

note

1

Daniele Dazzan

MUSICA COME GIOCO
note semiminime

1. Introduzione

«Il n'y a pas de théorie: suffit d'entendre.
Le plaisir est la règle.»
Claude DEBUSSY

Volgendo uno sguardo rapido alla presenza della musica nella storia dell'Occidente si nota con evidenza l'ambiguità di fondo che contraddistingue sia la sua posizione all'interno del sistema delle arti, sia - in termini più lati - la sua collocazione nel panorama della cultura in genere. A fronte della sua vasta pervasività (in orizzontale, a livello di qualsivoglia classe ed organizzazione sociale; ma anche in senso diacronico, nella sua ininterrotta persistenza nel tempo), la musica si trova ad essere considerata ora trastullo infantile, ora linguaggio privilegiato dell'assoluto, ora strumento, ora fine. Veicolo di messaggi o 'messaggio' essa stessa, condivide con la parola la dimensione sonora, il movimento nel tempo, l'essere pratica sociale: ma è linguaggio solo in termini metaforici¹. Le difetta lo statuto di sistema segni-

¹ Cfr. MICHEL IMBERTY, *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica*, (a cura di Laura Calligari e Johannella Tafuri), Clueb, Bologna 1986: "[...] contrariamente a ciò che succede nel linguaggio, il 'segno' musicale è portatore di molti significati tra i quali solo il contesto permette di scegliere e, al limite, non escluderne nessuno. Questa è la tesi sostenuta da Jankélévitch il quale osserva che "tra sensazioni contraddittorie la musica non è tenuta ad optare" e che l'espressione musicale si adatta molto bene a questo fascino ambivalente che l'autore chiama "l'espressivo inespressivo" (p. 31). Il

co che è proprio del linguaggio verbale, non attua il riferimento diretto segno-significato: essa si basa certo sulla convenzionalità che è propria di ogni pratica sociale ma, per fortuna, non può essere riducibile a mera prassi di *traduzione*. Se la pittura o la scultura a un livello primitivo possono anche essere semplicemente trascrizioni iconiche della realtà, la musica subito si distingue da esse per il fatto che della realtà non può restituire lo stesso tipo di rappresentazione mimetica, se non in termini assai limitati: la ritrattistica rimane infatti un genere importante dell'arte visiva ancora ai nostri giorni, ma una *ritrattistica musicale* è forse rintracciabile solo nelle fantasie sulle origini della musica – là dove si teorizzava sull'imitazione del canto degli uccelli –, qua e là come ingrediente paesaggistico, in alcune manifestazioni protonovecentesche propugnanti l'allargamento del sistema musicale alla dimensione del *rumore*, nel sonoro diegetico dell'opera cinematografica...

La storia della riflessione sui fondamenti e sulle peculiarità della musica è antica e articolata quanto la storia stessa dell'uomo. Tempo, ritmo, durata, sonorità di volta in volta si sono contesi la palma dello specifico musicale. Ma quello che qui interessa non è tanto stabilire lo statuto ontologico della musica quanto piuttosto osservare alcuni tratti fondamentali del suo manifestarsi: non è tanto interessante verificare teoreticamente l'incidenza delle categorie di tempo o di spazio, di forma o di sostanza, ma in quali termini effettivi si è configurata l'appropriazione dei materiali musicali da parte di chi ha *usato* la musica.

Sin dal primo momento, come si delinea la possibilità di utilizzare i suoni al di là degli scopi della pura comunicazione, il materiale sonoro mostra prospettive di manipolazione autonoma, e lascia intravedere possibilità e occasioni di formatività anche del tutto svincolati da intenti solo utilitaristicamente disciplinati.

riferimento a Jankélévitch è relativo al saggio del 1961 *La musica e l'ineffabile*, più avanti citato.

E tuttavia la storia della civiltà occidentale tende a muoversi nel solco di una tradizione verbo-centrica e razionalistica che assegna valore fondamentale all'aspetto logico del pensiero e un'importanza piuttosto secondaria alle componenti fisiche ed emozionali. L'aspetto ludico della musica, elemento fondamentale e *fenomenologicamente* costitutivo dell'oggetto musicale stesso, viene in genere trattato con complessiva sufficienza poiché implica in modo consistente l'utilizzo di categorie extra-razionali, a meno di non alludere esclusivamente a quei *nobili giochi del pensiero* che la tradizione colta occidentale si compiace di assegnare per esempio alla scuola polifonica fiamminga o a Johann Sebastian Bach². Questi particolari *giochi del pensiero*, sicuramente e a buon diritto *giochi* in senso proprio e a tutti gli effetti, costituiscono certamente una parte determinante nella *poietica* di innumerevoli autori: ma limitare a questa accezione le peculiarità e specificità stilistiche della loro produzione significa negare la reale implicazione di un compositore e della sua opera nei ben più estesi territori del fare musicale. Nel caso stesso di Bach, per esempio, si opera in tal modo un mascheramento, si mettono tra parentesi e sottacciono tanti altri elementi decisamente fondativi dell'esperienza musicale: come ad esempio l'interesse indubbio nei confronti di quella dimensione armonica che esprime anche "fisica" sensibilità per una certa eu-

² Cfr. DOUGLAS R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, edizione italiana Adelphi, Milano 1984. Il frontespizio reca un'ulteriore sottotitolo: "Una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll". La ricezione del fenomeno Bach come esempio paradigmatico di confluenza tra musica e logica è ben illustrata nello "sguardo dall'alto" anteposto dall'autore al suo testo: "Introduzione: un'offerta musico-logica. Il libro si apre con la storia dell'*Offerta musicale* di Bach [...]. L'*Offerta musicale* e la sua storia costituiscono il tema sul quale io stesso 'improvviso' per tutto il libro rendendolo così una specie di 'offerta meta-musicale'. Vengono discussi a lungo l'autoreferenza e il gioco tra i diversi livelli nell'opera di Bach; si passa poi alla discussione di idee omologhe nei disegni di Escher e finalmente al teorema di Gödel [...]. Tutto questo porta ai calcolatori ed al ragionamento meccanico nonché al dibattito sulla possibilità dell'Intelligenza Artificiale [...]. (p. IX).

fonia sonora... E ciò fa parte di un altro, differente *gioco* o, se si preferisce, di una modalità di *pensiero* diversa, *fabril*, attiva³.

Ma proprio questo aspetto della musica – il *gioco*, appunto – costituisce l'oggetto delle note che seguono, le quali si prefiggono il compito di sottolineare come esso si configuri quale elemento fondante dell'esperienza musicale, dal quale non è possibile prescindere sia considerando la musica dal versante della produzione, sia guardandola da quello della fruizione. La necessità di riconoscere tale fattore quale elemento determinante e quasi costitutivo della musicalità umana risiede tra l'altro anche nel fatto che è in seno ad esso che si coagula una larga parte del *sensu* di questa stessa musicalità, e quindi anche dell' *interpretazione*, senza la quale la musica muore⁴. Ba-

³ Cfr. a questo proposito GIOVANNI PIANA, *Figurazione e movimento nella problematica musicale del continuo*, in AA.VV., *La percezione musicale*, a cura di L. Albertazzi, Guerini e Associati, Milano 1993, pp. 3-4: dove si afferma: "Noi sosteniamo invece la necessità di prendere le mosse dal basso, cioè da concetti prossimi alla percezione, da nozioni modellate sull'esperienza, come potremmo dire con una formulazione efficace. Ciò comporta l'idea che vi sia già un' intrinseca ricchezza di significato delle nozioni proposte all' interno di «giochi linguistici» nei quali gli interessi matematico-formali e in generale propriamente conoscitivi non svolgono ancora alcuna parte, e nello stesso tempo che vi sia qualcosa di profondamente sbagliato nel modo di intendere la spiegazione razionale nel senso in cui ne parlavamo poco fa. La spiegazione razionale non è un dispiegamento dell'essere vero, ma è piuttosto una vera e propria operazione di razionalizzazione, che da un lato riprende fili e tracce già presenti nella costituzione primaria, dall'altro riannoda questi fili e queste tracce in un nuovo reticolo, ed in questo modo rimodella quei concetti e li ripropone in una nuova forma. Quando si fanno valere interessi propriamente conoscitivi, interviene dunque una elaborazione di secondo grado nella quale diventano operanti nuove regole della costituzione concettuale, nuove tendenze e nuovi orientamenti, cosicché la tematica originaria riceve una complessiva e radicale riconfigurazione".

⁴ Se quella del *gioco* è una sorta di *categoria* fondante del "musicale", la fruizione della musica non può prescindere da tale orizzonte di senso, e poiché ogni ascolto o ricezione comporta un'attività di interpretazione, diviene essenziale includere tale categoria tra quelle necessarie alla stessa piena fruizione. Ma, a proposito di interpretazione: "Il linguaggio musicale, se si può continuare a parlare di linguaggio, è quindi un linguaggio indefinitamente connotato, un linguaggio che non possiede una funzione referenziale im-

sti por mente a quel concetto, strettamente e naturalmente collegato al concetto di gioco, che assume a questo punto un'importante consistenza: quello di divertimento. Un divertimento inteso proprio nel senso etimologico di 'volgere altrove' di 'divergere', di 'cambiare direzione' – a cui non sono estranee le connessioni, certamente ovvie, con i territori dello *humor*, del *comico*, del *wiz*, o del semplice *piacere* – ma anche e soprattutto considerato come elemento vitale di creazione e *ri-creazione*, in grado di dar forma a oggetti inusitati, originali, capace di suscitare stupore, sapere e nuovi percorsi di *senso*, o semplicemente ulteriori occasioni di far musica, assecondando in tal modo la tensione costante tra esperienza e conoscenza.

mediata [...], quando esiste una referenza, questa non si impone né a tutti gli ascoltatori di una stessa cultura o di una stessa società, né a tutte le epoche. In questo senso *il linguaggio musicale esige, per essere socialmente compreso, un lavoro di interpretazione della sua apparente imprecisione e della sua ricchezza inesauribile*" (cfr.: MICHEL IMBERTY, *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica*, cit., p. 74).

2. Prologo

Nel suo saggio su musica e filosofia nel primo Novecento, *Il suono incrinato*, Enrica Lisciani-Petrini⁵ ricostruisce nel capitolo introduttivo il quadro di riferimento antropologico-culturale entro cui prende forma il sapere musicale occidentale. A metà Ottocento la rottura di quell'equilibrio culturale, sedimentatosi nei secoli e che si sintetizzava nella stabilizzazione del sistema tonale, segnerà l'inizio della crisi e della "dissoluzione radicale" che costituirà la cifra fondamentale del "moderno".

È nel cuore della Grecia arcaica, esordisce la Lisciani-Petrini, che si definiscono i caratteri della civiltà occidentale, le "buone" pratiche e i saperi essenziali, di cui la musica è certamente una delle componenti basilari. Ed è lì che si forma a partire da un certo momento la convinzione che vi siano attività ed atteggiamenti *elevati*, degni di un uomo libero, e altri meno raccomandabili o comunque poco convenienti: tale convinzione coinvolgerà naturalmente anche la musica. Poco a poco, a causa dell'intervento di un pensiero che parcellizza, distingue, analizza, si forma infatti la convinzione che alcune qualità ineriscano all'umanità dell'uomo mentre altre costituiscano il retaggio di una condizione inferiore. L'allargamento della società civile comporta del resto il fondamento di una etica condivisa a garanzia di una società dove l'individuo è parte di un organismo

⁵ ENRICA LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001.

più complesso e dove le finalità di tale organismo dovranno imporsi su quelle dei singoli componenti: Antigone obbedisce alle leggi non scritte degli affetti, ma deve soccombere poiché lo Stato non può permettere che la felicità del singolo prevalga sulla felicità della collettività. Di fronte al problema della possibilità che, nel segno di Dioniso, il cittadino anteponga i suoi bisogni a quelli della comunità, Platone rivendicherà la necessità delle leggi, di un ordinamento che metta fine al capriccio degli impulsi primordiali, coinvolgendo in questa riorganizzazione della polis anche la musica, oscura presenza di fascino ma anche di perdizione, piegando a *instrumentum regni* le sue finalità affettive ed estetiche.

A testimoniare l'entità e l'intensità della presenza della musica nel mondo greco arcaico, il primo libro dell'Iliade omerica già reca nel suo *incipit* un primo riferimento esplicito: "*Mēnyn aeide thea*", dice il Poeta alla dea. A parte *mēnyn*, l'ira, che rimanda certamente a un evento di natura fondamentale sonora, l'*aeide* vale "canta, risuona", ed è detto della voce, del gorgheggio degli uccelli, del fischio del vento: ma già nello stesso Omero vale anche "celebra". Il canto è dunque l'espansione nel tempo e nello spazio della parola che veicola concetti, ma è anche mezzo di esaltazione e glorificazione. Un banchetto divino, poi, è posto quasi a chiusura dello stesso primo libro, nel segno dell' "*aurata lira d'Apollo*" e del "*dolce delle Muse alterno canto*":

*Cantami, o Diva, del Pelide Achille
l'ira funesta che infiniti addusse
lutti agli Achei [...]
Così, fino al tramonto,
tutto il dì convitossi, ed egualmente
del banchetto ogni Dio partecipava.
Né l'aurata mancò lira d'Apollo,
né il dolce delle Muse alterno canto.*⁶

⁶ Cfr. OMERO, *Iliade* (trad. V. Monti), I, Rusconi, Milano 2005.

Si profilano subito, quindi, nelle forme del canto o in foggia strumentale, almeno due modi d'essere della musica: quello della comunicazione alta, solenne, divina e, saldamente interconnessa, quella del divertimento e della festa. L'aurata lira di Apollo conferisce splendore al simposio degli dei, il dolce canto delle Muse suggerisce intrattenimento lieto. Non si riscontrano ancora divisioni di rango tra musica e musica né distinzione di rango tra le attività libere del cittadino.

E infatti, anche se dinanzi ai nostri occhi sfilano memorabili gli esempi della statuaria olimpica o la grandezza dei templi nei quali "è insita un'imponente virtù di fare storicamente presente quella vita passata, che vi si eterna, e la religiosità che la riempiva", annota lo Jaeger, "vero strumento della *paideia* secondo i Greci non sono le mute arti dello scultore, del pittore e dell'architetto, bensì il poeta e il musicista, il filosofo e il retore, cioè l'uomo politico". "[...] La parola e il suono, e - in quanto agiscono mediante la parola e il suono - il ritmo e l'armonia sono per i Greci le forze formatrici dell'animo [...]": esse operano sulla formazione dello spirito, non sulla materia inerte, sono elementi *attivi* nella formazione di un uomo che si concepisce fondata sulla dimensione collettiva dell'esistenza.

Il rapsodo attraverso la parola cantata diffonde e rafforza i valori della tradizione nella società ellenica. Omero, raffigurato cieco - poiché ciò che dice non è ciò che vede con gli occhi fallaci degli uomini - offre alla Musa, al dio, la propria voce e si fa strumento delle loro rivelazioni:

*Perché vieti che il fedele cantore
ci allieti come la mente l'ispira?
Colpevoli non sono i cantori,
responsabile è Zeus, che assegna
agli uomini che mangiano pane,
la sorte che vuole⁸.*

⁷ WERNER JAEGER, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, vol. I, La Nuova Italia, Bari 1978 (rist. anastatica dell'edizione 1953), p. 20.

⁸ Omero, *Odissea*, I. 346-349.

È la Musa che *canta* l'ira di Achille, non Omero, poiché essa è colei che rivela al poeta il canto e a lui concede la capacità di cantare⁹. E la Musa non racconta, non narra e non descrive ma, appunto, *canta*. Ad essa pertiene questa azione libera, autonoma e “celebrativa”, “risuonante”: al di là della sfera del bisogno, dell'utile o della comunicazione quotidiana, in un registro che è percepito dal pubblico come “diverso”, “alto” e, proprio in quanto tale, portatore di verità.

Come citato in un saggio di Antonio Aloni – *Cantare glorie di eroi* –, non altro che questo fa comprendere ad Alcinoo che Odisseo non è né un ingannatore né un furfante o un fabbricante di false avventure: “tu – gli dice – hai forma di parole e saggi pensieri dentro, e il racconto l'hai detto come un aedo, con conoscenza (*epistamenos*)”¹⁰.

La parola che si presenta accompagnata da ritmo e armonia si colloca dunque su una dimensione speciale e diversa, lontana: non diversamente da quanto è accaduto per quasi trecento anni nell'opera lirica, dove proprio la parola significante, attraverso i suoi stilemi enfatici, eterna il rito della finzione scenica, e si allontana dalla quotidianità mantenendosi al di là e al di sopra della pura denotatività, in un piano *sette volte ambiguo*,

⁹ ANTONIO ALONI, *Cantare glorie d'eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Paravia, Torino 1998, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35 e segg., ma cfr. anche MOSES I. FINLEY, *Gli antichi Greci*, Einaudi, Torino 1965: “I poemi, come venivano recitati, erano insieme la verità stessa e la prova della propria verità.” (p. 18). E vedi: JULIAN JAYNES, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi, Milano 1996, dove si può ad esempio leggere alle pp. 430-431 che: “L'associazione tra espressioni strutturate in modo ritmico o ripetitivo e un sapere soprannaturale durò a lungo, sino a buona parte del tardo periodo cosciente. Fra gli antichi popoli arabi la parola per «poeta» era sha'ir, «colui che sa», o persona che ha ricevuto il sapere dagli spiriti; il suo modo di esprimersi in versi ritmici era il contrassegno dell'origine divina delle sue parole. Il poeta e il veggente divino venivano associati da una lunga tradizione nel mondo antico, e varie lingue indoeuropee hanno un termine comune per designarli entrambi. Anche la rima e l'allitterazione furono sempre il dominio linguistico degli dèi e dei loro profeti. In alcuni casi di possessione spontanea le espressioni demoniche sono in versi. La poesia era quindi il linguaggio degli dèi”.

oltre la pura significazione letterale, nelle regioni della distanza.

L'irruzione, con Puccini, della parola quotidiana nel teatro musicale irrimediabilmente condurrà l'Opera lontano dal Rito: troppa è l'aderenza alle *buone cose di pessimo gusto*, ai rosoli, alle *gelide manine*, alle rime fatte in casa. Proprio questo linguaggio colloquiale e quotidiano determina una sorta di irrealtà e di spaesamento. E lo spettatore non può più fare a meno di notare il contrasto tra l'iperbole melodica e una banalità testuale troppo presente. La parola troppo realistica suona per assurdo non-vera.

