg.).

L'espressione «morire dal ridere» è assai significativa. Diciamo anche sbellicarsi sganasciarsi scompisciarsi dalle risa, ridere a crepelle e simili: tutti usi linguistici che rilevano con forza la *corporalità* del riso, il suo carattere d'impulso irrefrenabile soverchiante, non contenibile.

L'umore piacevole, a cui il riso appartiene di diritto, non ponendo ostacoli dolorosi al nostro sentire, non richiama su di sé la medesima esigenza riflessiva e l'elaborazione richiesta da un sentimento greve e doloroso. E' soprattutto l'esperienza dolorosa a imporre, a volte con urgenza, il superamento, la liquidazione e l'analgesia di una riflessione distanziante. A questa funzione oltrepasante concorre in molti casi la musica e il canto, a vario titolo. Non solo nel senso generale del vecchio adagio esortativo «Canta che ti passa», ma anche attraverso quelle forme istituzionalizzate e rituali del canto, con le quali molte culture fronteggiano il grande dolore psichico.

Otteniamo, attraverso la musica, una sorta di *musicalizzazione del lamento*. Il dolore morale e fisico che si esprime nel lamento solitario, il grido doloroso di un'angoscia senza interlocuzione e senza risposta - «irrelativa», diceva Ernesto De Martino - acquista, con la sua trasformazione musicale, un ordine formale arginante. Diventa possibile la ripetizione volontaria del pianto, a comando, e, per questa via, un'abreazione socialmente controllata e, infine, una socializzazione del dolore morale attraverso la partecipazione della collettività. Questi tre aspetti, oggi non altrettanto documentabili come in passato, hanno accompagnato lo sviluppo della cultura europea e mediterranea sin dalle sue origini, come ha dimostrato ottimamente De Martino (1958), col soccorso etnomusicologico di Diego Carpitella.

Conosciamo il lamento nell'arte musicale, l'*ay!* reiterato e variato del melisma virtuosistico che introduce la *siguirya* e altri canti gitano-andalusi (Dumas 1973); il gemito indimenticabile dell'Innocente mussorgskiano; la «doina» vocale o strumentale rumena, struggente melopea ornata che ha il medesimo carattere del pianto, «autentica come un gemito, un grido» (Breazul, 1941). Qui la musica imita il pianto e lo eleva a canto.

Un riso che si presentasse o «scappasse» là dove ci si aspetterebbe il pianto o la compunzione, sarebbe invece «fuori posto», sorprendente, e tale da interessare in certi casi la psicopatologia. Le connessioni esistenti tra la melanconia più cupa e l'euforia estrema nella quale può trasformarsi anche repentinamente, la prossimità del dolore morale al suo culmine con l'esplosione del riso dionisiaco sono fenomeni ben documentati nell'esperienza psicopatologica.

Lo psicoanalista non può fare a meno, dovendo parlare di riso, di connettere il riso al pianto, come due aspetti di un unico problema, anche se non si dovrebbe abusare di questa connessione. Il riso non è soltanto una difesa dalla depressione, a meno di considerare depressiva l'esperienza corrente, caratterizzata da un *mal de vivre* usuale, da una «infelicità comune», come Freud riteneva.

La musica è collegata a queste misteriose oscillazioni dell'animo umano, in modi sui quali è difficile pronunciarsi.

Una delle più umoristiche, o addirittura comiche, composizioni musicali esistenti, *Ein musikalischer spass*, *Uno scherzo musicale* K. 522, sulla quale dovrò tornare, fu la prima opera scritta da Mozart subito dopo la morte del padre Leopold. La sua composizione è preceduta di poco da una poesia scherzosamente patetica, scritta da Mozart in morte del suo passero (Hildesheimer, 1977). La connessione tra la morte del padre e la produzione di questa composizione comica è palese. [2] Il suo significato resta tuttavia del tutto incerto, né mi sembra utile sbizzarrirsi in congetture interpretative al riguardo.

Il sorgere del riso e della comicità è faccenda davvero complicata, e lo è ancora di più in riferimento alla musica.

Tutti conosciamo canzoni patetiche, che raggiungono un gran successo, anche se tristi, e che in certi casi possono addirittura far piangere. Esistono canzoni «strappacuore» e lacrimogene, apparentemente «al di là del principio di piacere», come *Capinera*. Una mia paziente da piccola se la faceva cantare ripetutamente dalla nonna proprio per piangerci sopra. Questa canzone narrativa, a causa del testo musicato, sembrava dare voce al malinconico romanzo familiare al centro della nevrosi infantile della paziente. Ci volle un lungo lavoro perché questa tristissima musicchetta mostrasse il suo aspetto ridicolo e fosse liquidato il suo potere deprimente per la paziente. [3] La ricezione di questa canzone si è in ogni caso modificata nel corso del secolo. Dopo essere caduta nell'oblio, «Capinera» poteva essere presentata, circa settant'anni dopo (dai «Gufi») come un cimelio ridicolo, degno di un'esecuzione buffa, da cabaret.

In certi casi una canzone appare spiritosa perché fa il verso, nella musica e anche nelle parole, a canzoni pesantemente patetiche del genere «Capinera», smascherandone la melensa insulsaggine e rincarandone il patetismo.

Il ritornello di una canzonetta, proposta da Renzo Arbore anni fa, diceva:

**Ricordati papà,
ricordati papà,
la mamma è morta già sull'autostrà...**

In questo caso un certo effetto comico di parole e musica è assicurato.

Troviamo musiche allegre sin dall'antichità: le canzoni destinate al ballo, al corteggiamento, all'enunciazione euforica e scherzosa dell'amore, dove il patire si trasforma in un divertimento che arriva allo stordimento; canzoni vivaci e spiritose, adatte alla festa, alla tavola e al vino. Moltissima musica colta e popolare ha avuto (e forse continuerà in parte ad avere, ma qui si dovrebbe aprire un lungo discorso) chiare finalità nella direzione dell'intrattenimento piacevole, della satira, del motteggio, eccetera: che si tratti di musica strumentale o per voce e strumenti. I testi musicati non lasciano dubbi sulle intenzioni sicuramente ludiche, d'alleggerimento e di spasso, di queste musiche.

La musica non potrebbe realizzare alcuna comicità, se non riuscisse anche a dare espressione ai grandi dolori, alla passione amorosa non corrisposta, all'odio e alle sofferenze più diverse. Troviamo tutto questo nella musica e nel canto colto, ma anche in quello popolare, e talvolta in forme elevate o elevatissime, come nel *cante hondo* dei gitani spagnoli. Il *cante hondo* distingue un *cante grande*, profondo e viscerale, da un *cante cico*, che include generi più leggeri, dedicati alla danza d'insieme e di tono allegro e spiritoso. Si ammette tuttavia che anche un canto piccolo possa innalzarsi a grandi altezze, se trattato con specifico impegno esecutivo da parte dell'interprete. Dal punto di vista emotivo-espressivo i confini fra generi musicali, come quelli fra tristezza e gioia, possono dunque essere sfumati. Del resto, dal punto di vista del fruitore, «una musica triste può benissimo essere oggetto di godimento», come ha osservato Walter Cerf (1956) nel suo studio sull'umore e le emozioni nell'arte.

Lacrime di tristezza mescolate a sorrisi mostrano che gli stati emotivi «misti» sono quasi la regola nel nostro paesaggio emotivo, osservato a tutto campo. Nel paesaggio musicale può accadere lo stesso. Si provi a definire i colori emotivi cangianti di una *Mazurca* di Chopin o di un *allegro* di un Quartetto di Mozart. Il variabile trascolorare dell'umore qui riscontrabile è una delle possibili definizioni dell'umorismo, vicino all'origine ippocratica di questa parola dalle troppe implicazioni, che collega l'anima al corpo attraverso i suoi variabili «umori».

Tuttavia legittimamente dobbiamo distinguere i generi «bassi» della musica di consumo dalla musica colta, detta anche «seria». La serietà riguarda l'impegno formale dell'opera, la sua destinazione a un pubblico competente, in luoghi a ciò deputati, il suo riferirsi a una tradizione compositiva ed esecutiva, eccetera. Ciò che è «serio» sembrerebbe escludere il divertimento, il comico, l'umoristico. Ma sappiamo che non è così. Benché *seria*, la musica «classica» si è sempre confrontata con l'umorismo, il comico, lo scherzoso, il beffardo, ecc.

Ciò è attestato anche dal linguaggio con cui la musica parla di se stessa, dal suo lessico (Dalmonte, 1955). *Allegro* è il primo movimento di una Sinfonia e talvolta anche l'ultimo, come anche nella forma Sonata. Ma conosciamo lo *scherzo*, certi *rondò*, il *capriccio*, la *fantasia*, le *danze* veloci, talvolta inserite ad arte in contesti più seri per alleggerire l'ascolto, fino a quell'*humoresque* che per sua natura è vivace e capricciosa, cangiante d'umore.

II. Comicità e umorismo in Freud.

Gli scritti freudiani sul comico sono il punto di partenza della mia circoscritta analisi del problema. Le considerazioni che farò non si ispirano soltanto a lui, ma considereranno anche gli sviluppi post-freudiani in tema di musica. L'intera riflessione trova nella psicoanalisi, anche se non soltanto in essa, i suoi riferimenti concettuali principali. Saranno chiari nel corso del discorso, i motivi di questa scelta di campo. Purtroppo né in Freud né negli altri due autori citati troviamo alcun accenno al comico musicale, quasi che esso sia inesistente. Le esemplificazioni sulle quali Freud costruisce le sue analisi e le sue ipotesi metapsicologiche sul *Witz*, il comico e il riso consistono in un campionario tratto soprattutto dalla letteratura tedesca, da un esteso repertorio di barzellette, ebraiche e non, o dal racconto di circostanze umoristiche appartenenti alla propria esperienza di vita.

L'indagine freudiana sul *Witz* si presta male ad essere esposta sinteticamente. Per di più nella psicoanalisi odierna si è perduta la ricchezza delle considerazioni e argomentazioni sviluppate in quell'opera. Essa è invece, a parere mio e di altri studiosi, di straordinaria acutezza, ma anche di gran complessità. [4] Il suo interesse metodologico consiste nel procedimento con cui Freud cerca di gettare qualche luce su processi psichici riconosciuti come complicati. Come già aveva fatto nella *Traumdeutung*, Freud mobilita una puntigliosa ed estesa analisi che, prendendo le mosse dalla morfologia del *Witz*, mira a illuminare qualche aspetto del processo che conduce all'effetto umoristico e al riso.

Della sua analisi, quattro sono i punti principali che desidero sottolineare in funzione del nostro problema.

1. Il riso (o il sorriso) che scatta con il comico, mostra in atto un fenomeno energetico, i cui aspetti quantitativi sono in primo piano ed evidenti per tutti. Per Freud nel riso si scarica una tensione ed è spesa un'energia che nella serietà corrente della vita deve essere altrimenti impegnata. E' questa dissipazione improvvisa, che il *Witz* riesce a promuovere, ad essere piacevole.

Freud è quasi ossessionato in quest'opera da una sorta di contabilità psichica che il *Witz*, il comico e l'umorismo attivano e presuppongono. La moneta di questa contabilità è fatta di quantità energetiche che sono risparmiate rispetto al loro «investimento anteriore» e abituale. Gli investimenti già altrimenti impegnati, grazie a questo storno, possono così essere scaricati, «spesi», generando il piacere della comicità e la «dissipazione» del riso. Freud manifesta una straordinaria finezza linguistica e retorica nell'analisi dei motti, ma resta costante anche la sua attenzione al gioco degli investimenti e disinvestimenti emotivi richiesti nelle varie circostanze linguistiche e insieme situazionali. Tutto questo sullo sfondo di un'idea centrale e ricorrente: quella dell'impegno inevitabile e necessario di energie, d'abitudine sottratte al piacere, e che le strategie dell'umorismo e del comico permettono di risparmiare, destinandole appunto al piacere. La vita, la dura realtà, richiede e assorbe una grande impegno di investimenti per l'autosostentamento, per l'adattamento a innumerevoli richieste e esigenze, per il fronteggiamento e l'evitamento del dolore e dello spiacevole d'ogni tipo.

Il motto di spirito riesce a «stornare» investimenti impegnati comunemente

- o nel lavoro logico
- o nei processi di astrazione
- o nell'impiego richiesto dall'aderenza al reale, dal rapporto con la realtà - nelle limitazioni e inibizioni imposte dalla censura, cosciente o inconscia.

Insomma, come dirà Koestler (1964, p. 19), la funzione del riso consiste in parte nell' «alleggerire momentaneamente le pressioni utilitarie». Ma la concezione freudiana sembra estendere notevolmente l'area rispetto alla quale il riso rappresenta un disimpegno.

Qualsiasi cosa si voglia pensare oggi di quest'impostazione economica ed «energetica», si manifesta in essa l'esigenza di non disgiungere la componente psicofisiologica e edonica del riso dagli altri importanti fattori (morfologici, linguistici, circostanziali) che caratterizzano il *Witz*, ma di cogliere la necessaria connessione tra le strategie psicosociali, linguistiche, retoriche del comico e il fenomeno di dissipazione piacevole che si scarica nel riso attraverso il corpo, la motilità e la voce. La *metapsicologia* del *Witz* e del comico cercano di rendere pensabile questa connessione, l'articolazione tra le *forze* in gioco e il *senso* specifico che qui si manifesta. Incluso il senso del *nonsense*, che conduce al riso.

In questa prospettiva Freud stesso sintetizza conclusivamente la sua analisi così:

Il piacere dell'arguzia (*Witz*) c'è parso derivare dal *dispendio inibitorio risparmiato*, il piacere della comicità dal *dispendio rappresentativo* (o d'investimento) risparmiato e il piacere dell'umorismo dal *dispendio emotivo risparmiato* (1905, p. 211).

2. Un secondo punto è il riferimento al sogno. Nella formulazione del motto di spirito e della comicità Freud trova gli stessi meccanismi operanti nel sogno: la condensazione, come quella, divenuta celebre, di «familiarità», il gioco di parole che creato da Heine; le sostituzioni, i travestimenti, le trasposizioni, lo smascheramento, la caricatura, la contraffazione, eccetera.

Ma sarebbe sbagliato identificare semplicisticamente comicità e sogno, perché sono assai diversi sia i regimi di coscienza implicati (nel sogno si dorme, nel motto di spirito si è ben svegli); sia la funzione comunicativa, che il sogno non possiede altrettanto esplicitamente rispetto al *Witz*; e infine il carattere pluripersonale del motto di spirito, che comporta come minimo il coinvolgimento di due o tre persone.

Una volta compiuta doverosamente la distinzione tra sogno e motto di spirito, la si deve subito attenuare, perché anche il motto è senz'altro una via di accesso all'inconscio, nel quale si tuffa istantaneamente per subito riemergere. Lampo onirico nella veglia o istantanea regressione affettiva con veloce emersione, in ogni caso l'affinità col sogno è evidente.

Freud, spesso accusato di aver costruito una «one person psychology», rivela, qui più che altrove, un'attitudine transazionale, per il ruolo complementare che egli assegna alla seconda e alla terza persona nel compimento del motto in azione.

E' tuttavia innegabile che il motto «viene», zampilla involontariamente nella mente di chi lo crea, che ne può ridere anche fra sé e sé. Esso si genera nel gioco tra preconscious e inconscio di chi lo produce, con un automatismo che può essere talvolta socialmente imbarazzante e trascurare le convenienze o le alleanze con una parte, se non con tutto l'uditorio, che pure è implicato nella sua produzione.

Ciò che è comico per qualcuno, può non esserlo per tutti, e per le più varie ragioni. Talvolta il comico si sviluppa a spese e a danno di qualcuno. Lo sviluppo del motto e del comico richiedono «concordanza» psichica o almeno una disponibilità per tale concordanza. Il *Witz* produce affratellamento tra gli uomini, ratificando un «patto di complicità tra emittente e destinatario» del *Witz*, che riguarda il non detto, il non dicibile in quanto appartenente all'inconscio linguistico (Segre, 1982); ma al tempo stesso presuppone in grande misura l'intesa che rinforza.

Il pubblico dei concerti utilizza un luogo molto specifico, destinato ritualmente a un ascolto che esclude i rumori del mondo, imponendo una specifica disciplina del silenzio e dell'immobilità; ma non tutti apprezzano o gradiscono, sempre e concordemente l'opera o la sua esecuzione. La musica è per chi l'ama un luogo di conflitti passionali e per qualcuno un oggetto d'odio e insofferenza (Rosolato, 1982).

Del resto non tutti i sogni producono piacere, senza per questo smentire il principio di piacere che governa la produzione onirica e certamente il comico. Analogamente, tutta la musica ha a che fare col sogno e la sua attività immaginativa, ma non è propriamente sogno, e non tutta produce comicità. Occorre non fare d'ogni erba un fascio, e distinguere accuratamente i fenomeni e i processi in gioco. Freud fornisce una buona lezione riguardo alla necessità di fare delle distinzioni, e insieme mostrare somiglianze e punti di connessione.

Una somiglianza va subito detta: come il sogno mette in immagini pensieri, affetti, resti diurni ecc., di cui il racconto del sogno fornirà una prima interpretazione, così la musica può mettere in forma sonora l'esperienza nella sua complessità. Come il sogno traduce il pensiero in un linguaggio visuo-rappresentativo, alle cui 'regole' deve assoggettarsi, così la musica si serve di una trascrizione sonora, impiegando immagini musicali e assoggettandosi a regole di composizione con i suoni.

Arnold Schönberg scrisse il suo *Trio per archi* op. 45 durante una convalescenza. L'Autore affermò di avervi descritto la sua malattia (un infarto del miocardio), i trattamenti medici ricevuti, le iniezioni cardiache, l'infermiere e tutto il resto. [5] Chi ascolta il Trio non può sapere nulla di questa trasformazione, né può sopportarla. La trasformazione avvenuta è irreversibile e non si può risalire alla sua fonte esperienziale senza adeguate testimonianze, né sarebbe di qualche utilità compiere il processo trasformativo a ritroso.

3. Un terzo punto riguarda l'implicazione regressiva e infantile del motto di spirito e del riso. Il riso si ricollega all'età nella quale «non conoscevamo il comico, non eravamo capaci di motteggiare e non avevamo bisogno dell'umorismo per sentirci felici di vivere». E' all'infanzia beata che ci si deve rivolgere per comprendere il riso. E in un duplice senso.

Intanto la vita psichica del piccolo bambino richiede ancora un impegno energetico modesto, anche grazie al soccorso protettivo dell'adulto. Ciò rende il bambino disponibile a ridere, ma anche a piangere, per un nonnulla.

E poi il ricorso all'ipotesi, da Freud appena accennata, che il riso abbia come suo precursore il sorriso del lattante sazio e soddisfatto dopo la poppata al petto materno. Si tratta nel 1905 (n. di p. 131) di un'osservazione marginale, che troverà tuttavia grandi sviluppi di tutti i tipi. Nella nota che dedica a ciò, il problema posto da Freud riguarda «la spiegazione fisiologica del riso», il quesito, tipicamente darwiniano, «di sapere donde derivino o come si possano interpretare le azioni muscolari proprie del riso». Siamo ancora lontani dai successivi sviluppi di quest'idea.

4. Il saggio freudiano sull'*Umorismo*, del 1927, senza negare la particolare economia sottesa al riso, prospetta l'umorismo nel teatro mentale della seconda topica e nel gioco tra Io, super-Io ed Es. L'umorismo riesce ad attuare il ripudio di una realtà avversa e l'affermazione vittoriosa del principio di piacere, ottenendo in questo l'accordo del Super-io, la sua complicità o la temporanea sospensione della sua severità. In questo modo l'umorismo si inserisce «nella grande schiera dei metodi costruiti dalla psiche umana per sottrarsi alla costrizione della sofferenza, una schiera che comincia con la nevrosi, culmina nella follia, e nella quale sono compresi l'intossicazione, lo sprofondamento in se stessi, l'estasi» (1927, p. 505). Tuttavia, come l'arte, l'umorismo manifesta questo suo potere analgesico «senza uscire dal terreno della salute psichica».

Nell'umorismo Freud coglie un che di *grandioso e nobilitante*, un'affermazione dell'invulnerabilità dell'Io contro l'avversità e i traumi del mondo esterno: siamo sul terreno dell'illusione comica, del narcisismo trionfante e grandioso che caratterizza il gioco infantile, attuato con la protezione del super-Io. Troviamo qui anticipazioni importanti di temi che saranno altrimenti sviluppati dalla psicoanalisi post-freudiana.

III. Dopo Freud.

Non sono mancati dopo Freud riconsiderazioni delle sue tesi sul comico e un certo numero di studi psicoanalitici sulla musica. Ma è anche evidente la difficoltà a connettere le due aree.

La psicoanalisi post-freudiana che si è occupata di musica ha molto valorizzato i momenti neonatali e addirittura prenatali dell'enveloppe sonore del sé, del bagno di suoni (Anzieu, 1976), del rapporto del feto con i ritmi, i suoni e i rumori del corpo materno (Mancia, 1998). Alla ricerca della primordiale e misconosciuta origine delle singolari e illimitate valorizzazioni immaginative che il suono mostra di saper assumere su di sé, la psicoanalisi si rivolge al bambino. Il valore affettivo del suono per l'uomo va cercato nel suo rapporto con la materia sonora primigenia, da cui derivare le origini dei suoi poteri incantatori e i suoi profondi legami con la vita emotiva. Il suono si presta a essere considerato come il prototipo di un'esperienza anteriore a ogni compromissione con l'oggetto materiale e con la pesantezza e corposità del reale e dei nostri bisogni. La materia sonora è percepita «prima della parola» (Di Benedetto, 2000), e, sembra, già prima della nascita. Dall'articolarsi del suono con l'esperienza materna agli inizi della vita si formerà la parola e il linguaggio.

Insomma, alla ricerca dell'origine della musica, la psicoanalisi si è appoggiata alle Madri, a una mitologia plausibile del materno originario, che fece scrivere con bella enfasi a Fornari (1984): «All'inizio era il suono, il Suono era presso la Madre. La Madre era il suono».

In realtà, occorre considerare che la protoesperienza sonora, d'origine materna, si accompagna al misconoscimento dell'origine materna dell'esperienza da parte del feto o del neonato. La realtà materna è ancora tutta da venire, tutta da costruire. Semmai questa protoesperienza preverbale e preoggettuale sta a fondamento (o va nella medesima direzione) di alcune caratteristiche fenomenologiche del suono. Ricordiamo la possibilità del suono di essere percepito in assenza dell'oggetto sonoro, a distanza (a differenza del colore, che in assenza della cosa colorata può solo essere pensato, ma non percepito); e ancora la strutturale «evanescenza e fantomaticità» del suono, la sua relativa indipendenza dallo stato delle cose, la sua assolutezza e il suo «prestarsi a sopravvalutazioni metafisiche». Ci si imbatte per questa via nel pensiero che «il suono potrebbe esserci anche se il mondo non ci fosse», nell'idea ricorrente di un' «essenza extramondana del suono» (Piana, 1991, 73 e seg.). L'immaterialità apparente del suono, soprattutto la «spiritualità» di certi suoni prodotti ad arte, sembra alludere a un mondo disincarnato e assottigliato, che si allontana da ogni materialità, inclusa quella materna.

Si può tuttavia anche dire, all'opposto, che il suono partecipa e anticipa la realtà traumatica «senza nome» alla quale l'esperienza infantile è sottoposta da stimolazioni soverchianti, caricandosi così di valenze negative. E' la violenza del rumore, l'asprezza dei suoni, il minaccioso 'fortissimo' lacerante, che può farsi avanti in tutto il suo spaventoso stridore, come «il rauco suon della tartarea tromba», evocato dal Tasso [6]. E in ogni caso il suono ha anche a che fare fortemente col mondo e i suoi molti segnali, certamente solo materni alle origini, o più o meno filtrati dalla rêverie e dalla risposta materna, secondo Bion (1962). Ma poi anche non - materni, non familiari, e tuttavia sempre entro il quadro delle opposizioni di principio, rese possibili proprio dal riferimento materno originario e misconosciuto dall'infante.

Il materno è insomma dappertutto, è l'origine ignorata e la fonte, la «materia prima», il *terminus ad quem*, nostalgicamente ricercato nel ciclo incessante delle sostituzioni simboliche e nei movimenti progressivi e regressivi della vita. E nello stesso tempo la madre è un'amministratrice dei movimenti negativi e ostili che si animano nelle relazioni oggettuali e nel sé infantile, una calmieratrice della distruttività nascente, ma anche un'attizzatrice e una convogliatrice del dolore e della rabbia infantile.

Se il sorriso del bambino soddisfatto è un modello possibile della sorgente del riso, difficilmente potremmo comprendere su questa sola base la grande varietà delle forme del riso (ma non solo del riso: qui sono le variopinte qualità estetiche del mondo a essere in gioco), che pure hanno nella relazione infantile materna le loro premesse. Qui troviamo il pianto e il riso, e le specifiche risposte che ottengono, tra le quali la voce pacificante e il sorriso della madre.

Lo psicoanalista deve tuttavia riconoscere che il suono non è *solo* la Madre. E che infine la dimensione acustica non è molto più implicata col materno di quanto lo sia tutta la sensorialità - visiva, tattile, olfattiva, cenestesica - nel piacere e nel dolore, nel soddisfacimento e nella privazione spiacevole.