Alla riproposizione di questa ipotetica forza della parola mirava qualche anno addietro il tentativo di Gregorio Paniagua di dare nuova vita ai pochi frammenti dell'antica musica greca giunti sino a noi: basandosi sugli scritti teorici e sui documenti iconografici che, a differenza della musica vera e propria, possediamo in numero piuttosto cospicuo, egli ha provveduto alla ricostruzione di antichi strumenti e di remote *performance* integrando con arbitraria ma affascinante immaginazione le frequenti lacune documentali. L'ascolto anche di un piccolo frammento come l'*Epitafio di Sicilo* illustra in modo chiaro il proposito di Paniagua: "*per restituire tutto il suo valore alla musica, non era opportuno trattarla come il documento archeologico che si può con maggiore o minore fedeltà ricostruire, ma bisognava ridare ad essa nuova vita attraverso il nostro personale spirito*"¹¹. In tal modo reiterazioni frequenti, sonorità suggestive o densi silenzi, e interpolazioni creative che mirano a stimolare la sensazione di larghi spazi e di una memoria perduta, affiancano l'esecuzione delle poche note giunte fino a noi accrescendone la potenza evocatrice.

Sarebbe oltremodo interessante indagare sulle tipologie delle ricorrenze musicali nella produzione letteraria della Grecia classica, nei poemi omerici o nella *Teogonia* di Esiodo, e veri-

¹¹ GREGORIO PANIAGUA, cfr. note del libretto accluso all'edizione discografica *Musique de la Grèce antique*, Atrium musicae de Madrid, Harmonia mundi France, 1979.

ficare le regioni di pertinenza del canto, della danza, degli strumenti, nel momento più remoto della formazione dell'autocoscienza dell'uomo occidentale. Nella mitologia greca si contano infatti decine di personaggi connessi in qualche modo ad eventi di natura sonora: episodi che tendono a gravitare intorno ad alcune figure chiave - come le Muse e Apollo - o ad alcuni inventori di strumenti musicali - come Atena (*aulos*), Hermes (*lyra* e *syrix*), Pan (*syrix*), Cibele (*tympana*), Tirrenia (*salpinx*) - dando consistenza a due temi fondamentali: da una parte quello dell'insegnamento, della conservazione, del controllo e della trasmissione della *mousiké*, (incluse proibizioni e trasgressioni); dall'altra quello che interessa gli effetti del suono sull'esecutore e sul pubblico (dall'oblio delle Sirene, al piacere e dispiacere di Femio e Demodoco, all'incantamento di Orfeo, alla calma di Achille, all'attrazione di Anfione, alla *trance* di Dioniso...). Sono temi estremamente importanti e correlati: la consapevolezza del potere de-formante che la musica esercita attraverso i suoi effetti implicherà la necessità di un controllo stretto delle sue forme e delle sue occasioni, e l'imposizione di modelli collaudati di trasmissione.

E proprio nelle narrazioni mitiche dei molteplici eventi sonori possiamo, pur senza scendere nel dettaglio, riconoscere alcune situazioni che chiariscono i modi in cui i Greci pensavano la *mousiké*. Modellato sul rapporto di parentela, appare ad esempio determinante il *topos* del rapporto maestro/allievo: la musica è una conoscenza che può essere trasmessa, anzi *deve* essere trasmessa, e la sua trasmissione garantisce la permanenza della propria identità sociale attraverso la memoria. La musica, che si configura come *dono* (della Musa-madre o di Apollo-padre all'uomo-cantore), è *strumento per la conoscenza di sé* e della propria posizione nella catena genealogica:

[...]

*Tale è delle Muse il sacro dono per gli uomini.
Dalle Muse infatti e da Apollo lungisaettante
sono gli aedi sulla terra e i citaristi,
da Zeus i re; beato colui che le Muse amano;*

Prologo

*dolce dalla sua bocca scorre la voce;
se c'è qualcuno che per gli affanni
nel thymos recente di lutto
dissecca nel dolore il suo cuore,
se un aedo delle Muse ministro
le glorie degli uomini antichi celebra,
e gli dei beati signori d'Olimpo,
subito scorda i dolori, né i lutti rammenta,
perché presto lo distolgono i doni delle dee*¹².

Ancora impiantata nel concetto di memoria e identità appare poi la consueta presenza della musica nell'*agon* o in altre situazioni di competitività (ad es.: Apollo e Marsia), qui si assiste alla riproduzione – mimetico/rituale ma anche concretamente rivelatrice di una precisa fattualità – del confronto tra identità diverse. Anche la semplice esibizione, la *performance*, attiene del resto alla sfera della memoria collettiva e della coscienza personale sul piano della loro *rappresentazione*¹³. L'altro elemento costante del racconto mitico è costituito infine dalla percezione ricorrente che la musica abbia la facoltà di modificare, attraverso i suoi *effetti*, l'animo umano, con la conseguente sensazione che essa, a causa di questi effetti, possa mettere in discussione l'integrità della memoria stessa.

Su una tradizione culturale siffatta, che mescola le dimensioni emotiva, fisica e autoriflessiva in un tutto inscindibile, si inserisce, radicalmente critica, la sistemazione filosofica di Platone: proprio riconoscendo alla poesia e alla musica il loro potere, Platone elabora i principi regolativi che ne possono permettere l'utilizzazione entro i confini del suo Stato. Per Platone "poesia e musica, i fondamenti della formazione spirituale,

¹² ESiodo, *Teogonia*, versi 93–103, in: G. ARRIGHETTI, *Teogonia*, Rizzoli, Milano 1998.

¹³ Sulla musica nella mitologia greca e sul concetto della memoria cfr.: DONATELLA RESTANI, *Musica e mito nella Grecia antica*, Il Mulino, Bologna 1995; e DONATELLA RESTANI, *Music and Myth in Ancient Greece*, "Music and Anthropology", 2, 1997. (online journal: <http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index / number2/restani/dona0>).

avevano sempre incluso in sé anche l'educazione religiosa e morale", cosa "(...) così ovvia che egli non sente mai il bisogno di esaminarla un po' più da vicino e fondarla razionalmente. Ma ogniqualevolta gli tocca di parlare della poesia nella sua essenza, egli presuppone tale concezione o la riferisce espressamente nella sua definizione"¹⁴. E tuttavia già nell'antica narrazione esiodea, quasi cinquecento anni prima di Platone, vi è la consapevolezza della funzione non soltanto culturale ma politica del poeta: le Muse sono figlie di Mnemosyne, ma anche di Zeus, sono cioè figlie della *memoria*, ma anche dell'*autorità*.

Il risultato dell'opera di Platone, almeno nella ricezione post-cristiana del suo pensiero¹⁵, è quasi un ribaltamento dei principi che avevano retto l'antica *paideia*. Là le forze dominanti della poesia e della musica avevano prodotto nel tempo un bagaglio di leggi non scritte alle quali facevano appello gli stessi filosofi e gli oratori attici nei tribunali: esse ora sono additate per la loro ambiguità. Il tempo della memoria cede il passo a quello dell'elaborazione critica, e quindi della divisione e della separazione: la cultura dell'oralità è soppiantata dalla cultura della scrittura.

Per Platone diviene dunque necessario considerare quali siano gli strumenti di cui si servono i poeti per vincolarci alla memoria. Il canto e la melodia sono i mezzi attraverso i quali nella mente degli ascoltatori si imprimono i concetti: ed essi a-

¹⁴ WERNER JAEGER, *Paideia*, cit., vol. II., pagg. 365 e segg.

¹⁵ Cfr. ENRICA LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato*, cit., nota 2 a p. 6: "è nello *Ione*, come, si sa, che, nonostante la decisa insistenza sul carattere 'irrazionale' della creazione poetica, Platone manifesta ancora una convinta ammirazione per l'*entheòs poietés*, il 'divino artista' (...). Naturalmente qui occorre fare subito un chiarimento (...): la 'sistemazione', di cui si sta parlando, è quella che la tradizione ha voluto vedere nei dialoghi di Platone e ha fatto propria. Da tempo invece una rilettura ermeneutica più attenta va evidenziando che il discorso platonico è molto più ambiguo, stratificato e contraddittorio di quanto siamo stati abituati a vedere nella canonica interpretazione 'idealistica'. Ma, appunto, poiché il Platone tramandato nei secoli post-cristiani è questo, a lui dobbiamo rivolgerci per ricostruirne l'influenza nel secolare cammino compiuto, di pari passo, dalla musica."

giscono coinvolgendo nell'apprendimento mnemonico tutto il corpo. Quali armonie e quali ritmi si addicono allora ai guardiani dello Stato ideale?

- Per i guardiani, poi, sono molto sconvenienti l'ubriachezza, la mollezza e l'indolenza

- Come no?

- E dunque, tra le armonie, quali sono molli e conviviali?

- La ionica, rispose, e la lidia: così si chiamano certe armonie languide.

- E ti potranno servire in qualche modo, mio caro, con i guerrieri?

- No, certo, rispose [...].¹⁶

Se si mira a rendere attraente la *sophrosyne*, l'armonia dovrà essere semplice, e il ritmo elegante e controllato. La *mousiké*, nel suo senso ampio di insieme di tutte le arti delle Muse, è – dice Socrate – uno strumento essenziale per l'educazione dei cittadini, perché, fin da bambini, li guida senza che se ne accorgano all'apprezzamento disinteressato (*philia*) e alla consonanza (*symphonia*) con la bella ragione (*kalos logos*). In questo modo, il bambino acquisirà una propensione ad apprezzare il (moralmente) bello e a disprezzare il (moralmente) brutto ancor prima di essere in grado di afferrarne il *logos*. Mentre i fanciulli vengono indirizzati alla virtù senza che se ne rendano conto, chi li educa deve avere presenti gli *eide* (immagini) della *sophrosyne*, del coraggio, della *eleutheriotes* (generosità), della magnanimità e delle altre virtù sorelle, e abbandonerà l'*aulos dai molti suoni* assieme agli strumenti capaci di produrre tutte le *harmoniai*, mentre solo la lira e la cetra saranno utili in città; e in campagna, per i mandriani, potrà essere sufficiente una specie di siringa...

Così Vladimir Jankélévich sintetizza: "Platone ritiene che questo potere di turbare le persone non possa essere lasciato a un flautista qualsiasi; che il musicista, al pari del retore, giochi con pericolosi incantamenti; e che lo Stato debba regolamentare, nel quadro di una sana ortopedia, l'uso dell'influsso

¹⁶ PLATONE, *Repubblica*, 398d.

musicale. Musicale non è la voce delle Sirene, bensì il canto di Orfeo. Le Sirene marine, nemiche delle Muse, non hanno altro scopo che sviare, dirottare, ritardare l'odissea di Ulisse [...]”¹⁷.

Cosa non accetta Platone dell'antica *paideia*? Non accetta l'ambiguità, l'oscurità della caverna, non accetta che gli uomini facciano gli dei a loro immagine e somiglianza, rifugge dal *disordine* per instaurare il regno della *bellezza e della verità*. Afferma allora il Socrate della *Repubblica*: “Del resto non ci comportiamo in modo strano se preferiamo Apollo e i suoi strumenti a Marsia e alle sue invenzioni [...]. Senza nemmeno rendercene conto abbiamo purificato la città!”¹⁸. Ordine e disordine, equilibrio e sregolatezza, razionalità e follia, serietà e divertimento acquistano categorica valenza antinomica, divengono irriducibili coppie di opposti tra i quali è necessario scegliere per giungere alla pienezza delle proprie potenzialità di uomini; la *tragedia* è vista pertanto come il luogo in cui si attua la simultanea compresenza di queste forze contraddittorie, come il luogo che distoglie il pensiero dalla contemplazione di un ordine superiore poiché essa inscena l'eterno capriccio della vita e il volto ambiguo della realtà, che appare così sospesa tra l'apollineo e il dionisiaco di nietzschiana memoria.

Allora, parafrasando ancora Jankélévitch, poiché un vocalizzo non è un ragionamento, come un profumo non è una argomentazione, l'uomo adulto non deve cedere all'*incantamento* né andare “là ove i canti lo spingono”. Prima era abbandonato al capriccio degli dei ma guidato dalla sapienza degli antichi, ora egli si trova nella terribile necessità di riconoscere e scegliere da sé la strada della virtù. Nei confronti della musica d'ora innanzi vi sarà fondamentalmente un atteggiamento di diffidenza: essa è il regno delle apparenze, è un fantasma che, segno della nostra debolezza, abbagliandoci ci lascia vergognosi di esserci fatti abbagliare: “una volta tornato sobrio e rinsavito dall'ubriacatura notturna, [l'uomo] arrossisce di aver ce-

¹⁷ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 1998, p. 4 e segg.

¹⁸ PLATONE, *Repubblica*, 398 a, in: *Opere complete*, Laterza, Bari 1983.

duto alla causalità nera, e al mattino rinnega, insieme all'arte del dilettere, le arti stesse del diletto!"¹⁹.

Nel segno della musica, con la sua ambivalenza di mezzo di salvezza e mezzo di perdizione ad un tempo (le Muse e le Sirene), risulta impossibile edificare la città ideale, che può reggersi solo sull'armonia tra le parti discordi.

Si attua, qui, la messa al bando ideologica di tutto quanto non sia pensiero razionale orientato ad un fine ultimo eticamente necessario, quindi - in primo luogo - di quella componente della musica che è il piacere, il divertimento; la quale componente, d'altra parte, ne è tratto fondamentale fin dalle più antiche testimonianze poetiche: là dove le Muse - nell'*Iliade* - partecipano al banchetto degli dei con il loro *dolce canto*; o dove - in Esiodo - "col canto rallegrano la mente grande [di Zeus] in Olimpo". Achille, poi, sempre nell'*Iliade*, "[...] suonava con gioia la cetra sonora. Bellissima era, lavorata con arte: aveva la sua traversa in argento. [...]. Così là si divertiva: cantava le imprese gloriose degli eroi"; e più avanti: "Giovinette e ragazzi spensierati e allegri recavano, entro canestri intrecciati di vimini, i frutti dolci come miele: e in mezzo ad essi un fanciullo suonava con grazia la cetra tintinnante, e intonava soavemente, accompagnandosi, una cantilena con voce delicata. E loro là battevano il suolo in cadenza col piede, e lo seguivano ballando fra canti e grida di gioia".

Al contrario, nelle *Leggi*, Platone dichiara: "Chi dunque affermi che criterio per giudicare la musica è il piacere, non lo approveremo, né ricercheremo come opera seria una simile musica, mentre ricercheremo quella musica la cui somiglianza consiste nell'imitazione della bellezza [...] se maestro e allievo si esibiscono invece a creare diversità di suoni e [...] ogni specie di ritmiche variazioni, tutte queste licenze non servono ai ragazzi che debbono apprendere ciò che la musica ha di utile. In effetti cose tra loro opposte sono fonte di confusione"²⁰. E non potreb-

¹⁹ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 4.

²⁰ Riportato in: ENRICA LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato*, cit., pp. 10-11.

be essere altrimenti: se il *piacere* non deve essere il criterio in base al quale giudicare la musica, è chiaro che con la musica non si può *giocare*, visto che gioco e piacere non possono non coesistere. Poiché *giocare* significa anche *trasgredire* le regole del senso comune, del pensiero logico, significa evadere, fuggire dalla realtà per costruirne un'altra, significa *di-vertere*, cambiare direzione, allontanarsi dalla verità preconstituita: il campo dell'estetica può allora delinearci a buon diritto solo in dipendenza di quello dell'etica.

Platone, nelle *Leggi*, afferma va infatti che "l'uomo è fatto per essere un giocattolo, uno strumento di Dio, e ciò è veramente la migliore cosa in lui. Egli deve, dunque, seguendo quella natura e giocando i giochi più belli, vivere la sua vita"²¹. Dove è chiara la dimensione strumentale dell'individuo nei confronti degli dei: l'uomo è un giocattolo nelle loro mani, non può sedersi al loro tavolo, il suo giocare è per Platone sostanzialmente un *essere giocato*.

Eppure proprio il *fare* musica da sempre ha attratto gli uomini, con la sua implicita promessa di libertà e realizzazione. Se poi è vero, con Huizinga, che la competizione, la gara, la rappresentazione, il rito rientrano profondamente nella categoria del gioco, i Greci hanno evidentemente costruito attraverso la musica, che avvolge tutte queste realtà, i loro giochi più antichi. Se è vero che il gioco vale la pena di essere giocato anche e proprio per il piacere e il gusto che produce, per la sensazione di compiutezza che fornisce – immediatamente disponibile a ricominciare, a rimettersi in gioco – non apparirà strano che esso continui ancora oggi: alternando nel tempo quei sentimenti di adesione convinta o di rifiuto più o meno sprezzante che hanno naturalmente fornito il destro a creazioni nelle quali di volta in

²¹ PLATONE, *Leggi*, in *Opere complete*, Laterza, Bari 1983, pp. 228 e segg. Sembra che il dominio dell'estetica possa appartenere solo agli dei: all'uomo resta solo la possibilità di muoversi in quello dell'etica. E non a caso Nietzsche parlerà di decadenza: all'uomo che gioca, artefice dunque del proprio destino, con Socrate si insinua la visione pessimistica dell'uomo "giocato".

Prologo

volta l'elemento ludico poteva essere mascherato o esaltato, ma mai soppresso.

3. La musica come gioco

“L’esistenza del gioco conferma senza tregua, e in senso superiore, il carattere sopralogico della nostra situazione nel cosmo [...]. Noi giochiamo e sappiamo di giocare, dunque siamo qualche cosa di più che esseri puramente raziocinanti, perché il gioco è irrazionale”²². La musica condivide con il gioco questa natura “sopralogica”, che si situa al di là della sfera dell’utile ed è governata da norme che hanno validità solo dentro quel gioco. E’ oggi evidente che, almeno a partire dalla critica wittgensteiniana alla rappresentatività del linguaggio, a rigore non esiste una realtà esterna al linguaggio stesso, per cui musica, poesia, pittura condividono con lo stesso linguaggio verbale non tanto una capacità mimetica riguardo al mondo, quanto piuttosto la possibilità di costruirne un altro. Tuttavia il linguaggio verbale, anche nel gioco poetico, rimane in qualche modo più agganciato al piano della denotatività, al concetto e al giudizio: la musica invece, come sottolinea Huizinga, si muove sempre entro la sfera ludica²³. Essa può dunque rendere folle (suonato?) ciò che è

²² JOHANN HUIZINGA, *Homo ludens*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 21. Huizinga mette in relazione il gioco degli animali col gioco degli uomini sottolineando che la differenza consiste non tanto – appunto – nel fatto che questa capacità appartenga in misura diversa agli uni e agli altri, quanto nel fatto che gli uomini hanno consapevolezza di giocare. All’inizio del suo saggio osserva anche come gli animali, proprio come gli uomini, giochino e addirittura facciano giochi di “specie molto profonda ed evoluta: vere e proprie gare e belle rappresentazioni per spettatori”, accennando, sia pure in modo indiretto, alla dimensione ludica della competizione e della *performance*.

²³ *Ibid.*, pp. 228 e segg.

razionale dilatandone i confini nello spazio e nel tempo: la parola che si unisce alla musica si vede moltiplicato a dismisura il suo potere evocativo, e una parte di essa si separa dal suo significato, che non riesce più a esaurirla, per acquisire la forza ambigua e multiforme, puramente connotativa, della sonorità.

Si consideri il solito esempio del madrigale di Monteverdi, il *Lamento di Arianna*, nelle sue versioni monodica e polifonica²⁴. Arianna, abbandonata da Teseo, sfoga la sua disperazione nella nota esclamazione sofferta e penosa “*Lasciatemi morire!*”. Quanto si sviluppa nel tempo la recitazione di tale esclamazione? Quanto si espande temporalmente la riproduzione del testo musicale solistico monteverdiano e quanto quella del testo polifonico? È evidente che il tempo del canto non è il tempo del parlato: anche in termini puramente cronometrici. Pur mantenendo sostanzialmente la stessa forma nella curvatura melodica, il tempo del parlato si dilata a dismisura nel canto solistico e di più ancora in quello polifonico. L’enfattizzazione del ‘*lasciatemi*’ sembra quasi sottolineare, della parola, i suoi antichi significati (da *laxare*) di ‘*allargare, sciogliere, allentare*’, e quindi di ‘*lungo, largo, ampio*’, addensandoli tutti assieme in questa ostensione non mediata del livello connotativo. La relazione tra piano musicale e piano verbale si salda tra il livello del significato connotativo di quest’ultimo e quello del significante musicale: è qui, in questo punto, che la musica acquisisce senso e può ricollegarsi alle regioni del significato verbale²⁵.

Come la musica può definirsi linguaggio solo in senso metaforico, così anche il suo *funzionamento* è sostanzialmente metaforico: “*allentato-lungo-ampio*” sono i termini medi sui quali si determina la relazione tra il significante verbale ‘*lascia-*

²⁴ Cfr. ad es. CARLO DELFRATI, *Itinerari. Guida per l’insegnante a Progetti Sonori*, Morano, Napoli 1987 p. 372.

²⁵ Cfr., a proposito di ciò che egli definisce il “doppio triangolo dell’interpretazione”, MICHEL IMBERTY, *Suoni Emozioni Significati*, cit., p. 69 e segg.: “[...] il senso codificato degli elementi simbolici o convenzionali è dunque denotativo solo dopo, mediante l’intermediario della parola che può essere testo cantato, titolo o esegesi personale” (p. 71).

temi' e il significante musicale costituito dalla melodia che lo accompagna. Tra le connotazioni possibili scelgo queste e non altre (chiunque è comunque libero di *sentirne* di diverse) e attraverso di esse instaurò una relazione con la musica: *'lasciatemi' sta a 'allentato-lungo-ampio' come 'allentata-lunga-ampia' è la melodia che riveste la parola.*

Ed è proprio qui che si costituisce il *gioco*: nella costruzione di relazioni – ora ardite, ora audaci e inusitate, ora magari tranquillamente prevedibili – tra diversi piani di senso, tra ambiti di esperienza molteplici, tra i codici più disparati, sia esterni sia interni alla stessa musica. Ecco allora che Monteverdi allestisce un'elaborazione del *Lamento di Arianna* per quintetto vocale: le possibilità manipolatorie sono tutte in potenza nel materiale sonoro, chiedono solo di essere indagate e sperimentate. E naturalmente il *senso* si amplia ancora una volta verso confini prima sconosciuti. Quali potrebbero essere ora i *termini medi* della metafora? Voci interiori? Affastellamento di pensieri? Sentimento molteplice di perdita, abbandono, ricordi? Come sempre accade, i modi e i significati originari di quel gioco sono irrimediabilmente perduti²⁶. E tuttavia non è tanto una perdita, questa, quanto piuttosto una fonte di ulteriore arricchimento. A noi può anche interessare, come curiosità filologica, ciò che il madrigale di Monteverdi, eseguito chissà come ai suoi giorni e per un preciso pubblico, poteva *dire* allora. Può senz'altro esserci di una qualche particolare utilità conoscere gli intendimenti manifesti del compositore attraverso la lettura di quanto egli andava scrivendo all'epoca nelle sue prefazioni o nella sua privata cor-

²⁶ "Realizzare i 'bassi' di *Orfeo* (di cui la grandissima maggioranza non ha indicazione di cifra) è dunque un'operazione che non potrà mai sperare di riprodursi come si produsse al tempo suo. Se anche le armonie in se stesse, come enti singolari, risulteranno correttamente interpretate (tanto più che le situazioni armoniche della musica erano allora ben precisate e pressoché ricorrenti) mai si potrà ricostruire il loro modo di cadere l'una sull'altra, le piccole vite secondarie ch'esse accendevano prima di spegnersi e che si trasmettevano reciprocamente, formando un discorso strumentale, parallelo e conseguente al discorso armonico e vocale" (GIULIO CONFALONIERI, *Storia della musica*, Edizioni Accademia, Milano 1975, p. 126.

rispondenza²⁷. E tuttavia non potremo mai essere il pubblico di quei giorni: il nostro orecchio è mutato attraverso il filtro del tempo e delle connotazioni che nel corso del tempo si sono sedimentate nella cultura di cui siamo il prodotto e gli artefici nel medesimo istante. La musica dà allora il via alla catena delle interpretazioni, tutte legittime e necessarie²⁸; dà il via al nuovo, ulteriore *gioco* – ora in mano a chi ascolta – del conferimento di

²⁷ Cfr: ANNIBALE GIANUARIO, *La voce umana e la seconda pratica*, Atti del II Convegno Internazionale di Musicologia - Artimino 1976, http://digilander.libero.it/gianuario/nuova_pagina_6.htm; vedi in particolare la seguente citazione dalle lettere di Monteverdi il quale, scrivendo forse al Doni nel 1633, affermava: “[...] *ho provato in pratica che quando fui per scrivere il pianto del Arianna, non trovando libro che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse; ho provato dicco la gran fatica che sia bisogno fare in far quel poco ch'io feci d'inimitatione...*” “...per lo che rivoltai gli miei studi per altra via appoggiandoli sopra a fondamenti de migliori filosofi scrutatori de la natura, et perché secondo ch'io leggo, veggo che s'incontrano gli affetti con le dette ragioni et con la soddisfazione de la natura mentre scrivo cose praticali con le dette osservationi, et provo realmente che non ha che fare queste presenti regole, con le dette sodisfationi, per tal fondamento ho posto quel nome di seconda pratica...”. Annibale Gianuario annota di seguito: “Siamo giunti al convincimento che la 2^a pratica fosse la realizzazione della espressione musicale contenuta nel segnale verbale le cui componenti esecutive di tempo e di frequenza rispondevano alla volontà oggettivante ed alla tensione emotiva che determinavano la scelta degli elementi fonico-significanti per la manifestazione di un concetto foneticamente espresso ed oggettivamente caratterizzato. Non, quindi, la collocazione del testo e dell'impressione da esso suscitata, nella costruzione musicale, ma la essenza sonora stessa del messaggio verbale modulato.” Posizione, questa del Gianuario, interessante per la prospettiva adottata, grazie alla quale si viene a teorizzare una sorta di *maieutica monteverdiana* esercitata sugli aspetti sonori dell'*oratione*. Tale idea tuttavia – se recepita in modo rigido – comporterebbe l'imposizione ideologica di un limite alla interpretazione e allo stesso procedimento compositivo musicale: il musicista sarebbe semplicemente colui che fa “*affiorare l'essenza sonora del messaggio verbale*”, la quale – per sua natura non molteplice – esigerebbe un unico possibile rivestimento musicale.

²⁸ Sulla necessità di considerare l'opera per quello che è “oggi e qui, ai nostri occhi” considerandola “come essenzialmente sincronica e legata alle strutture sociali ed epocali” attraverso una “revisione della storia e dell'importanza da conferire ai dati storici” cfr. GILLO DORFLES, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1977 (reprint della ed. 1967).

senso. Il gioco musicale è gioco che genera altri giochi i quali, come specchi, nella riflessione reciproca moltiplicano all'infinito l'immaginazione.

Ecco allora che acquista davvero legittimità anche il *gioco* di Gregorio Paniagua a proposito della frammentaria eredità dell'antica Grecia: è una sorta di gioco a "*fare come se*", il *gioco* di immaginare un tempo e un udito mitici, di abitare luoghi della finzione e del travestimento ben sapendo di fingere e di far uso di maschere e costumi artefatti. In una parola: di ideare, attraverso la creazione artistica, un mondo diverso da quello reale, quel mondo delle apparenze che Platone condannava perché metteva a dura prova la capacità di distinguere l'illusorio dal reale²⁹.

Un intero capitolo del fondamentale saggio di Huizinga sul gioco, già citato, si sofferma sulla trattazione delle *forme ludiche dell'arte*. L'osservazione iniziale riguarda naturalmente l'evidenza del legame tra musica e gioco già a partire dalla frequente identità linguistica di concetti quali *giocare* e *suonare*, e non soltanto nell'ambito della cultura europea ma ad esempio, osserva Huizinga, anche in seno a quella araba: fatto, questo, che costituisce "un contrassegno esteriore del profondo motivo psicologico che determina il rapporto fra gioco e musica, giacché tale coincidenza semantica fra l'arabo e le suddette lingue europee non è molto attendibile. [...] Ritmo e armonia sono, in senso assolutamente eguale, fattori del gioco e della musica³⁰".

²⁹ Cfr: MAURIZIO FERRARIS, *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 10: "qui non si tratta più [...] di censurare forme determinate di imitazione ma di proscrivere la mimesi come tale. Il motivo va cercato [...] proprio nella circostanza per cui se la realtà è visione, il produttore di visioni è sempre un concorrente della realtà: il demiurgo crea le idee, l'artigiano le copia, l'artista imita la copia dell'artigiano, ed è *terzo a partire dal re e dalla verità* (*Repubblica* 587e) [...]. Il filosofo condanna perciò il mimetico perché vede in lui il suo simile e il suo fratello [...]".

³⁰ JOHANN HUIZINGA, *cit.*, pp. 228-229. Allargando l'attenzione alla cultura orientale, torna utile l'annotazione di GILLO DORFLES in *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino 1980, p. 226: "Il fatto che la parola *a-so-bi* (gioco) valesse a designare spesso le arti, ci indirizza oltretutto verso un altro

Ma una seconda, fondamentale osservazione riguarda poi la stretta relazione tra musica e culto, tra musica e rito: le *arti musiche* (nell'ampia accezione greca, e quindi in opposizione alle arti plastiche e meccaniche) sono presenti là dove si realizza pienamente la funzione delle Muse: nelle feste, nell'esercizio del culto, nei riti³¹. Ove si consideri l'estrema vicinanza tra il *ludico* ed il *rituale*, risulta ancora una volta evidente la profonda relazione di essi con il *musicale*. Ed è una vicinanza che non riguarda banalmente la effettiva presenza della musica nel rito, ma concerne in primo luogo la componente soprazionale di entrambi: è una relazione, cioè, che si fonda anche e soprattutto sul fatto che l'una e l'altro sono orientati a dar forma a mondi *altri* e *artificiali*, oltre che sulla imprescindibile caratterizzazione di entrambi in senso *motorio e gestuale*³². A questo proposito

dei concetti che ritengo fondamentali per la comprensione d'una estetica estremorientale, e specificamente zenista, ossia come l'elemento ludico sia identificabile con quello artistico."

³¹ Cfr.: GIULIA SISSA-MARCEL DETIENNE, *La vita quotidiana degli dei greci*, Laterza, Bari 1989. "Da quando Zeus ha messo in ordine il suo mondo, si è felici sull'Olimpo. si ascolta la voce dolce, eternamente dolce, *glykere*, delle nove Muse. Una voce che ripropone all'infinito alla memoria degli dei il ricordo delle loro imprese. E così lo stesso canto che di tanto in tanto distrae gli uomini infelici blandisce senza sosta il cuore di Zeus. La stessa musica che strappa i mortali alla consapevolezza dei loro dolori immerge gli dei nella contemplazione incessante della loro immagine, della loro storia" (p. 13). "Un tempo, durante tutta l'età dell'oro, gli uomini hanno vissuto come dei. Cioè, come? Senza affanni, senza fatica, senza vecchiaia [...]. Gli dei sono dunque ospiti fissi alla *thaleia*, al banchetto allegro, conviviale e "simpotico" che sta, fra gli uomini, sotto l'egida di una Musa, Talia, civilizzatrice del desiderio non umano, ma bestiale, di cibo e bevanda, la stessa Musa della quale si dirà che ha svelato ai mortali il *komikos bios*. la vita comica, la commedia" (p. 75). Ma si veda anche il passo di Platone dalle *Leggi*: "Un giorno, gli dei ebbero pietà della razza degli uomini, per natura votata alla fatica, e istituirono per essa, come tregua alle loro pene, gli incontri festivi con gli dei, e dettero loro come compagni di gioia le Muse, Apollo Musagete e Dioniso, affinché queste divinità ne preservassero la rettitudine e, insieme, il modo di vivere durante queste feste celebrate in compagnia degli dei" (II, 653d)

³² Cfr. anche DARIO SABBATUCCI, *Religione tradizionale ed esigenze esoteriche*, in *Storia e Civiltà dei Greci. La crisi della polis*, 6. *Arte, religione, musica*, Bompiani, Milano 1979, p. 501: "Comunque, a noi che non siamo Greci, è dato

Umberto Galimberti sottolinea nel suo saggio poderoso su *Psiche e techne*: “Possiamo leggere il *rito* come un accumulo di memoria motoria, dove determinate prestazioni corporee, rigorosamente eseguite, costituiscono la base «propizia» per azioni future, a partire dal successo delle azioni precedenti che il rito evoca e consolida [...]. Sotteso al rito e alla coazione cinetica, in cui ogni ritualità si esprime, c’è il tentativo di esorcizzare la casualità [...]. La memoria delle azioni riuscite che essi [riti] ribadiscono è di buon auspicio e, anche se nulla garantiscono, attenuano la delusione dell’attesa che il gioco di una nuova carta non può escludere”³³. La descrizione si attaglia perfettamente sia alla *performance* sia alla ritualità del gioco musicale in senso lato (lo stesso titolo del saggio sembra quasi fatto apposta per richiamare alla memoria l’aspetto *tecnico* sussunto dalle arti nella civiltà greca: *mousiké techné*), anche se si potrebbe aggiungere che nel fare musica, a fianco di questa funzione *esorcizzante* della casualità, vi è una imprescindibile componente di *sfida* nei confronti del caso, e il desiderio di esibire una capacità di dare ordine a quel mondo che gli dei non hanno saputo ordinare³⁴.

di ridurre ad unità i diversi termini con cui essi designavano ciò che noi, con un solo termine, designiamo rito, quando ci accorgiamo che quei termini rinviano quasi sempre, per la loro etimologia, all’idea di «fare»: *orgia* e *hierourgia* (stretti parenti di *erga*), *telos* e *teletè*, *drama* e *dròmenam* ecc.”.

³³ UMBERTO GALIMBERTI, *Psiche e techne. L’uomo nell’età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 192.

³⁴ Nell’edizione tedesca dei testi del Concilio Vaticano II a cura di Karl Rahner e Herbert Vorgrimler si legge che l’arte pura, com’essa si trova nella musica sacra, “è difficilmente conciliabile, partendo dalla sua natura esoterica (nel senso corretto del termine), con la natura della liturgia e con il supremo principio della riforma liturgica”. Dove si potrebbe leggere il tentativo di sbarazzarsi di un temibile concorrente: l’arte. Infatti l’arte è totalizzante, può assumere la forma di una religione. L’allora cardinale Ratzinger, attenuando la portata di tali affermazioni con la citazione di varie *auctoritates*, aveva comunque modo di annotare nel corso della sua trattazione: “Per questa ragione la Chiesa dovette essere critica nei confronti della musica che essa aveva già trovato presso i vari popoli; essa non poteva ammettersi immutata nel santuario: il culto musicale delle religioni pagane ha, nell’esistenza umana, un altro posto e un altro valore, diversi dalla musica della glorificazione di Dio tramite la creazione. Essa tende in molti casi, attraverso il ritmo e la melodia, a provocare l’estasi

Anche Gillo Dorfles a proposito del *rito*, ma in un piano più propriamente estetico, parla a sua volta di “*attività motoria privilegiata*”. Il *rito* sarebbe infatti “l’esplicazione di un’attività motoria che si estrinseca attraverso particolari accorgimenti (i quali possono essere talvolta compiutamente istituzionalizzati) miranti quasi sempre al raggiungimento d’una determinata funzione (e d’un determinato scopo, fine, *telos*) che potrà avere carattere sacro, bellico, politico... ma che potrà anche essere giocoso, ludico, artistico, psicopatologico, tecnologico, ecc.”³⁵. Il *rito*, insomma, implica degli atti, dei cerimoniali, prevede una serie di azioni che attuano la collocazione dell’evento in una dimensione *altra*, in un luogo e un tempo diversi rispetto a quelli della realtà, e che mirano ad intervenire su questa realtà *altra*. E così come il *rito*, anche il *gioco* si sviluppa attraverso i propri atti specifici, e crea una realtà diversa, esattamente come il fare artistico in genere e il fare musicale in particolare. (A livello di *gioco nel gioco*, e quindi di quella *ritualità* che permea la *performance* musicale, vengono in mente i concerti-evento di un Benedetti Michelangeli, col fazzoletto nero sul pianoforte; o uno Sviatoslav Richter che fa il suo ingresso nella chiesa sede del concerto, volge la schiena al pubblico, si inchina dinanzi al crocifisso in un silenzio impressionante e dall’alto degli ottanta e passa anni, con una forza sbalorditiva fatta esclusivamente di intensità gestuale e *volontà*, attacca una delle più straordinarie “111” mai ascoltate).