Il comico musicale invita insomma a guardare (e ad ascoltare) anche in altre direzioni.

IV. Comicità della musica «pura» e rapporto con la parola.

Un'indagine sul comico in musica farebbe bene a rinunciare, nella misura del possibile, al riferimento alla parola o anche all'azione scenica, e quindi al comico musicale che si realizza appoggiandosi a testi, tipicamente dell'Opera comica, nella farsa musicale, nell'opera buffa e simili.

Dovrebbe invece mettersi alla ricerca di una comicità soltanto sonora, di un umorismo legato alla musica come tale, cioè alla «pura» musica.

Un problema analogo se lo poneva già Theodor Reik (1953). A proposito della capacità d'ironia della musica., si proponeva nel suo studio, senza riuscirci, di escludere ogni riferimento a musiche compromesse col linguaggio della parola. Reik pensò allora di rinunciare alle uscite ironiche «dei cortigiani del Rigoletto, di Iago nell'Otello, del monologo di Falstaff sull'onore, dell'aria di Beckmesser dei Maestri Cantori, ecc.» A esempi come questi non si dovrebbe ricorrere. Evitare riferimenti extramusicali è quasi impossibile, evidentemente, se l'esempio più pertinente di Reik è il poema sinfonico Till Eulenspiegel. La musica di Strauss, con grande sapienza mimetica, allude continuamente ai tiri burleschi del personaggio evocato, di una forte valenza narrativa e ad una consolidata e prorompente caratterizzazione. Ascoltiamo ammirati, ma non ridiamo, pur essendo in grado di cogliere la geniale trascrizione musicale dello spirito burlesco, dell'ironia e del sarcasmo in gioco.

Gli altri esempi di Reik ci allontanano ancora di più dal problema propriamente musicale, perché l'autore cita «le sue associazioni musicali, in genere in riferimento a un testo, ma talvolta anche da sole» (p. 101) Si tratta di improvvise e involontarie reminiscenze musicali, piegate, spesso inconsapevolmente, a un uso ironico in certe circostanze della sua vita. La musica che a tratti gli viene in mente riceve un significato ironico collegandosi a intenzioni preconce che stanno essenzialmente in lui, nelle sue intenzioni più o meno consapevoli, e non necessariamente nella musica come tale.

Citerò qui il ricordo di una mia personale esperienza. Si tratta dell'osservazione di un anziano signore, appassionato cultore di musica, al momento della sortita da una malattia cardiaca che aveva minacciato gravemente la sua vita. Il moribondo, uscito dal suo stato soporoso, come primo atto espressivo si mise improvvisamente a canticchiare a bassa voce, tra lo stupore dei presenti, una frase orchestrale... del Gianni Schicchi. I suoi parenti l'avevano dato per morto, e anche lui stesso aveva pensato di essere alla fine del viaggio, ma invece era ancora ben vivo! Per chi conosce *Gianni Schicchi*, il significato sarcastico (e insieme vitale) di quella citazione musicale è lampante, molto meglio rappresentato da questa citazione musicale, che mediante un lungo discorso. Il fatto di canticchiare era di per sé una manifestazione di vitalità e risorgente buon umore. Ma la specifica evocazione musicale, e la sua connessione a una precisa vicenda operistica (è inscenato l'inganno, per cui un vero morto è sostituito da un finto moribondo) nascondeva e mitigava, in forma comicamente e sinteticamente mascherata, molti dolorosi pensieri sulla sua fine prossima.

Sarebbe stato assai diverso se lo stesso anziano signore avesse canticchiato nella medesima circostanza qualche tema, a lui ben noto, dei Quattro ultimi lieder di Richard Strauss, magari in qualche passo riecheggiante Morte e trasfigurazione. Un'evocazione di questa musica amatissima in quel momento critico avrebbe significato soltanto una forma di autocommiserazione, l'accento a un sublime epicedio dedicato alla fine della propria vita.

Un diverso esempio di burlesco tragico-patibolare è la *Marche et réminiscences pour mon dernier voyage*, per pianoforte, una delle ultime composizioni di Rossini. L'autore, che immagina i propri funerali, si produce, tra le altre cose, in citazioni musicali da arie di proprie opere...l'ultima delle quali è dal *Barbiere: Buona sera, miei signori!* [7]

Se una musica preesistente può servire a una rappresentazione indiretta di affetti e fantasie che stanno nella persona a cui viene in mente, sembra ovvio che anche un'invenzione musicale *ex novo* possa servire allo stesso scopo.

Ma proviamo ora, davvero e radicalmente, a togliere alla musica i riferimenti a testi, come nel Lied; a situazioni predefinite da narrazioni drammaturgiche, come nell'Opera comica; o a illustrazioni programmatiche, come nel Poema sinfonico.

La musica si presenta allora nella sua purezza, come insieme di suoni, ritmi, intensità, timbri, organizzazione prosodica temporale e spaziale dei flussi sonori e delle combinazioni dei suoni tra loro, in decorsi localizzati e individuabili.

Possiamo ora chiederci: può nascere il comico o l'umoristico da tutto questo? Possiamo applicare alla musica «pura» i criteri che Freud sviluppa e applica al *Witz*?

La risposta è, a mio avviso, affermativa in entrambi i casi, ma con alcune precisazioni e limitazioni.

La musica - si dice - gioca con i suoni e il musicista è libero di metterli insieme a piacimento. Anche con le parole si può giocare, combinandole a proprio arbitrio, ma non senza che sia compromesso, anche gravemente, il senso convenzionale

del discorso.

Ci s'imbatte subito nella tipica questione della capacità della musica di significare e delle sue capacità (o incapacità) denotative e semantiche.

Senza entrare in questa complicata questione, occorre notare che le analogie tra le tecniche del motto e quanto accade nella musica sono parecchie. «Le parole sono un materiale plastico con il quale si può fare di tutto», scrive Freud (1905, p. 30); «Come punto nodale di molteplici rappresentazioni, la parola è per così dire un polisenso predestinato e le nevrosi (rappresentazioni ossessive, fobie) si servono, non meno arditamente del sogno, dei vantaggi che la parola offre in questo modo per la condensazione e il travestimento» (Freud, 1899, p. 313). [8]

Da un lato è proprio la componente musicale dell'intonazione del materiale fonico della parola e della frase a limitare le proprietà polisemiche della parola, a togliere le ambiguità e le indeterminanze del discorso, concorrendo in modo rilevante a precisarne il significato. Insomma, è «il tono che fa la musica», contribuendo a definire il vero senso di un discorso, andando sempre oltre le parole impiegate.

Dall'altro, una parola ridotta al suo contenuto fonico, scomposta nelle sue sottounità fonetiche, perde la sua referenzialità e la sua capacità denotativa.

Quando le parole si associano tra loro per assonanza, per analogia fonetica o per ecolalia, quando nella frase la sequenza di parole segue prevalentemente le vie associative delle immagini sonore delle parole, con invadenza dell'allitterazione, si assiste a un impoverimento delle capacità comunicative del discorso. Un vasto numero di ricerche ha da tempo dimostrato che nei celebri esperimenti di associazione verbale a liste di parole, quando sono presenti in eccesso risposte «inferiori» o «primitive» (le *Klangsreaktionen* di Jung, le associazioni per rima, le risposte iterative, perseveranti, o incoerenti con la parola-stimolo), ci troviamo di fronte a una degradazione delle connessioni semantiche del linguaggio. In condizioni normali le risposte associative maggiormente frequenti hanno comunemente stretti legami logico - linguistici o semantici con la parola-stimolo. Un eccesso di risposte «inferiori» testimonia di uno scadimento patologico, a volte anche solo funzionale, del linguaggio e delle funzioni nervose superiori implicate.

In certe condizioni di compromissione cognitiva o di disturbo delle funzioni simboliche è compito del terzo cogliere i processi di significazione affettiva in gioco, valorizzando gli aspetti comunicativi non formalmente dominati e che si sottraggono a una piena intenzionalità discorsiva. Questo accade fisiologicamente col pianto e il riso infantile e in genere nella comunicazione con bambini molto piccoli. Anche la comunicazione quando esiste un'alterazione psicotica del linguaggio pone i medesimi problemi.

[9]

Se il significato delle parole cede il posto agli elementi fonetici costitutivi, si accentua una dimensione fonica, ritmica, fàtica ed eventualmente emotiva del discorso. Ciò accade a spese del senso del discorso, come nel *nonsense* in rima, nelle filastrocche e simili.

Il gioco verbale presente in molti motti di spirito comporta la conservazione del significato delle parole e al tempo stesso l'accentuazione di molti aspetti musicali - rime, risonanze interne, rimandi fonici - come accade, tipicamente, nel testo poetico e in certi motti di spirito particolarmente felici. Questa condizione può essere presente nel teatro in musica, e il Maestro di cappella di Cimarosa (con i suoi «bio, bio», «blaberle bla», ecc.) ce ne fornisce un tipico esempio, ma non può appartenere alla musica pura.

Per stabilire un'analogia del *Witz* con la musica pura, occorre necessariamente limitarsi a considerare solo alcune delle varie tecniche del motto indicate da Freud.

Dobbiamo allora riferirci soprattutto al *Klangwitz*, al «Motto fonico», che gioca appunto su rime e assonanze. Perché in musica non sono possibili effetti verbali del genere «Rousseau - roux et sot» (Freud, 1905, p. 26 e 37), ottenuti tipicamente mediante suoni omofoni, ma anche sfruttando i diversi significati dei vocaboli corrispondenti ai suoni. Invece la *condensazione* (timbrica o armonica), la *sovrapposizione* (di suoni diversi, con effetti che vanno dalla fusione al contrasto più aspro), o certe piccole *variazioni* del medesimo materiale sonoro appartengono tutte alla musica e possono trovare nel *Witz* qualche riscontro. Così, per esempio, possono generare effetti umoristici note dapprima appoggiate e che successivamente diventano staccate; o, al ripresentarsi di una melodia, lievi modificazioni prodotte da un'alterazione o da una stonatura inattesa, o da un cambiamento modale o timbrico repentino.

Se una cellula melodica, nella sua ripresa variata, è ripresentata spezzata e intercisa da pause, si possono creare effetti veramente nuovi di vario tipo, dall'affanno a una movimentazione, se non obbligatoriamente umoristica, certamente affine ad un moto umoristico. Se l'umorismo deve essere qui evocato, è soprattutto nell'ampio senso del suo collegamento alla variabilità dell'umore, che la musica può esasperare espressivamente in molti modi.

Una parola, depotenziata delle sue articolazioni fonetiche e dai vincoli della referenzialità, è *ridotta* ai suoni che la costituiscono. Un suono che possiamo comporre con altri suoni, a piacimento, realizza radicalmente la possibilità di «impiego molteplice». E' questo senz'altro il caso della musica, ma anche del *Witz*.

Se nel *Flauto magico* le Tre Damigelle mettono il lucchetto alle labbra di Papageno, lo sentiremo fare comicamente un «hm hm hm hm» perfettamente intonato, all'unisono col fagotto, finché, tolta questa limitazione, la parola articolata riacquisterà la possibilità di esprimersi pienamente nel canto. E tuttavia il mugolio di Papageno è del tutto musicale, intonato e ritmico, e a suo modo in dialogo con altri personaggi.

Nella conversazione ordinaria non si otterrebbe alcun vantaggio comunicativo da una parola ridotta a suoni inarticolati. Nella musica le cose vanno diversamente. Il suono della pura musica, pur privato della parola e depotenziato dalle possibilità dischiuse dal significato del discorso verbale, si arricchisce di autonome possibilità espressive, che alla parola ordinaria sono precluse.

Il suono musicale acquista l'intensità, la purezza, la maneggevolezza, la molteplicità timbrica delle voci e dei colori degli strumenti musicali. Gli strumenti musicali sono invenzioni straordinarie, della cui esistenza ci si dovrebbe sempre stupire. Ciascuno strumento con la sua estensione, sonorità e personalità timbrica!



Es. 1 Il nonno di *Pierino e il lupo* avrebbe potuto avere la voce del flauto, anziché quella del fagotto? Ovviamente sì, e in questo caso sarebbe stato un nonno dalla voce flautata e senza quell'aria di severità bonaria che può competere a un nonno-fagotto.

Certi registri rochi dell'organo si prestano a rappresentare «i grugniti della bestia dell'Apocalisse» e altri le voci angeliche (spiegava Messiaen in una intervista televisiva sull'organo). Ma una volta indicate le potenzialità semantiche tendenziali dei suoni e dei timbri strumentali, con le relative aspettative espressive, ci disponiamo anche ad accogliere e a goderci le continue trasgressioni e variazioni rispetto a tutto questo. Le voci angeliche potrebbero mettersi a cantare delle canzonacce da osteria. Ma anche senza immaginare questo, la trasgressione è una componente essenziale della musica, come ha fatto notare puntualmente Leonard Meyer (1956). Ogni forma di trasgressione è d'altra parte possibile, perché tutti questi colori sono composti secondo *regole*, combinando i suoni artificiali e prodotti ad arte, tra loro e in successione, con ogni tipo di gradualità fonica.

I suoni possono salire e scendere, rotolarsi e saltellare, amalgamarsi tra loro e disgiungersi. Una melodia o un ritmo possono essere palleggiati da sezioni strumentali differenti, darsi addosso l'una con l'altro, integrarsi, contrastarsi, litigare e amoreggiare.

Dicendo «colori», ho abbandonato il terreno narrativo, che costantemente si ripresenta, per spostare l'attenzione su una più astratta analogia del suono con i colori e la loro composizione. Tuttavia si deve notare che anche nelle formulazioni più astratte il momento narrativo si presenta con particolare vigore.

Kandinsky ha tentato di creare una tavola dei colori, radicando le loro differenti qualità affettive in una mistica dell'interiorità. Interiorità e immaginazione dettano ai diversi colori la loro necessità espressiva e stabiliscono una specifica semantica affettiva. Kandinsky ha creato in tal modo una sorta di grammatica dei colori e ha stabilito i criteri di una combinatoria possibile, una sintassi potenziale e infine un vero teatro astratto di affetti puri, combinabili tra loro. Sino a vedere in ciascun colore una persona vivente, la personificazione di un affetto. «I tubetti (dei colori) - scriveva Kandinsky [10] - sono come esseri umani, di grande ricchezza interiore, ma dall'aspetto dimesso, che improvvisamente, in caso di necessità, rivelano e attivano le loro forze segrete».

Gli affetti sono sempre alla ricerca di forme e contenuti rappresentativi, in un incessante gioco di sostituzioni, elisioni, ma anche di parole qualificative per poterli *dire* e nominare. Si possono ottenere effetti artistici eliminando ogni riferimento oggettuale, nel tentativo di raggiungere un suono o un colore puri, prossimi a un mondo preumano o preverbale, dove la più pura espressione si coniuga alla pura astrazione, come nell'*Urschrei*, il grido originario dell'Espressionismo.

La macchina composita e magnifica della grande orchestra moderna rappresenta un simbolo ideale, ma anche molto concreto, di una creatività individuale che riesce a integrarsi in una collettività armonica; e al tempo stesso l'orchestra può essere considerata una proiezione prismatica del soggetto in una plurivocità ordinata e, soprattutto, programmaticamente perseguita e voluta. Un insieme preordinato e prescritto contrasta e padroneggia l'emergenza critica individuale e collettiva, quale si presenta in realtà costantemente nella vita. In musica l'emergenza è il non dominato, il non integrato, sino al caos imprevedibile. Un rischio «artistico», programmaticamente attuato, si sostituisce ai grandi rischi sempre presenti nell'esistenza umana, nella natura e nella società.



(Es. 2) *Il maestro di cappella* di Domenico Cimarosa, breve intermezzo giocoso di indubbia comicità, è un esempio di teatro nel teatro, o meglio di un teatro in musica che parla della musica nel momento del suo farsi. Ascoltiamo un maestro di cappella alle prese con la concertazione di due arie strumentali di diverso carattere. Assistiamo all'indisciplina degli

strumentisti, e della musica stessa, che tende a scappare da tutte le parti, alle esortazioni euforiche e agli innervosimenti del maestro sull'orlo della disperazione, e alla sua necessità di condurre comunque il suo piccolo gregge strumentale a buon fine, dai bordi della catastrofe appena sfiorata e della confusione, sino alla realizzazione dell' «armonico fracasso», «dell'insieme che tiene ciascheduno facendo la sua parte»: cioè la realizzazione dell'opera che stiamo ascoltando.

Nella musica l'alternarsi di confusione e ordine, e il loro contrasto, diventa un vero e proprio gioco: l'ordine formale di un tema si dissolve nella sua variazione, si perde nel silenzio o in uno sviluppo che lo rende irriconoscibile, ma prima o poi ritorna, si ripropone e addirittura si può riproporre con insistenza comica. Il tuffo nell'indistinto della beata confusione, che gode del disordine e di un gioco illimitato, richiede che si riemerge in qualche luogo noto e riconoscibile. I processi di scissione e di ricomposizione che regolano il nostro rapporto con la realtà e con noi stessi, e che Bion (1963) ha caratterizzato come continua oscillazione $PS \leftrightarrow D$, sono comunque regolati a loro volta, scritti e prescritti nella musica. Non si deve scambiare la simulazione artistica dell'esperienza di confusione con l'esperienza confusionale che si può dare spontaneamente, nel nostro rapporto col mondo e con gli altri, e che rappresenta una matrice fondamentale dell'angoscia catastrofica. Il caos non prevale mai in musica, e, quando prevale, siamo comunque noi a produrlo, o qualcuno per noi, cioè la musica e i musicisti. Il nonsenso prodotto ad arte diverte sullo sfondo del senso che viene abbandonato per un po' e per gioco, in forme non cogenti e reversibili. Il pensiero musicale simula l'espandersi temporaneo di elementi beta, in un gioco sempre finito, improvviso e sorprendente, e comunque voluto, ricercato. [11]

V. Teatro dell'ascolto e spazio artistico.

La musica, per potersi manifestare, richiede che i suoni e le loro combinazioni operino entro uno spazio-tempo riservato, in un *setting* dedicato all'ascolto e che permetta di realizzare l'evento musicale: vale a dire l'esecuzione e la creazione di uno *spazio artistico* specifico, che si anima nell'ascolto. Un vero teatro dell'ascolto, dove possono succedere le più diverse estrinsecazioni sonore (Petrella 1996).

Per illustrare la nozione di spazio artistico vorrei riferirmi a un notevole passo dell'autobiografia di Richard Wagner (1911), che implicitamente rende sensibili con acutezza le peculiarità dello spazio artistico e le dinamiche immaginative che lo possono attraversare. Al centro del discorso troviamo il rapporto di tensione tra la dimensione musicale e la nuda parola comunicante.

Wagner, ascoltatore d'eccezione del *Fidelio* di Beethoven, cerca di render conto del cambiamento radicale che interviene nel passaggio dal canto alla parola parlata in una scena cruciale dell'opera, nell'interpretazione dalla grande cantante Schröder Darvient nella parte di Eleonora.

Di quale effetto fosse capace una parola decisiva emessa, nel soverchio degli effetti, con un'approssimazione al puro accento parlato, ella (la Darvient) aveva già dato prova nel *Fidelio*, trascinando il pubblico al più alto entusiasmo con la frase: «Un passo avanti, e sei morto!», dove ella diceva, più che non cantasse, la parola «morto». Quest'effetto smisurato l'avevo subito anch'io, e derivava dal meraviglioso terrore che s'impadroniva di me, nel sentirmi piombare improvvisamente, come per un colpo di scure del carnefice, dalla sfera ideale, in cui la musica solleva anche le più raccapriccianti situazioni, sul nudo suolo della più terribile realtà. Le sommità del sublime si manifestavano qui in immediata rivelazione; ed io me la spiego, appoggiandomi al ricordo di questa impressione, come il baleno fulmineo che illumina in tal modo due mondi affatto diversi, nel punto in cui si toccano eppure si separano completamente, che noi proprio in quell'istante gettiamo effettivamente lo sguardo in entrambi i mondi ad un tempo. Ma quale eccezionale condizione rappresenti questo sacro momento, che non si può sfruttare per nessun fine egoisticamente personale, me lo apprese quel giorno il completo insuccesso della grande artista nel suo proposito. La nuda parola, espressa con rauco suono, fu come una doccia fredda: non vi vedemmo null'altro che un effetto teatrale mancato. (p. 208-209)

Nell'improvviso passaggio dal canto al parlato, l'ascolto wagneriano rende percepibile lo spazio immaginario nel quale si giocano, in quel momento culminante del *Fidelio*, grandi effetti e tensioni formidabili. E' compito dell'arte dell'interprete rendere questi moti sensibili, visibili e infine percepibili con chiarezza, sia pure nel baleno di un istante. Parola e canto, che convivono, uniti o separati, senza disturbarsi - in altri momenti e in contesti ben distinti del medesimo *Singspiel* - in quell'istante appaiono appartenere a due mondi radicalmente contrapposti e contrastanti. Avvertiamo come «sublime» il contrasto tra la sfera dell'alto raccapriccio e la caduta al suolo della realtà più cruda. Ma basta poco perché quest'effetto

di grandiosa animazione del contrasto venga meno. L'effetto comico è alle soglie e tutto il resoconto di Wagner finisce per avere un che di umoristico.

Penso sia importante interrogarsi su questo racconto wagneriano. Esso rivela in modo molto diretto qualcosa che è sempre presente nell'arte e anche nella musica, ma che è difficile da rendere esplicito con tanta sensibile chiarezza riflessiva: è il dispositivo che rende possibile l'esperienza artistica, lo sviluppo dell'esperienza sublime, ma anche la comicità, il riso e l'umorismo.

Si tratta di un apparato idealizzante e illusionistico che si accompagna alla creazione degli oggetti immaginari ideali, che nella musica prendono vita e corpo attraverso l'esecuzione. Questa creazione di oggetti immaginari ideali è il risultato di una *Spaltung*, di una scissione (*Split*), che isola l'esperienza artistica dalla realtà e crea, nel suo spazio e per chi ascolta, una nuova realtà, provvista di caratteristiche e potenzialità proprie.

Entro lo spazio dell'opera musicale troviamo l'elevato e l'abissale, una sfera sublime e una sfera terrena in contrasto, e, in generale, un paesaggio sonoro che viene percorso dallo spettatore immobile, prodotto da un esecutore che lo sviluppa a beneficio dell'ascoltatore. Ma ciò accade sullo sfondo e nel cavo di una tensione tra questa interiorità e ciò che l'opera tiene al suo esterno - innanzi tutto il rumore e il caotico, ma anche il casuale, e in generale il polo mondano dell'esperienza, assimilato a una pura negatività da annullare e zittire. La musica si espande e lavora entro questo spazio-tempo silenzioso ed esclusivo. Ciò che è stato escluso non può indifferentemente esservi immesso. *Dentro* la musica deve dominare in modo assoluto il suono organizzato, offrendosi all'ascolto in tutta la sua purezza, e quindi non come accompagnamento o complemento dell'azione drammaturgica, né come puro accessorio di una musica di scena. La musica stessa crea la propria scena, riempiendola a piacere e organizzandola. Benché nascano dal corpo e dal cimento del corpo degli esecutori con gli strumenti, i suoni della musica, una volta prodotti, sembrano vivere di vita propria e sviluppare le loro aeree vicissitudini combinatorie.

L'umorismo e il comico in musica nascono ed operano entro il teatro dell'ascolto così generato. [12] L'esistenza di questo spazio artificiale, che tiene il disordine e l'imprevisto al di fuori, concentrando e limitando tutte le possibilità del gioco della rappresentazione entro il suo dominio artificioso, è la condizione preliminare della pura comicità musicale.

Pirandello (nel cap. V de *L'umorismo*), affermava, senza alcun riferimento alla musica, che l'arte convenzionale, come tutte le costruzioni ideali e illusorie, tende a fissare la vita: «la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile», astraendo, concentrando e rappresentando «l'idealità essenziale e caratteristica» delle cose e degli individui.

L'umorismo ha il compito di contrastare questa idealizzazione. Anche la musica riesce a fissare «quel che è mobile, mutabile, fluido», ma al tempo stesso è capace di simularne la *mobilità*, con i suoi *contrast*, *contraddizioni* e *digressioni*, con quello che di *slegato*, *scomposto* e *capriccioso* caratterizza la vita, in contrasto con le sintesi idealizzatrici dell'arte. Le parole impiegate da Pirandello per qualificare l'umorismo sono quelle sottolineate, e si attagliano perfettamente alla musica in generale.

Inoltre, sempre la trascrizione sonora dell'esperienza e l'invenzione musicale allontanano dalla gravità del reale, anche quando la musica finge la massima gravità. Se «improvvisazione, variazione, effetti d'eco o rispecchiamenti, consonanze e dissonanze, accelerare o ritardare, moto parallelo o contrario, introdurre un tema nuovo, sono tutte attività comuni a musica, sviluppo del bambino, gioco e lavoro analitico» (Schön, 2001), si deve allora cogliere anche la presenza immanente dell'umorismo nella musica, in ogni musica? Si potrebbe cioè affermare che ogni musica possiede una valenza umoristica intrinseca?