Sempre Dorfles, che si è occupato dei rapporti tra arte, *rito* e *gioco* in molte pagine dei suoi saggi, torna sull’argomento

dei sensi; con ciò non innalza però veramente i sensi allo spirito, ma tenta di avviluppare lo spirito nei sensi e di liberarlo con questo tipo di estasi. Ma in siffatta distrazione dei sensi, che ritorna nella moderna musica ritmica, «Dio» e la salvezza dell’uomo sono collocati assolutamente altrove che nella fede cristiana”. Dove si ritrova pari pari la concezione platonico-patristica della musica tuttora vigente. Cfr.: JOSEPH RATZINGER, *La festa della fede*, Jaca Book, 1983.

³⁵ GILLO DORFLES, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1977 (reprint della seconda ed., 1970), p. 68-69. Il saggio di LÉVI-STRAUSS preso in considerazione è naturalmente *Le pensèe sauvage*. Ma cfr. anche, di DORFLES, *Simbolo comunicazione consumo*, cit..

anche in *Nuovi riti, nuovi miti*. Qui egli, variamente esaminando le affermazioni di Lévi-Strauss in merito alla collocazione dell'arte a metà strada tra scienza e mito e all'accostamento dell'artista al *bricoleur*, rivendica invece la comunanza di tratti fra mito, arte e scienza in quanto attività tutte segnate da una *capacità generalizzatrice* e da una *assoluta teleologicità*³⁶. Lévi-Strauss, annota Dorflès, pensa al gioco e alla scienza come ad attività che, partendo da strutture, hanno per scopo quello di produrre oggetti/eventi; il mito, l'arte e il rito utilizzerebbero, all'opposto, parti o elementi di tali oggetti-eventi già dati per combinarli assieme come nel *bricolage*. "Mi sembra che il rapporto «gioco-rito» sia assai più intimo e quasi inscindibile [...]" - ribatte Dorflès - "In definitiva [...] è assai più opportuno assimilare il gioco all'arte e constatare la presenza assai spiccata d'una componente ludica (o ludiforme) nell'arte e d'una componente artistica nel gioco. Componente ludica che consiste appunto nella sistematicità del processo creativo[...]"³⁷.

Da quanto finora evidenziato, risulta dunque opportuno distinguere almeno due livelli del *ludico* nel *musicale*. Uno è quello che potremmo definire della "vicinanza", ed ha a che fare con la constatazione di una persistente presenza della musica nel rito come sua componente irrinunciabile (un rito che si contraddistingue per tempo, luogo, gesti speciali): come nell'antica *performance* narrativo-rappresentativa del mito (che è ritualità pura), tipica della trasmissione della memoria e dell'identità. È il livello che risponde alla domanda: *vicino* a quale gioco gioca la musica, *dentro* a quale gioco si fa il gioco della musica? Tale livello è facilmente ravvisabile nella istituzionalizzazione di *luoghi* e *tempi privilegiati* dell'evento musicale, che sono appunto anche i luoghi e i tempi tipici del *gioco*. Sono i contesti ambientali (la sala da concerto, il luogo di culto, la piazza, ecc.) che, per così dire, contribuiscono dall'esterno a dare un particolare valore e senso al fatto musicale e ne costituiscono il quadro di rife-

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

rimento. La consistenza di tale livello è agevolmente verificabile qualora si inserisca in un certo ambiente una musica non adeguata a quel luogo: la decontestualizzazione provoca lo spostamento o addirittura la perdita di senso.

L'altro livello, ben più profondo, ha a che fare con una sorta di "parentela di natura" tra gioco e musica. Di tale parentela è indice la già sottolineata omonimia linguistica tra *giocare* e *suonare* propria di svariati idiomi europei e orientali, la quale a sua volta non è altro che l'indizio psicologico di quel sostrato, comune sia al gioco sia alla musica che Dorfles sintetizza come "sistematicità di processo creativo" e "attività motoria privilegiata". Lo stesso Platone riconosce implicitamente tale parentela quando, affrontando il problema della *mimesis* e della collocazione della musica tra le arti imitative (in quanto capace di rappresentare ed esibire gli *ethoi*), parla dell'artista-*mimetès* come di un artefice inconsapevole del valore etico delle proprie creazioni per il quale l'imitare è proprio un gioco, non un lavoro serio. E Huizinga commenta: "Quel che importa in questa sede è il fatto che Platone ha interpretato tale attività come un giocare"³⁸, riconoscendo al fare musica lo statuto di attività degna dell'uomo libero da preoccupazioni, di nobile *trascorrimento del tempo* privo della pressione dei bisogni; ammettendo che essa è qualcosa di "desiderabile per merito intrinseco, non per qualche beneficio futuro"³⁹, e adombrando con ciò l'idea del puro godimento estetico.

Nel corso del tempo tale livello avrà a che fare con la *tecnica*, e con il conseguente aspetto del *virtuosismo*; con la *costruttività*, con il *divertimento*: con tutto ciò che concerne il *giocare* musicale degli uomini.

³⁸ JOHANN HUIZINGA, *Homo ludens*, cit., p. 234.

³⁹ *Ibid.*, p. 233.

4. Come gioca la musica

Se davvero gioco e musica si identificano, per una elementare necessità logica dovremmo rinvenire in quest'ultima gli stessi elementi distintivi fondamentali tipici del gioco.

Roger Caillois, nel suo saggio su *I giochi e gli uomini* ⁴⁰, definisce il gioco come un'attività *libera* (non obbliga il giocatore: il gioco perderebbe la sua natura di divertimento attraente e gioioso); *separata* (un tempo e uno spazio precisi, definiti in partenza); *incerta* (il risultato non è dato in anticipo, ai giocatori è lasciata di necessità una certa libertà inventiva); *improduttiva* (non crea beni, non risolve bisogni esterni al giocare); *regolata* (possiede regole e convenzioni proprie); *fittizia* (non è la vita reale, crea una diversa realtà o una totale irrealtà).

Ma in quali termini queste caratteristiche del gioco si riconfermano nell'attività musicale, sia dal punto di vista del gioco propriamente creativo, sia da quello del gioco interpretativo-fruttivo?

⁴⁰ ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Milano 1981 (trad. it. della ed. Gallimard 1967 a cura di G. Dossena), p. 26.

4.1 La musica come attività libera

Quella del lavoro, nella cultura occidentale, costituisce la dimensione “costrittiva” dell’individuo: dal biblico “*sudore della fronte*” al significato etimologico di “fatica”, il termine per secoli è stato associato all’idea di limitazione, di bisogno che opprime, di ostacolo alla realizzazione piena dell’individuo. Il concetto di lavoro si associa infatti a quello di *non-libertà* e si contrappone di conseguenza a quello di gioco, che rappresenta invece il divertimento, l’allegria, l’emozione, la forza vitale, la costruzione di un mondo dai confini dilatati, dove non vi è costrizione ma adesione totale. Il gioco non obbliga il giocatore: è il giocatore che semmai tende a reiterarlo, irretito dalla possibilità di scavalcare e trascendere i propri limiti o semplicemente di realizzare la propria aspirazione alla felicità. Il tempo del lavoro è un tempo greve, quello del gioco un “passatempo”.

La cultura greca individua questo “passatempo” proprio nell’attività musicale, poiché essa contrassegna il tempo della libertà. È la musica che ad esempio caratterizza il tempo del “disimpegno” proprio del simposio, luogo eminente di una socialità diversa da quella della preoccupazione quotidiana: “il simposio non si può leggere solo come espressione di integrazione sociale, proprio perché contiene tante forme di disimpegno: dalla guerra, dalla politica, dall’economia e dal lavoro, dal-

la famiglia, quindi altrettante forme, potremmo dire, di disimpegno dal sociale. Ma da quale sociale? Quello delle armi, delle assemblee, del denaro e della fatica per guadagnarlo, dal matrimonio; ma possiamo per questo dire che il simposio sia avulso dalla società? È disimpegno da un certo tipo di sociale, che però avviene *nel* sociale, in un *altro* tipo di sociale: quello della commensalità, *della musica*, della poesia, dell'amore e dell'incontro occasionale, scandito nei tempi dai ritmi propri degli impulsi primari"⁴¹.

E allora Aristotele aveva modo di argomentare che "la prima ricerca è se non dobbiamo o dobbiamo includere la musica nell'educazione e qual è il suo valore tra i tre sui quali si sono mossi dubbi, se cioè vale come educazione o come divertimento o come ricreazione intellettuale. È ragionevole riportarla a tutt'e tre e in verità pare che ne partecipi davvero. Infatti il divertimento è in vista del riposo e il riposo è di necessità piacevole (perché è una medicina delle sofferenze procurate dalle fatiche): la ricreazione intellettuale per ammissione concorde di tutti deve avere non soltanto nobiltà ma anche piacere [...] e la musica diciamo che è delle cose più piacevoli, sia sola, sia accompagnata dal canto [...]. Infatti tutti i piaceri innocenti non solo sono convenienti al fine [*la felicità*], ma anche al riposo e si danno ai divertimenti non tanto in vista di un ulteriore oggetto, ma solo per il piacere, sarebbe utile trovare riposo nei dilette che dalla musica derivano [...]"⁴².

L'alternativa alla coercizione del lavoro, alla fatica, non poteva infatti essere il trastullo infantile, il *paidià* che Aristotele stesso considera appunto solo un gioco di bimbi. Doveva essere un altro gioco, un'attività che assumesse su di sé la funzione di ricreazione spirituale e di conoscenza. Un'attività *libera* dal bisogno, avente in sé il proprio scopo: e questo *gioco* è la musica, elemento fondamentale dell'educazione (*paideia*) perché "la natura stessa esige che noi sappiamo anche oziare bene. Perché

⁴¹ DOMENICO MUSTI, *Il simposio*, Laterza, Bari 2001, p. 24.

⁴² ARISTOTELE, *Politica*, VIII 1339b, - a cura di R. Laurenzi, Laterza, Roma-Bari 1972, p. 404.

l'ozio è il principio di tutto. L'ozio è superiore al lavoro, che ha uno scopo suo (télos). Bisogna imparare e coltivare una cosa non per necessità di lavoro, ma per il suo merito intrinseco⁴³. La musica abita una sfera che sta fra il nobile gioco e il godimento estetico indipendente, scevra dal condizionamento della materia di cui siamo impastati, una sfera che appartiene alle Muse, agli dei: e facendola partecipiamo della libertà che è loro prerogativa, possiamo addirittura influire su di essi inducendoli a soddisfare i nostri desideri. Avere il tempo di trascorrere il tempo (*diagoghê*) vuol dire possederlo, essere liberi di usarlo e costruirlo.

Al monaco medievale questo non sarà permesso: il tempo è di Dio ed egli non può usarlo a proprio *piacere*. Se nel mondo greco la musica è dono degli dei *agli uomini*, nel mondo medievale è per Dio. E infatti Sant'Agostino, nella *Città di Dio*, ricorda che "Davide era un uomo competente nei versi destinati al canto, egli amò il ritmo musicale non per un diletto che è di tutti, ma per religiosa aspirazione, e consacrò quei versi al suo Dio, che è il vero Dio, nella mistica allegoria di un grande avvenimento. Difatti l'accordo, dovuto alla misura razionale e alla modulazione di suoni diversi, fa pensare all'unità, ottenuta con armonica varietà, di una città bene ordinata"⁴⁴. Lo stesso sant'Agostino, tra le innumerevoli sue opere ci ha lasciato un trattato fondamentale sulla musica (il *De Musica*, appunto) nel primo libro del quale disquisisce attorno al concetto di *liberalità* e *illiberalità* delle arti, riproponendo la convinzione che lo scopo di esse debba essere interno, non rivolto al soddisfacimento di un bisogno secondo. Sta qui, egli afferma, la superiorità del conoscitore dell'arte sull'artigiano. Ma subito, quasi a correggere la mancanza di orientamento finalistico, ribadisce che la celebrazione della gloria di Dio è lo scopo ultimo anche di questa umana capacità, e in qualche modo la irrigidisce stabilendone i limiti entro i confini del sacro. Anche questa visione, tuttavia,

⁴³ JOHANN HUIZINGA, *cit.*, p. 233.

⁴⁴ AGOSTINO, SANT', *La città di Dio*, XVII-14, <http://www.sant-agostino.it/italiano/cdd/index2.htm>

che muove dalla insanabile dicotomia tra corpo e anima, dove il piacere dei sensi si raggomitola nella zona oscura della materia, ammette che “[...] dopo le grandi preoccupazioni, allo scopo di ristorare e rinfrancare lo spirito, si può con grande moderazione ricevere un po' di divertimento dai canti. E prenderlo qualche volta a questa condizione è segno di grande moderazione”. Subito però egli aggiunge che “lasciarsene prendere anche qualche volta è vergognoso e indegno”⁴⁵: dove con evidenza è posto l'accento sul pericolo che uno strumento concepito per la gloria di Dio si tramuti in strumento di perdizione di sé. In questo contesto il fare musica non viene quasi considerato, a causa del suo aspetto troppo materiale e pratico⁴⁶ (in linea generale la perizia tecnica, in quanto legata al corpo, non è indice di conoscenza, poiché la dimensione propria della conoscenza è quella spirituale). La posizione di sant'Agostino oscilla insomma tra la coscienza della pericolosità del piacere e quella dei possibili effetti salutari della musica: e in questa ambivalenza prevale una concezione astratta della musica come *scientia* e come allegoria della celeste armonia.

⁴⁵ AGOSTINO, SANT', *La musica*, I-4.5, in: <http://www.sant-agostino.it/italiano/musica/index2.htm>

⁴⁶ *Ibid.*, I-5.10: “Come avviene, secondo te, che la massa profana acclama un flautista il quale butta fuori banali accordi e poi applaude un bravo cantante ed è tanto più profondamente emozionata, quanto più il canto è melodioso? Si deve pensare che la massa si comporta così per competenza nell'arte musicale? *D.* - No. *M.* - E allora? *D.* - Penso che si deve alla natura che ha dato a tutti la facoltà di udire, competente del giudizio in materia. *M.* - Pensi bene. Ma considera se anche il flautista è dotato di tale facoltà. Se è così, seguendo il giudizio della facoltà stessa, può muovere le dita, mentre soffia nel flauto, fissare e consegnare alla memoria ciò che suona più agevolmente secondo una propria inclinazione e abituare le dita a muoversi senza esitazione ed errore. E ciò tanto nel caso che esegua la composizione di un altro o che componga lui. E, come è stato detto, è la natura che agisce da guida e da criterio. Quindi nell'atto che la memoria segue il senso, e le articolazioni, gradualmente addestrate e rese idonee, seguono la memoria, il musicante, quando lo vuole, suona con tanto maggior perizia tecnica, quanto più eccelle in quelle doti che, d'altro canto, l'indagine ha mostrato comuni a noi e alle bestie, e cioè la tendenza ad imitare, il senso, la memoria”.

Vi è tuttavia un passo della riflessione agostiniana che sembra non escludere la possibilità di un gioco musicale libero, pur entro i già sottolineati e consueti confini teleologicamente orientati: ed è quello del commento al salmo 32, dove sant'Agostino si diffonde sul concetto di *jubilus*. Là egli afferma che non è necessario andare alla ricerca di parole per cantare a Dio, quasi si potesse credere di "tradurre in suoni articolati un canto in cui Dio si diletta".⁴⁷ "Canta nel giubilo", egli esorta. E poi chiarisce: "[...] Che cosa significa cantare nel giubilo? Comprendere e non saper spiegare a parole ciò che si canta nel cuore. [...] Il giubilo è quella melodia, con la quale il cuore effonde quanto non gli riesce di esprimere a parole. E verso chi è più giusto elevare questo canto di giubilo, se non verso l'ineffabile Dio? [...] Infatti è ineffabile colui che tu non puoi esprimere: e se non lo puoi esprimere, e d'altra parte non puoi tacerlo, che cosa ti rimane se non «giubilare»?".

Lo *jubilus* si pone dunque come espressione straordinaria di una esultanza che non si arresta di fronte al limite della parola, una danza gioiosa, un gioco sonoro libero dalla dimensione raziocinante del pensiero che risulterebbe muto dinanzi all'ineffabile. Lo *jubilus* è pura ornamentazione: e l'ornamento si configura come pleonasma, dispendio, gratuità. È un gioco di forme sonore in movimento in cui si perde la nozione di inizio e fine, un gioco che nasce e trascorre dentro la sonorità, nel grido articolato⁴⁸ che l'esaltazione non può sopprimere⁴⁹.

⁴⁷ La presente e le seguenti citazioni di sant'Agostino sono attinte da: GIULIO CATTIN, *Il Medioevo I*, (Volume I, parte seconda della *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia), Edt, Torino 1979, pp. 181-182.

⁴⁸ *Jubilus/giubilo*, dal lat. tardo *iubilum*, "gridare", a sua volta forse dall'esclamazione «io, iou» che corrisponde a «ia, ie», in greco: "grido, suono, voce".

⁴⁹ Sull'ornamentazione e i suoi legami con i concetti di artificio e natura, cfr. GILLO DORFLES, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano 1986, in particolare il capitolo IV dove tra l'altro si legge: "La musica, ad esempio, si può considerare quasi sempre ornamentale. È un errore considerare come «ornamenti» di quest'arte solo le «fioriture» e gli abbellimenti [...]; in realtà ogni e-

Non occorre naturalmente sottolineare come invece la nascita e lo sviluppo della polifonia s'inscrivano con estrema naturalezza in questa dimensione di gioco libero e senza altri fini se non il gioco musicale in sé e per sé. Certo, soprattutto nell'ambito sacro, sarà necessario trovare una giustificazione razionale (che è come dire *morale*) al gioco delle voci intrecciate, per cui si parlerà di *amplificazione e moltiplicazione del servizio divino*, di *esornazione amplificativa del testo* "pro ornatu ecclesiasticorum carminum" e "pro servitio divino multiplicando"⁵⁰, in analogia con i procedimenti retorici in uso sul versante letterario. La dimensione del gioco costruttivo è ben esemplificata nel saggio di Franco Alberto Gallo – dal quale sono state tratte anche le precedenti definizioni – quando richiama certi procedimenti polifonici che utilizzano singole note di una melodia preesistente come elementi fissi e ricorrenti, e li accosta a quelli del poeta che compone degli acrostici: ma allora già entriamo nel territorio delle «regole», di cui si parlerà più avanti. La sottolineatura necessaria riguarda piuttosto il concetto di "ornatum", che compare qui, ancora una volta, con la sua singolare connotazione di "disegno non necessario, gratuito", e quindi *libero*⁵¹.

Ribaditi i legami culturali entro la musica e il gioco, sottolineato il carattere di attività *libera* del far musica fin dalle radici più remote della storia della civiltà occidentale, anche là dove sembrerebbe più problematico scoprire uno spazio di li-

lemento legato all'evidenziarsi di una linea melodica può essere inteso come ornamentale [...]" (p. 156).

⁵⁰ Cfr. F. ALBERTO GALLO, *Il Medioevo, II*, (Volume II della *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia), Edt, Torino 1977, p. 15.

⁵¹ Una interessante indagine sull'ornamentazione in ambito naturale è stata sviluppata dallo stesso ROGER CAILLOIS in *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Bollati-Boringhieri, Torino 1998. Il mito dello sguardo pietrificante di Medusa trova un parallelo nelle pratiche normali e inspiegabili di molti insetti: sembra che la natura pratichi il mascheramento, l'ornamentazione, non soltanto limitatamente alle necessità biologiche di sopravvivenza, ma con un gusto per ciò che lo stesso Caillois definisce «un eccesso di precauzioni», «un lusso», «una tendenza al dispendio» che implica da parte dell'animale non solo la capacità di vedere ma anche una sorta di cognizione dell'essere visto.

bertà in un panorama di finalistica costrizione, non appare difficile intravedere in ogni pur minima manifestazione musicale la realizzazione di un atto creativo consapevole che coordina tecniche, passioni, sentimenti, desideri: parafrasando Huizinga, il bisogno di far musica "è urgente solo in quanto il desiderio lo rende tale[...]. Solo in un secondo momento, facendosi (*questo*) gioco funzione culturale, i concetti di dovere, compito, impegno, vi si congiungono"⁵². Il nobile *troubadour*, libero dagli impegni delle armi, crea la canzone per la sua donna irraggiungibile (facendosi veggente di un mondo dell'immaginazione), e non gli dispiace dare libero corso alla fantasia escogitando anche accorgimenti e tecniche raffinate, esclusive e fin virtuosistiche nella versificazione o nella scelta della sonorità particolare della parola⁵³. Il chierico vagante, emblema del giovanile *controcorrentismo* di sempre, si lascia andare alla parodia più irri-guardosa giocando a rifare il verso alla litania o al rito del suo tempo⁵⁴. Ma neanche la condizione servile preclude ad Haydn la libertà del gioco creativo che sbocca nelle mille piccole bonarie trovate puntualmente riprese dalla tradizione aneddótica. Né Beethoven, in cui la coscienza di una missione superiore pare nascondere gli aspetti giocosi dell'atto creativo⁵⁵, appare immune dall'assaporamento e dalla comunicazione di questa libertà immaginifica: e non serve andare a spulciare tra le *Fantasie* o tra le *Bagattelle*, né a tutti i costi menzionare il *Lied* della

⁵² JOHANN HUIZINGA, *Homo ludens*, cit., pp. 26-27.

⁵³ Raimbaut d'Aurenga dà della propria attività poetica la seguente definizione: "Cars, bruns et teinz motz entrebesc, / pensius pensanz" (Preziose, scure e cupe parole io intreccio, pensoso pensando).

⁵⁴ Vi è solo l'imbarazzo della scelta, tra i numerosissimi componimenti dei *Carmina burana*. Dal lato più propriamente musicale cfr. ad es. le interessanti versioni di *In taberna quando sumus* (autore anonimo del sec. XII/XIII) proposte dal gruppo *Virtus Asinaria* (New Sounds multimedia, MED 005) o dal gruppo *Modo antiquo*, diretto da Bettina Hoffmann

⁵⁵ Una annotazione nel *Diario*: "Non lasciarmi cadere nella polvere senza lotta e inglorioso, non prima che io abbia compiuto grandi imprese, delle quali sapranno anche le generazioni future! (*Iliade* XXII, 303-305)", da: LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Autobiografia di un genio. Lettere, pensieri, diari*, a cura di Michele Porzio, Mondadori, Milano 1996, p. 121.

pulce o il canone *Ta,ta,ta*, dedicato a Mälzel, per sottolineare la sua capacità di divertirsi. Tanto per restare nel novero delle cose *serie* e *importanti*, un piccolissimo, limitatissimo esempio di libertà giocosa è tutto l'ultimo movimento dell'*Aurora*. E forse non è un caso che nel *Catalogo* einaudiano di Poggi e Vallora si trovi annotato che: "è curioso, oltre che simbolico, che nell'epilogo i secchi accordi scelgano la tonalità di Do maggiore, l'accordo della giubilazione, dopo che il La minore e il Do minore (due tonalità a dir poco taglienti) avevano dominato per l'intera Sonata"⁵⁶. La "giubilazione", appunto: il libero grido di gioia, ornamento puro e pura figura della vitalità senza vincoli nella quale si realizza l'essenza del gioco musicale: la "gioia d'essere e restare causa determinante"⁵⁷.

⁵⁶ AMEDEO POGGI E EDGAR VALLORA, *Beethoven. Signori, il catalogo è questo!*, Einaudi, Torino 1995, pp. 196-197.

⁵⁷ La citazione di Karl Groos è ripresa da ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, cit., p. 190.

4.2 Il quando e il dove del gioco e della musica

“Non c’è tempo che passi più rapidamente, che sfugga via più in fretta di quello in cui la nostra mente è impegnata o di quello che io passo con la mia Musa”⁵⁸.

“Il mio regno è nell’aria: i miei suoni turbinano sovente come il vento – e altrettanto spesso mi turbinano nell’anima”⁵⁹.

Caillois, enumerando le caratteristiche del gioco, identifica nella «separatezza» uno degli elementi distintivi e fondamentali: il gioco sarebbe un’attività delimitata da un tempo e da uno spazio specifici. Ma la musica non solo è delimitata da un tempo e da uno spazio suoi propri: essa crea anzi un suo tempo e un suo spazio. Questa è l’esperienza che fa dire a Beethoven che il tempo passato con la sua Musa è un tempo rapido, senza pesantezza, un tempo svincolato dalla costrizione esterna. La musica potrebbe davvero essere allora quell’atto della coscienza che in qualche modo ci proietta dentro noi stessi, come afferma la Brelet, a completare la conoscenza che ci viene dal visibile esterno: “Il mondo esterno è essenzialmente il mondo della visione [...]. Ma la sonorità ci apre l’accesso al mondo interiore, cioè della durata e della coscienza. L’audizione è l’atto stesso della co-

⁵⁸ LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Autobiografia di un genio. Lettere, pensieri, diari*, cit., p. 120.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 135.

scienza, un'analisi e una sintesi del tempo, un composto di ricordo e attesa, vita e pensiero della durata. [...] Come la visione esprime in forma sensibile l'atto della conoscenza, l'audizione esprime in forma sensibile l'atto della coscienza"⁶⁰.

Anche se il discorso della Brelet è da una parte affascinante per il tentativo di fondare una ontologia della musica, esso dall'altra sembra mettere tra parentesi la realtà materiale della sonorità e il suo imbricamento con la realtà dell'espressione, della ricerca, della comunicazione. È indubbio, tuttavia, che nel corso della storia la musica abbia occupato un tempo *qualificato* e *definito*, spesso lo stesso tempo del rito e della rappresentazione, assai sovente quello del *loisir*, sempre comunque quello della libertà, individuale o collettiva, il *tempo libero*: dalla emblematica figura di Achille che, sdegnoso rifiutando il proprio contributo agli Argivi, nella sua altera e irata inoperosità "allietava il cuore con la cetra sonora"⁶¹; al cantastorie che ricostruiva per il suo pubblico curioso di narrazioni le gesta dei paladini di Francia; alla canzonetta che, durante il lavoro, trasferisce in qualche modo la nostra immaginazione dal tempo dell'*utile* a quello del *futile*, dello *spreco*.

Anche qui, e negli stessi termini che per la *libertà*, si sovrappongono varie prospettive dalle quali si può guardare ai luoghi e ai tempi del farsi della musica: il *quando* della musica non è la stessa cosa del tempo che essa plasma; il *dove* della musica non è lo stesso per chi la fa e chi la ascolta. E tuttavia è un *quando* ed è un *dove* sempre speciale. La musica, al pari del gioco, riesce sempre a *stra-volgere* oltre i limiti cronologici entro cui trascorre.

Poiché essa è sempre movimento (dal livello parcellare delle singole infinitesime vibrazioni, al livello metrico, a quello armonico o a quello delle grandi forme) è naturale che il concetto di durata ne costituisca uno degli elementi fondamentali: i suoni sono eventi temporali che, appunto, si consumano nel lo-

⁶⁰ GISELE BRELET, *Le temps musical* - I, PUF, Paris 1949.

⁶¹ OMERO, *Iliade*, IX, Milano, Mondadori 1997, p. 263.

ro stesso trascorrere⁶². Il loro apparire e dileguarsi non è però uno scivolare indistinto nel flusso di un tempo incolore, ma l'innesto di un pulsare autonomo nella nostra pulsazione vitale, di volta in volta esaltato o contraddetto da cambiamenti, trasformazioni, accadimenti sonori che nel loro avvicinarsi danno forma a un ritmo originale, a una velocità di scorrimento⁶³ che determina in chi ascolta nuove coordinate spaziali e temporali, una sorta di trascinarsi simpatetico verso il prorompente respiro della musica.

Sul versante della fruizione musicale è relativamente agevole rilevare quanto detto ove si pensi alla vitalità ritmica di una *Sagra della primavera*, o alla capacità di alcuni interpreti di dar vita a quelle lunghe frasi che sembrano sospendere la logica del respiro umano (la qual cosa è abbastanza frequente negli strumenti ad arco, ma fa sicuramente la differenza tra i pianisti, di certo non avvantaggiati, nella conduzione del *legato*, dalla percussività propria dello strumento): e non si tratta assolutamente, in questo caso, di letture analiticamente differenti da quelle di altri pur abili interpreti, ma proprio e solo della capacità di dare forma al materiale sonoro infondendovi il segno di un tempo assolutamente coerente e necessario, e alimentando per ciò stesso una differente direzione di senso e una diversa pregnanza, come è evidente sin dall'incipit della fantasia schumanniana nell'esecuzione di un Pollini in confronto a quella di un Perahia.

Nella storia dell'interpretazione musicale vi sono poi innumerevoli esempi di ristrutturazione del tempo musicale che sembra davvero cozzare coi principi di un *filologismo* ideologicamente assolutistico. La cronaca accademica è ricca di illustri didatti che si scandalizzano sull'uso del pedale nell'esecuzione pianistica del repertorio bachiano o scarlattiano, o che per e-

⁶² Cfr. GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, Guerini e associati, Milano 1991, p. 131.

⁶³ A proposito del concetto di velocità di scorrimento cfr. MARCO DE NATALE, *Strutture e forme della musica come processi simbolici. Lineamenti per una teoria analitica*, Morano, Napoli 1978, p. 124 e segg.

sempio ricordano *ex cathedra* l'insussistenza di fondamento storico nell'esecuzione rapida del preludio in do minore dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato*, dimenticando tuttavia che l'esecuzione pianistica di Bach fa parte di un gioco diverso, che ha senso solo all'interno di quel gioco e che deve dimostrare coerenza e compiutezza entro quei suoi nuovi e diversi confini. Un sano relativismo culturale ha portato del resto Piero Rattalino⁶⁴ ad affermare la liceità di uno stacco veloce di tale preludio, in considerazione del fatto che, appunto, è un altro il *sensu* dell'esecuzione di tale preludio al pianoforte anziché al clavicembalo.

Il compositore, dunque, infondendo *quella* pulsazione alla propria musica, *quella* velocità di scorrimento, *quelle* discrepanze, *quelle* particolari attese e conferme, crea una dimensione temporale originale; l'interprete misura se stesso con quella dimensione e dà corpo a un'altra temporalità; e l'ascoltatore, a sua volta, partecipando al gioco attraverso il proprio corpo e la propria intelligenza, entra in relazione con quello scorrimento e ne viene investito materialmente e intellettualmente "realizzando" in se stesso il tempo di questa che è ormai la *sua* musica. "Nel caso della musica l'illusione primaria da essa suscitata è un «tempo virtuale», ossia una qualità di tempo, che non deve essere confuso né con quello cronologico né con quello fisiologico, ma che è un tempo strettamente legato all'elemento percettivo; un tempo, quindi, "vissuto" ma illusorio. La musica si trasforma in tal modo in un'immagine simbolica d'uno schema temporale ove – attraverso le sottili variazioni del ritmo – si viene

⁶⁴ Sulla questione dell'esecuzione pianistica dell'opera di Bach e in particolare sulle ragioni filologiche che la sconsigliano e su quelle "socioculturali che viceversa la consigliano [...] come miglior palestra d'allenamento disponibile per formare il concertista", cfr.: PIERO RATTALINO, *Utilità di Bach della didattica del pianoforte*, in: *Johann Sebastian Bach. Magistero – espressione – artificio. Atti del convegno internazionale di studi*, Università degli studi di Trieste – Portogruaro campus, 2000, pp. 55–60.

costituendo quella “virtualità cronologica» che costituisce l’illusione primaria offerta dall’elemento sonoro”⁶⁵.

Naturalmente accanto a questa dimensione temporale, che possiamo definire *interna*, c’è la questione del tempo storico del far musica, un tempo inestricabilmente connesso con il *dove*: è la questione, per parafrasare il titolo del saggio di John Blacking, del “quando e in quali luoghi fa musica l’uomo”. Anche qui l’elemento temporale e *topologico* è condiviso con il gioco: e se il rito è in qualche modo un gioco cerimoniale istituzionalizzato, la musica ne fa parte in modo costante nella storia culturale, e quindi ne condivide la localizzazione cronologica e spaziale in tutto e per tutto. Viene ancora una volta naturale richiamare, dell’antichità, lo spazio-tempo privilegiato del simposio, vissuto come un momento sacro, dove “la riunione simposiale richiama una *thysia*, un sacrificio; la tavola diventa allora un altare, un *bomòs*, e gli dei diventano i più diretti interlocutori di questo incontro di esseri umani”⁶⁶; e dove, soprattutto, “c’è *canto*, e una gran festa pervade le stanze della casa”⁶⁷.

Il teatro di ieri e di oggi, in quanto luogo della *performance*, della *rappresentazione*, della *finzione*, del *tempo libero* (se si vuole), non è meno imparentato con la musica e con il gioco dei luoghi in cui si celebra il sacro. Anche il luogo-teatro, a sua volta, si configura pertanto come spazio *celebrativo* e profondamente *rituale*: nella proposta dei cartelloni stagionali, nella riproduzione costante di schemi fondamentali di organizzazione e di rapporti tra pubblico e artisti, nell’allestimento quasi “liturgico” di *recital*, *accademie*, *concerti*.

Georges Banu, docente all’Institut d’études théâtrales della Sorbona, in una pregevole pubblicazione sul teatro d’ope-

⁶⁵ GILLO DORFLES, *Simbolo comunicazione consumo*, cit., p. 165. L’Autore intitola il capitolo da cui è stata ripresa la citazione “Le «illusioni primarie» delle diverse arti,” mettendo entro virgolette i termini *illusioni primarie*, e annotando che essi, utilizzati da Susanne Langer e quindi ripresi a illustrazione del relativo pensiero, sono da intendersi nel senso di «*processo simbolico*» .

⁶⁶ DOMENICO MUSTI, *Il simposio*, Laterza, Bari 2001, p. 38.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 39 (la citazione di Musti è un frammento di Senofane).

ra all'italiana, inteso come *luogo reale e mentale* della contemporaneità e della memoria, parla proprio della sala teatrale come di quello spazio fisico dove "la classe del tempo libero ostentato appare, assumendo così il ruolo sociale che le spettava: quello di esaltare le spese, di astrarsi dal lavoro, di esibire il superfluo"⁶⁸. Ricompaiono i temi, già incontrati, dello spreco e della libertà. Nel suo sviluppo il saggio si sofferma arditamente su allusioni fortemente evocative che danno la misura della dimensione mitica di questo *dove* ribadendone la forte carica rituale: come quando, a proposito della scala a "Y" del teatro di Bordeaux, si sottolinea il rinvio alla separazione dei generi del teatro greco ("con Luois la scala conduce all'altare del teatro"⁶⁹), o come quando ci fa rilevare che la scala diritta e maestosa del Burgtheater di Vienna ripropone simbolicamente l'accesso imperiale all'Hofburg, rendendo partecipe il pubblico convenuto ad una sorta di rituale ascesa *ad Parnassum*.

A volte lo spazio fisico (o il tempo) – sia quello del gioco, sia quello della musica – non è importante in sé: un gesto può essere sufficiente a definirlo come luogo simbolico e mitico-rituale, come spazio-tempo esclusivo e speciale. Così nell'affascinante romanzo di Vikram Seth, *Una musica costante*, dove l'esecuzione di una scala di tre ottave, di tutti gli strumenti all'unisono, salda le individualità distinte del quartetto in un unico "reale", vissuto e illusorio ad un tempo⁷⁰.

⁶⁸ GEORGES BANU, *Il rosso e oro*, Rizzoli, Milano 1990, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁰ VIKRAM SETH, *Una musica costante*, Longanesi, Milano 1999, pp. 21-

4.3 L'incertezza e l'invenzione

Quando Caillois delinea questa caratteristica del gioco, la definisce come qualcosa che ha a che fare con l'indeterminatezza del risultato, con quella certa libertà lasciata al giocatore nella necessità dell'invenzione.

Non può non venire in mente *Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* di Vivaldi, né possono essere taciute le *Invenzioni* di Bach, per rimanere sulla superficie dei suggerimenti omonimici, o di Petrassi, o di Gian Francesco Malipiero...

Nella musica, tuttavia e ancora una volta, l'incertezza rivela un doppio volto, poiché a monte riguarda chi la crea, a valle chi l'ascolta (e dunque chi la *ri*-crea: dove si apre la catena delle interpretazioni). È un'incertezza che si riferisce da una parte agli esiti a volte sorprendenti dell'invenzione, dall'altra allude ai molteplici sensi che la musica acquista una volta che la sonorità si dispiega, ai multiformi esiti determinati dalla memoria che la ricomponе e dall'intelligenza che interpreta i segni attraverso i quali essa chiede di diventare vera. In un certo senso tale incertezza affonda le proprie radici in quella libertà creativa che si espande nelle dimensioni della memoria, dei ricordi, dell'ambiguità sinestesica, nei giochi dei continui rinvii ad altro, e che non cessa di sollecitare l'immaginazione proprio a causa della sua ambiguità e ricchezza.