Probabilmente sì, in un senso molto generale. La musica presenterebbe, per le sue caratteristiche strutturali, intrinseche proprietà umoristiche, che le appartengono di diritto e che la differenziano specificamente da altre arti.

Infine, proprio perché è mobilmente espressiva, la musica può anche non esserlo, esattamente come una persona vivace, che all'occorrenza può essere atona, impassibile o fare l'indifferente. Anche il gioco tra inarticolato e articolato richiede di essere dominato. Ciò non significa che non vi possano essere aspetti inconsci presenti nell'opera e tali da produrre effetti di vario genere, che diventano consapevoli allo sguardo o all'orecchio di qualche fruitore, per restare in altri casi impercettibili o agire subliminarmente[13].

VI. La musica che fa ridere.

Perché il sorriso dello spettatore diventi riso generoso e spasso, occorre che si attuino certe ulteriori condizioni.

Ci troviamo di fronte, a «tecniche del comico» in musica che possono coesistere, senza escludersi reciprocamente. Consideriamo i seguenti esempi.

a. L'opera musicale può neutralizzare e totalmente dimenticarsi della corporeità: del corpo materiale dell'esecutore e dell'ascoltatore, della corporalità del suono e del mondo. I suoni generano una pura forma disincarnata e spirituale, un'aerea stilizzazione vocale e strumentale. Ma in essa ad un tratto il corpo si fa presente in vari modi, irrompendo sulla

scena, senza necessariamente incrinare o spezzare il sogno, come accade invece nell'episodio narrato da Wagner.

La smorfia di un pizzicato, la piroetta di un glissando improvviso, la sguaiataggine di un ottone intrusivo possono far ridere. La sublime purezza, l'elevazione virtuosistica celestiale è a un tratto deliberatamente contaminata, macchiata.

E' interessante rammentare qui la testimonianza autobiografica di Igor Strawinskij su una delle sue prime impressioni sonore infantili. Racconta Strawinskij: durante le vacanze estive passate in campagna da bambino, un vecchio contadino muto, rosso di pelo e seminudo, era oggetto della curiosità dei ragazzini, che gli si avvicinavano con timore. All'avvicinarsi dei ragazzi impauriti, il muto si metteva a cantare un canto costituito da due sillabe, le uniche che riuscisse a pronunciare, «prive di qualsiasi senso, ma che alternava con un'incredibile destrezza in un movimento assai vivo. Accompagnava questo chiochiare nel seguente modo: applicava la palma della mano destra sotto l'ascella sinistra, poi, con un gesto rapido, faceva muovere il braccio sinistro appoggiandolo sulla mano destra. Faceva così uscire da sotto la camicia una serie di suoni abbastanza sospetti, ma ben ritmati e che per eufemismo si potevano definire *baci di nutrice*. La cosa - continua Strawinskij - mi divertiva pazzamente e, a casa, mi sforzavo con molto zelo di imitare questa musica. Tanto e così bene che mi proibirono di servirmi di un accompagnamento così indecente. Non mi restavano così che le due tristi sillabe, che per me perdevano così ogni attrattiva».

Le *Croniques de ma vie* (1935) si aprono con questo vivido ricordo (di copertura), dove la corporalità del suono musicale si manifesta per la prima volta al bambino in forma prorompente e in molte sue componenti fondamentali, tutte simultaneamente presenti: l'artificio, la comunicazione, gli affetti, la relazione, il divieto, la bassa corporalità, l'impaccio della parola articolata...

Molte gag musicali dei clown si basano sul contrasto tra la leggerezza del suono e la resistenza e carnalità della materia e del corpo. Una forma di comicità si manifesta quando il virtuosismo trascendentale, da pura espressione ed espansione lirica o acrobatica, mostra a un certo punto la corda, si impappina e cala le brache. Il lavoro e lo sforzo esecutivo prima occultati si manifestano d'un tratto. Ma poi il puro gioco riprende e ricrea l'illusione che aveva spezzato, come un prestigiatore fa mostra di spiegare il suo trucco, che in realtà si rivelerà invece essere una magia ancora più abile.

I *Capricci* di Paganini sono un buon esempio di umorismo lirico-acrobatico, veramente funambolico. Essi non hanno tuttavia nulla di comico, ma ci fanno stare col fiato sospeso, anche noi a camminare sulla corda, piroettando sul vuoto. Perché compaia il comico, bisogna rappresentare ulteriori ostacoli e difficoltà, per uscirne egualmente vittoriosi, come nel *Circo* di Chaplin, quando il funambolo improvvisato, assalito da un branco di scimmie, potrebbe cadere da un momento all'altro, ma riesce tuttavia a compiere gloriosamente il suo percorso.

b. La musica può farsi beffe di se stessa, mettendo in caricatura la musica stessa e chi la produce.


Oggetto di riso può essere il divismo dei grandi cantanti del passato, con i loro tic vocali da mettere alla berlina, sottolineando caricaturalmente le smancerie del patetico sublime o i manierismi della *coquetterie* canora. I grandi effetti comici realizzati dalle gag esilaranti di Michael Aspinall sono ottenuti imitando e sbeffeggiando la vocalità e la gestualità delle cantanti d'opera. Le sue parodie della «prima donna» mostrano con garbo impietoso gli artifici nascosti sotto lo smalto della pura idealità vocale.


Anche la musica pura può assumere tratti parodistici. Si adopera allora a contraffare, per eccesso o per difetto, il suo apparato formale, a sottolineare i suoi manierismi procedurali e i suoi errori costruttivi. La composizione può risultare volutamente scomposta, formalmente sgangherata, a beneficio del divertimento dell'ascoltatore. I difetti costruttivi o esecutivi dell'opera sono allora evidenziati, accentuati caricaturalmente ed esibiti, prodotti da un'estrema maestria e non da un'insipienza da musicisti del villaggio.



(Es. 3) L'esempio più caratteristico di queste parodie è *Uno scherzo musicale* K 522 di Mozart. Il discorso contrappuntistico è volutamente debole e inesplicito; alla pretenziosità delle intenzioni del compositore messo alla berlina segue una «rozza bastonatura»; i suoi slanci lirici si rivelano di una melensaggine convenzionale maldestra. Abert (2000) analizza accuratamente questi tratti della composizione, dove Mozart finge con somma maestria l'incompetenza presuntuosa di un compositore da strapazzo. La musica è volutamente bistrattata. Ma si attiva un gioco sottile tra costruzione del discorso e attacco al discorso musicale e a chi lo produce. Con gli accordi finali si realizza il crollo armonico e formale dell'opera. L'aggressione alla lingua nasconde ovviamente un'aggressione personale. Verso chi? Verso il padre appena morto? Un'area congetturale si apre alle nostre fantasie, senza che se ne possano definire i termini effettivi.

c. Esistono generi musicali, che devono stare ben separati tra loro e non possono convivere tranquillamente. La loro coesistenza, una musica nella musica, genera vari effetti di contrasto, di *mise en abyme* e di caratterizzazione spesso umoristica (rivolta a una situazione, a un ambiente). Tipiche di queste commistioni le citazioni musicali suonate dall'orchestrina sulla scena nel *Don Giovanni*; la parodia dell'aria italiana cantata dal tenore italiano nel *Cavaliere della rosa*; l'aria francese da salotto nell' *Eugenio Onieghin*. Qui tuttavia non c'è comicità, ma solo un umorismo riflessivo prodotto dall'imitazione.

(Es. 4 ) Ma se un nobile, elegante e spedito *Quartetto* di Haydn si trasforma senza discontinuità in una canzone dozzinale che tutti riconoscono, per poi tornare ad essere se stesso, l'effetto comico è assicurato. [14] E' come se un elegante, distinto e ben vestito signore si mettesse improvvisamente a tenere un comportamento volgare e inammissibile, facendo finta di niente. La situazione si degrada improvvisamente, perché si mescolano generi e «modi» che devono stare rigorosamente separati per motivi di etichetta o di sicurezza. Assistiamo al fenomeno di una degradazione improvvisa e alla simulazione di un disimpegno formale che, direbbe Freud, si scarica nel riso. Siamo coinvolti da uno smascheramento del sublime e dal suo scadimento, cioè dal fenomeno dell'abbassamento, della *Herabsetzung*, generatrice di comicità (*snizenie*, dirà Bachtin (1965, p. 25) sulle orme di Freud).


d. Le possibilità sono innumerevoli. (Es. 5 ) Ecco allora un esempio opposto al precedente. Le ottime trascrizioni di Alexander Weinmann comprimono elegantemente in un quartetto d'archi con contrabbasso i ricchi colori e le espansioni orchestrali dei Walzer di Lenner e degli Strauss. La trascrizione consente la loro importazione nell'ambito della musica da camera, con effetti vari: qui non abbiamo comicità, ma all'opposto una valorizzazione di aspetti intimi e colloquiali, un assottigliamento dello slancio orchestrale variopinto in sottolineature conversative umoristiche. Nelle trascrizioni di Weinmann queste composizioni acquistano inediti toni cameristici, salottieri nel senso migliore della parola. Si crea un effetto nuovo e un cambiamento notevole d'ambiente, che sorprende e spiazzava le attese di chi identifica il suono e il linguaggio del quintetto d'archi con le forme e le atmosfere di Haydn, Mozart e Beethoven.

e. Mozart ha scritto parecchie composizioni con intenti dichiaratamente comici, finalizzate allo spasso degli esecutori. Il gioco umoristico investe anche il testo musicato, con contrasti divertenti: troviamo così imitazioni di uno stile operistico mediante un insieme vocale con strumenti, ma su parole stravaganti e neologismi che vanno a costituire un dialogo assurdo e spesso pepato.


(Es. 6) Il quartetto *Caro mio Druck und Schluck* o (Es. 7) il *Bandl-Terzett* K. 441 sono un buon esempio di questo tipo di comicità, che si burla dei modi operistici.

(Es. 8) Alcuni canoni mozartiani a più voci inscrivono nello stile severo del canone a cappella varie trovate e scherzetti testuali, talvolta osceni, come il famoso *Difficile lectu mihi Mars et jonicu difficile* (K 559). Per Paumgartner (1940) questi canoni mozartiani «sono l'equivalente musicale delle lettere alla *cuginetta*».

f. La musica può imitare la natura, le persone, le loro voci, i versi degli animali e la musica stessa, traendo da tutto ciò effetti comici diversi, a patto che si realizzi una qualche degradazione, una desublimazione o una caricatura di qualche aspetto.

(Es. 9 ) Due ecclesiastici tardorinascimentali, musicisti e buontemponi d'ingegno, Orazio Vecchi, con *l'Anfiparnaso*, e Adriano Banchieri col suo *Festino nella sera del Giovedì grasso* o con la *Pazzia senile*, e altro ancora, ci hanno lasciato madrigali drammatici parodistici irresistibili, dove le voci di un quintetto vocale fanno il verso a vecchi rimbambiti, imitano i versi di animali di vario genere, il suono di strumenti musicali a plettro, o le grida e i discorsi in plurimi dialetti degli abitanti sulle rive del Brenta. Il nobile *sound* madrigalístico, senza abbandonare l'impegno esecutivo e con la massima serietà, si impegna anche in queste mirabili e spassose «sciocchezze».

g. Si può confrontare l'imitazione caricaturale madrigalística con un esempio strumentale simile, ma assai lontano, per

epoca e per area culturale. (Es. 10 ) Un tremolo indiato di due straordinari violinisti tzigani russi degenera improvvisamente in un battibecco tra due uccelli, o, se si preferisce, tra due persone litigiose o, più semplicemente, tra due violini che cercano di parlarsi imitando la prosodia di un discorso, per poi beccarsi scompostamente, con una *verve* irresistibile e quasi scurrile, che strappa il riso [15].

h. In altri casi, la comicità scaturisce da un gioco, che mette in contrasto ridanciano musica e testo, sovvertendo i loro rapporti canonici, custoditi da una salda e potente tradizione. In età medioevale, e *semel in anno*, le «feste asinarie», la festa dei folli e altre consimili, si burlavano pesantemente della musica liturgica. Avveniva che il basso clero imitasse, satireggiandole, le forme e i modi del gregoriano, stravolgendo le parole del rito religioso. Questa parodia blasfema del sacro istituito si scatenava annualmente e carnevalescamente in coincidenza col Capodanno. La profanazione musicale non era che un momento di una pratica di licenza che metteva sottosopra l'ordine canonico dei riti e dei divieti della Chiesa. René Clemencic (1979) ha tentato una godibile ricostruzione, sulla base di manoscritti, di queste pratiche carnevalesche. [16] Clemencic ricorda che tali pratiche resistettero alla repressione ecclesiastica sino al XVI° secolo. Esse sono da considerare una parte non trascurabile di quella carnevalesca che culminerà nell'opera di Rabelais e che Bachtin (1965) ha analizzato nel suo famoso saggio.

Questo piccolo campionario mostra, senza alcuna pretesa esaustiva, la varietà dell'umorismo e la capacità della musica, spesso della pura musica, di indurre il riso utilizzando un certo numero di tecniche del comico.

VII. Quando la musica imita il riso.

Vorrei ora esaminare un differente aspetto del riso nella musica. Non come la musica suscita il riso, ma come la musica assume il riso nel proprio linguaggio e come lo trasmette agli ascoltatori. Se esiste la musicalizzazione del pianto e del lamento, abbiamo anche quella del riso. La musica vocale e strumentale, per importare il riso dentro il suo dispositivo, deve imitarlo, stilizzarlo, con lo scopo di piegarlo infine alle proprie esigenze.

Nel compiere questa operazione mimetica, la musica dispone di maggiori strumenti espressivi rispetto alla mimesi del riso nella scrittura, oltre ad avvalersi dell'iniziativa e del contributo dell'interprete..

Sugli *Ha-ah, he-he, hi-hi, hu-hu, ho-ho* del riso si è sviluppata nel 1600 e sino all'Illuminismo un tentativo di codificazione delle varie forme di risata, basata sull'ipotesi di una stretta connessione tra le diverse vocali e gli umori corrispondenti ai vari temperamenti. [17]

La musica può sedurre l'ascoltatore a identificarsi col riso della musica. L'ascolto silenzioso e l'inibizione della propria voce nell'ascolto sono allora abbandonati e l'ascoltatore si associa con un vero riso al riso della musica.

Questa seduzione è smaccata solo nella musica che aspira alla comicità. Si verifica in tale caso qualcosa che assomiglia al vecchio trucco dell'attore comico, in genere non di gran livello, per favorire il riso degli spettatori: ridere egli stesso, mostrando di divertirsi a ciò che dice.



(Es. 11, 12) Nella notevole aria «Ah, quel diner», da *La Périchole* di Offenbach, l'ebbrezza alcolica del personaggio autorizza e giustifica il suo riso immotivato, la cui estrinsecazione tuttavia è soprattutto lasciata all'iniziativa dell'interprete. [18] Il pubblico è indotto a un'identica disinibizione e alla partecipazione.

(Es. 19) Troviamo seduzione al riso nell'«Aria della risata» («C'est l'histoire amoureuse») della *Manon Lescaut* di Auber. In questo scintillante esempio di stilizzazione musicale di un riso scoppiettante, *l'éclat de rire* è preceduto e annunciato da un rallentamento controllato che prelude all'esplosione della risata.

Se escludiamo quest'uso del riso per produrre una comicità che a sua volta fa ridere, il riso si manifesta nella musica in tutte le sue numerose varietà [19] e diviene, spesso semplicemente per contrasto, un elemento drammaturgico specifico per caratterizzare un personaggio e soprattutto per sottolineare o esasperare l'angoscia, lo smarrimento e altri affetti negativi simultaneamente presenti.

Ecco tre esempi, molto diversi tra loro, di un riso che non produce comicità per chi ascolta.

1. Nel finale dell'atto II del *Ballo in maschera* troviamo la risata «sogghignante» dei congiurati in un momento culminante dell'opera. Un concertato geniale esprime e *contiene* i nodi drammaturgici della trama, venuti improvvisamente al pettine, in una varietà di posizioni che la scrittura contrappuntistica e mobilmente alternata del concertato ha il compito di tenere insieme, simultaneamente e distintamente.

(Es. 13) Il coretto dei congiurati commenta:

Ve', la tragedia mutò in commedia

Piacevolissima, Ah! ah! ah! ha!

E che baccano sul caso strano,

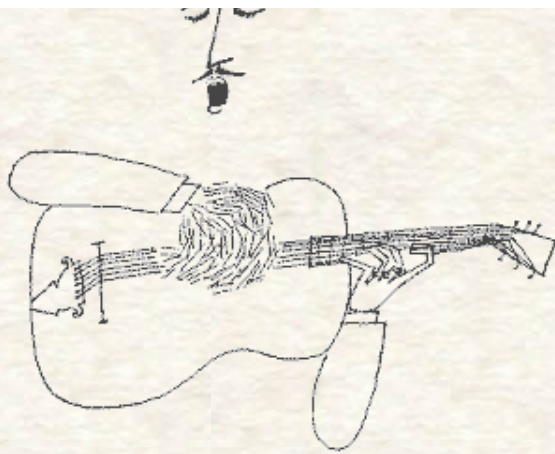
E che commenti per la città!

E' successo che ad Amelia cadesse fatalmente il velo che le nascondeva il volto e le consentiva l'anonimato. A questo svelamento istantaneo corrisponde una rivoluzione nella narrazione, una vera rivelazione, gravida di effetti immediati e a meno breve termine. Il coretto dei congiurati scopre con sorpresa che la donna velata non è altro che la moglie del Baritono ignaro, il quale scopre a sua volta in quel momento che è sua moglie a tradirlo col suo migliore amico. Il Baritono ha appena sostituito generosamente l'amico nel suo incontro amoroso con la donna velata, per salvaguardare la vita dai congiurati che si apprestavano ad ucciderlo.

Con la caduta del velo l'azione muta improvvisamente: per i due, anzi i tre personaggi del triangolo, ha inizio la tragedia, che si concluderà con l'assassinio durante il ballo in maschera; per il coro dei congiurati la vicenda si trasforma all'istante in commedia galante, in risibile *pochade*. La risata del coretto è concorde, maligna e cortigiana. Un riso sarcastico e pettegolo ha sostituito le intenzioni omicide del gruppo.

2. *A risa* (1895) di Berardo Cantalamessa, celebrato compositore ed esecutore di canzoni napoletane, fu un popolare successo della fine dell'Ottocento. Nella canzone, che conobbe





numerose versioni e rifacimenti, un tale descrive la propria caratteristica di produrre, in ogni occasione anche triste o dolorosa, una risata irrefrenabile, che si ripete nel ritornello.

[20] *A risa* sarebbe un buon esempio di risata musicale seduttiva, contagiosa e corriva, che invita esplicitamente a ridere.

3. Thomas Mann, che probabilmente conobbe questa canzone in uno dei suoi soggiorni italiani, quando *A risa* era in gran voga, la utilizzò in pagine memorabili de *La morte a Venezia* (Mann, 1911, pg. 92-99). Nel racconto manniano a suonarla è un gruppetto di posteggiatori partenopei, quattro «pezzenti virtuosi» in trasferta veneziana («mandolino, chitarra, fisarmonica e un piagnucoloso violino»). Il chitarrista è anche il cantante, una specie di baritono buffo, caratterista quasi senza voce, ma eccellente mimo e con una *vis comica* innegabile. Un tipo

«mezzo magnaccia mezzo commediante, brutale e protervo, pericoloso e spassoso». Il canto in questione viene eseguito nel giardino dell'Hôtel Des Bains come ringraziamento al pubblico, al termine della questua per il concertino.

Ecco la precisa descrizione del pezzo. «Era un salace rondò, in dialetto incomprensibile e con un ritornello a risata». A un certo punto «cessavano parole e accompagnamento; non rimaneva che la risata, obbediente bensì a un certo ritmo, ma trattata con grande naturalezza specie dal solista, che sapeva infonderle evidenza stupefacente». Eppure si trattava di una «risata cinica finta», una risata di scherno, che finiva tuttavia, nella sua urlata teatralità, per coinvolgere tutti: dal ricco pubblico degli ospiti sino ai camerieri. L'ilarità disperata di questa canzone acquista nelle pagine straordinarie di Mann significati sinistri e diabolici, con risonanze licenziose e sulfuree che ben si accordano con lo sconvolgimento emotivo del protagonista, annunciando per contrasto l'inizio della sua fine prossima.

Nel film che Visconti trae dal romanzo (1971), la canzone della risata occupa un posto eminente e dà luogo a una sequenza mirabile per fedeltà e felice ricreazione fin nei minimi dettagli della tessitura del racconto. Il riso licenzioso e quasi osceno, con la sua fisica corporalità prorompente, entra nel mondo ovattato della ricca società dell'albergo. Anche qui abbiamo un contatto inquietante tra due mondi antitetici, all'insegna di un riso catalizzatore, che tutti accomuna in un momento carnevalesco, tranne Aschenbach, il protagonista solitario, ormai irrimediabilmente segnato dalla morte.

4. Berardo Cantalamessa, con la sua canzone ridanciana e popolare, non si sarebbe certo aspettato di vedere conferire alla sua «macchietta» un significato così sinistro. Eppure è assai verosimile considerare la versione sulfurea manniana di *A risa* come l'anticipazione di un'altra risata in musica, descritta, ancora da Thomas Mann (1947), nel *Doctor Faustus*.

Si tratta di *Apocalipsis cum figuris*, oratorio per coro e orchestra, la penultima grande composizione dell'infelice compositore Adrian Leverkühn, da lui scritta poco tempo prima di essere distrutto dalla demenza paralitica. A differenza dalla canzone precedente, questo oratorio è una pura invenzione letteraria, alla quale non sembra corrispondere alcun preciso modello musicale.

Qui il riso, perduto ogni connotato gioioso, è diventato «il pandemonio della risata», il riso infernale che costituisce il finale della prima parte dell'oratorio. Mann ce lo descrive come «travolgente gaudium della geenna che incomincia con la risata di una voce singola e per cinquanta battute fila rapidamente, comprendendo coro e orchestra tra incroci e inversioni ritmiche fino a un traboccante e sardonico fortissimo di tutte le voci e tutti gli strumenti - una scarica di sataniche risate di scherno e di trionfo, composta orrendamente di urla, latrati, stridii, muggiti, ululati, belati e nitriti». (p. 718 -719)

A questo riso dell'inferno si contrappone, subito dopo, un meraviglioso coro di voci bianche, con un'orchestra ridotta. «Un brano di musica delle sfere cosmiche, gelida, limpida, diafana, aspramente dissonante, ma d'una dolcezza di suoni che direi ultraterrena, inaccessibile e tale da riempire il cuore di nostalgia senza speranza». Ma una sostanziale identità unisce il riso infernale al coro angelico: nel quale «è cambiata la strumentazione e vi è trasformato il ritmo, ma in quella musica struggente non vi è *nemmeno una nota* che non si trovi in precisa corrispondenza anche nella risata infernale».

Il riso in musica sembra trovare un suo limite estremo in questa invenzione extramusica sulla musica e le sue possibilità espressive e trasformative. Un doloroso sadismo erode e nega la possibilità del riso di elevare e soddisfare gli animi. Si genera invece un sublime riso negativo. Si afferma al tempo stesso che la musica delle sfere celesti è sostanzialmente identica all'urlo dell'inferno. Lo spirito dell'odio guasta il buon riso e lo precipita, come riso infernale, nell'area del sangue cattivo, del dolore e della malattia, della megalomania distruttiva e della morte psichica. La chiara partizione tra inferno e paradiso ha perduto quasi totalmente ogni tratto distintivo sostanziale: rivelandosi una pura differenza illusoria, di orchestrazione e di forma. La costruttiva scissione tra bene e male è fallita: gli opposti coincidono. Si potrebbe qui parlare, in analogia col «- K» di Bion, di un «- R» (dove K sta per Conoscenza e R per Riso). Un riso col segno negativo non significa pianto, ma urlo infernale, risata che ha perduto ogni connotato gioioso e positivo all'insegna del trionfo della distruttività e dell'odio, espressione della parte psicotica della personalità e dell'idealizzazione del negativo.

VIII. La follia comica in musica.

Non è il caso di concludere foscamente uno scritto sul comico musicale, lasciando l'ultima parola all'Apocalisse di Mann. Qui la musica è soprattutto un'invenzione letteraria e un simbolo artistico estremo della rovinosa malattia storica della Germania e del Novecento.

Meglio allora, tornando all'opera musicale, rivolgersi alla comicità gioiosa di qualche finale d'atto di Rossini, considerando qualcuno dei suoi concertati estatici e palpitanti di umorismo. Per contrastare il riso infernale dell'Apocalisse, voglio ricordare tre di questi concertati rossiniani, con l'intento che facciano da farmaci euforizzanti (o da droghe evasive?) rispetto alla piega satanica presa dal discorso.

Nei tre esempi seguenti, è essenziale, per istituire la comicità, il gioco convergente tra le parole del libretto, la musica e la storia narrata. Il lieto fine si accompagna nei tre casi allo scorno e alla sconfitta di qualche personaggio negativo, che con la sua autorità e col suo potere ostacola il raggiungimento della felicità da parte dell'eroina oppressa. In tutti e tre i casi una benefica, transitoria e calcolatissima follia evasiva interviene nel momento culminante, in cui il racconto rischia una svolta negativa o tragica. Qui si concentra, allo stato puro, quella «follia organizzata e completa» che Stendhal (1824) ravvisava come una caratteristica forte dell'Opera comica rossiniana.