È proprio questa quella "qualità dell'indeterminatezza" che il poeta ritrova nella musica in modo emblematico e distin-

tivo, tanto da fondarvi la sua precisa idea poetica:

*De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'Impair
plus vague et plus soluble dans l'air,
sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

[...]

*Car nous voulons la Nuance encor,
pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
le rêve au rêve et la flûte au cor!⁷¹*

Non vuole la simmetria e la regolarità, non vuole la costrizione e il peso dei ritmi quadrati, Verlaine, ma l'indeterminatezza, appunto; egli cerca la suggestione, la sfumatura delle trascolorature da sogno a sogno, la folgorante percezione degli inavvertibili passaggi dalle sonorità penetranti del flauto a quelle dense e rotonde del corno. E naturalmente la suggestione concede se stessa a chi sa e vuole ascoltare questa musica libera: a chi nella *sfumatura* si immerge e non si lascia imprigionare dal colore definito una volta e per sempre.

Due "letture" di una stanza della medesima poesia possono dare la misura di quanto sia determinante a questo punto l'attività di chi ascolta – di chi *traduce* – offrendo un analogo di quanto può accadere in ambito di ascolto musicale. Una certa lettura può privilegiare alcuni elementi, una lettura diversa può metterne in evidenza altri, poiché a questo livello ciò che agisce è l'incontro tra l'opera e il soggetto che si mette in ascolto, il quale nella musica percepita trova assonanze e legami con la sua stessa memoria. Così per alcuni i sogni sono blandi e il colore⁷², troppo preciso, da prendere con cautela:

*"Ma con il Colore va' cauto:
che la Sfumatura soltanto*

⁷¹ PAUL VERLAINE, *Poesie*, Rizzoli, Milano 1974.

⁷² "La visione esprime in forma sensibile l'atto della conoscenza", della razionalità (G. BRELET: cfr. nota 55).

*ti fidanza il sogno più blando
al sogno, e l'oboe col flauto.*" ⁷³;

mentre per altri la cautela non basta, è necessaria una volontà nuova e una nuova convinzione:

*"La sfumatura è ciò che ci vuole
non il Colore, soltanto l'alone!
Oh, fidanzi la sfumatura sola
il sogno al sogno, il flauto al corno!"* ⁷⁴.

Se due letture relativamente vicine alla sensibilità dell'autore dell'opera rivelano sia pur minime *sfasature* nella ricezione di immagini e suggerimenti, è facile rendersi conto quanto la distanza di epoca e cultura possa determinare deformazione e incertezza rispetto a un'ipotetica verità dell'opera stessa. Tuttavia l'opera non può essere vera in sé, poiché essa acquista verità solo nel suo rapporto con chi la "ascolta"⁷⁵. L'incertezza che la permea non comporta tanto la sua deformazione quanto piuttosto la sua *riformazione* attraverso l'atto interpretativo. E in ciò soccorre l'esempio di tanti compositori non abili né convincenti interpreti delle proprie opere. Acutamente Dorflès chiarisce: "Esiste, cioè, la possibilità di rivestire ed investire le opere d'arte, delle più lontane culture come quelle dell'immediato presente, d'un dato creativo-interpretativo che sorge proprio dal rapporto di relazionalità tra quelle opere e la nostra odierna concezione estetica. Sicché potremo affermare che, anche se la nostra facoltà percettiva soggiace spesso a leggi e a mi-

⁷³ trad. di R. Palatroni, in: MARIO LUZI, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1959.

⁷⁴ trad. di Luciana Frezza, in: PAUL VERLAINE, *Poesie*, cit. Sul problema della traduzione della poesia, che non è molto dissimile da quello della *traduzione* della musica in parole, cfr. GILLO DORFLES, *Il divenire delle arti*, cit., e il saggio di UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

⁷⁵ "Esequire la musica significa farla suonare, e il suo senso è nella risonanza (la composizione le è sottomessa o destinata)": JEAN-LUC NANCY, *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 50. "Ascolto", dunque, non come passiva ricezione, ma come intenzionale relazionarsi con l'opera.

sure diverse da quelle di un tempo [...], ciò non per tanto il fatto che la visione dell'opera d'arte sia sempre accompagnata da un elemento interpretativo e non sia mera sensazione ci permette di volta in volta di «far nostra» l'opera del presente come quella del passato, e di unire perciò nel nostro giudizio estetico l'elemento creativo con quello interpretativo: il che avviene clamorosamente nell'esecuzione del brano musicale, silenziosamente e spesso inavvertitamente nella fruizione delle altre arti⁷⁶.

Le leggi e le misure diverse cui soggiacciono le nostre facoltà percettive si strutturano ovviamente anche a partire da nuove e diverse conoscenze, da intuizioni e capacità di osservazione che, pescando nei dati culturali accumulati, trovano o imbastiscono relazioni (o possibilità di relazioni) che conferiscono interesse e maggiore ricchezza all'opera che ci si presenta con la sua *ambiguità*. A questo proposito appare assai interessante lo spunto offerto da Larry Solomon⁷⁷ sull'episodio della seconda parte del *Sacre*, quella che ha per titolo *I Cerchi magici delle fanciulle*. Solomon evidenzia la stretta relazione tematica del materiale Stravinskiano con il motivo del *Dies Irae* gregoriano – nei confronti del quale il compositore russo attuerebbe una sorta di *nascondimento* o *mascheramento* – e conduce una serie di osservazioni sui principi trasformativi adottati appunto da Stravinsky che rendono conto sia di come possa funzionare *l'inventività* del compositore, sia di quante e quali possano essere le sollecitazioni culturali offerte dal materiale sonoro a chi ascolta. Solomon offre cioè l'esempio di una ermeneutica che non gira a vuoto su se stessa ma che riesce a evidenziare valori culturali e connotazioni che producono un allargamento di senso e coagulano relazioni mnestiche sulla creazione Stravinskiana. Di più: rimane la sensazione che un modo siffatto di funzionare non costituisca per la musica qualcosa di casuale ma le sia anzi con-

⁷⁶ GILLO DORFLES, *Il divenire delle arti*, cit., pp. 74-75.

⁷⁷ Cfr. LARRY SALOMON, *The Dies Irae in Stravinsky's Rite*, <http://solomonsmusic.net/Rite.htm> (riprodotto in Appendice a pag. 181).

naturato: e ciò espande le nostre attese e la nostra attenzione nei confronti di qualsiasi musica.

In modo non dissimile, in uno dei suoi dialoghi radiofonici con Paolo Terni, Giorgio Manganelli sviluppava il discorso sulla citazione musicale annotandone la comunanza solo “apparente” con quella letteraria. Qui è un rimando in cui il testo citato rimane fondamentale, essenziale; nella citazione musicale invece, afferma Manganelli sul filo di una sorta di *invidia* per lo statuto del “musicale” in confronto al “letterario”, “il rimando è spostato verso la musica, cioè la citazione deve funzionare musicalmente in primo luogo: dev’essere musicalmente parte della struttura in cui arriva... [...] Non è tra virgolette. E il richiamo alla musica d’origine mi pare alluda ad una forma di distruzione della musica d’origine. Alla fabbricazione artificiale di macerie [...]. La citazione è per l’appunto tale: cioè un brusco inserimento di qualche cosa che viene da un altro mondo. Però questo altro mondo viene anche abbandonato, viene dichiarato inabitabile al momento in cui il musicista lo consegue. [... Nella musica] vi è la capacità di sapere che qualunque cosa si faccia è contemporaneamente sui due versanti del vero e del falso”.⁷⁸

L’invenzione musicale – e l’incertezza, che ne costituisce una delle caratteristiche distintive, ove si pensi anche soltanto alla trama delle tensioni e delle risoluzioni di volta in volta inusitate, disattese, evitate, di un tessuto “banalmente” tonale – da un lato implica dunque e naturalmente connessioni con la volontà di affermazione della propria libertà creativa, della propria *estrosità* (e quindi legami con la ricerca della novità e della sorpresa), dall’altro intrattiene relazioni con modelli extramusicali che la cultura e lo spirito del tempo offrono, un tipico esempio dei quali modelli è costituito da quegli schemi compositivi retorico-letterari dove essa si inserisce al primo posto – come *inventio*, appunto – prima della *elaboratio* e della *executio*. Poco importa se poi il gioco dovrà incamminarsi di necessità entro

⁷⁸ PAOLO TERNI, *Giorgio Manganelli ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 60–62.

i percorsi obbligati dei codici condivisi e assestarsi volente o nolente in relazione a quei tre principi fondamentali che Heggebrecht acutamente sintetizza nei concetti di “emozione, *mathesis* e tempo”⁷⁹. L’atto iniziale, almeno, è sicuramente libero: dopo verrà il tempo del «cimento» *tra invenzione e armonia*, tra libertà e regola.

Una nota di J.W. von Wasielewski del 1927 piuttosto critica nei confronti di Vivaldi, riportata da Michael Talbot nel suo saggio sul musicista veneziano, recita: “Egli ha la natura di quei compositori che, padroni di una tecnica notevole e di un’abilità eccezionale nel trattare la forma, sono sempre pronti a comporre senza darsi molto pensiero dell’importanza e del contenuto del risultato. Infatti le sue composizioni [...] solo raramente contengono stimoli alla profondità del sentire, alta potenza di pensiero e vera dedizione all’arte. [...] Quanta minore immaginazione e profondità Vivaldi dimostra nelle sue composizioni, tanto più è fecondo d’invenzioni superficiali d’ogni genere”⁸⁰. Qui non interessa tanto entrare nel merito delle affermazioni valutative o esaminare su quali elementi possa basarsi un giudizio di valore così categorico (anche se, visto che la pietra di paragone è costituita da Bach, non appare improprio richiamare quanto già detto nell’introduzione a proposito della presunta superiorità dei *giochi del pensiero*⁸¹), ciò che è interessante qui è il riferimento all’*invenzione* vivaldiana (non importa se profonda o superficiale) che il Wasielewski accompagna alla sottolineatura della *perizia tecnica* e dell’*abilità*. Che è come dire, appunto, che quello del musicista Vivaldi è proprio un gioco.

A non voler citare, poi, quel capolavoro di fantasia e di

⁷⁹ Cfr.: CARL DAHLHAUS – HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Che cos’è la musica*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 143-147.

⁸⁰ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Edt, Torino 1978, pp. 12-13.

⁸¹ E tuttavia non è inutile ricordare quanto Giampaolo Dossena annota nell’edizione italiana de *I giochi e gli uomini* di Caillois, riferendo del ‘discredito’ cui va incontro chi si interessa di giochi agli occhi della *intelligenza*. (Cfr.: ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini* cit., p. 229-230).

“innaturale invenzione”⁸² che è l’Opera italiana, una creazione composita nella quale confluiscono, *per la delizia dei principi*, tutte le sollecitazioni dell’immaginazione barocca: “il piacere e lo stupore che partorì negli animi degli uditori questo nuovo spettacolo non si può esprimere”⁸³ dice Marco da Gagliano a lato della “suntuosa” rappresentazione dell’*Arianna* di Monteverdi nella città di Mantova, l’anno 1608. E proprio nell’Opera troveremo uno di quegli elementi che più attesta il piacere per il brivido dell’invenzione e dell’*incertezza*: *l’aria col da capo*, questa “trovata” della musica, un *assurdo* dal punto di vista logico, che scardina l’ordine del pensiero raziocinante per lanciare al pubblico la sfida del virtuosismo e della gara a chi riesce con maggior arditezza a travalicare i limiti delle umane capacità.

Ma, ancora, tutta la tradizione secolare dell’improvvisazione, sul versante colto come su quello popolare, in termini di estro interpretativo o in termini di *istinto*, è lì a testimoniare della vitalità e della fondamentale importanza dell’elemento aleatorio nella reale prassi musicale.

⁸² Cfr. RUBENS TEDESCHI, *L’Opera italiana*, in: *Storia d’Italia*, 5-II, Einaudi, Torino 1973, p. 1145.

⁸³ *Ibid.*, la testimonianza di Gagliano è citata a p. 1147.

4.4 Improduttività

Si è già accennato al fatto, parlando della musica come attività libera, che essa si dà al di fuori del tempo del *lavoro* e della costrizione e, quando anche sia funzionale a qualcosa d'altro da sé, possa esercitare una forte pressione sulle nostre facoltà imaginative tale da proiettarci in un mondo diverso da quello della quotidianità, un mondo fatto di una qualità e quantità temporale diversa e fatto di luoghi e oggetti diversi. Essa non appartiene al tempo del lavoro e non appartiene al mondo della produzione. Non è certamente un bene materiale né contribuisce a plasmare beni materiali.

Al di là del valore "culturale" che la musica possiede - e che comunque appare storicamente soltanto in tempi recenti, tale valore sviluppandosi massicciamente grosso modo solo a partire dalla riesumazione mendelssohniana della *Matthäuspasion* di Bach - essa ha senza sosta svolto il compito di offrirsi in forme sempre rinnovate a un pubblico che ne ha reclamato costantemente la presenza proprio per la sua capacità di offrire un antidoto contro il passare "pesante" del tempo: per riempire il tempo vuoto, come "passatempo".

Ovviamente il tempo vuoto è di chi "non ha niente (o «niente di meglio») da fare", secondo il giudizio di alcuni; e contraddistingue per comune sentire l'età felice dell'innocenza. Al di là delle ragioni di ristrettezza culturale di un'epoca storicamente determinata, non appare del tutto fuori luogo ricorda-

re che la riforma gentiliana, in vigore fino a qualche giorno fa, ammetteva la musica come disciplina di studio superiore, e nei limiti di un'ora settimanale, esclusivamente nell'Istituto Magistrale – per i futuri insegnanti della scuola primaria – e nella Scuola Magistrale (con qualche ora in più) a preparazione delle educatrici dei giardini d'infanzia. La musica era totalmente esclusa da tutti gli altri istituti scolastici: essa era esclusa cioè da tutta la fascia dell'istruzione che aveva per compito quello di formare la classe produttivo-dirigenziale della società. La musica poteva infatti considerarsi adeguata nei confronti dell'età infantile, come "paidià", trastullo innocente e allegro passatempo mascherato, *neoplatonicamente*, da veicolo di integrazione dei valori e delle virtù proprie del buon cittadino, attraverso la raccomandazione dei "canti patriottici e religiosi": ma non poteva certo essere considerata pertinente a quello che doveva essere il background culturale dell'*homo faber* nella nascente società industriale. Il nuovo millennio non ha naturalmente sanato tale situazione, né invertita la rotta. Al filosofo si è sostituita l'imprenditrice lombarda.

Del resto, nella tradizione europea, per secoli il centro di irradiazione dello spettacolo musicale è stata la corte, dove lo spettacolo stesso costituiva il dono magnanimo del principe ai suoi ospiti, segno della sua potenza e della sua ricchezza al pari delle altre manifestazioni dell'arte: le cose che la musica e le arti producono non sono beni ma *immagine*. La musica è un ornamento, e allo stesso modo in cui l'ornamentazione *dentro* la musica rappresenta un eccesso, un qualcosa di non necessario – e quindi *libero* – così la festa principesca, rivestita di musica, è il segno della potenza del principe, della sua *libertà* di creare il tempo del piacere e della meraviglia, della sua volontà di concedere ai suoi (nobili) sudditi l'esperienza fugace di un mondo scevro di preoccupazioni e costrizioni.

Orfeo stesso, capace di trasgredire l'ordine del cosmo con la sua musica, di ammansire le belve, commuovere esseri inanimati e divinità, pur tuttavia non raggiunge attraverso la musica il suo fine, che è quello di ricondurre in vita Euridice. La

musica è *improduttiva* da questo punto di vista: può creare, certo, un'immagine dell'Eden, un tempo e un luogo mitici, ma la dimensione umana è inesorabilmente ricondotta, prima o poi, alla propria pulsazione naturale, al condizionamento della materia, alla propria ineludibile limitatezza. A meno di non procrastinare all'infinito la vibrazione sonora del canto: come Shahrhazad, quando narra una dopo l'altra storie che non giungono mai a conclusione per rinviare quanto le è possibile l'inevitabile fine.

La musica vive nel segno dell'*arabesco*, del ghirigoro, dello svolazzo voluttuario, nel lusso e nello spreco, simbolo della sovrabbondanza dell'*esserci*. Quando Scarlatti intitola le sue sonate "*Essercizi*", quasi mostra il ripiegamento finalistico del far musica su se stesso, documentando anche la consapevolezza di un imprescindibile legame con il *saper fare*: l'ornamento non può essere mal eseguito, pena l'annullamento della musica che su di esso conta. Analogamente la sterminata produzione di *Studi*, per tutti gli strumenti, attesta la concentrazione e la tensione verso la materia sonora in sé, l'autoriflessività della musica, il suo essere - prima che funzionale a qualcos'altro - attenta alla propria coerenza interna (che tuttavia non è tanto una mera coerenza di tipo logico quanto piuttosto equilibrio, armonia di elementi, "*concordia discors*", rivelazione del *senso* al di là del significato): saggi di un misurarsi con la materia viva per imporre il proprio ordine, regolarne la densità, capirne la consistenza e assumerne i tratti negli ambiti del gioco compositivo.

4.5 Regola

Ogni gioco ha le sue regole: esse valgono per quel gioco, “sospendono le leggi ordinarie –afferma Caillois – e instaurano momentaneamente una legislazione nuova”⁸⁴. Anche la musica più aleatoria possiede regole sue proprie: al limite, parafrasando il Cage che vietava i divieti, la regola di non avere regole. Tali affermazioni appaiono forse in contrasto con il discorso sulla musica – e sul gioco – come attività *libera, inventiva, fantastica*. Ed effettivamente non tutta la musica è totalmente libera: non lo è certo se non risponde a una volontà formativa autonoma e deliberante. Non può essere il gioco a scegliere il giocatore: egli non sarebbe libero di non giocare. Ogni attività umana si dibatte tra la coscienza del limite e il tentativo di trascenderlo in qualche modo: nel gioco – e nella musica – coesistono sempre queste pulsioni opposte di serietà e divertimento, di libertà e regola, di realtà e fantasia.