L'opera seria ci confronta con la follia tragica e luttuosa, col delirio distruttivo prodotto da passioni insane - innanzi tutto amorose e ad esito rovinoso. L'opera comica ci mostra invece il lato ridanciano del delirio, una versione ridicola e sorridente di una pazzia condivisa, transitoria e collettiva

1. Consideriamo per primo *Il Barbiere di Siviglia* e la macchina irresistibile del quintetto che si scatena, dopo il sospeso «quadro di stupore» unanime, sui versi (Es. 14)

Fredda ed immobile - come una statua, - fiato non restami - da respirar.

Mentre Figaro, ridendo, esclama:

Guarda Don Bartolo! - Sembra una statua! - Ah ah! dal ridere - sto per crepar!



(Es. 15) Per arrivare infine al sestetto e alla «stretta», dove si realizza quella bergsoniana meccanizzazione ritmica della vita, che è una componente della follia e insieme della comicità.

(Es.16) Mi par d'esser con la testa - in un'orrida fucina, - dove cresce e mai non resta - delle incudini sonore - l'importuno strepitar. - Alternando questo e quello - pesantissimo martello - fa con barbara armonia - muri e volte rimbombiar. E il cervello, poverello, - già stordito, sbalordito, - non ragiona si confonde, - si riduce ad impazzar.

Nei versi del libretto, la pazzia è *barbaro rumore, strepito rimbombante, orrida fucina* (tutti aspetti allusivi a una sonorità traumatica e caotica, agli antipodi di ogni musica). Tuttavia è l'ordine della musica a trasformare la pazzia rumorosa in umorismo musicale indiolato.

2. Affianchiamo al *Barbiere di Siviglia* un altro concertato, quello della scena VIII di *Cenerentola*. Il sestetto esprime lo stupore per la rivelazione dell'identità del vero Principe. La sua rinuncia al travestimento coincide con lo scorno di Don Magnifico e delle due sorelle e prelude allo snodo del finale lieto. Un canone delle varie voci, subentranti all'ottava o alla quinta, «rappresenta» musicalmente quell'intreccio aggrovigliato di cui parla il sestetto.

(Es. 17) Questo è un nodo avviluppato- Questo è un gruppo rintrecciato, - Chi sviluppa più involuppa;- Chi più sgroppa più raggruppa; ed intanto la mia testa - Vola, vola e poi s'arresta, - vo tenton per l'aria oscura, - E comincio a delirar.

Percepriamo la consistenza fonica del groviglio, con tutti quei *gr, tr, pp...* Ma al tempo stesso il concertato, col suo contrappunto, ci parla con la massima lucidità anche del groviglio della trama dell'opera, con i suoi affetti contraddittori e i suoi imbrogli, generatori di confusione e abbagli, che si scioglieranno infine con l'apoteosi di Cenerentola.

3. Per concludere, consideriamo la stretta del Finale del I atto dell'*Italiana in Algeri*, «dove, forzando il senso onomatopeico di parole e immagini, Rossini costruisce una geniale pagina contrappuntistica e coloristica» (Rognoni, 1968).

(Es. 18) Va sossopra il mio cervello - sbalordito in tanti imbrogli;- Qual vascel fra l'onde e i scogli - Io son presso a naufragar. - Nella testa ho un campanello - Che suonando fa dindin. - Come scoppio di cannone - la mia testa fa bumbum. - Sono come una cornacchia - che spennata fa crà crà.- Nella testa un gran martello - mi percuote e fa tac tac.



Nella testa ho un campanello sviluppa l'onomatopea dei *din-din, bum-bum, cra-cra e tac-tac*: siamo presi da un ciclone «in cui la buffoneria si è fatta suono» (Roncaglia, 1946). La circostanza scatenante è rappresentata dal fatto che il Turco prepotente è stato mandato in una rischiosa e temibile confusione («Costei mi fa impazzir») dal rifiuto sprezzante di Isabella, l'Italiana di cui si è invaghito.

Nei tre concertati, troviamo molti ingredienti della comicità più tipica, associata alla comicità in musica.

Intanto la sconfitta del prepotente (rispettivamente Bartolo, don Magnifico e Mustafà), avviene definitivamente quando questi è gabbato e messo fuori uso da un' astuzia di superiore efficacia, che ottiene il nostro divertimento e adesione, pur non trattandosi di procedimenti molto onesti e spesso a loro volta prepotenti: veri e propri imbrogli.

La musica è complice del procedimento e concorre in modo determinante all'evasione euforica del gruppo. Assistiamo alla comparsa di una follia comica caratterizzata con precisione.

La follia comica è riflessiva, sapiente, generalizzata, e soprattutto ridanciana; dove la regressione poetica del testo del libretto e quella emotiva dei personaggi, finalmente riuniti in un gruppo, sono controllate da una superiore organizzazione ritmica e contrappuntistica, che trasforma alcune temibili deviazioni psicopatologiche in meraviglioso e spassoso gioco. Infine lo «stupore», la «confusione», il «delirio», il «naufragio» mostrano di poter diventare motivi di divertimento e di riso, ristabilendo, per una via musicale, l'ordine e la felicità.

Con questi concertati siamo certamente all'interno di una formula comica provvista di una propria coerenza. Un articolato stilema, narrativo e musicale, si ripete: si passa dallo stupore per una situazione e una verità rischiosa a una follia riflessiva attraverso la quale si raggiunge un'unanimità integrata nel canto. In tutti e tre i casi siamo all'apice di una sfida al potere e all'autorità da parte della potenza dell'amore. In quel punto, nella musica, se non nella narrazione, nell'insieme del gruppo se non nel singolo personaggio, si armonizza e si placa ogni conflitto. Siamo di fronte a uno svincolo narrativo fondamentale, dove il bene deve essere chiaramente distinto dal male e trionfare su di esso, ma senza morti e feriti, e anche senza eccessive mortificazioni per qualcuno. Ciò è richiesto dal genere comico, che rifugge da ogni *dénouement* tragico, imboccando senza esitazioni la via dell'euforia, con un minimo di negazione e un massimo di verità. Sta all'arte un'elaborazione della formula in modo sufficientemente vario e inventivo per non trasformarla in qualcosa di stanco e stereotipo, in un luogo comune, artisticamente inefficace e incapace di suscitare il riso.

IX. Per concludere.

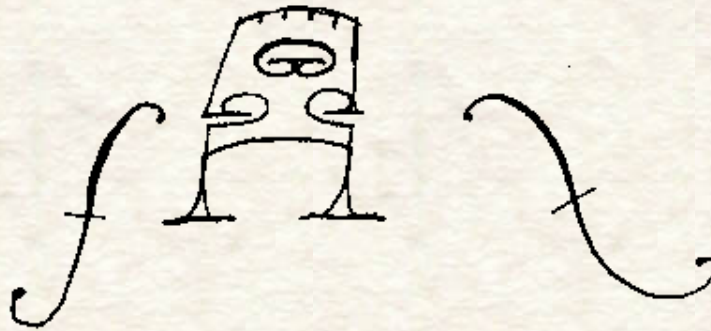
Compete ora anche a questo scritto una «stretta» conclusiva e ricapitolante.

Dopo aver discusso gli aspetti più generali dell'umorismo, della comicità e del riso nella musica, ho messo a confronto e fatto interagire l'umorismo musicale con le tesi freudiane e post-freudiane sul motto di spirito e i processi psichici implicati nella musica. Ho considerato quindi alcuni aspetti del comico musicale nella musica strumentale e vocale, con e senza riferimento a testi, ponendo in relazione il comico musicale alle caratteristiche funzionali (e finzionali) dello spazio artistico. Spero di aver mostrato l'utilità delle analisi e dei confronti proposti e l'esistenza di importanti affinità tra umorismo e musica.

Ho infine esaminato tre aspetti fondamentali della comicità musicale: la musica che promuove il riso, impiegando varie «tecniche» del comico; la musica che imita il riso, ma che non necessariamente produce effetti di comicità nell'ascoltatore; la «follia ridicola» nel teatro in musica di Rossini, che fornisce una forma comica al rischio della disgregazione psichica.

Anche nella musica il comico e il riso si manifestano con qualità che variano dal buon riso generoso al riso della negatività più nera: da +R a -R. Alla conoscenza il riso si affianca, in una posizione non necessariamente antitetica o negativa, maniacale ed evasiva. Nell'arte piccola o grande la mobilitazione aggressiva richiesta è sempre temperata in varia misura dall'organizzazione formale che ha funzioni integrative, da una funzione contenitrice che rende possibile la rappresentazione comica e ne condiziona l'efficacia.

Il buon riso della musica, quando si realizza, sembra infine presentarsi non come una droga euforizzante, né soltanto come un sistema di negazione maniacale del dolore, ma come uno dei migliori antidoti al veleno dell'odio, dell'ira, della superbia, della rinuncia dolorosa e della vendetta. Un potere fragile e un rimedio salutare, che merita di essere riconosciuto come tale, coltivato e conquistato, nella musica e nella vita.



Fausto Petrella

Elenco delle citazioni musicali

1. Prokofiev: da Pierino e il lupo
2. Cimarosa: da Il maestro di cappella
3. Mozart: da Uni scherzo musicale (K 522)
4. T. Werner, da Haydn's Saitensprünge
5. J. Strauss- trascrizione di A. Weinmann
6. Mozart: Caro mio Druck und Schluck
7. Mozart: Bandl-Terzett (K. 441)
8. Mozart: Difficile lectu mihi Mars et jonicu difficile (K 559)
9. Banchieri: da La pazzia senile
10. Loyko: da Moldova (dall'antologia Russian Gypsy Soul).
11. Offenbach: da La Périchole, «Ah, quel diner» (vers. Berganza).
12. Offenbach: da La Périchole, «Ah, quel diner» (vers. Barberian).
13. Verdi: da Il ballo in maschera, finale atto II°.
14. Rossini: da Il Barbiere di Siviglia: «Fredda ed immobile»
15. Rossini: da Il Barbiere di Siviglia, seguito
16. Rossini: da Il Barbiere di Siviglia, «Mi par d'esser con la testa»
17. Rossini: da La Cenerentola, «Questo è un nodo avviluppato»
18. Rossini: da L'italiana in Algeri, «Va sossopra il mio cervello»
19. Aubert: da Manon Lescaut, «C'est l'histoire amoureuse»
(«Aria della risata»)

Per ascoltare gli esempi musicali è necessario [Real Player](#)
a cui debbono essere associati i files con estensione ".rm"

Bibliografia

- Abert H. (2000) *Mozart. La maturità 1783-1791*, EST, Torino.
- Anzieu D. (1976), *L'enveloppe sonore du soi*, Nouvelle revue de psychanalyse, 13, 161.
- Bachtin M. (1965) *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.
- Banfi E. (1955, ed.) *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Ed. Università degli Studi di Trento, Dip. di Scienze Filologiche e Storiche, Trento.
- Bion W. (1962), *Una teoria del pensiero*. In *Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*, Armando, Roma 1970.
- Bion W. (1963) *Gli elementi della psicoanalisi*, Armando, Roma 1988.
- Breazul G. (1941), *Patrium carmen: contribu•ii la studiul muzicii române•ti*, Craiova (citato in Derossi, 1984).
- Carollo R. (ed., 1998) *Psicoanalisi e musica*, Moretti e Vitali, Bergamo
- Ceccarelli F. (1988) *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Einaudi Torino.
- Cerf W. (1954) *Umori ed emozioni nell'arte*, Rivista di filosofia, 45, 4 1954, p. 363.

- Dalmonte R. (1995), *Il comico nella musica seria*. In E. Banfi (ed.).
- De Martino E. (1958) *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Ed. Scientifiche Einaudi, Torino.
- Derossi P. (1984), *Romania*, voce del Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Utet, Torino.
- Di Benedetto A. *Prima della parola*, Angeli, Milano 2000.
- Dumas D. (1973), *Chants flamencos*, Aubier Montagne, Paris.
- Ehrenzweig A. (1975) *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Astrolabio, Roma 1977.
- Fornari F. (1984) *Psicoanalisi della musica*, Longanesi, Milano.
- Fornari F. (a cura di, 1982) *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*, Sansoni, Firenze.
- Freud S. ((1899), *L'interpretazione dei sogni*, OSF, 3.
- Freud S. (1905) *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, OSF, 5.
- Freud S. (1927) *L'umorismo*, OSF, 10.
- Fubini E. (2002), *Musica e affetti*, in De musica, I, Internet, <<http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>>.
- Hildesheimer W. (1977), *Mozart*, Rizzoli, Milano.
- Jodelet F. (1965) *L'association verbale*. In *Traité de psychologie expérimentale* (a cura di P. Fraisse e J. Piaget), PUF, Paris.
- Koestler A. (1964) *L'atto della creazione*, Ubaldini, Roma 1975
- Kris E. (1952), *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.
- Lichtemberg G. Chr. (1975) *Osservazioni e pensieri*, Einaudi, Torino.
- Mancia M. (1998) *Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale*. In R. Carollo ed. (1998)
- Mann Th. (1911) *La morte a Venezia* (trad. di E. Castellani). In *Romanzi brevi*, Mondadori, Milano 1955.
- Mann Th. (1947) *Doctor Faustus*, trad. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1949.
- Manzoni G., *Arnold Schömborg*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Meyer L. B. (1956) *Emozioni e significato in musica*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Orlando F. (1987), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.
- Paumgartner B. (1940), *Mozart*, Einaudi, Torino 1945
- Petrella F. (1978) *Stati confusionali e metafore della confusione*, Aut aut, 164. Ora in Petrella, *Turbamenti affettivi e alterazioni dell'esperienza*, Raffaello Cortina, Milano 1993, p. 180.
- Petrella F. (1985) *La mente come teatro. Antropologia teatrale e psicoanalisi*, Centro scientifico torinese, Torino.
- Petrella F. (1996), *L'ascolto e l'ostacolo. Musica, discorso, immaginazione nel lavoro psicoanalitico*, Atque, 14/15, p. 155-188.
- Piana G. (1991) *Filosofia della musica*, Guerini, Milano.
- Pirandello L. (1908) *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano 1973.
- Reik T. (1953) *L'ironie dans la musique*. In *Écrits sur la musique*, Les belles lettres, Paris 1984.
- Roncaglia G. (1946), cit. da Rognoni (1968).
- Rognoni L. (1968) *Gioacchino Rossini*, Einaudi, Torino 1977.
- Rosolato G. (1982) *La haine de la musique*. In A.V. *Psychanalyse et musique*, Les belles lettres, Paris.
- Schön A. (2001), *Ascolto musicale, ascolto clinico*, Musica e terapia, 4, 2001.
- Segre C. (1982) *Il Witz e la pragmatica del testo*. In F. Fornari (1982).
- Stendhal (1824) *Vita di Rossini*, EDT, Torino 1983.
- Steiner R. (1982) *Es ludens?*. In Fornari F. (1984)
- Stoichita V. e A. Coderch (1999), *L'ultimo carnevale. Goya, De Sade e il mondo alla rovescia*, Il Saggiatore, Milano 2002, pag. 286 e seg.
- Strawinski I. (1935), *Cronache della mia vita*, Minuziano, Milano, 1947.
- Wagner R. (1911) *La mia vita*, EDT, Torino 1982.

Note

[1] Oltre ai tre studi menzionati, ve ne sono parecchi altri, alcuni dei quali, a cominciare dall'opera di Th. Lipps, servono a Freud come punto di partenza. Vedi, per uno studio delle fonti dello scritto freudiano, R. Steiner (1982).

[2] Leopold Mozart muore a Salisburgo il 28 maggio 1787. A Vienna Wolfgang scrive la citata elegia in morte del suo passero il 4 giugno. Uno scherzo musicale K 522 è del 14 giugno 1787.

[3] *Capinera*, parole e musica di Amerigo Giuliani, fu resa celebre all'inizio del Novecento dalla cantante napoletana Elvira Donnarumma. Il testo della canzone, smaccatamente strappalacrime, al punto da poter essere involontariamente umoristica, recita così: 1. La chiamavan «Capinera» - pei suoi ricci neri e belli, - stava sempre fra i monelli - per la strada tutto il dì. - Scalza, lacera, una sera - m'apprestavo a rincasar, - col visino suo di cera - me la vidi avvicinar. - «Dammi un soldo, ho tanta fame!», - «Hai la mamma?», «Non ce l'ho!». - «E il tuo babbo, la tua casa?». E lei triste «Non lo so!». - Provai una stretta al cuore e quella sera - la mia casetta accolse Capinera. - E lei cantava, cantava giuliva - di trilli e grida la casa m'empiva - ed un bel sogno nel cuor carezzavo, - la contemplavo, forse l'amavo. - 2. Tredic'anni lei compiva - s'era fatta pensierosa: - «Pensi forse a qualche cosa? - che ti manca?». «Non lo so!». - Primavera, sole e fiori, Capinera è sempre là. - Sta affacciata e guarda fuori, - «Cosa vuoi?», «La libertà!». - «Non hai casa, non hai mamma, dove andrai?». Rispose: «Andrò». - Con la mano piccolina l'orizzonte mi insegnò. - Provai una stretta al cuor, finché una sera - più non trovai a casa Capinera. - Di trilli e grida la casa m'empiva, - la contemplavo... forse l'amavo. - 3. Fu in un'alba di gennaio, - dopo l'orgia rincasavo. - Nevicava e m'apprestavo - ad aprire il mio porton. - A distanza molto breve - vidi un certo non so che; - affiorava fra la neve, - dissi allor «Vediam cos'è». - Eran cenci, io li rimossi, - diedi un grido, due piedini, - due piedini scalzi e rossi, - poi le mani, poi un visin. - Un urlo mi sfuggì vedendo ch'era - la morticina, la mia Capinera. - Forse pentita al suo nido tornava, - forse quaggiù che le aprissi invocava... - mentre la neve saliva, saliva... - e lei moriva... e lei moriva...».

[4] Vedi, per esempio, il giudizio di Orlando (1987), che ritiene, giustamente, che il saggio sul *Motto di spirito* contenga «pagine fra le più mirabili» che Freud abbia mai scritto (p. 206). Bisogna tuttavia riconoscere che questo saggio freudiano è spesso sottovalutato: se ne disapprova soprattutto l'insistito energetismo, che è in realtà soltanto una componente, sia pure rilevante, del discorso complessivo.

[5] E' Th. Mann che ne riferisce in *Il romanzo di un romanzo*. Vedi G. Manzoni (1975, p. 168).

[6] Vedi *La Gerusalemme liberata*, C. IV, st. 3. Non solo il verso citato, ma l'intera «stanza» risuona di questa tromba infernale.

[7] Vedi la descrizione di questo Pêché de vieillesse in Rognoni (1968), p. 246 e sg.

[8] Benché Freud non faccia alcun riferimento alla musica nelle osservazioni citate, le sue considerazioni si approssimano alla musica della parola e al suo valore fonico. Non è un caso che la frase citata sia subito seguita da un raro esempio di sogno 'musicale' (1899, p. 314): «Una signora mia amica sogna: Si trova all'Opera. E' una rappresentazione wagneriana, che è durata sino alle sette e tre quarti del mattino»(!) Nel sogno fa la sua allusiva comparsa Ugo Wolf, rappresentato su un alta torre, che si aggira come un lupo in gabbia, con i tratti del direttore d'orchestra wagneriano Hans Richter, eccetera.

[9] Sui problemi qui accennati vedi Jodelet (1965). Confronta anche Petrella e P. Sommaruga: *Il linguaggio come il sistema di segnalazione*, *Il lavoro neuropsichiatrico*, 43, 22, 3, p. 1 - 50, 1968. Accenni a questa prospettiva e in relazione all'umorismo si trovano anche in Koestler (1964), p. 304 - 306.

[10] Cit. da E. Pontiggia, *Postfazione a Lo spirituale nell'arte*, cit. Vedi W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1984, vol II, pp. 153 - 182.

[11] I riferimenti sono a Bion (1963) e ai processi di formazione del pensiero. Sulla confusione rinvio a Petrella (1978) e, in riferimento all'umorismo, all'importante studio di R. Steiner (1982).

[12] Sul rapporto teatro - mente e sul teatro dell'ascolto in musica e nella psicoanalisi rimando a Petrella (1985 e 1996).

[13] Per un'importante e sin troppo complessa discussione sugli aspetti inarticolati del motto di spirito e della musica, messi a confronto con i suoi aspetti formali, anche in una prospettiva storica, oltre che percettologica e psicoanalitica, vedi Ehrenzweig (1965).

[14] Il riferimento è a *Haydn's Saitensprünge* di Werner Thomas.

[15] Si tratta del notevole brano Moldova, eseguito dal gruppo tzigano russo «Loyko» al Festival europeo di musica tzigana a Monaco di Baviera nel 1994. Lo si può ascoltare nell'antologia *Russian Gypsy Soul*, a cura di C. Scholze e S. Erdenko, Network Medien, Frankfurt - Main, 2000.

[16] Le menzionate ricostruzioni si trovano in un CD «Harmonia mundi», 1998.

[17] Per una brillante sintesi di questi aspetti, vedi V. Stoichita e A. Coderch (1999), pg. 287 e s.

[18] Ho sotto mano due diverse interpretazioni su CD di quest'aria. La prima (Teresa Berganza), soltanto umoristica, presenta lo stato di ubriachezza con grande eleganza e, se così si può dire, sobrietà stilistica; Nella seconda (eseguita da Katy Bareberian), la cantante si produce in una serie di irresistibili e musicalissime risate. Solo questo riso di coloritura è capace di indurre il riso nel pubblico.

[19] Per un elenco e una tipologia delle varie forme del sorriso e del riso e una discussione su questa varietà, vedi Ceccarelli (1988, pag. 122 e seg.).

[20] Le strofe di una versione di 'A risa dicono: «Io tengo, 'a che so' nato, - nu vizio guosso assaje... - nun ll'aggio perzo maje... - va' trova' lu ppeché! - Mm'è sempe piaciuto - di stare in allegria - io, la malinconia, - nun saccio che rrob'è! - De tutto rido...e che nce pòzzo fá!? - Ah - ah - ah - ah..... - Nun mme ne 'mporta si stóngo a sbagliá... - Ah - ah - ah - ah.. - -I o rido si uno chiagne, - si stóngo disperato, - si nun aggio magnato, - rido senza penzá... - Mme pare che redenno, - ogne turmiento passa... - nce se recréa e spassa... - cchiù allero se pò stá... - Sarrá difetto guosso chistuccá.. - Ah - ah - ah - ah... - Ma 'o tengo e nun mm' 'o pòzzo cchiù levá... - Ah - ah - ah - Lu nonno mio diceva - ca tutte li ffacenne - faceva isso redenno... - E accussí i' voglio fá... - Chist'è 'o difetto mio, - vuje già mo lu ssapite... - 'nzieme cu me redite - ca bene ve farrá! - Redite e ghiammo ja': - Ah - ah - ah - ah - Ca bene ve farrá - Ah - ah - ah - ah - Ah - ah - - ah.»

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

Conversazioni

Nicola Pedone

"Ah, bevessero del tossico..."

Mozart e i filosofi

Testo di una conferenza tenuta a Brescia, Teatro Sancarlino, in data 30 gennaio 2001

presso l'Associazione Mozart Italia - Brescia.

Si ringrazia l'Associazione per l'autorizzazione alla pubblicazione.

Il titolo scelto per l'incontro di questa sera mette scherzosamente in relazione un verso tratto dal secondo atto del *Così fan tutte*, con un saggio di Alfred Schutz, filosofo austriaco e teorico delle scienze sociali, successivamente naturalizzato americano, con il quale dovremo familiarizzare tra poco. Leggendo di seguito le due cose *Ah, bevessero del tossico... Mozart e i filosofi*, sembra quasi che Mozart abbia voluto augurare, o malaugurare, ai filosofi di avvelenarsi. Evidentemente le cose non stanno così; si tratta, come abbiamo detto, di un accostamento scherzoso il cui scopo è quello di introdurci con leggerezza, come sarebbe piaciuto a Mozart, nell'argomento della serata.

Volendo anticipare in poche parole, a mo' di guida in questo incontro, il pensiero di Schutz al riguardo, diciamo che l'intento dell'autore è quello di dimostrare in che modo Mozart abbia affrontato e risolto *da musicista*, dunque con mezzi prettamente musicali, un problema che ha impegnato i filosofi nel corso dei secoli: il legame tra musica e tempo e, sullo sfondo di questo, i grandi temi della *comunicazione* e dell'*intersoggettività*. L'opinione di Schutz - non dimentichiamolo, un filosofo - è che Mozart nel risolvere questi problemi sia stato addirittura più brillante dei filosofi stessi.