Si è già accennato che la risposta musicale occidentale a questa tensione, come afferma Eggebrecht, si chiama fondamentalmente *emozione, mathesis, tempo*⁸⁵. Se l'emozione costituisce la scintilla che fa scattare l'invenzione, la *mathesis* è il complesso regolativo, il livello razionale e costruttivo che sovrintende dapprima alla definizione della sonorità propriamente

⁸⁴ ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, cit. .p. 26.

⁸⁵ CARL DAHLHAUS – HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Che cos'è la musica*, cit., p. 143.

musicale (che proviene da una scelta razionale, dalla distinzione – entro il continuum sonoro – tra materiali utilizzabili e materiali non utilizzabili), quindi alla strutturazione dell'invenzione: è l'*armonia* nel suo cimentarsi con l'*invenzione*. Proprio da questo cemento, da questo avventuroso confronto (spesso dagli esiti *incerti*) tra immaginazione creativa e ragione strutturante del materiale sonoro prendono consistenza oggetti particolari – *musicali*, appunto – destinati a vivere nel tempo e a consumarsi nell'atto stesso del loro mostrarsi. Oggetti sonori che tuttavia ci obbligano ad un continuo confronto tra la nostra e la loro vibrazione, trascinandoci, come il pifferaio di Hamelin, dentro la loro pulsazione, dentro il loro tempo: "Tutti e tre i caratteri – spiega Eggebrecht – riguardano l'uomo al centro della propria esistenza. L'emozione è, per così dire, il centro della natura sensibile dell'uomo. La *mathesis* è lo strumento atto a scoprire e costituire l'*harmonia* (ordinamento), che è la dimensione che sta di fronte a quel centro e vi si contrappone, pur essendone costantemente ambita. Ma il tempo è quella cosa in cui le altre due diventano realtà come musica ed è per l'uomo la più reale di ogni realtà"⁸⁶.

Secondo Eggebrecht proprio la *mathesis* è responsabile del modo in cui nel corso della storia si è venuta a configurare effettivamente l'esperienza musicale nella cultura occidentale: la *mathesis* intesa appunto come esercizio di distinzione, come pensiero musico-logico che "esamina la materia sonora sotto l'aspetto dei rapporti instaurati di volta in volta con la musica [e] rende possibile il pensiero musicalmente poetico".

Al contrario, molto probabilmente, l'antico aedo omerico non conosceva regole nel suo far musica, anche perché là essa non era quella che scaturiva tanto dall'organizzazione della materia sonora, quanto piuttosto l'espressione diretta di una sorta di allucinazione sinestesica che doveva coinvolgere totalmente la sua dimensione sensoriale. Su questi presupposti si spiega anche il concetto greco di «mousiké», non limitato alla

⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

musica quale è oggi comunemente intesa, ma ad una musica come crogiolo di un ampio raggio di azioni, parole, suoni, confluenti in quel tutto espressivo che Tatarkiewicz – citando il filologo T. Zieliński – riconduce al concetto di «*choréia una e trina*»: “Quest’arte esprimeva i sentimenti e gli impulsi umani attraverso parole e atteggiamenti, melodia e ritmo. Il termine *choréia* sottolinea la funzione determinante della danza: esso deriva da *choròs*, coro, che aveva originariamente il significato di danza di gruppo”⁸⁷ (dove ritorna evidente il legame con la ritualità, in particolare relativamente all’attività motoria intrinseca ed essenziale all’espressione coreutico-musicale).

È interessante, a proposito di questa *mathesis*, di questo pensiero logico che una volta consolidatosi nella civiltà greca segna per sempre la specificità della tradizione culturale occidentale, ripercorrere per sommi capi l’affascinante teoria formulata da Julian Jaynes nel suo saggio del 1976 sul *Crollo della mente bicamerale e l’origine della coscienza*. Tale teoria si fonda sull’ipotesi dell’esistenza primordiale di una mente scissa, appunto, in due zone. Una di tali zone avrebbe sovrinteso all’area per così dire *decisionale*, l’altra all’*esecuzione* di tali decisioni: fino ad un certo momento della storia dell’umanità questa mente bicamerale non avrebbe previsto l’esistenza della *coscienza*. L’osservazione notevole che Jaynes espone a fondamento della formulazione della sua teoria riguarda, ancora una volta, proprio l’*Illiade*: “Se però prendiamo quelle che sono generalmente accreditate come le parti più antiche del poema, e ci chiediamo se vi si possano trovare testimonianze della coscienza, la risposta, a mio parere, è no. I personaggi non si soffermano a meditare sul da farsi. Nessuno è introspettivo. Nessuno si abbandona al ricordo. È un mondo molto diverso dal nostro. Ma, allora, chi prende le decisioni? Ogni volta che deve essere compiuta una scelta significativa, una voce entra in campo e comunica ai personaggi ciò che devono fare. Le voci vengono obbedite senza

⁸⁷ WŁADISŁAW TATARKIEWICZ, *Storia dell’estetica, I. L’estetica antica*, Einaudi, Torino 1979, p. 29. Ma vedi anche nota 145.

eccezione e immediatamente, e vengono chiamate dèi. Io credo che proprio questa sia l'origine degli dèi: allucinazioni uditive"⁸⁸. Tale bicameralità, a sostegno della quale Jaynes offre molteplici prove, sarebbe "crollata" in corrispondenza della fine delle antiche civiltà tra il 1400 e il 600 a. C. sia per l'aumento della popolazione (e della conseguente complessità sociale difficilmente governabile attraverso la voce di un "dio" personale) sia per la diffusione della scrittura, che avrebbe comportato un allentamento del legame viscerale con il comando "interiore": gli dei cessano di parlare agli uomini; al legame diretto con essi subentra la divinazione, che sostituisce la funzione prescrittiva delle voci; cresce la produzione linguistica di metafore; si forma la *coscienza* (la capacità cioè di costruire un *io* interno analogo all'*io* reale), che prende il posto della primitiva forma bicamerale.

La persistenza della funzione allucinatoria nell'epoca attuale sarebbe una prova di questa primitiva bicameralità e, afferma Jaynes, "gran parte delle differenze che oggi osserviamo nelle funzioni dei due emisferi può essere vista come il riflesso delle differenze tra i due lati della mente bicamerale"⁸⁹. È infatti noto come l'emisfero destro, che fino ai primi anni '60 era considerato da alcuni influenti neurologi come una sorta di ruota di scorta, senza apparente reale funzione, si sia dimostrato essere quello deputato alla elaborazione sintetica delle informazioni ed abbia evidenziato superiori abilità associative (non è un caso, continua Jaynes se "la funzione principale degli dèi ammonitori era proprio quella di associare persone e funzioni nella società."⁹⁰).

Ma, soprattutto, l'emisfero destro è quello che a noi serve anche per udire e apprezzare la musica: "Ora, noi sappiamo dalla neurologia che può esserci una diffusione di eccitazione

⁸⁸ JULIAN JAYNES, *Consciousness and the voices of the mind*, in: *Canadian Psychology*, April 1986, Vol. 27(2) (trad. it. di Mauro Richeldi e Marco Rizza in: <http://www.polit.org/ital/julian.htm>).

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

da un punto della corteccia a punti adiacenti. Diventa in tal modo probabile che un accumulo di eccitazione in quelle aree dell'emisfero destro che servono alla musica strumentale si propaghi nelle aree adiacenti che servono ad allucinazioni uditive divine, o viceversa. Di qui lo stretto rapporto esistente fra musica strumentale e poesia, e fra entrambe e le voci degli dèi. La musica, quindi, potrebbe essere stata inventata come eccitante neurale delle percezioni allucinatorie degli dèi e della loro voce quando si trattava di prendere decisioni in assenza della coscienza. Non è dunque un'oziosa coincidenza storica il fatto che il nome stesso della musica derivi dalle sacre dee chiamate Muse. Anche la musica ha avuto infatti inizio nella mente bicamerale⁹¹.

La teoria di Jaynes, che si sofferma anche con una certa meticolosità su questioni di ordine poetico, ritmico e musicale ritrovando in esse le "vestigia della mente bicamerale nel mondo moderno"⁹², potrebbe agevolmente rendere conto di quanto già detto a proposito della profondità dell'esperienza musicale antica, del suo legame con il mito e il rito, del suo carattere di totalità, della sua capacità di coinvolgimento, del segno imperativo della sua presenza. Ma renderebbe evidente anche come proprio la nascita della coscienza e il conseguente sviluppo dell'elemento razionale costituiscano una svolta fondamentale della civiltà, quella svolta che viene definitivamente suggellata nel pensiero di Platone e che segna l'inizio di un continuo misurarsi tra volontà regolatrice e affettività, tra *mathesis* ed emozione.

Quando Pitagora misura e quindi *razionalizza* gli intervalli nelle loro proporzioni semplici, pone un sigillo infrangibile sul destino logico-razionale del materiale musicale occidentale. D'ora in avanti vi sarà un aspetto conoscitivo-teorico della musica che tenderà a far prevalere le sue ragioni su ogni altra dimensione, spesso opponendosi - nel corso del tempo - alla

⁹¹ JULIAN JAYNES, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, cit., p. 437.

⁹² *Ibid.*, pp.428-448.

stessa dimensione sonora della musica, in nome di una superiore perfezione e compiutezza del formale sul materiale, dello spirituale sul corporeo, del fine sul mezzo, dell'utile sul dilettevole, del significato sul significante. E infatti Eggebrecht annota che "L'indagine scientifica della realtà sonora intesa come natura e come forma programmata è la perenne *conditio sine qua non* della musica come arte in senso occidentale[...]. La teoria mira a far giungere la realtà sonora, la sua formazione e i suoi effetti "al linguaggio", che l'afferra concettualmente per ciò che è [...]. La teoria, mentre rende comprensibile e porta al linguaggio la realtà sonora, conferisce «capacità di linguaggio» alla stessa configurazione sonora, nel senso specifico che la musica può essere definita - analogamente al pensiero fatto di parole - un pensiero fatto di suoni [...]"⁹³. Insomma: la coscienza, che ha origine nel linguaggio, implica che la nostra consapevolezza della musica avvenga attraverso il linguaggio.

Le regole del gioco valgono all'interno di quel gioco, si diceva: ma nascono anche al di fuori di esso, dal confronto con l'esperienza della realtà e in analogia con essa. Lo stesso principio *sintetico* della notazione comporta che essa segua da vicino gli sviluppi della regolatività compositiva, e ne modifichi anche, e ne amplii, le possibilità, come in un gioco dove le regole possono apparire poco adeguate, e allora vengono aggiornate... in corso d'opera. Regole del gioco musicale possono essere, appunto, ricavate dal luogo e dal tempo in cui la musica si situa e nei cui confronti essa si costituisce funzionalmente⁹⁴: è il caso della retorica musicale con le sue figure, trasferite culturalmente dal piano verbale-letterario in un analogo musicale⁹⁵ o, più

⁹³ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 26 e segg.

⁹⁴ "La musica è senza concetti. Si basano su questo il suo potere e i suoi limiti: nel suo potere essa riesce ad estendersi sull'intera esistenza umana, in tutte le sue occupazioni e i suoi materiali reperibili. E nei suoi limiti è utilizzabile, funzionale in ogni direzione, e le si possono attribuire le funzioni più disparate" (DAHLHAUS - EGGBRECHT, *Cos'è la musica*, cit., p. 147.)

⁹⁵ Cfr.: VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 15: "Ora, tutta la concezione occidentale dello «sviluppo», della fuga e della forma-

semplicemente, è il caso della ritmicità che si struttura su uno strato di motricità elementare, corporea, quando voglia rivestire il movimento nella danza. Ma può essere anche un principio regolativo più complesso, come nella fuga, con il suo soggetto e le relazioni imitative tra le voci che, al di là del gioco costruttivo, rappresenta simbolicamente, in termini di sonorità, ciò che anche gli uomini dell'età barocca ritenevano la musica dovesse mostrare: l'ordinamento superiore, il mondo creato inteso come *harmonia*. Anche se, tuttavia, il Barocco in mille altre manifestazioni del musicale mostra l'altra faccia della medaglia: quella faccia che, a differenza del Medioevo, rivela contemporaneamente un orientamento deciso verso l'uomo e, in modo non dissimile da quanto è percepibile nell'*Estasi di S. Teresa* del Bernini, attraverso le *figure* e gli *affetti* rispecchia di questo individuo i moti dell'animo ⁹⁶.

Nel segno di quella razionalità che scandaglia, distingue e organizza, l'acquisizione dell'imperativo etico del «conosci te stesso» (di questa coscienza a volte fin troppo presente) si riversa dunque nel far musica, ne fa scaturire le regole e si fa metro del giudizio di valore. A volte, come afferma Piero Rattalino a proposito del *Clavicembalo ben temperato* e dell'*Arte della fuga* di Bach, il principio razionale coinvolge in tal modo la forma musicale che essa si può cogliere con l'orecchio solo parzialmente, e solo con l'occhio può essere davvero compresa (torna ancora una volta la distinzione tra coscienza, intesa come soggettività, e visione/conoscenza in quanto oggettività): "I *canoni* soddisfanno l'orecchio dell'ascoltatore quando sono brevi o quando due voci in canone sono accompagnate da una voce libera: gradevolissimi sono perciò i canoni delle bachiane *Variazioni Goldberg*. I

sonata è influenzata dagli schemi della retorica. Come c'è un *cammino* del pensiero, un ragionamento che progredisce svolgendo tutte quelle implicazioni racchiuse nel senso, così dev'esserci un cammino musicale[...]. Una sinfonia è un discorso? la sonata è paragonabile a un'orazione, la fuga a una dissertazione e l'oratorio a un sermone? [...]. È evidente che questi sono solo modi di parlare, metafore, analogie dettate dalle nostre abitudini verbali e discorsive".

⁹⁶ Cfr.: HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Musica in Occidente*, cit., pp. 272 e segg.

canoni lunghi e complessi come cruciverba, e supremamente ingegnosi, lasciano in genere sconcertato chi li ascolta senza leggere la musica”⁹⁷.

Eppure ci sono luoghi della musica – del gioco musicale – che ancora non si lasciano sopraffare da queste coordinate intellettuali. Sono luoghi che sfuggono all’analisi anatomica, luoghi di un *sublime* che riproducono per l’uomo lo spettacolo privilegiato, concentrato in un attimo, di un intero universo e, in una parola, della *bellezza*, i quali rivendicano per l’umanità l’antica prerogativa degli dei: guardare dall’esterno, essere spettatori distaccati delle sofferenze, dei conflitti, della felicità degli uomini⁹⁸. Viene per esempio in mente un piccolo luogo della *Sonata per due pianoforti K. 448* di Mozart. Nell’ultimo movimento, *Allegro molto*, uno dei *couplets* inizia improvvisamente in re minore, dopo la conclusione della frase precedente in fa maggiore, e ad un certo punto una settima diminuita sul secondo abbassato – dura un attimo – ha il potere letteralmente di *incantare*. Dal punto di vista “logico” non è niente. Sicuramente non si sono scritti libri su questo passo come sull’accordo del *Tristano*, ma è un’esperienza del gioco musicale che trascende le possibilità descrittivo-traduttive del linguaggio verbale. Oppure l’*Andante* del *Quarto Concerto* di Beethoven, quello suonato da Kempff. È il medesimo *Andante* che tanti altri hanno suonato, con le stesse armonie, qualcuno anche con maggiore perizia tecnica: eppure qui diventa qualcosa di radicalmente diverso, diventa un’esperienza della *coscienza* che vale la pena di essere vissuta. Possono essere minime inflessioni nella conduzione agogica, piccole esitazioni personali, una dimensione dinamica particolarmente capace di entrare in naturale sintonia con chi ascolta, tutte queste e altre cose riescono a collocare quella musica in un mondo a parte: certo è però che non l’opera in quanto *scritta* crea quell’emozione estetica, ma l’opera viva, mentre fluisce nel tempo che

⁹⁷ PIERO RATTALINO, *Forme e generi della musica*, Garzanti, Milano 2001, p. 267.

⁹⁸ Vedi: CHARLES SEGAL, *L’uditore e lo spettatore*, in: *L’uomo greco*, a cura di Jean-Pierre Vernant, Laterza, Bari 2005⁶ ed., p. 203.

la inghiotte, nell'atto della sua ricreazione da parte di un interprete che, dando liberamente vita alla sonorità trasferisce l'intuizione di un tempo e l'immagine di uno spazio mai prima percepiti. Se infatti ascoltiamo lo stesso frammento della *Sonata* di Mozart nella esecuzione di Brendel e Klien, che digitano con superba disinvoltura tutte le note scritte ma a una velocità forse eccessivamente elevata, non riusciamo a cogliere il brivido che invece ci coglieva quando sentivamo suonare Pesko e Kocsis: qui l'aspetto della tecnica sembra avere il sopravvento su quello della *narrazione* di una pura estetica della sonorità, e non ci rende tanto partecipi all'esperienza della *bellezza* mozartiana quanto ad una *lettura* esperta della partitura di Mozart. Allo stesso modo non ci sentiamo trascinati nelle regioni dell'immaginazione quando ascoltiamo l'*Andante* di Beethoven eseguito da tanti altri interpreti, anche eccezionali come Zimerman e Bernstein: il pianoforte rimane un pianoforte, l'orchestra un'orchestra: suoni di strumenti. Con *quel* Kempff la musica si tramuta da sé in simbolo della coscienza dell'individuo sopraffatto dalla *Necessità*, e ogni nostra conoscenza si somma all'esperienza di quell'ascolto dandoci la sensazione di esser giunti a una sintesi di totale, assoluta pienezza. In un certo senso la singolarità di queste interpretazioni sta nel contravvenire alle regole del gioco senza infirmarle: nell'introdurre nella regola la variante che rende il gioco interessante e necessario, l'oscillazione agogica, la sfumatura dinamica personale... Quasi il filo "sbagliato" del tappeto persiano che ne certifica l'autenticità, che col suo semplice esserci ne dichiara implicitamente la fattura artigianale.

Appaiono allora piuttosto vere, pur nella loro rusticità, le parole di Malipiero a proposito del *comporre musica*, quando egli afferma che "L'artista può esprimersi col pennello, col marmo o con la parola, purché sappia e possa esprimersi. Il musicista dispone dei suoni che sono tutto e nulla, è dunque quasi logico che la musica sia l'arte del malinteso, tant'è vero che essa non tollera l'analisi. Colui che la intraprende può essere in buona fede, ma la materia gli sfugge di mano e inseguendola non riesce quasi mai a raggiungerla per identificarla. L'a-

nalisi musicale si presta sempre a interpretazioni equivoche perché nel condurla ad effetto nessuno è obiettivo, tutti partono da un punto di vista personale fondato sui pregiudizi”⁹⁹.