Ma procediamo con ordine, cercando innanzitutto di avvicinarci a un autore che, al di là di ambienti specialistici, non è forse molto noto in Italia. Alfred Schutz (in origine il nome era Schütz, con l'Umlaut) nasce a Vienna nel 1899. La sua formazione è improntata a studi economici, giuridici e sociali - campi in cui allora era dominante la figura di Max Weber - ma altrettanto forte, anzi irresistibile, si rivela presto l'attrazione verso la filosofia. Schutz entra così nella cerchia di Husserl, il grande filosofo fondatore della fenomenologia, e ne diventa un allievo promettente, tra i più amati dal maestro. L'opera fondamentale di questo periodo è *Fenomenologia del mondo sociale* [1], del 1932, un'opera ponderosa, molto "tedesca" nel suo impianto e nella sua aspirazione sistematica. Il tentativo di Schutz è qui quello di applicare gli insegnamenti della fenomenologia husserliana allo studio del mondo sociale, di trovare cioè i "fondamenti" filosofici delle scienze sociali, secondo un'esigenza culturale che all'inizio del Novecento aveva investito diverse branche del sapere scientifico. Ma oltre al progetto di fondazione filosofica del sapere, c'è un'altra cosa che accomuna Schutz al destino di molti intellettuali europei ed è l'avversione al nazismo. Così, lasciata l'Austria asservita al Terzo Reich, il nostro autore ripara a Parigi nel 1938 e l'anno successivo negli Stati Uniti, dove si stabilirà definitivamente, acquistando la cittadinanza americana e modificando il cognome in Schutz. New York sarà la sua nuova città e qui insegnerà presso la New School for Social Research fino all'anno della morte, avvenuta nel 1959. Negli Stati Uniti si apre la seconda fase della produzione filosofica di Schutz, direttamente in lingua inglese. Se soprattutto Weber e Husserl erano stati i suoi riferimenti culturali in Europa, ora sono la sociologia americana e il pragmatismo di James e Mead ad influenzare il suo pensiero.

Che cosa interessa a Schutz della musica? Perché, a un certo punto, un teorico delle scienze sociali con pretese di fondazione filosofica si accosta alla musica? Va detto subito che Schutz non è un filosofo della musica in senso stretto, cioè non fa della musica l'argomento centrale del suo pensiero. Gli interessi documentati di Schutz per la musica appartengono al periodo americano e sono contenuti in tre brevi scritti [2], quantitativamente marginali rispetto all'intero corpus, ma molto importanti per il contenuto. Il primo è un manoscritto datato 1944, pubblicato molto più tardi, nel 1976, dalla rivista *Music and Man* con il titolo di *Fragments on the Phenomenology of Music*. Gli altri due sono *Making Music Together* e *Mozart and the Philosophers*, rispettivamente del 1951 e del 1956 e si trovano nel secondo volume dei *Collected Papers* [3]. I *Fragments*, come suggerisce il termine dovuto al curatore F. Kersten, sono le bozze di un lavoro teorico sistematico mai portato a termine. Il suo contenuto è in parte confluito in *Making Music Together* (*Fare musica insieme* nella traduzione italiana, cfr. n. 2), mentre la data di *Mozart and the Philosophers* (*Mozart e i filosofi*) fa pensare che il saggio sia stato scritto in occasione del secondo centenario della nascita del musicista.

Se vogliamo cogliere alcuni tratti essenziali del pensiero di Schutz a riguardo della musica è ai *Frammenti* e a *Fare musica insieme* che dobbiamo rivolgerci, lavori senz'altro di maggior respiro teorico. Innanzitutto, dobbiamo osservare che Schutz - e qui forse è il sociologo che lavora - pensa alla musica non in termini astratti, ma partendo proprio dalla situazione "concreta" del concerto, con il pubblico da una parte e gli interpreti dall'altra. Per quanto questa situazione mi possa sembrare familiare, dice Schutz, essa è un esempio di interazione sociale estremamente complessa, che si presta ad essere analizzata nelle sue diverse stratificazioni. Dalla parte dell'ascoltatore, per esempio, entrare nella sala da concerto significa disporsi in un'attitudine di ascolto completamente diversa da quella della vita quotidiana. Anche nella vita quotidiana ci sono i suoni, anzi il nostro mondo è avvolto di suoni più di quanto non lo sia una sala da concerto; tuttavia i suoni della quotidianità richiamano la nostra attenzione solo in quanto sono segnali di qualche cosa. Io sento il suono e cerco la cosa che l'ha prodotta, sento il trillo e rispondo al telefono, sento il clacson dell'automobile che mi sta dietro e mi rendo conto che devo ripartire. Sento voci dall'appartamento accanto e capisco che i miei vicini sono rientrati, sento un martello pneumatico e penso che giù in strada siano cominciati dei lavori. Il suono risulta per così dire incollato alla cosa che lo ha prodotto e io lo colgo soprattutto come segnale di una cosa materiale o tutt'al più come istruzione di un'operazione che devo compiere. Ebbene, nel momento in cui entro nella sala da concerto, tutto ciò, il mondo degli oggetti, viene per così dire messo tra parentesi, entra in una zona d'ombra rispetto alla mia attenzione. E io posso concentrarmi sui suoni in quanto tali, sul loro disporsi secondo forme e geometrie che non hanno nulla a che fare con le fonti e i materiali che li hanno prodotti. Che importanza ha sapere che in questa orchestra i corni stanno a destra o a sinistra o che l'oboista è un signore di mezza età? E allo stesso modo anche il pubblico e la sala entrano in una zona d'ombra della mia attenzione [4].

Altro tema di grande interesse è quello della memoria. Memoria è un termine vasto, al cui interno possiamo individuare almeno due facoltà distinte. C'è, innanzitutto, una memoria che potremmo definire *esterna* al brano musicale ed è la memoria dell'ascoltatore, il suo archivio personale, una sorta di *garzantina* sempre a portata di mano, frutto delle letture che l'ascoltatore ha fatto, delle sollecitazioni che ha ricevuto, delle sue consuetudini e delle esperienze che ha nei confronti di quella musica, di quel determinato stile o linguaggio musicale. Questo sistema di conoscenze è sempre "a portata di mano" (*at the hand*) e io posso attingervi attraverso un atto memorativo consapevole. Per esempio, nel momento in cui mi accingo ad ascoltare un minuetto di Haydn *che non ho mai ascoltato prima*, io, ascoltatore acculturato, frequentatore abituale di concerti e sinfonie, metterò in opera il mio sistema di conoscenze. E in base a questo mi aspetterò un brano strutturato in un certo modo, con una parte A subito ritornellata, cui seguirà una parte B, anch'essa ripetuta da capo a fondo. Mi aspetto anche che ad A + B seguirà una sorta di appendice, comunemente denominato Trio, in una tonalità imparentata con quella del minuetto, e così via.

Il secondo tipo di memoria è quello che potremmo definire *interno* al brano, ed è una memoria inconscia o passiva, come avrebbe detto il maestro di Schutz, Husserl. Qui non devo sforzarmi di ricordare alcunché: sono piuttosto i materiali percettivi che, in virtù di come sono fatti, si depositano nella mia coscienza per poi richiamarsi all'interno del brano, formando rimandi e costituendo, in questo modo, ciò che propriamente è la forma del brano musicale. Un certo tratto musicale (un inciso melodico, un disegno ritmico, un colore timbrico, un intervallo, ecc.) a un certo punto dell'ascolto ridesta inconsciamente qualcosa di analogo che dall'inizio di quel brano si era depositato da qualche parte nella mia memoria "passiva". È un po' ciò che succede quando un volto che compare tra la folla mi fa dire improvvisamente "quella persona l'ho già vista". Si stabilisce, cioè, un legame, una sorta di ponte tra la percezione presente e una dato precedentemente esperito che, in quel momento e sotto quella determinata sollecitazione, torna alla memoria. Se noi riusciamo a seguire un brano musicale nel suo svolgersi, a trovarvi un senso, è innanzitutto in virtù di questo tipo di memoria.

Questo, schematicamente, per quanto riguarda l'ascoltatore.

Ma dalla parte dell'interprete, che cosa succede? L'interprete ha davanti a sé un leggio con la partitura, ossia un foglio di carta con sopra alcuni segni che dovrà interpretare (veri geroglifici per chi non sa decifrarli!). Leggere quei segni non è altro che avere la capacità di disciogliere nel flusso temporale un oggetto di per sé atemporale - il progetto del compositore, ora "rappreso" nella partitura - e di renderlo disponibile per l'ascoltatore nel presente vivido dell'ascolto. Questa decifrazione della partitura, a sua volta, richiede complesse mediazioni culturali. Necessita cioè di un apprendimento tramandato da una scuola, alle spalle della quale c'è poi l'intera società, con i propri valori e il proprio sapere "socialmente derivato e socialmente approvato", per usare l'espressione dello Schutz "sociologo", che anche qui ci ha dato analisi illuminanti.

Dunque, la situazione del concerto rivela intrecci sociali decisamente interessanti. E, tuttavia, lo Schutz filosofo sente l'esigenza di spingersi oltre. Avevamo detto, in apertura, che il nostro è un autore sensibilmente attratto dalla tematica dei fondamenti. E forse ora siamo in grado di capire perché Schutz, pur non essendo un "filosofo della musica", abbia sviluppato questa attenzione filosofica per la musica. La ragione risiede nel fatto che la musica per Schutz sembra esibire in maniera veramente esemplare la situazione originaria (*paramount situation*) di qualunque processo comunicativo: se vogliamo sapere che cosa sta alla base di un processo comunicativo, sembra dirci Schutz, prima ancora che rivolgerci al linguaggio e ai processi comunicativi già linguisticamente strutturati, è alla musica che dobbiamo indirizzarci per cercare di comprendere che cosa succede durante l'esecuzione di un brano, quando gli "attori" precedentemente ricordati - l'interprete, l'ascoltatore, ma anche il compositore, non dimentichiamolo - "convengono" nella sala da concerto. Lì, forse, nel momento dell'esecuzione/ascolto troveremo il pre-requisito, l'a priori di qualunque processo comunicativo. Perché si dia comunicazione, continua Schutz, è necessario innanzitutto che ci sia una comunità di persone che *condividono uno spazio e un tempo*, proprio come noi qui in questo momento, mentre io vi sto parlando e voi mi ascoltate. "Face to face" è l'espressione che Schutz prende in prestito dalla coeva sociologia americana per indicare questo rapporto di compresenza e di condivisione di uno spazio. E questo "face to face" va assunto in senso forte, proprio un trovarsi *faccia a faccia*, non una presenza "virtuale" di quelle alle quali siamo ormai abituati attraverso gli attuali mezzi di comunicazione. La situazione muterebbe se queste stesse parole se fossero lette, vi sarebbe allora una situazione che Schutz definisce una "quasi-simultaneità", come vedremo poi, cioè una situazione derivata, come quella che si ha all'ascolto di un disco. Oltre a "face to face" Schutz usa l'espressione "grow together", invecchiare insieme, secondo me molto efficace. Una comunità di persone è dunque veramente tale, e non un insieme di "Io" irrelati, solo quando "condivide uno spazio" e "invecchia insieme": questa è la situazione originaria di qualunque processo comunicativo. Tutto il resto è derivato; ecco perché Schutz prende le distanze da quei tentativi che tendono a porre il linguaggio come situazione paradigmatica di comunicazione, che si tratti di lingue vere e proprie o del linguaggio dei gesti. Il linguaggio, sembra rispondere Schutz, appartiene a un momento successivo, già categorialmente strutturato: è necessario invece poter retrocedere a una situazione più originaria e la musica - non dimentichiamolo mai: nel momento vivido in cui viene eseguita e ascoltata - è quanto di più prossimo abbiamo a questa situazione originaria.

La condivisione di uno spazio e di un tempo *comuni* è dunque la condizione a priori di ogni comunicazione. E con questo siamo giunti a cogliere la centralità del tempo, il vero nucleo di questa nostra serata. Ora, se noi cerchiamo di interrogarci sulla natura del tempo, senza porci tutti quei problemi che ai filosofi hanno procurato veri e propri crampi mentali, la prima cosa che ci viene in mente probabilmente è che il tempo è una cosa che "passa" e che si "misura": che si tratti di una misurazione approssimativa o raffinata, fatta con orologi a lancette o digitali o osservando il moto degli astri, il tempo è comunque uno scorrere misurabile e quindi suddivisibile. Ebbene, risponde Schutz, questa idea di tempo che così bene si accorda con il nostro senso pratico è ciò che un filosofo come Bergson, altro maestro di pensiero riconosciuto da Schutz, definiva tempo "esterno" o "spazializzato". È, appunto, il tempo degli orologi, indubbiamente utile per il funzionamento della nostra vita: è grazie a questo tempo, per esempio, che noi oggi ci siamo ritrovati qui più o meno "alla stessa ora" ed è in virtù di questo tempo che funzionano le fabbriche, gli uffici e le scuole, che partono i treni e gli aerei. Riconosciuta l'utilità dello "standard social time", senza il quale non ci sarebbe neppure la possibilità di una qualsivoglia organizzazione sociale, non dobbiamo però cadere nell'errore di concludere che questo sia il tempo nella sua natura originaria. Essa va piuttosto cercata nella durata interiore, quella che Bergson definiva la *durée*. La *durée* è la dimensione autentica del tempo, che non è fatta di misurabilità e non è percepita come somma infinita di istanti che si collocano uno accanto all'altro come perle di una collana. Al contrario, l'esperienza del tempo si dà innanzitutto nella durata, nella quale io colgo il fenomeno come un un unico flusso. Solo successivamente, nel momento dell'analisi, si dà la possibilità di "spezzettare" questo unico flusso unitario, appunto di analizzarlo e studiarlo. Il paradosso della freccia di Zenone, che Schutz riprende e discute a questo proposito, si fonda proprio sull'indebita

sovrapposizione dei due piani: quello dell'esperienza, in cui io colgo il movimento della freccia come un qualcosa di unitario dal momento in cui essa parte fino a quando coglie il bersaglio, e quello dell'analisi, che mi consente di "fermare" col pensiero la freccia in volo e di chiedermi: quale posizione occupa ora la freccia? O come dice la fisica: in quale punto p si trova la freccia nell'istante t ? Di qui, appunto, la conclusione paradossale: non è possibile, sommando una serie di posizioni statiche della freccia, ottenere il movimento della stessa.

Ebbene, la musica ha a che fare eminentemente con il tempo interno, anzi, per usare le parole del nostro autore "il tempo interno, la *durée*, è la forma vera e propria di esistenza della musica" [5]. Anche sulla musica, ovviamente, posso condurre un'analisi, isolando i temi e le loro articolazioni interne in periodi, frasi, semifrasi, ecc. Ma tutto ciò appartiene al momento dell'analisi, che interviene a posteriori, a cose avvenute, proprio come nel paradosso di Zenone. Allo stesso modo, posso misurare la durata, e chiedermi appunto "quanto dura" un determinato brano (cosa che interessa chi lavora alla radio, come me, per esempio); ma in questo modo ci stacciamo dall'esperienza originaria della durata, che non è né percezione di istanti che poi vanno a sommarsi, né misurazione. L'esperienza della durata è, appunto, percezione di un flusso ininterrotto e unitario. Nell'ascolto di un brano musicale noi siamo interamente immersi nella dimensione del tempo interno, nella *durée*, mentre nel momento in cui decidiamo di misurare quello stesso brano, noi entriamo nella dimensione del tempo esterno o misurabile o spazializzato. Tutti noi abbiamo ben presente il senso di imbarazzo e impreparazione che coglie un musicista alla domanda "quanto dura quel brano?" E questo perché i musicisti hanno ben chiara la percezione della durata in termini di tempo interno, ma non hanno mai preso in mano l'orologio per "misurare" effettivamente la lunghezza del brano, almeno fintantoché qualcuno, per esempio un organizzatore di concerti o un programmatore radiofonico, non glielo abbia chiesto esplicitamente. Schutz vuole essere particolarmente chiaro su questo punto e introduce alcune osservazioni di carattere psicologico per spiegarci come le due dimensioni, tempo interno e tempo esterno, siano tra loro incommensurabili. Il fenomeno dell'attesa fornisce un esempio illuminante di tutto ciò: la stessa *quantità* di tempo *esterno* può sembrarci un'eternità se l'abbiamo trascorsa in un ospedale, aspettando l'esito dell'operazione di una persona cara, o volata via in un attimo se l'abbiamo trascorsa piacevolmente con un amico. Eppure il tempo esterno, quello degli orologi, ci dice che in entrambi i casi è trascorsa esattamente la stessa quantità di tempo.

Ora - e qui ci avviciniamo a un nodo veramente importante - se ci fermassimo a questa fase del discorso, cioè al tempo nella sua autentica e originaria dimensione di durata interiore, approderemmo inevitabilmente a un esito solipsistico: ogni individuo ha la propria percezione di durata, e questa, come abbiamo visto, è per sua natura incommensurabile e incomunicabile. Ognuno di noi, potremmo anche dire parafrasando il poeta, si trova inchiodato e "traffitto" dalla propria *durée*. Ebbene la musica è invece, secondo Schutz, ciò che consente alle singole durate interiori di raccogliersi intorno a un evento comune, di "sincronizzarsi", per così dire, uscendo in questo modo dal solipsismo. Se ora torniamo brevemente a quello che avevamo detto sulle figure dell'esecutore e dell'ascoltatore e aggiungiamo la terza figura importante - non l'abbiamo citata prima perché spesso non è presente, anche per motivi anagrafici, al concerto - che è quella dell'autore, vediamo che questo rapporto a tre lo possiamo ora esplicitare meglio con le riflessioni appena compiute. L'autore è colui che ha concepito il brano, cioè è il primo che lo ha "vissuto" nella dimensione del tempo interno. Successivamente, come abbiamo visto, attraverso i mezzi che gli ha insegnato la sua cultura, ha consegnato questa creazione del tempo interno a una partitura. L'esecutore, a sua volta, ha ridato vita temporale a quei segni, cioè ha preso quel progetto, temporaneamente "congelato", e lo ha sciolto nuovamente nel presente vivido dell'esecuzione, rendendolo così disponibile per l'ascoltatore, anzi per la comunità degli ascoltatori che, in questo modo, rivivono lo stesso senso di durata, la *durée*, il tempo interno che era stato quello dell'autore. Come abbiamo accennato poc'anzi, tra l'esecutore e l'ascoltatore si stabilisce un rapporto di *simultaneità*, mentre tra queste due figure e il compositore si stabilisce un rapporto di *quasi simultaneità*, per il fatto che il compositore non è presente; e, tuttavia, tutte le fasi dello sviluppo interiore, della freccia - per usare nuovamente l'immagine e la metafora di prima - sono state rivissute: la musica significa essenzialmente rivivere un flusso, rivivere una "durée", rivivere un'esperienza del tempo interno. Il miracolo che riesce alla musica, prima ancora che ad altre forme di comunicazione, è quello di "sincronizzare" tante durate interiori, che per loro definizione sarebbero appunto incomunicabili. Per dirlo con le parole dell'autore

"Sebbene separato da centinaia di anni, quest'ultimo (cioè l'ascoltatore) partecipa con quasi simultaneità al flusso di coscienza del primo (il compositore), eseguendo con lui, passo dopo passo e mentre si compie, l'articolazione del suo pensiero musicale. Lo spettatore, in questo modo, si trova unito al compositore da una dimensione temporale comune a entrambi, che non è altro che una forma derivata del presente vivido condiviso dai partners di un'autentica relazione faccia a faccia (*face to face*), quale si instaura tra chi parla e chi ascolta" [6].

E poco oltre, parlando appunto di questa relazione di mutua sintonia, Schutz dice:

"Abbiamo pertanto la seguente situazione: due serie di eventi del tempo interno, una appartenente al flusso di coscienza del compositore, l'altra al flusso di coscienza dello spettatore, sono vissuti in simultaneità, simultaneità che viene creata attraverso il flusso in svolgimento del processo musicale. (...) Questa condivisione dell'altrui flusso di esperienza nel tempo interno, questo vivere in comune nel presente vivido, costituisce ciò che abbiamo chiamato relazione di mutua sintonia, l'esperienza del "Noi", che sta a fondamento di ogni possibile comunicazione." [7]

Dopo questa introduzione, abbiamo gli elementi per affrontare finalmente il tema *Mozart e i filosofi*. Diciamo subito che l'attenzione di Schutz si concentra eminentemente sul teatro di Mozart, perché è proprio qui che Mozart è in grado di insegnare qualcosa ai filosofi. Non certamente da un punto di vista "dottrinario", ché, anzi, le letture filosofiche di Mozart dovettero essere ben poca cosa ma, come accennavo in apertura, in quanto musicista. Il teatro, e quello musicale in particolare, attrae molto l'attenzione di Schutz perché in genere il teatro funziona attraverso l'esibizione di una serie di situazioni che a loro volta "sono soltanto occasioni tipizzate per consentire l'esibizione di atteggiamenti tipici da parte dei personaggi" [8]. Le situazioni in cui posso trovarmi quotidianamente sono per Schutz riconducibili a un certo numero di *tipi* (ecco perché il nostro autore parla di "occasioni tipizzate") e il teatro le usa per costruirvi sopra le proprie trame. Sono situazioni sociali dotate di un certo tasso di intersoggettività, situazioni, cioè, in cui la reazione di ciascun soggetto determina a sua volta reazioni negli altri soggetti, che a loro volta produrranno nuovi effetti, e così via. Se nell'opera italiana coeva a Mozart questa tipizzazione raggiunge il suo massimo di convenzionalità, con personaggi e intrecci ampiamente codificati "nelle mani di Mozart anche una situazione tipizzata diventa unica e concreta, individuale e atipica grazie al significato particolare che essa ha per ciascuno dei personaggi che vi partecipano". E questa, prosegue Schutz, è precisamente la condizione in cui ciascuno di noi si trova nella vita di tutti i giorni:

"Io sono sempre coinvolto in una situazione che - per usare un termine della sociologia moderna - devo definire e che, a dispetto della sua tipicità, ha per me e per ciascuno dei miei simili un significato unico e particolare. Le mie interrelazioni con i miei simili, le loro interpretazioni della mia situazione e la mia delle loro codeterminano il significato che questa situazione ha per me. Questa complicata trama di significati è costitutiva della nostra esperienza del mondo sociale. Si potrebbe correttamente dire che *l'arte drammatica di Mozart è piuttosto una rappresentazione della struttura fondamentale del mondo sociale che un'imitazione della natura*. Attraverso mezzi puramente musicali egli non solo illumina dall'interno il significato nei termini del quale ognuno dei personaggi in scena definisce la situazione, ma riesce anche a far partecipare noi spettatori a questo processo". [9]

L'arte non è imitazione della natura, e qui il bersaglio è evidentemente Rousseau, a meno che per natura non si intenda quella particolare "natura" che è l'essere sociale dell'uomo; ma allora la musica non sarà l'imitazione di sentimenti "naturali", quanto piuttosto l'esplorazione dell'essere sociale dell'uomo. Ma quali sono questi "mezzi puramente musicali" cui fa riferimento Schutz? Fondamentalmente tre. Innanzitutto, un uso originale del recitativo ("Mozart applica spesso una tecnica particolare per condurre l'ascoltatore dalla regione crepuscolare del recitativo fino alla profondità della *durée*" [10]). In secondo luogo, l'assegnazione di un ruolo ancor più innovativo all'orchestra, che svolge una doppia funzione:

"Da un lato essa separa la realtà del mondo della scena dalla realtà della vita quotidiana, che è quella dello spettatore in platea; dall'altro, amalgama il flusso della *durée* interna dell'ascoltatore con gli eventi interni dei personaggi sulla scena in un singolo flusso unificato del processo musicale in svolgimento". [11]

Questo passo è di particolare importanza perché coglie in pieno la capacità della musica di porsi come mezzo di sincronizzazione (Schutz parla di capacità di amalgamare) di diversi flussi interni di *durée*, quelli dei personaggi tra loro e quelli tra i personaggi da una parte e l'ascoltatore dall'altra.

Infine, e più importante, vi è il trattamento dei concertati. Qui Mozart, staccandosi nettamente dai suoi contemporanei, riesce veramente a creare nelle sue opere "una comunità intersoggettiva tra le varie *dramatis personae*" [12]. Il teatro d'opera ha, rispetto alla vita comune e allo stesso teatro di prosa, il privilegio di poter far "parlare" in simultaneità diverse persone, senza che questo determini un guazzabuglio incomprensibile. Ebbene, dice Schutz, nei suoi concertati Mozart fa qualcosa di più:

"egli usa questo mezzo specifico dell'opera musicale per presentare nell'immediatezza le relazioni intersoggettive in cui i suoi personaggi si trovano implicati. Nonostante la loro reazione differenziata rispetto alla situazione comune, nonostante le loro caratteristiche individuali, esse fanno insieme, sentono insieme, vogliono insieme come una comunità, come un Noi. Ciò non significa, ovviamente, che essi fanno, sentono o vogliono la stessa cosa, o con uguale intensità. Al contrario, concertati come quello che possiamo ammirare nel finale primo di *Figaro* mostrano chiaramente diversi raggruppamenti di *personae*, sia in rapporto di cooperazione, sia di antagonismo. Cionondimeno, anche nell'antagonismo essi si trovano legati in una situazione intersoggettiva di comunità, in un Noi". [13]

Proprio come Guglielmo che, nel finale del *Così fan tutte*, sembra per un momento dissociarsi dall'atmosfera di generale gaiezza per il matrimonio appena celebrato e mentre gli altri tre, sorretti da un'orchestra seducente e melliflua, intonano:

E nel tuo, nel mio bicchiere

Si sommerga ogni pensiero,

E non resti più memoria

Del passato ai nostri cor.

Guglielmo, dicevo, tra sè, contrappunta a più riprese

Ah, bevessero del tossico,

Queste volpi senza onor!

Prima di lasciarvi, permettetemi un'ultima citazione da Schutz, che vorrei porre a suggello di questa nostra serata.

"Ritengo che l'argomento principale di Mozart non sia, come credeva Cohen, l'amore. È, piuttosto, il mistero metafisico dell'esistenza di un universo umano di pura socialità, l'esplorazione delle molteplici forme in cui l'uomo incontra il suo simile e lo conosce. L'incontro dell'uomo con l'uomo all'interno di un mondo umano è la cosa che più interessa a Mozart. Questo spiega l'umanità perfetta della sua arte. Il suo mondo rimane il mondo umano anche se vi irrompe il trascendente. Il regno del sacro nel *Flauto magico* o gli eventi sovranaturali nel *Don Giovanni* appartengono essi stessi al mondo umano. Essi rivelano il posto dell'uomo nell'universo in quanto esperito in termini umani". [14]

Nicola Pedone

- [1] A. Schütz, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Wien, Springer-Verlag, 1932, 1960²; *La fenomenologia del mondo sociale*, tr. it. di Franco Bassani, Bologna, Il Mulino, 1974. La traduzione italiana è condotta sull'edizione del 1960, ma tiene conto dell'importante traduzione inglese del 1967 *The Phenomenology of the Social World*, curata da G. Walsh e F. Lehnert per la Northwestern University Press.
- [2] Questi tre scritti sono disponibili per il lettore italiano in A. Schutz, *Frammenti di fenomenologia della musica*, a cura di N. Pedone, Milano, Guerini e Associati, 1996.
- [3] Una parziale traduzione in italiano dei *Collected Papers* si ha in A. Schutz, *Saggi sociologici*, a cura di A. Izzo, Torino, UTET, 1979.
- [4] Il tema di come vengano selezionati gli oggetti dell'attenzione all'interno dei percorsi percettivi è sicuramente di grande interesse e Schutz vi ha dato contributi notevoli. Rimandiamo il lettore interessato a A. Schutz *Il problema della rilevanza*, tr. it. A cura di G. Riconda, Rosenberg & Sellier, Torino 1975.
- [5] A. Schutz, *Fare musica insieme*, p. 105. In A. Schutz *Frammenti di fenomenologia della musica*, cit.
- [6] Ibid., p. 106.
- [7] Ibid., p. 108.
- [8] A. Schutz, *Mozart e i filosofi*, p. 134. In A. Schutz *Frammenti di fenomenologia della musica*, cit.
- [9] Ibid., p. 135.
- [10] Ibid., p. 137.
- [11] Ibid.
- [12] Ibid., p. 138
- [13] Ibid., p. 138-39.
- [14] Ibid., p. 139.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

Conversazioni

Ottavio de Carli

L'ars canonica di J. S. Bach. Una introduzione

Testo di una conferenza tenuta a Brescia, Teatro Sancarolino, in data 6 marzo 2001 presso l'Associazione Mozart Italia - Brescia.
Si ringrazia l'Associazione per l'autorizzazione alla pubblicazione.

Può sembrare alquanto ambizioso affrontare in un incontro come questo, destinato a un pubblico non necessariamente competente in materia musicale, un repertorio ritenuto tra i più difficili. Ma il compito della divulgazione dovrebbe proprio essere quello di facilitare la comprensione di ciò che risulta ostico e complesso, e d'altra parte le opere dell'ultimo Bach costituiscono un momento tanto importante della nostra cultura musicale da essermi convinto che il gioco vale senz'altro la candela.

Mi servirò per l'occasione di alcune registrazioni e di alcune immagini - la multimedialità davvero facilita il compito -, e avvio il mio discorso proprio partendo dalla proiezione di una fotografia, raffigurante un ritratto di Bach abbastanza noto, quello dipinto a olio da Elias Gottlob Haußmann [\[1\]](#) .



Pervenutoci in due copie [2], è ritenuto oggi - assieme al "bel pastello, molto somigliante" realizzato dal cugino Gottlieb Friedrich Bach - l'unico ritratto sicuramente attendibile del musicista tedesco.

Lasciando perdere le diverse considerazioni che possiamo fare sul quadro - anche di ordine storico - soffermiamoci per il momento sul particolare del piccolo foglio che il compositore sembra volerci mostrare: è infatti tenuto in mano capovolto, in modo che sia facilmente leggibile per l'osservatore. Si tratta di un breve spartito musicale che subito attira la nostra attenzione, ma questo non deve apparire strano perché molto spesso i musicisti venivano ritratti con in mano frammenti di proprie composizioni. Era un modo sottile per definire il soggetto del quadro, riguardo non solo alla sua professione e posizione sociale, ma anche alla sua identità personale. Non molto tempo fa ho avuto occasione di identificare con precisione il soggetto di un ritratto anonimo, conservato in una collezione privata qui a Brescia, proprio grazie alla lettura del frammento musicale tenuto in mano dal personaggio raffigurato (si trattava di Hoste da Reggio, musicista minore vissuto nel XVI secolo).

Appare subito evidente che il foglio mostrato da Bach non contiene note a caso, tanto per sottolineare la condizione professionale del soggetto, ma una vera e propria composizione compiuta, il cui valore simbolico non deve assolutamente essere trascurato.

Si tratta di un canone che oggi viene catalogato come BWV 1076 e che fu pubblicato dapprima a Lipsia nel 1747 e poi da un certo Mizler, figura su cui ci soffermeremo tra poco, nell'ultima pagina dell'ultimo numero della *Musikalische Bibliothek* del 1754.

Osserviamo dunque la composizione, prendendola per comodità di lettura dalla prima stampa del 1747 [3].

Il titolo precisa che si tratta di un *Canon triplex a 6 voci*, solo che i conti non sembrano tornare perché le voci scritte sono solo tre e non sei. Dove sono le tre voci mancanti? Non è difficile, per chi conosce la struttura di un canone musicale, capire che esse si trovano 'nascoste' nelle prime tre voci scritte, e che per realizzare integralmente la composizione è necessario risolvere quello che è in sostanza una sorta di gioco enigmistico musicale.

Nel ritratto di Haußmann Bach, sembra dunque porgerci con quella sua aria sottilmente sorniona - Piero Buscaroli parla di uno "sguardo diffidente" [4] - un vero e proprio quesito, quasi con atteggiamento di sfida. Se è vero che, come ho detto prima, nella breve pagina musicale è celata la chiave di lettura del ritratto, ne consegue che solo chi riuscirà a sciogliere l'enigma proposto potrà cogliere la personalità del maestro nella sua intelligenza.

Tutto questo non deve farci pensare alla trovata strampalata di un pittore in vena di scherzi: deve rimandare piuttosto a una tradizione antica che aveva radici profonde soprattutto nel mondo greco. Per gli antichi, l'uso dell'enigma costituiva infatti una prova di educazione o di cultura: il greco Pausania, vissuto nel II sec. d.C., scriveva che "fin dai tempi antichi i Greci considerati sapienti sviluppavano i loro discorsi mediante enigmi, e non in modo rettilineo" [5].

Aristotele, nella sua *Poetica*, ricordava che "il principio dell'enigma è proprio quello di collegare attraverso la parola l'ovvio con l'impossibile" [6], ma a questo riguardo, ben più noto e per noi più interessante è il mito della Sfinge, il terribile mostro metà donna e metà leone che, seduto su una roccia presso Tebe, uccideva chiunque non fosse in grado di rispondere al famoso quesito: "Qual è l'essere che ha una voce sola, che prima ha quattro, poi due, e poi tre piedi?". Apollodoro racconta che "Edipo sciolse l'enigma, dicendo che l'essere a cui alludeva la Sfinge era l'uomo: quando è bambino infatti ha quattro piedi



perché si muove sostenendosi su tutti e quattro gli arti, adulto ne ha due, vecchio ne ha tre perché si aiuta col bastone" [7]. Il fatto che proprio l'enigma più terribile avesse come oggetto l'uomo deve far riflettere, perché anche nel caso del ritratto di Bach sembra che l'enigma sia la chiave per giungere all'essenza della sua persona.

Molte opere di Bach, d'altra parte, sembrano avere un profondo e consapevole valore enigmatico, soprattutto nella produzione degli ultimi anni della sua vita. La questione, per noi, sta nel riuscire a cogliere il significato di ciò che era ben più che un semplice trastullo intellettuale.

Quale concezione della musica si nascondeva, insomma, dietro a questo ritratto?

Una risposta esauriente richiederebbe una trattazione ben più articolata di quanto possano permettere i limiti di questo breve intervento.

Brevemente, converrà ricordare soltanto alcuni aspetti fondamentali, e primo fra questi il fatto che la tradizione luterana aveva forti radici nel pensiero di S. Agostino: non per nulla Lutero era un monaco agostiniano. Agostino aveva dato della musica una definizione che poi divenne famosa ("*Musica est scientia bene modulandi*") e che a sua volta era fortemente debitrice nei confronti del pensiero pitagorico. La musica, secondo Agostino, era anzitutto una scienza, e come tale doveva impegnare la ragione più che l'istinto o i sensi (un coinvolgimento emotivo naturalmente non era escluso, ma doveva passare in secondo piano rispetto alla componente razionale). Il concetto del "*bene modulandi*" si riferiva proprio all'idea che la musica dovesse procedere secondo movimenti ben regolati, razionalizzati attraverso un gioco di proporzioni che fosse esprimibile attraverso rapporti numerici semplici. L'importanza di Agostino fu enorme, anche sul piano della pura estetica musicale, perché attraverso di lui l'antica mistica dei numeri di ascendenza pitagorica si fuse con la mistica cristiana e penetrò a pieno diritto nell'anima del pensiero occidentale. La concezione mistico-matematica della musica è ad esempio evidente nella famosa *Harmonie Universelle* (1636-7) di Marin Mersenne (1588-1648).

Per venire al pensiero sei-settecentesco, non possiamo dimenticare un'altra importante quanto famosa definizione della musica, elaborata da Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) che, com'è noto, era matematico oltre che filosofo. Secondo Leibniz, "*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi*" (la musica è un esercizio occulto di aritmetica dello spirito, ignaro del proprio numerare - cioè che, senza sapere, conta). Intesa come una sorta di calcolo inconscio, la musica era ancora una volta legata a una componente razionale e matematica. Ma il discorso sarebbe più complesso, perché in verità la filosofia sei-settecentesca cercava allora di conciliare il sapere scientifico acquisito attraverso il *calculus* e l'*experimentum* con le teorie neoplatoniche, che contemplavano la presenza nella natura di forze occulte, magiche o divine. Il neoplatonismo divenne infatti nel '700 una sorta di alchimia di tipo puramente spirituale, finalizzata a un'affannosa ricerca dei significati simbolici delle azioni e dei pensieri, come se la realtà trovasse concretezza non nei fatti, ma nei simboli e nelle allegorie (il tutto sfociò poi nella massoneria).

Baruch Spinoza (1632-77) aveva cercato di comporre il dissidio postulando l'esistenza di una sostanza, quella di Dio, fonte di ogni realtà: fra natura e Dio vi era identificazione, ma ciò vanificava la libertà umana, poiché tutto era ricondotto allo stato di necessità, in quanto geometricamente predeterminato. Leibniz era invece ricorso al concetto di un'armonia, di un ordine universale della natura che secondo lui era frutto di pure forze spirituali. Nel 1666 era anche entrato nella Confraternita dei Rosa-Croce, società segretissima di natura esoterica e magica, che in sostanza aspirava a conoscere la Natura per conoscere Dio. Ciò si conciliava bene con il pitagorismo, perché anche la dottrina di Pitagora era concepita come dottrina segreta, e d'altra parte la stessa filosofia di Platone aveva un'importante componente pitagorica, basti pensare alla cosmologia descritta nel *Timeo*: neopitagorismo e neoplatonismo si erano dunque perfettamente incontrati.

In questo contesto, non deve stupire che la cultura tedesca tardo-barocca conoscesse e frequentasse i testi degli autori neo-pitagorici, da Diogene Laerzio, a Porfirio, a Giamblico. La *Summa Pythagorica* di quest'ultimo (ampia opera in ben 10 libri) venne citata non a caso dal filologo Johann Matthias Gesner (1691-1761) nelle norme della *Thomasschule*, di cui fu rettore tra il 1730 e il 1734 [8]. Costui era amico di Bach (viveva nel suo stesso edificio), e ciò giustifica meglio le ragioni della digressione che ci siamo permessi di fare. In sintesi, Gesner associava le regole di vita degli alunni della sua scuola ai pitagorici, e in sostanza diceva: la verace conoscenza di Dio si può raggiungere solo attraverso il tenace esercizio dell'intelletto e dello spirito, e il maggiore ausilio per

l'educazione è la musica. Ammiratore entusiasta - al limite della venerazione - del suo coinquilino (di lui disse che era un uomo che "sopravanzava Orfeo di molte volte ed Arione di venti volte"), Gesner rese certamente partecipe Bach delle sue conoscenze in merito alla dottrina pitagorica, ed è impensabile che il musicista non si interessasse ad essa, considerato anche l'interesse che nutriva per la musica antica. Ma Gesner ebbe anche un altro ruolo interessante ai fini del nostro discorso.

Prima di svolgere il suo incarico a Lipsia, egli era infatti stato rettore del ginnasio di Ansbach, dove era stato suo alunno un certo Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-78). Terminati gli studi liceali, costui si iscrisse nel 1731 all'università di Lipsia e qui venne presentato da Gesner a Bach, il quale lo accolse prontamente tra i propri allievi.

Nel 1734 Mizler si laureò con una tesi dedicata a Bach e il cui titolo era tutto un programma: *Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae*; e non dovrebbe passare inosservato che nell'edizione riveduta del 1736, l'opera usciva con il titolo lievemente modificato in *Dissertatio quod musica scientia sit pars eruditionis philosophicae*. Dopodiché il ventitreenne Mizler ottenne una cattedra e fu così il primo docente universitario "dopo 150 anni" a tenere lezioni sulla musica a Lipsia.

Di lui scrisse il Mattheson: "iniziò a tenere lezioni in matematica, filosofia e musica: della quale ultima disciplina egli è un particolare ammiratore, dal momento che non solo è in grado di suonare il violino, il flauto traverso e soprattutto il cembalo, ma ha anche scritto varie cose sulla musica e si è occupato, prima di altre cose, della letteratura musicale: poiché il suo intento principale è di dare alla musica forma compiuta come scienza, e di indagarne e metterne in ordine la storia" [9]. Con queste premesse, era quasi inevitabile che tra Bach e Mizler si instaurasse uno stretto rapporto di reciproca stima e amicizia.

Nel 1736 Mizler fondò la rivista *Musikalische Bibliothek*, che uscì fino al 1754 e che per noi è molto importante perché - l'abbiamo già ricordato - proprio nell'ultimo numero vi venne pubblicato il famoso canone del ritratto (BWV 1076). Il cerchio comincia a chiudersi, perché la rivista aveva un'impostazione marcatamente pitagorica, ed è sufficiente citare un paio di passi per rendersene conto.

In una nota a un trattato sulla musica del bizantino Michele Psello, Mizler scriveva: "Sulla concordanza e la simmetria dell'intero edificio del cosmo molto è stato detto dagli antichi sapienti, specie da Platone, che in questo punto segue la filosofia pitagorica; e molto è stato detto anche sulla musica dei corpi celesti, di cui si leggono tracce anche in Cicerone, nel *Sogno di Scipione*, e nel commentario di Macrobio. Che l'intero edificio del cosmo, come pensavano gli antichi, debba veramente essere composto secondo la più perfetta proporzione si può dedurre con sicurezza da questo: se nei singoli corpi celesti, come parti del tutto, si possono rinvenire tante eccellenti concordanze e perfezioni, quale armonia, quale perfezione e bellezza non deve essere presente nell'intero, nel capolavoro dell'essere più perfetto? Ora, poiché la musica è l'ordine migliore che l'intelletto umano può rappresentarsi, rispecchiato nella dimensione del piccolo, gli antichi hanno affermato del tutto a ragione che la musica rappresenta l'armonia dell'intero edificio del cosmo" [10].

Un secondo passo, scritto nell'aprile 1738, è altrettanto eloquente: "Se vogliamo convincerci del tutto delle verità musicali, dobbiamo aggiungere anche la conoscenza matematica, quale supremo grado della sapienza umana (...) Dove dunque sta scritto che gli antichi non intendevano migliorare la musica con la *ratio* matematica? Forse che le preoccupazioni di Archita, di Claudio Tolomeo e di altri non ci mostrano esattamente il contrario? Forse che i pitagorici non hanno misurato i suoni allo scopo di potersi orientare nell'esercizio della musica? Chi vorrà negare le molte testimonianze degli antichi? La cosa in verità è semplice, se soltanto la si sa dirimere correttamente. Certo, se io voglio approntare un pezzo di musica non è necessario che per prima cosa io mi metta a misurare i suoni uno per uno col compasso, ma se io, con l'aiuto della matematica, avrò prima indagato esattamente e conosciuto alla perfezione le proprietà dei suoni, allora potrò poi metterli insieme con la massima sicurezza. La conoscenza matematica dei suoni dà dunque al compositore una grande luce, anche se in forma mediata, non immediata, ed è molto utile per la preparazione di un pezzo di musica. Tuttavia, poiché la stragrande maggioranza degli esperti di musica non ha mai percorso queste vie, essi non riescono neppure a credere che le cose stiano così. Tutte le musiche consistono infatti di suoni, e i suoni sono regolati da rapporti reciproci diversi, su cui si fondano tutti gli effetti che la musica ha su di noi. Tuttavia, poiché tali rapporti sono costituiti da grandezze matematiche, e poiché le grandezze a loro volta sono un corrispettivo della matematica, allora per l'amor del cielo la si smetta di disputare contro la luce del

sole, e di dire che le misurazioni matematiche dei suoni non appartengono alla teoria della composizione musicale".

E' chiaro che Mizler conosceva bene il frammento dell'*Armonica* del pitagorico Archita di Taranto, nel quale si diceva che tanto la geometria e l'aritmetica quanto la dottrina delle sfere e la musica erano di pertinenza della matematica, ed erano strettamente legate l'una all'altra, costituendo così le famose quattro dottrine del canone pedagogico del *quadrivium*, fissato dalla scolastica medievale.

A completamento degli scritti sulla *Musikalische Bibliothek*, potremmo citare anche una poesia, dal titolo *Lob der Musik* (Lode della musica), che Mizler compose, musicò e pubblicò a Lipsia a proprie spese in occasione della Pasqua del 1740. In essa, le ultime due strofe (nn. 5-6) costituivano una chiara confessione di fede pitagorica: "Ora io mi unisco ai greci, / che tanto t'hanno lodata, / perché ciò che divino c'è in te / si può leggere nella tua essenza. / Tu potesti risvegliare fin l'orecchio di Socrate / nella sua vecchiezza, / e per questo Platone e Pitagora / t'hanno innalzata sopra tutte le arti. / Tu racchiudi l'intero edificio del mondo, / cielo e terra sono in te. / Se quaggiù i suoni sono così nobili, / quale sarà la mia gioia lassù! / O cielo, vieni in mio aiuto, spezza le catene / che ancora mi legano alla terra, / perché possa unirmi al coro degli spiriti, / dove cantano le voci più pure" [11].

Ora se ci siamo soffermati tanto su Mizler, non è per il semplice fatto che avendo instaurato un rapporto di profonda amicizia con Bach, egli dovette avere più occasioni per discutere con lui di questioni inerenti alla filosofia della musica. Se egli divenne in definitiva il mediatore ermetico del pensiero pitagorico nelle ultime opere del Kantor (e in particolare nell'*Arte della Fuga*), ciò fu perché tra i due venne a crearsi un vincolo più stretto.

Nel 1738 Mizler annunciò la fondazione di una *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* (Società di corrispondenza per le scienze musicali), insieme al conte Giacomo de Lucchesini (un comandante di un reggimento di corazzieri, che si dilettava nella composizione e che morì poi in battaglia nel 1739) e a Georg Heinrich Bümmler, Kapellmeister ad Ansbach (1669-1745). Inutile dire che la Società aveva un'evidente matrice pitagorica: agli iscritti erano richieste competenze musicali, matematiche e filosofiche; inoltre c'era una pretesa etica, comunitaria e religiosa, dal momento che la Società era fondata "per servire solo la Chiesa e dunque onorare Iddio" e "per l'utilità della Repubblica". Il fatto poi che non si facesse espressamente il nome di Pitagora era in linea con gli antichi, che non osavano chiamare Pitagora per nome: i pitagorici amavano infatti comunicare in modo ermetico ed occulto, soprattutto attraverso simboli (solo in un caso documentato nel 1743, Mizler si attribuiva lo pseudonimo di Pitagora - Bümmler era Archimede, Schröter era Terpendro, ecc.). I soci dovevano presentare una volta all'anno un lavoro teoretico o pratico, almeno fino all'età di 65 anni, e tale lavoro poteva poi essere discusso e commentato dagli altri soci. In particolare lo Statuto della *Societät* richiedeva "di approntare annualmente almeno una trattazione (...) di argomento libero che però indaghi approfonditamente la musica (...) I membri dovranno anche studiarsi che la loro indagine sia utile per l'esercizio, e dovranno portare sempre più in alto la musica pratica".

Ogni socio doveva pagare una quota annuale di 2 talleri, presentare un proprio ritratto a olio e per quanto possibile ricordarsi della Società all'atto del testamento.

Naturalmente i soci non furono molti: nel 1738 vi erano solo i tre fondatori; l'anno seguente ne entrarono altri quattro, tra i quali, come socio numero 6, il cinquantottenne Georg Philipp Telemann (1681-1767), Musikdirektor e Kantor ad Amburgo. Nel 1745 si iscrisse come undicesimo socio il sessantenne Georg Friedrich Händel, ormai da decenni residente in Inghilterra.

Johann Sebastian Bach entrò nella Società nel giugno 1747, all'età di 62 anni, e fu per sua volontà il socio il n. 14 (il numero 14 rappresentava la somma dei numeri corrispondenti a ciascuna lettera del nome Bach: B=2, A=1, C=3, H=8 [12]).

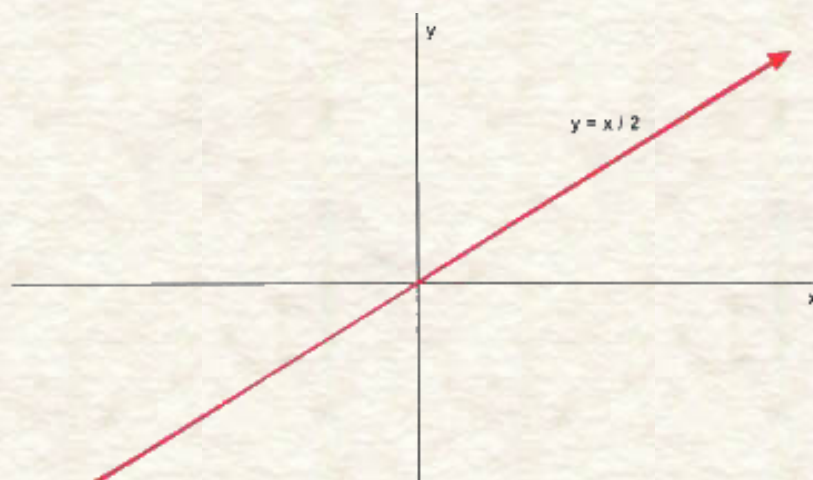
Come ritratto ufficiale da presentare alla *Societät* al momento del suo ingresso, Bach offrì il dipinto di Elias Gottlob Haußmann che abbiamo osservato, e con ciò il cerchio si chiude sempre più, collegando strettamente tra loro il ritratto, l'enigma, il canone, la *Correspondierende Societät*, Mizler e il pensiero pitagorico.

Va ricordato che, escluso l'impegno svolto da Mizler nella *Musikalische Bibliothek* - divenuta di fatto l'organo ufficiale della Società -, l'attività svolta dal

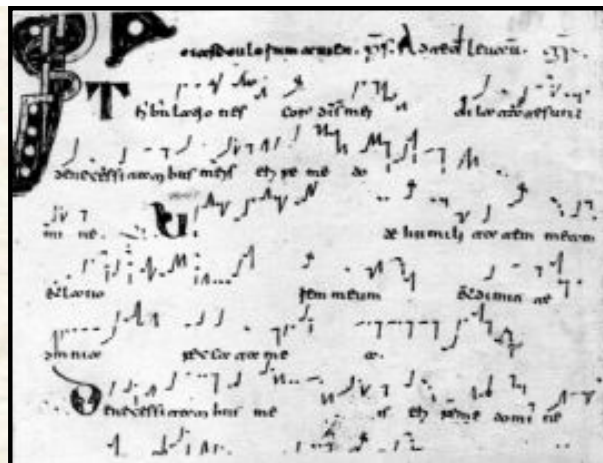
sodalizio fu pressoché inesistente. Per quanto ne sappiamo l'unico socio che si impegnò a presentare l'annuale contributo 'scientifico' fu proprio Bach, che nel 1747 offrì le proprie *Variazioni canoniche* BWV 769, nel 1748 presentò l'*Offerta musicale* BWV 1079, e nel 1749 l'*Arte della Fuga* BWV 1080. Nel 1750 il Kantor morì ma, raggiunta ormai l'età di 65 anni, il regolamento lo avrebbe comunque esonerato dall'obbligo.

In ogni caso la Società non era destinata ad avere vita lunga: quando nel 1755 l'ultimo socio, il trentaseienne Leopold Mozart, padre di Wolfgang Amadeus, si iscrisse come ventesimo della lista, la Società si era di fatto sciolta. Mizler, compiuti anche gli studi in medicina, si era nel frattempo trasferito come medico a Varsavia e anche la *Musikalische Bibliothek* non veniva più pubblicata.

Consapevoli ora dello stretto legame esistente tra la musica di Bach e il pensiero pitagorico, può essere utile - anche per un semplice ascolto guidato, quale intende essere il nostro - riflettere sugli aspetti 'matematici' della musica, che non a caso è rappresentabile, come una qualunque funzione matematica, su un sistema di assi cartesiani. E' infatti possibile rappresentare una qualunque linea melodica nello spazio, ponendo ad esempio sull'asse delle ordinate i valori relativi alle altezze sonore, e su quello delle ascisse la dimensione invece temporale. In tal modo una semplice funzione $y = f(x)$ come quella indicata nella **fig. 3**, potrebbe indicare una linea melodica ascendente.



Si tratta in realtà di un'intuizione antichissima, perché tutta la notazione neumatica medievale è in qualche modo fondata su questo principio. La **fig. 4** mostra un esempio di notazione beneventana, nella quale le linee che rappresentano la melodia si dispongono non solo seguendo il testo (dimensione temporale da sinistra a destra), ma soprattutto cercando di indicare con la massima precisione possibile l'ampiezza degli intervalli (dimensione spaziale, in senso verticale):



Poiché tracciando una semplice linea nello spazio è possibile tracciare l'andamento di una qualsiasi melodia, noi ci serviremo di questo rudimentale sistema per il nostro discorso. Naturalmente la notazione tradizionale offre una serie di informazioni in più, ma questo sistema non solo ha il vantaggio di essere di più immediata lettura per chi non ha confidenza con note e spartiti, ma si dimostra perfino più efficace per cogliere alcuni importanti aspetti riguardo alla struttura delle composizioni.

Prendiamo, per iniziare, una semplice melodia di poche note



[midi](#)



Con una semplice linea, questa melodia può essere così rappresentata:



Fin qui non c'è davvero nulla di sensazionale. Però il grafico, ancor più che lo spartito tradizionale, mette in risalto un aspetto che l'orecchio non aveva affatto notato: infatti è sufficiente un fugace colpo d'occhio per rendersi subito conto che la melodia ha una struttura simmetrica. Se eseguiamo la stessa melodia a ritroso, partendo cioè dall'ultima nota per arrivare alla prima, il risultato sarebbe infatti invariato.

Tutto questo stimola interessanti riflessioni riguardo al concetto di simmetria, che è un concetto geometrico, dunque in qualche modo anche matematico (una funzione matematica ha un suo simmetrico negativo facilmente riconoscibile: $Y = f(x)$ e $Y = -f(x)$)

Ciò che qui maggiormente ci interessa, è il problema della riconoscibilità, perché non è detto che la percezione di un negativo simmetrico sia sempre immediata. Certamente, se noi prendiamo in considerazione una qualsiasi lettera dell'alfabeto, questa risulterà sempre facilmente percepibile anche se disposta 'a specchio', cioè ribaltata attorno ad un asse di rotazione verticale o orizzontale:

R R R R R

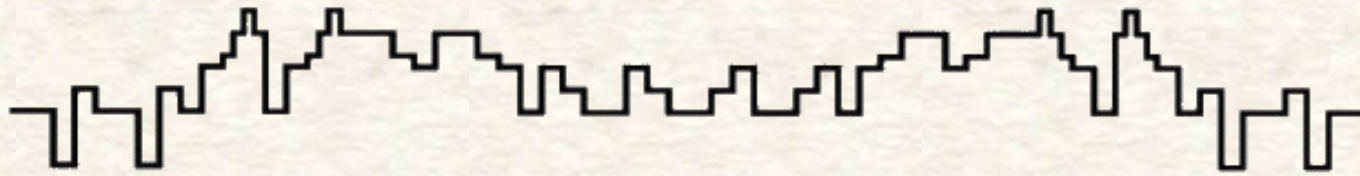
Ci sono però forme di riflessione più complessa, dove nel processo di traslazione verso il rispettivo simmetrico si perdono alcuni aspetti della riconoscibilità, e l'identificazione dell'originale con il suo 'negativo' non è immediata.

E' tipico il caso ad esempio dei negativi fotografici, nei quali le immagini sembrano perdere almeno alcune delle loro proprietà di riconoscibilità. Osservando un negativo fotografico spesso è perfino difficile riconoscere il ritratto di uno stretto conoscente, dal momento che non se ne riescono a cogliere molte sfumature.

L'argomento richiederebbe un approfondimento che non possiamo affrontare in questa sede. Mi limito solo a ricordare quanto sia stato importante - e lo sia tuttora - l'effetto del negativo negli studi sulla S. Sindone di Torino. Fu anzi proprio grazie alla scoperta della sua negatività da parte di Secondo Pia nel 1898, che la scienza moderna ha iniziato a interessarsi del misterioso lenzuolo. Ancora oggi questo aspetto della negatività dell'immagine e del suo rapporto con il positivo costituisce materia di uno studio specifico della scienza sindonologica, a dimostrazione della complessità delle sue implicazioni [13].

Tornando alle questioni riguardanti la simmetria e la riconoscibilità, sono ben note agli enigmisti le forme dei palindromi, espressioni verbali che si mantengono immutate pur dopo averne invertito il senso. In generale sono espressioni necessariamente piuttosto elementari (*Anilina, Anna ama Anna, ecc.*), tuttavia in alcuni casi il carattere palindromico non è di immediata percezione, ad esempio nell'espressione *Aceto nell'enoteca*.

In musica come abbiamo potuto sperimentare, si possono creare effetti molto più complessi, tanto da annullare completamente il grado di riconoscibilità. Inoltre, contrariamente alle espressioni verbali e similmente a quanto si è mostrato più sopra riguardo alla lettera **R**, esistono due forme di simmetria, a seconda che si faccia riferimento ad un asse verticale o a un asse orizzontale. La nostra melodia possiede dunque anche un corrispettivo speculare che semplicemente inverte il senso degli intervalli utilizzati (rotazione della linea del grafico attorno ad un asse orizzontale):



[midi](#)



Come era avvenuto anche nella versione precedente, il piccolo brano musicale si presenta brutto e insignificante, fino a che - esattamente a metà del suo corso - improvvisamente compare l'inaspettata sorpresa: la melodia è quella di Fra' Martino campanaro!

A questo punto è chiaro che, come è stato possibile celare una melodia tanto conosciuta attraverso un semplice procedimento di inversione, allo stesso modo e a maggior ragione un raffinato uso dell'*ars combinatoria* potrà nascondere forme e strutture ben più complesse e interessanti, che potranno essere svelate solo dopo aver sciolto l'enigma iniziale. In musica non esiste infatti la sola linearità, ma è anche possibile applicare procedimenti di sovrapposizione di più melodie contemporaneamente, secondo possibilità praticamente infinite. Il cosiddetto 'canone' consiste proprio nella sovrapposizione di due o più melodie assolutamente identiche, che tuttavia iniziano in tempi e ad altezze differenti; e si ha un 'canone enigmatico' quando il compositore non indica espressamente quando e dove far partire le voci successive alla prima. Ma in un canone una melodia può essere sovrapposta in diversi modi anche al suo corrispettivo 'negativo', o al suo retrogrado (dall'ultima nota alla prima), ecc. L'unica condizione, volendo comporre musica, è che poi l'insieme 'funzioni' e non suoni totalmente cacofonico.

Bach

La cosiddetta *ars canonica* di Bach è fortemente incentrata su questa sorta di enigmistica musicale, nella quale il discorso è condotto attraverso un abile gioco 'a nascondino' dei temi, più o meno chiaramente riconoscibili. Ben più che un semplice gioco intellettuale, per Bach dedicarsi ai canoni era opera di una speculazione complessa, forse di derivazione mistico-pitagorica e comunque destinata e comprensibile solo a degli iniziati. Certamente per lui il canone era dimostrazione di uno sbalorditivo virtuosismo compositivo, sempre condotto con un fortissimo senso del rigore e della razionalità.

Per rendersene conto, può essere sufficiente prendere in considerazione la struttura delle cosiddette *Variazioni Goldberg*, ampia composizione strutturata in trentadue parti (un'Aria di 32 battute, trenta variazioni su di essa e una ripresa conclusiva dell'Aria stessa) secondo un principio formale rigoroso e una

concezione architettonica molto complessa [14]. In tale raccolta le Variazioni sono disposte a gruppi di tre, e l'ultima di ciascun gruppo consiste sempre in un canone a tre voci, costruito su intervalli via via ascendenti (dall'unisono alla nona). Le variazioni che più qui ci interessano sono dunque le seguenti:

Variatio 3: Canone all'unisono

Variatio 6: Canone alla 2^a

Variatio 9: Canone alla 3^a

Variatio 12: Canone alla 4^a

Variatio 15: Canone alla 5^a in moto contrario

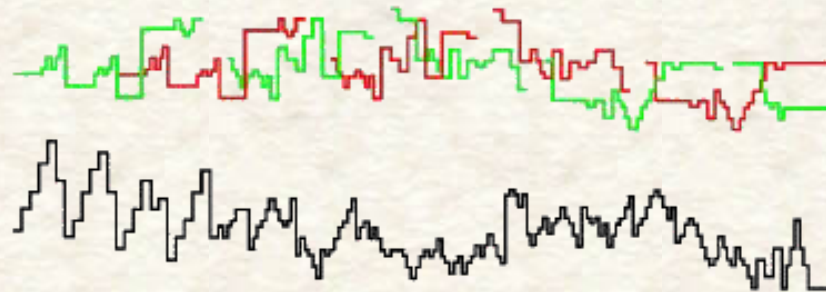
Variatio 18: Canone alla 6^a

Variatio 21: Canone alla 7^a

Variatio 24: Canone alla 8^a

Variatio 27: Canone alla 9^a

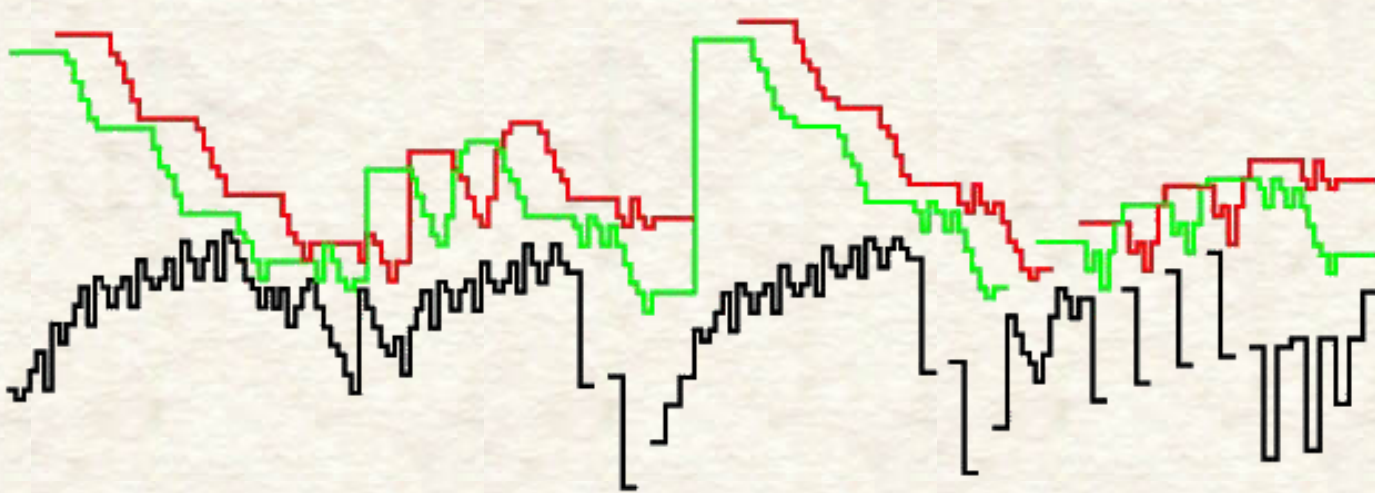
Proviamo ad ascoltare tre di queste Variazioni, seguendone la struttura sui grafici che abbiamo imparato ad usare:



Variatio 3 Canone all'unisono a 1 Clav.

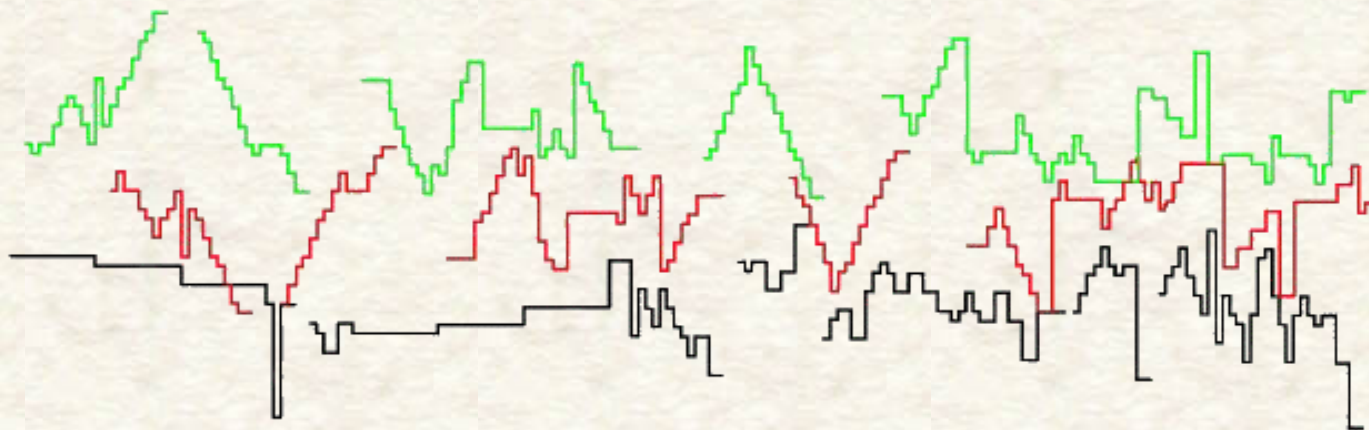
(si noti come la linea rossa sia identica a quella verde)





Variatio 6 Canone alla 2ª a 1 Clav.

(si noti come la linea rossa sia identica, ma disposta un gradino in alto rispetto alla verde)



Variatio 12 Canone alla 4ª (a 1 Clav.) per moto contrario

(si noti come la linea rossa sia disposta a canone, ma speculare rispetto alla verde)

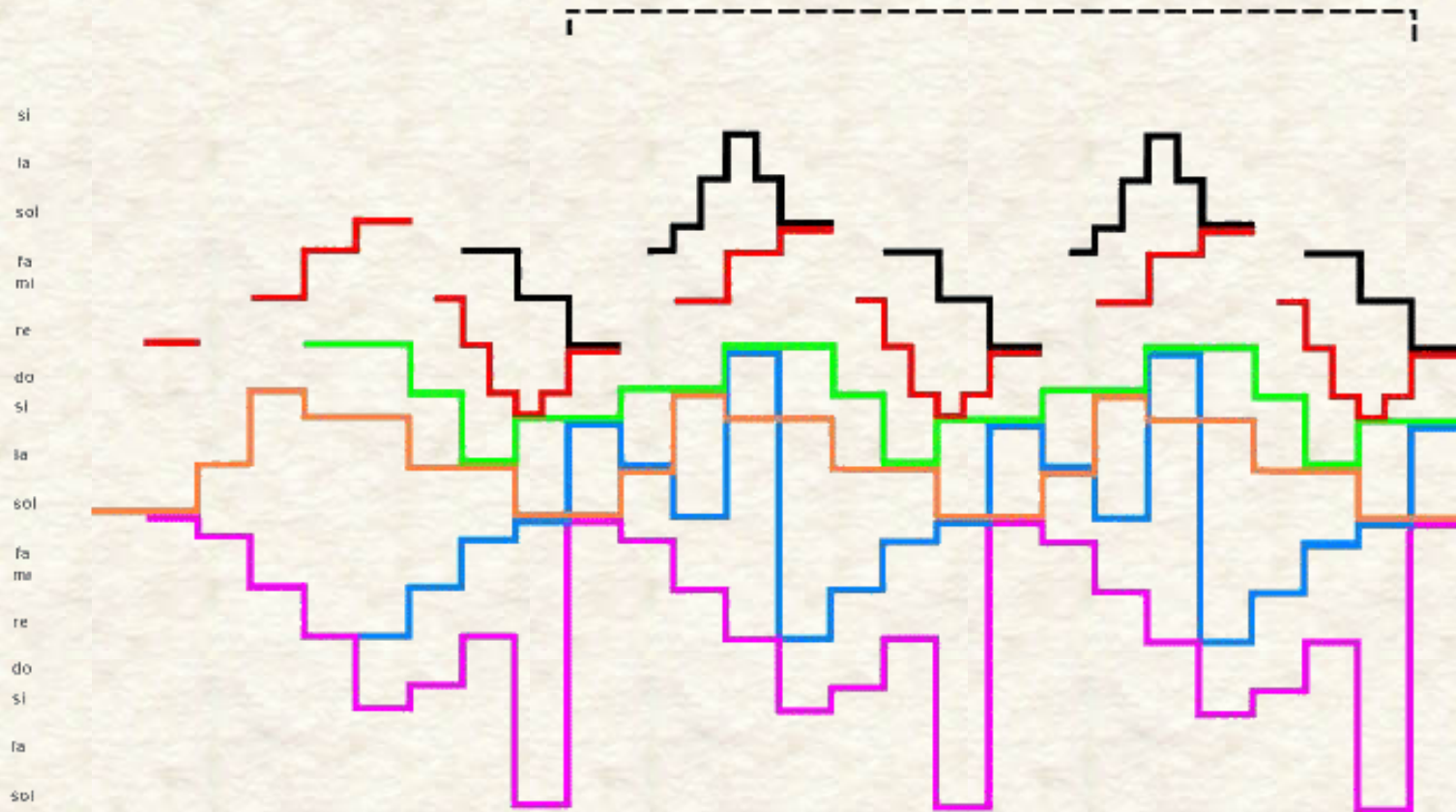
Potremmo naturalmente seguire anche gli altri canoni utilizzando lo stesso ausilio grafico, ma ritengo più opportuno soffermarmi su altre importanti considerazioni che completano il discorso.

Il manoscritto autografo delle Variazioni Goldberg è andato perduto, ma restano diciotto esemplari della prima edizione a stampa, pubblicata a quanto sembra

nel 1741. Di queste diciotto copie, particolarmente importante è quella appartenuta a Bach stesso e oggi conservata alla *Bibliothèque Nationale* di Parigi (*Département de musique*, Ms. 17669: venne acquistata alla considerevole cifra di 700.000 franchi). La copia contiene numerose correzioni di mano di Bach degli errori di stampa, ma comprende anche un'appendice autografa, rinvenuta nel 1974 e risalente probabilmente al 1745. Tale appendice porta il titolo di *Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie von J. S. Bach*, cioè "Canoni diversi sopra le prime otto note del basso dell'Aria di Bach" (BWV 988) e consiste in 14 canoni (si noti ancora una volta la presenza simbolica del numero 14), costruiti sulle prime 8 note del basso dell'aria, tutti contenuti in un'unica pagina e oggi classificati come BWV 1087.

Si tratta di una raccolta importante, che dimostra il grande interesse di Bach per l'*ars canonica* nell'ultimo decennio della sua vita, culminato poi con le *Variazioni canoniche Vom Himmel hoch* e l'*Offerta musicale*. Poiché nelle *Variazioni Goldberg* non aveva variato il basso dell'Aria, sembra che con questa aggiunta Bach abbia inteso colmare la lacuna [15]. Ciò che è curioso, è che due di questi canoni erano già stati riprodotti, e cioè:

- il n.11 (già catalogato come BWV 1077) nell'album di uno studente di Lipsia, Johann Gottfried Fulde (15 ottobre 1747).
- il n.13 (BWV 1076) proprio nel ritratto di Haussmann che ormai conosciamo bene. A questo punto è giunto il momento di sciogliere l'enigma, ed ascoltare questo canone seguendone sul grafico lo schema:





esecuzione completa -
(Canone 3))



solo le due voci superiori (Canone 1) -



solo le due voci centrali (Canone 2) -

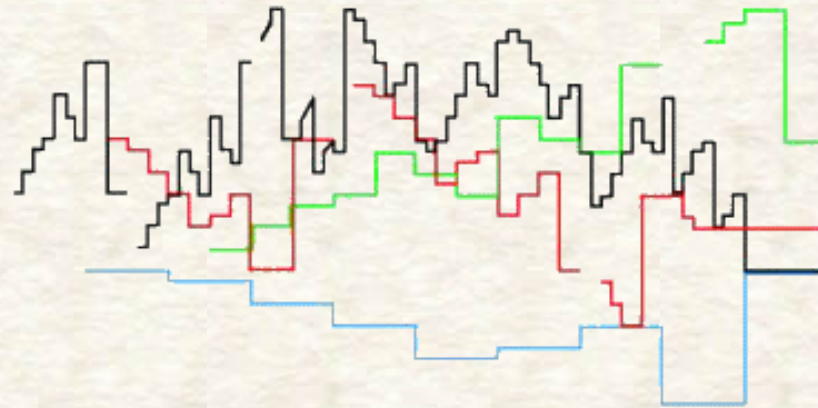


solo le due voci inferiori

Canon triplex a 6 voci BWV 1076 (1087 n. 13)

Osservando con un po' di attenzione, si può notare che si tratta della sovrapposizione di tre canoni per moto contrario: il primo riguarda le linee rossa e nera, il secondo quelle arancione e verde e il terzo quelle viola e blu [16]. Esso inoltre è strutturato in modo tale da poter essere eseguito all'infinito (la parte inclusa nella parentesi tratteggiata può essere continuamente ripetuta). Si tratta di una combinazione alquanto complessa, che tuttavia non ci offre ancora un panorama completo delle possibili soluzioni elaborate da Bach.

L'ultimo dei 14 Canoni presenta ad esempio uno schema che non può non stupire:



Canon a 4 per Augmentationem et Diminutionem BWV 1087 n. 14

(la linea nera e quella verde sono per moto retto, mentre la rossa e la blu sono per moto contrario; la linea rossa raddoppia i valori della nera, la verde raddoppia i valori della rossa e la blu raddoppia i valori della verde)

Probabilmente quanto abbiamo osservato non deve essere ritenuto come il semplice svago intellettuale di un compositore abile nel contrappunto; piuttosto, le riflessioni che abbiamo fin qui sviluppato ci inducono a tenere alcuni concetti nella debita considerazione. Queste composizioni sembrano infatti possedere connotazioni di carattere fortemente pitagorico, e facciamo qui riferimento a tre principi in particolare:

- Principio dell'enigma. I canoni si presentano come enigmi da risolvere. In questo senso anche l'*Arte della fuga* è pienamente pitagorica, perché il manoscritto, pur essendo in bella copia, non riportava alcun titolo scritto da Bach (quello che c'è è postumo, aggiunto dal genero Johann Christoph

Altnickol), né indicazioni dell'autore, della strumentazione o del tempo. Al tempo di Pitagora i libri non riportavano il titolo, che come uso necessario e generalizzato nacque soltanto nell'ultimo quarto del sec. V a. C. (questo però Bach non poteva saperlo). La tradizione ricorda che i pitagorici insegnavano anche con gli enigmi.

- **Principio dello specchio.** Il carattere speculare dei canoni per moto contrario potrebbe rispecchiare l'idea pitagorica del rapporto (inteso fin dalle origini in senso musicale) fra l'archetipo e la sua immagine. Secondo Giamblico, Pitagora udiva e intendeva "lui solo l'armonia universale e la competizione canora delle sfere e degli astri, che vi si muovevano (...); di ciò intendeva offrire ai suoi discepoli delle immagini, come meglio riusciva, imitando la musica delle sfere con gli strumenti e con la nuda voce umana. Giacché era convinto di essere il solo fra i mortali in grado di udire e di intendere i suoni del cosmo (...) gli altri uomini dovevano accontentarsi, guardando a lui e ai doni che egli elargiva loro, dell'aiuto e della guida di immagini e di allusioni, poiché ad essi non era dato cogliere i primi e puri archetipi nella loro verità: proprio allo stesso modo in cui anche noi ci sforziamo di mostrare le eclissi di sole in uno specchio d'acqua profondo o attraverso la pece fusa oppure in uno specchio nero a quelle persone che, per l'eccessiva luminosità dei raggi, non sono in grado di guardare il sole direttamente" [17].

Il principio dello specchio ritorna anche nella notazione musicale greca (alfabetica), la cui invenzione viene attribuita da Aristide Quintiliano allo stesso Pitagora.

In realtà, in tutta la storia delle religioni si è sempre data importanza allo specchio: nel mondo antico era familiare l'idea che la creazione visibile fosse uno specchio di Dio. In Egitto, a partire dal Medio Regno, il disco solare era l'archetipo della lastra di rame dello specchio; in Asia minore, la dea Hebat, "regina del cielo", teneva in mano come attributo uno specchio; nei misteri dionisiaci si sperava di riconoscere nell'immagine dello specchio l'anima disciolta dal corpo, che ascendeva all'esistenza immortale e perciò si metteva uno specchio nella tomba degli iniziati.

Lo specchio dell'oracolo metteva in luce la verità, come il sole, e un retaggio di tale credenza è poi rimasto nel famoso "specchio delle mie brame" nella favola di Biancaneve. Non è forse un caso che Seneca considerasse lo specchio come simbolo dell'autoesame sul piano etico.

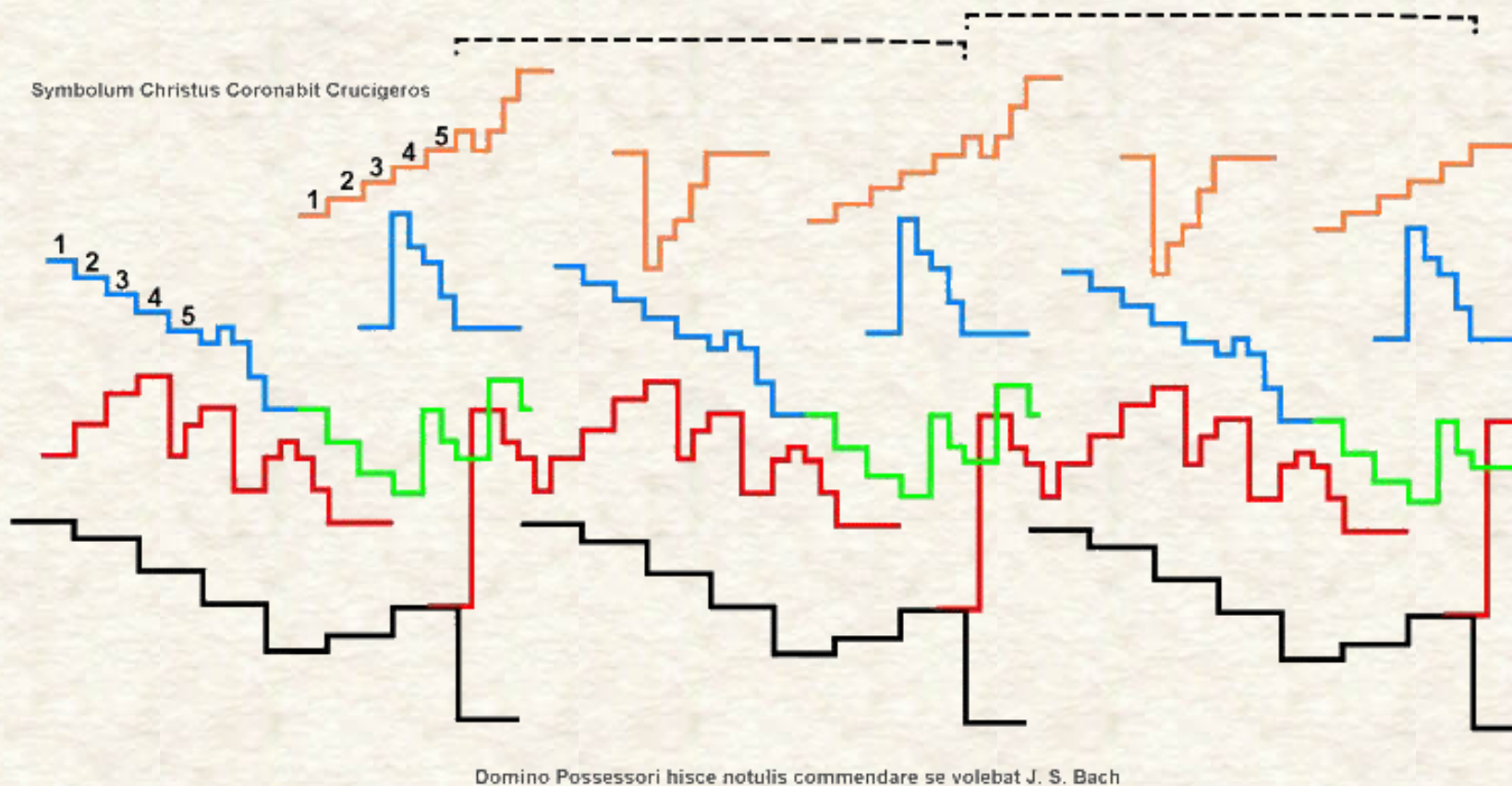
Anche nella Bibbia lo specchio possedeva un grande valore simbolico. Nell'Antico Testamento si dice ad esempio che la sapienza "è un riflesso della luce di Dio, uno specchio lucido della sua attività ed è un'immagine della sua bontà" [18]. Anche nel Vangelo Cristo viene considerato il riflesso dell'immagine di Dio ("Chi ha visto me ha visto il Padre" [19]), e S. Paolo fu a riguardo ancora più esplicito: "E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello spirito del Signore" [20]. Altrove scrisse invece: "Ora la nostra visione è confusa, come in un antico specchio; ma un giorno saremo a faccia a faccia dinanzi a Dio" [21]; e a lui fece eco Gregorio di Nissa dicendo che l'uomo, per vedere Dio, deve avere un'anima pura come uno specchio risplendente.

Nel Medioevo certi specchi, come simbolo della luce, venivano consacrati in chiesa, e nei secoli XV-XVI la Madonna era detta "speculum sine macula" (specchio senza macchia). Curiosamente nel Rinascimento prevalse poi il significato dello specchio come simbolo di vanità e di egoismo, e come tale giudicato negativamente (anche per i suoi legami con la superstizione e i culti dionisiaci).

- **Principio della monade.** I canoni sono composizioni complesse la cui struttura è essenzialmente derivata da un unico tema generatore di tutte le altre parti. L'idea che tutte le cose abbiano la loro radice nell'*uno*, nell'*unità*, è un'idea pitagorica. Diogene Laerzio scriveva: "Alessandro, nella serie dei filosofi, racconta di aver trovato nei quaderni dei pitagorici anche queste informazioni: il principio di tutte le cose è l'unità (la monade); ma dall'unità nasce la dualità indeterminata che, quasi in guisa di materia, sta alla radice dell'unità, come sua causa..." [22].

Come abbiamo già avuto occasione di ricordare più sopra, la tradizione luterana aveva forti radici nel pensiero agostiniano, che ebbe un ruolo abbastanza rilevante nel processo di cristianizzazione della filosofia pitagorica. Da questo punto di vista, l'*ars canonica* di Bach rappresenta senza dubbio un importante punto di arrivo, perché sembra riuscire a combinare magistralmente il misticismo matematico-pitagorico con la simbologia cristiana.

L'undicesimo dei 14 Canoni BWV 1087 che abbiamo poco fa citato costituisce un caso abbastanza esemplare: trascritto nell'album di uno studente di Lipsia, Johann Gottfried Fulde [23], esso era accompagnato da una didascalia dal senso abbastanza incomprensibile per i non iniziati: oltre alla dicitura *Domino Possessori hisce notulis commendare se volebat J. S. Bach*, colpisce infatti l'enigmatica indicazione: *Symbolum Christus Coronabit Crucigeros*. Osserviamo innanzitutto il canone, seguendo il grafico:



Canone BWV 1077 (1087 n. 11).

Si noti il canone formato dalle due voci superiori (linee blu e arancione), disposte per moto contrario. Colpisce nella linea blu l'inizio, formato da cinque note cromaticamente discendenti. Si tratta di una figura simbolica, la cui dolente discesa raffigurava nel linguaggio retorico del tempo la sofferenza di Cristo (il

richiamo era alle cinque ferite - mani, piedi e costato) così da costituire un vero e proprio lamento *crucis*. È da notare che tale figurazione del lamento crucis appare anche nella Var. 25 (il numero cinque elevato al quadrato!) (Adagio) delle Variazioni Goldberg: non è un caso che Wanda Landowska, riferendosi a questa variazione, parlasse di una "Corona di spine".

Attraverso l'inversione a specchio della melodia, la linea arancione trasforma la dolente caduta in un'ascesa faticosa, raffigurante il concetto del "Coronabit": essa svela in questo modo il paradosso cristiano secondo cui solo chi fa propria la croce verrà incoronato. Inoltre l'incrocio e l'inversione delle parti porta alla raffigurazione di una χ , lettera che fin dai tempi antichi costituiva un importante simbolo cristologico. Solo il linguaggio musicale poteva rappresentare con tanta efficacia e precisione l'immagine di un Cristo che nella sofferenza trova il senso della propria esaltazione dunque, che soffre e muore, ma nel contempo si glorifica.

Il canone rimanda fra l'altro al monogramma adottato da Bach, nel quale le sue iniziali (rappresentate a specchio) erano legate al simbolo della croce (ancora la lettera χ), e disposte sotto una corona di dodici pietre (sette più in alto, a simboleggiare la completezza, e cinque più in basso, a ricordo della sofferenza):

Monogramma di Bach

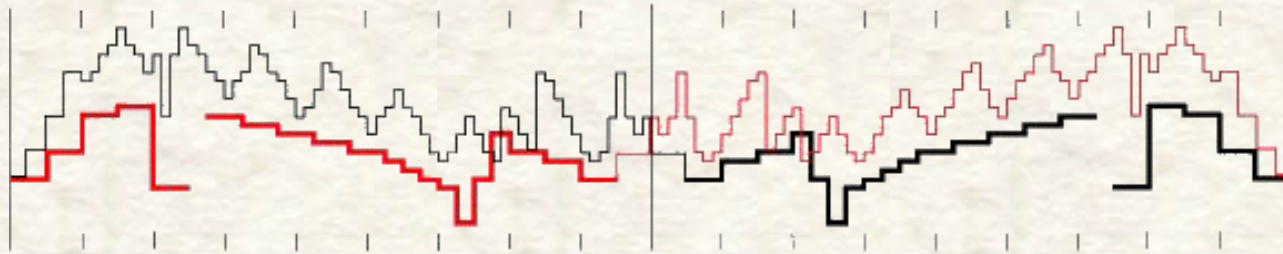


Anche in qui, come nel ritratto, solo attraverso i significati nascosti si giunge alla persona: e in questo caso Bach sembra voler intrecciare il proprio nome con il destino di Cristo.

Potremmo naturalmente continuare a lungo su queste tracce (solo l'*Arte della Fuga* BWV 1080 sarebbe materia di studio estremamente ampia), ma l'intento era solo quello di offrire uno spunto iniziale di lettura. Concludiamo quindi presentando semplicemente qualche altro esempio, tratto questa volta dall'*Offerta musicale* BWV 1079.

Non staremo a descrivere nei dettagli la storia e le ragioni di tale straordinaria raccolta, ma ci limitiamo a ricordare che essa fu dedicata al re Federico II di Prussia, che Bach visitò a Potsdam il 7 maggio 1747, un mese prima di iscriversi alla *Societät der musicalischen Wissenschaften*. Federico II era flautista ed è probabile che fosse un membro onorario della *Societät* [24].

Bach inserì nella raccolta anche dei canoni enigmatici, alcuni dei quali possiamo qui ascoltare con l'ausilio ormai familiare del grafico:



esecuzione dapprima della linea rossa, poi della linea nera -



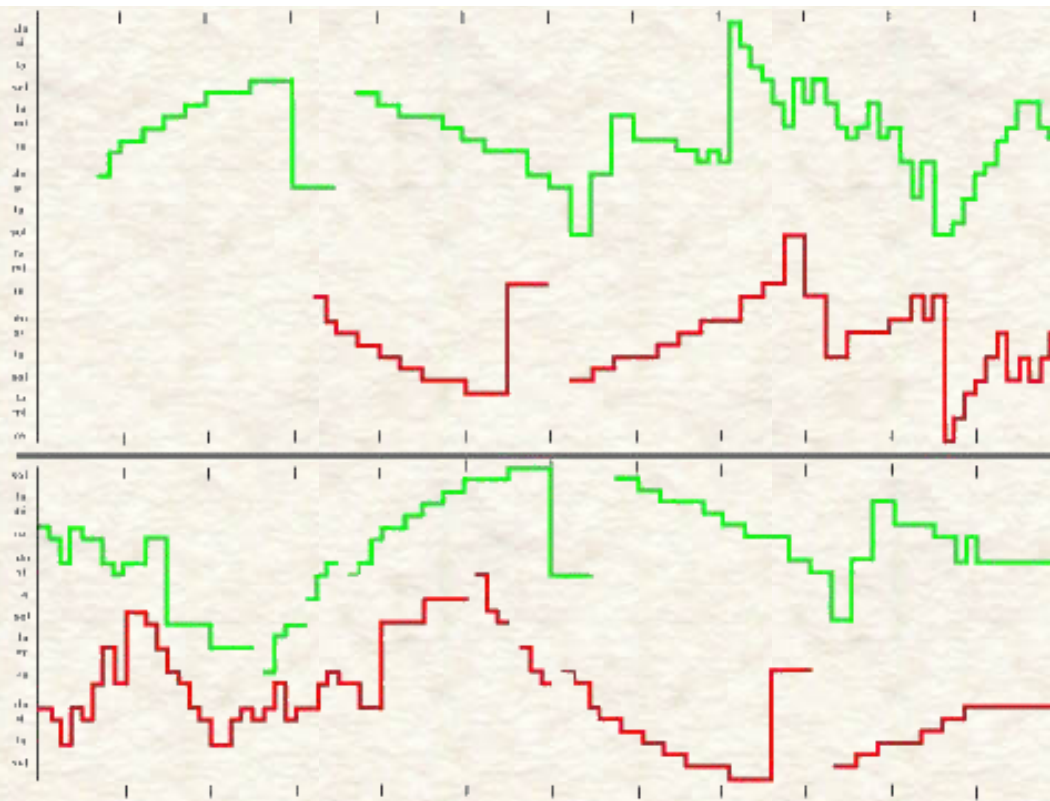
esecuzione completa)

Ein Musicalisches Opfer BWV 1079 - Canon 1 a 2

E' un canone perfettamente simmetrico nel quale la linea rossa, letta da sinistra verso destra, corrisponde esattamente alla linea nera, letta da destra verso sinistra.



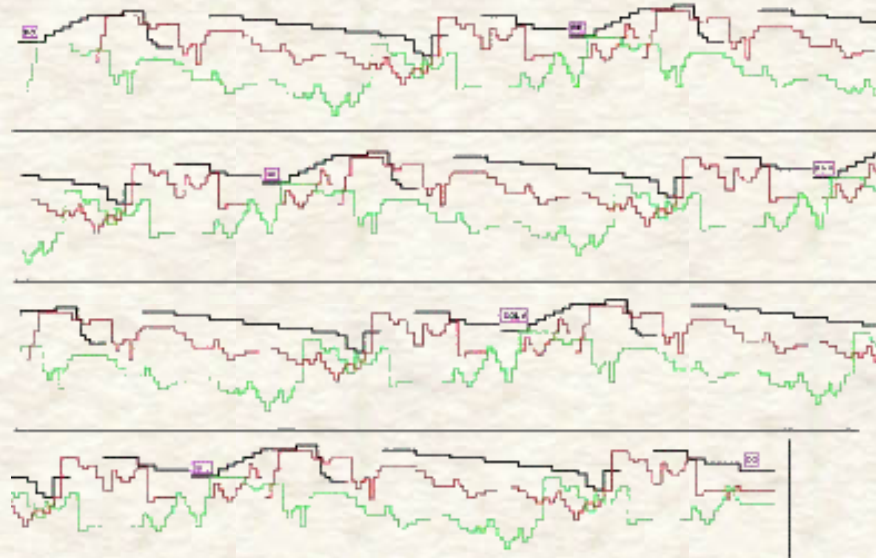
Canon a 2 (Quaerendo invenietis)



Questo canone a due voci per moto contrario è caratterizzato dall'indicazione "quaerendo invenietis" (cercando troverete), che sottolinea l'aspetto enigmatico della composizione: tocca infatti all'interprete risolvere il problema di come e dove disporre la seconda voce. La soluzione qui proposta (linea rossa) è quella generalmente accettata.



Canon a 5 a 2 "Ascendente modulatione ascendat Gloria Regis"



Concludiamo con questo canone che da un certo punto di vista rappresenta una delle più curiose composizioni della storia della musica occidentale. Si tratta in effetti di un canone perpetuo, che cioè potrebbe essere eseguito all'infinito, poiché la conclusione conduce direttamente a un nuovo inizio: ma a questa, che è una caratteristica comune a moltissimi canoni, se ne aggiunge un'altra, in apparenza insignificante. Ad ogni ripresa, il canone ricomincia la sua melodia un tono più sopra, così che dopo sei ritornelli esso si ritrova identico alla partenza ma un'ottava più sopra (nello schema vengono indicati i sei punti di partenza). Generalmente il canone viene eseguito in questo modo, e al raggiungimento dell'ottava lo si conclude bruscamente, anche perché sei riprese della stessa melodia sono obiettivamente fin troppe. Il senso simbolico ne risulta in ogni caso chiarissimo, anche perché è la stessa didascalia posta da Bach a spiegarlo: la gloria del Re (a cui il canone era dedicato) [25], segua di pari passo l'ascensione della melodia.

Fin qui nulla di eccezionale, se non fosse che in realtà il canone non prevede conclusioni. E terminato il ciclo di un'ottava, ne ascenderebbe subito un'altra e poi un'altra ancora, e così all'infinito. Cosa succederebbe, se tale esecuzione 'filologica' venisse effettivamente realizzata? Il canone salirebbe sempre più, aumentando le frequenze sonore fino alle soglie dell'udibile; poi passerebbe agli ultrasuoni; a frequenze sempre più alte, l'impulso entrerebbe nel mondo delle onde radio, poi degli infrarossi, fino a farsi luce visibile; continuerebbe poi la sua strada verso gli ultravioletti, i raggi x e i raggi gamma... e chi ben conosce la fisica potrà indicare meglio di me il destino di una simile composizione.

Noi qui ci limitiamo a concludere, rilevando che tutto questo ci porta a una dimensione cosmica della musica. E forse, ancora una volta il cerchio si chiude, perché da Bach il pensiero torna inevitabilmente al mondo mistico-pitagorico dell'armonia delle sfere...

Ottavio de Carli

ottavio.decarli@tin.it

Note

[1] Oggi conservato nello *Stadtgeschichtliches Museum* di Lipsia.

[2] Haußmann ne fece infatti anche una copia nel 1748, che finì poi nel lascito ereditario di Carl Philipp Emanuel Bach e da qui in una collezione privata inglese. Dal 1953 è a Princeton (USA), proprietà del musicologo William H. Scheide. C'è però chi sostiene che il quadro conservato in America sia l'originale e non la copia.

[3] Conservata presso la *Österreichische Nationalbibliothek* di Vienna e riprodotta in Hans-Eberhard Dentler, *L'Arte della fuga di Johann Sebastian Bach*, Milano, Skira, 2000.

[4] Piero Buscaroli, *Bach*, Milano, Mondadori 1985, p. 418.

[5] Pausania, *Graeciae Descriptio*, VIII, 8, 3, riportato in H.-E. Dentler, *L'Arte della fuga... cit.*, p. 16.

[6] Aristotele, *Poetica*, 22, p. 1458a 26.

[7] Apollodoro, *Biblioteca*, III, 5, 8. Udita la risposta esatta, la Sfinge si uccise gettandosi dalla rupe.

[8] *Gesetze der Schule zu S. Thomae*, Lipsia, 1733.

[9] Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Amburgo, 1740, p. 230.

[10] Lorenz Christoph Mizler, *Neu eröffnete "Musikalische Bibliothek" oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, III, 2, p. 174. Il passo è riportato in H.-E. Dentler, *L'Arte della fuga... cit.*, p. 33.

[11] La poesia venne pubblicata nella raccolta *Sammlungen auserlesener moralischer Oden*, ed è citata in H.-E. Dentler, *L'Arte della fuga... cit.*, p. 32.

[12] Volendo mettersi a giocare con i numeri, è da notare che la somma delle cifre corrispondenti al nome J. S. Bach (J=9; S=18; Bach=14) dà il numero 41, che è speculare al 14. In verità quando Bach entrò, i soci erano solo 11 perché Lucchesini e Bümler erano morti: due di essi, inoltre, avevano già passato i 65 anni (Georg Philipp Telemann e Heinrich Bokemeyer).

[13] Evitando di addentrarmi in un tema tanto vasto e complesso, rimando genericamente ai numerosi studi compiuti da Aldo Guerreschi, specializzatosi da oltre quarant'anni nella fotografia tecnico-scientifica della Sindone, e dal fisico Nello Balossino, che da tempo si dedica all'elaborazione informatica dell'immagine sindonica.

[14] Il titolo originale della raccolta era *Clavier Übung (IV) bestehend in einer ARIA mit verschiedenen (30) Veränderungen*. Generalmente datate 1742, si ritiene oggi siano precedenti di circa un anno. Secondo Forkel, Bach componendo le Variazioni avrebbe accolto un preciso invito rivoltogli da Johann Gottlieb Goldberg (1727-56), un suo allievo che allora si trovava al servizio del conte Hermann Carl von Keyserlingk, ambasciatore della Russia alla corte di Dresda. Keyserlingk soffriva di insonnia e Goldberg avrebbe dovuto intrattenerlo suonandogli il cembalo. Il racconto suona però molto strano e inverosimile, perché Goldberg aveva allora solo quattordici anni, e poi questa non è certo musica di intrattenimento. Inoltre Bach avrebbe in qualche modo presentato il suo omaggio (ad esempio con una dedica ossequiosa) a Keyserlingk, che fra l'altro - sempre secondo Forkel - l'avrebbe ricambiato con una coppa d'oro contenente 100 luigi d'oro, guarda caso sparita. Infine va rilevato che non vi è traccia di tutto questo in alcuna testimonianza dell'epoca.

[15] Anche in questo caso i canoni sono disposti secondo un criterio in progressione: non sugli intervalli tra le entrate delle voci, ma sulla loro complessità (i primi quattro sono infatti a sole 2 voci).

[16] Nel corso dell'incontro è stato proposto l'ascolto dapprima dei tre canoni separati, poi del loro insieme.

[17] *De vita Pythagorica liber*, citato in H.-E. Dentler, *L'Arte della fuga... cit.*, p. 56.

[18] Libro della Sapienza, 7, 26.

[19] Vangelo di Giovanni, 14, 9

[20] *II Lettera ai Corinzi*, 3, 18

[21] *I Lettera ai Corinzi*, 13, 12

[22] Citato in H.-E. Dentler, *L'Arte della fuga... cit.*, p. 64.

[23] Catalogato come BWV 1077

[24] Sulle sue effettive qualità musicali, conviene tuttavia ricordare quanto ebbe una volta a riferire Carl Philipp Emanuel Bach a un francese: "Voi credete che il re ami la musica; ma ama solo il flauto; e ancora, se voi credete che lui ami il flauto, vi sbagliate; lui ama solo il suo flauto".

[25] Citiamo la dedica con la quale Bach offrì la composizione a Federico II di Prussia: "Offerta / Musicale / A Sua Maestà il Re di Prussia etc. / molto umilmente dedicata / da / Johann Sebastian Bach / Graziosissimo Sovrano, con la più profonda sottomissione dedico a Vostra Maestà un'Offerta Musicale la cui parte più nobile proviene dalle Sue auguste mani. Con reverenziale piacere mi sovvegno ancora della sovrana grazia tutta particolare con la quale tempo fa Vostra Maestà medesima, nel corso di una mia permanenza a Potsdam, si è degnata di eseguire al cembalo un *thema* per una *fuga*, in pari tempo graziosamente ingiungendomi di tosto svilupparlo alla Sua augusta presenza. Fu mio deferente dovere ubbidire al comando di Vostra Maestà. Ma assai presto mi accorsi che in mancanza della necessaria preparazione, l'elaborazione non era potuta essere quella che un *thema* così eccellente richiedeva. Pertanto, giunsi alla conclusione, e subito me ne assunsi l'impegno, che occorreva rielaborare in modo più compiuto questo *thema* veramente reale e farlo conoscere quindi al mondo. Questo proposito è stato ormai realizzato secondo le mie capacità e altra intenzione non ha se non quella irreprensibile di celebrare, quantunque soltanto in un piccolo punto, la gloria di un monarca la cui grandezza e forza tanto nelle scienze della guerra e della pace quanto specialmente nella musica, tutti devono ammirare e venerare. Oso aggiungere questa preghiera umilissima: che Vostra Maestà si degni di onorare il presente modesto mio lavoro con una graziosa accoglienza e conceda ancora per l'avvenire la Sua altissima grazia sovrana all'autore Di Vostra Maestà servitore umilissimo ed obbedientissimo / Lipsia., 7 luglio 1747"

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)