E alla fine, in ultima “analisi”, con Malipiero concorda lo stesso Piero Rattalino: Bach, egli spiega, scrisse *l’Arte della fuga* per il clavicembalo, come summa della parte “didattica” del suo lavoro compositivo. A rigore l’esecuzione di quest’opera dovrebbe perciò essere affidata al clavicembalo. Tuttavia una tale destinazione, argomenta Rattalino, “avrebbe il torto di non considerare concretamente il rapporto tra la pagina musicale e il fruitore, che non è così semplice come sembra”¹⁰⁰. Quando Mozart trascrive sei fughe del *Clavicembalo ben temperato* per quartetto d’archi fa ciò che Graeser ha fatto trascrivendo *l’Arte della fuga*: dare la possibilità a chi ascolta di capire e di apprezzare ciò che nel clavicembalo non può evidenziarsi – il gioco delle distinzioni sonore tra le voci – senza bisogno dell’occhio che legge. Poiché, afferma ancora Rattalino, “Il nudo testo di Bach è più che sufficiente per chi, conoscendo la musica, è anche il fortunato possessore del cosiddetto «orecchio assoluto». Per chi conosce la musica senza avere l’orecchio assoluto ci vuole il clavicembalo. Chi né conosce la musica né ha l’orecchio assoluto, avrà bisogno per lo meno del pianoforte, ma si troverà molto più a suo agio con il quartetto d’archi e ancora di più con l’orchestra. E non sentirà alcuna necessità di conoscere i calcoli mediante i quali Bach aveva dato forma a ciò che gli sgorgava dal cuore”¹⁰¹.

Che è quanto dire: anche i “giochi del pensiero”, anche i calcoli attraverso i quali Bach ha dato udibile consistenza alle sue immaginazioni, se sono giochi musicali si collocano nell’alveo di quella sonorità reale senza la quale il loro senso si perde nel vuoto del silenzio. La regola non ha alcun valore per

⁹⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il filo di Arianna. Saggi e fantasie*. Einaudi, Torino 1966, p. 273.

¹⁰⁰ PIERO RATTALINO, *Forme e generi della musica*, cit., p. 268.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 269.

Come gioca la musica

sé, ma per i progetti che suggerisce e le possibilità che stimola:
per i suoni che mette in gioco.

4.6 Il gioco dell'interpretazione: un mondo fittizio

Come il gioco, e forse più del gioco, la musica dà forma ad una realtà diversa rispetto a quella della vita normale. Anzi, generalmente la sua ragion d'essere è proprio quella di anteporre alla quotidianità una dimensione speciale, capace di annullarne le limitazioni e le costrizioni: l'abbiamo visto a proposito del tempo e dello spazio che si configurano in essa e *per* essa come *separati* o a proposito della libertà che la circonda connotando il suo insistere nel tempo cronologico come un *trascorrimento* privo di coordinate vincolanti. "La musica è completamente ludica perché resta al margine dell'esistenza utilitaristica e prosaica – afferma Jankélévitch – e tuttavia [...] è del tutto seria. [...] *Ma* rappresenta piuttosto una Serietà altra, ulteriore, paradossalmente estranea alla serietà pura e semplice, cioè al serio realismo della percezione e dell'azione"¹⁰².

Non si costituisce dunque come rappresentazione di questo mondo, di queste azioni e di queste sensazioni: quello dell'*equivoco* è il regno normale della musica, come quello dell'*univoco* è il regno della logica. La musica non è segno di altro ma *suggerimento* di altro. Il pensiero "onesto", dichiara Jankélévitch, concepisce delle idee in un determinato momento: il geometra parla per dimostrare, senza allusioni e senza fioriture;

¹⁰² VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 57.

anche il poeta, che pure dice cose diverse e non vuole dimostrare, tuttavia usa parole che hanno già un senso; il musicista non esprime assolutamente niente: “il suo discorso si riduce a gorgheggi e passaggi”, e quando noi parliamo di frase e periodo e inciso, e *ponte*, ecc., mostriamo il “nostro pregiudizio dogmatico e pragmatico secondo il quale la musica, come il linguaggio, servirebbe a trasmettere pensieri”¹⁰³. In realtà la musica non trasmette pensieri, allude soltanto. Il suo mondo è di questo mondo, ma non segue le medesime categorie di una coscienza che si è strutturata in stretta conformità al linguaggio verbale. Jankélévitch chiarisce in modo sorprendente il suo pensiero, del tutto condivisibile, affrontando la distinzione tra *indicibile* e *ineffabile*. L'*indicibile*, egli afferma, è la notte nera della morte che, appunto, non può essere detta perché è il non-essere, e di ciò che non è non si può dire nulla (non è lontana la sentenza wittgensteiniana: “di ciò di cui non si può parlare si deve tacere”). L'*ineffabile* è invece l'inesprimibile della pienezza dell'essere, della vitalità più viva. Il silenzio muto, morto, è l'indicibile: è il privo di senso; l'*ineffabile* è invece il silenzio tacito, il *pieno* di senso, che non ha bisogno di esprimersi per essere espressivo (ciò che Jankélévitch chiama *l'inespressivo espressivo*, o viceversa). Ma se dunque è vero che di ciò di cui non si può parlare si deve tacere, è anche vero che vi sono cose inesprimibili che possono diventare musica, e che essa ci invita a cogliere le sue allusioni e i suoi suggerimenti in completa libertà di scelta.

Ancora un Giorgio Manganelli “ascoltatore maniacale” può aiutare a capire di cosa si parla quando si parla di musica allorché, a proposito dell'opera lirica, e in particolare a proposito della terza scena del secondo atto di *Rigoletto*, con singolare calore indica il fascino della cantilena ripetuta da Rigoletto, una cantilena che il libretto non presenta, ma che Verdi inscena oltre il libretto, e che “ridicolizza completamente non solo il libretto, ma la presenza della parola pronunciabile. È infinitamente più pregnante il momento della... parola-non-parola [...] che non

¹⁰³ *Ibid.*, p. 58.

qualsiasi altro momento in cui la storia proceda per le sue tragiche e amoroze ambagi [...]”¹⁰⁴. La cantilena, continua Manganelli, che è l’assenza di linguaggio significante, “è il momento più concreto del linguaggio [...] talmente concreto da non aver raggiunto il livello del significato [...] un momento materico del linguaggio. Nello stesso tempo la cantilena è il momento più astratto del linguaggio, in cui la parola ha perso tutti suoi contenuti e si è ridotta ad una pura e perfetta modulazione in cui tutti i significati possibili sono consumati [...]. In questo punto del *Rigoletto* di Verdi [vi è] una delle più affascinanti controprove della sua capacità di abitare il momento dell’astrazione e il momento non già del concreto, ma del pre-concreto [...], del pre-parlato”¹⁰⁵. È indubitabile che la musica, al di là dei suoi riferimenti, al di là dei suggerimenti, contenga questo attaccamento ad una materialità primitiva che la lega in modo incoercibile alla fisicità, ad un fare e a un “far fare” che si concretizza nella stimolazione di movimenti interni ed esterni, nell’azione-reazione di un altro corpo che si adegua alla sua pulsazione, e nella attività immaginativa che trasforma il suo movimento esterno in dinamismo interno ¹⁰⁶.

“Talvolta la musica, sussurrando qualcosa, ci suggerisce o ci guida verso un luogo sconosciuto, vagamente raffigurato: il lago di Wallenstadt, una sera a Granada, ... oppure ci bisbiglia un nome misterioso – Canope – che turba l’immaginazione poetica e dice al nostro animo: rappresentati ciò che vuoi, scegli la tua chimera, tutto ciò che immagini è *plausibile* [...]”¹⁰⁷.

Ravel, attraverso l’orchestrazione dei *Quadri* di Mussorgski, ci offre allora la *sua* immagine del pesante carro di *Bydlo*

¹⁰⁴ PAOLO TERNI, *Giorgio Manganelli ascoltatore maniacale*, cit., p. 74.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 75.

¹⁰⁶ Cfr. in ANDREA FROVA, *Armonia celeste e dodecafonìa*, Rizzoli, Milano 2006, p. 48, la citazione da F. von Hausegger (“Le espressioni sonore non sono altro che movimenti muscolari fattisi udibili, gesti che si sentono”) e il concetto di inestricabilità del legame tra musica e movimento, mutuato dalla ricerca neuroscientifica di J. Blacking (nota 31, sempre a p. 48).

¹⁰⁷ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l’ineffabile*, cit., p. 64.

che avanza inesorabilmente fin davanti agli occhi e poi se ne ritorna nel vuoto da dove è uscito. Così facendo egli infatti incastra la scena in un contesto temporale di quasi oggettivistica cronologia, in una dimensione che si preoccupa di fornire un legame forte con lo schema logico di un divenire progressivo e di una conseguente, progressiva involuzione. Nel *fortissimo* iniziale di Mussorgski vi è invece il senso dell'allucinazione, dell'oggettivazione sonora dei fantasmi della mente, che non preparano preventivamente il terreno, né sono evocati da qualcuno, ma si innalzano con inaspettata violenza e con l'evidenza dell'incubo: e che similmente scompaiono, in quel *piano* inaspettato che segue a un grumo di battute "con tutta forza". In Ravel un diminuendo dell'orchestra prepara l'ultima entrata della tuba in *forte*, in Mussorgski vi è il *piano* improvviso che sfuma lentamente nel *più che pianissimo* e nel "perdendosi" delle ultime misure: nel *Bydlo* di Ravel vediamo con gli occhi la scena, nel *Bydlo* di Mussorgski siamo catapultati dentro la scena, a un palmo dalle ruote grossolanamente sagomate del carro faticoso. Come direbbe Jankélévitch, il "senso del senso" è diverso nelle due composizioni.

E appunto, la storia stessa dell'interpretazione dei *Quadri* lo testimonia, restiamo liberi di leggere la partitura scegliendo ciascuno la nostra "chimera" o, meglio, lasciando che l'attività immaginativa si liberi e colga le assonanze e le dissonanze con la suggestione in noi suggerita dalla sonorità. La musica diventa una sorta di "desiderio di cose inesistenti", sogno di sogni: poiché nell'ascolto, e quindi nell'interpretazione, non si dà tanto l'incontro con un'altra soggettività (quella dell'artista creatore) quanto piuttosto l'incontro diretto, senza intermediazioni concettualmente definite, con la propria soggettività che si riplasma progressivamente, e si arricchisce, rispecchiandosi in quella esperienza sonora che nel medesimo istante la proietta oltre.

Un discorso diverso è quello che attiene alla liceità di questa totale autonomia nella lettura dell'opera musicale: esso però non ha a che fare con la libertà e le possibilità naturali del-

l'interpretazione, ma si colloca piuttosto in una sorta di *etica* dell'interpretazione: e forse l'atteggiamento moralisticamente sacerdotale di tanta intelligenza filologica è dovuto proprio ad una sorta di staticizzazione sacrale di un materiale che dovrebbe invece distinguersi per la sua dinamicità e per la sua esploratività attiva e manipolativa, e alla conseguente deformazione in chiave etica di una funzione che dovrebbe realizzarsi nel piano dell'estetica.

Nel caso della musica, certo, tutto si complica a causa dell'intermediazione di una dimensione notazionale, di una scrittura che non costituisce il testo dell'opera ma ne è una rappresentazione schematica, con la sua maggiore o minore capacità referenziale, con il suo proprio grado di convenzionalità e incertezza. Ecco allora che la sacralità del testo diventa qualcosa di piuttosto ambiguo: e ciò soprattutto in relazione a espressioni che furono musicali in epoche remote e che ora sono soltanto segni che chiedono di essere riempiti di senso, ma anche in relazione a opere che vivono nell'immaginazione di un presente per forza di cose assai lontano da quella che doveva essere stata la loro verità nel passato.

Nel 1872 Wilhelm von Lenz dà alle stampe il suo libro di ricordi sui grandi virtuosi del pianoforte romantico dove, a margine della narrazione principale, così racconta dell'agognato incontro con Cramer, nella Parigi di Liszt e Chopin: "[...] Cramer disse: «Non avete nulla da imparare da me. Sono esercizi. Voi li suonate per divertimento?». «Certo!» e aprii la pagina sullo studio in fa, con la sua figurazione in terzine di crome: «Guardate, che pastorale!». Poi gli parlai di Henselt, che a Pietroburgo trascorre la sua vita su questi studi. Questo gli fece piacere e dietro mia richiesta suonò i primi tre. Nel terzo in re maggiore era secco, legnoso, aspro, senza cantabile, ma la sua arte era perfetta, magistrale. L'impressione che ne ebbi fu estremamente triste. Era questo Cramer? Quel grand'uomo era vissuto così a lungo per rimanere così indietro rispetto al presente? Feci il possibile per non lasciar trapelare la mia delusione, ma ero completamente disorientato e non sapevo cosa dire; gli do-

mandai se un legato assoluto non fosse indicato in quel terzo Studio. Cramer aveva spezzato i gruppi di terzine nella parte superiore e non una volta aveva fraseggiato le progressioni nella mano sinistra, non credevo ai miei occhi e alle mie orecchie! «Noi non eravamo così scrupolosi», rispose Cramer, «non ci mettevamo così tante cose, si tratta di esercizi; i vostri accenti e intenzioni non sono i miei. Clementi suonava così il suo *Gradus ad Parnassum*, e non lo trovavamo né migliore né più bello di Field, che era un allievo di Clementi; il mio modello era Mozart, nessuno ha mai composto cose più belle.[...]».¹⁰⁸

La posizione di Jankélévitch assume senza dubbio toni radicali, dovuti sicuramente sia ad un bisogno di chiarezza interna sia al particolare stile espositivo adottato, che vuole essere di evidenza apodittica. Tuttavia non è sempre e del tutto condivisibile questo concetto di totale libertà di interpretazione dei dati acustico-percettivi. Anch'essa, infatti, si fonda su codici appresi, su dati culturali e conoscenze più o meno strutturate cui, semmai, si aggiungono personali intuizioni e specifiche capacità di istituire relazioni tra i dati immagazzinati nella mente. La possibilità di ricostruire il senso della musica sarà infatti tanto più ricca quanto saranno maggiori le conoscenze e le esperienze pregresse di chi interpreta e non, al contrario, quanto la mente sarà più libera da coordinate precostituite: è così che ogni nuovo dato sensoriale, un accostamento di colori come un accordo inusitato, dapprima sentito come elemento estraneo può in seguito inserirsi nel vocabolario del possibile, fino addirittura a consumarsi e a perdere la sua carica significativa. È così che una semplice *Ninna nanna* di Ciaikovski, dove non c'è un solo accordo più complesso di una elementare settima di dominante, proprio nella sua monotona ed estenuata iterazione può raggiungere la bellezza: ma, come nella lettura della poesia pascoliana, è dell'interprete che le dà forma sensibile la responsabilità di evitare il banale e di mostrare la direzione di una verità.

¹⁰⁸ WILHELM VON LENZ, *Il pianoforte e i suoi virtuosi*, Sellerio, Palermo 2002, pp. 73-74.

La musica suggerisce e costruisce comunque mondi fittizi: forse non descrive il mondo, né è riconducibile alla soggettiva espressione della personalità dell'artista, ma si configura come concepimento di un mondo possibile, una sorta di aggiunta alternativa al reale e al quotidiano: una specie di teatro dell'udito dove si inscena la *performance* di coscienze in ascolto.

Ciò che tuttavia non viene approfondito neanche nel saggio di Jankélévitch, come nondimeno nella produzione critica pur attenta ai problemi della fruizione della musica, è il rapporto tra l'ascoltatore, il fruitore – appunto – e chi suona. Jankélévitch affronta certamente sia il problema del rapporto tra l'interprete e la musica sia quello della relazione della musica con l'ascoltatore, oltre naturalmente a proporre la sua visione dell'atto creativo-compositivo, ma si mantiene sostanzialmente discosto dalla riflessione sulla relazione che può instaurarsi direttamente tra l'esecutore e l'ascoltatore, anche se ogni sua esemplificazione è implicitamente derivata da un ascolto.

Ciononostante egli sembra almeno sfiorare il problema là dove si sofferma a sottolineare che “la cantante ha un bel guardarmi con la sua bocca spalancata: non parla a me. [...] e quel grido rauco nella seconda *Chanson Madécasse* di Ravel non apostrofa nessuno in particolare di coloro che ascoltano”¹⁰⁹. La citazione tuttavia pone il problema piuttosto obliquamente, e solo per riaffermare la natura non linguistica della musica. Se anche, infatti, la cantante non ha intenzione di parlare a me, io sento che quello che canta lo canta a me, e l'apostrofe di Ravel non sarà certo rivolta a qualcuno in particolare, ma forse perché è rivolta a tutti in generale e presuppone la mediazione di un interprete cui quella stessa apostrofe deve pur 'dire' qualcosa. Non solo: la cantante mi parla in modo diverso se io ce l'ho qui davanti in carne ed ossa o se mi parla attraverso una riproduzione discografica. Pur assumendo una posizione radicalmente contraria a quella parola che pretende di descrivere e a quella metafora che pensa di essere capace di 'illustrare', lo stesso Jan-

¹⁰⁹ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 29.

kélévitch non racconta forse di sonorità “acidule e stridenti” per il balletto dei pulcini di Mussorgski, di “melodiosa musicalità e armoniosi usignoli” per Liszt e Rimski-Korsakov, di “note stonate che urlano e sogghignano” per i *Sarcasmes* di Prokoviev? Le sonorità acidule e stridenti, le note sogghignanti e urlanti non sono forse anch’esse metafore che confermano la nostra capacità di cogliere sinestesicamente la realtà captata dai sensi? Il rifiuto della linguisticità, anche quella che si sviluppa per il tramite della comunicazione metaforica, sembra comportare in Jankélévitch una specie di rifiuto della possibilità espressiva della musica, ma a lui la musica con ogni evidenza “parla”, ed egli della musica ci parla! Certo: nessuna riduzione linguistica può esaurire il fatto musicale, nessun concetto può coprirne la specifica forma e la particolare natura acustica. Ma ciò non significa, nella *La Morte e la Fanciulla* di Schubert, non poter trasformare ad esempio in metafora il gioco che oppone *vitalità/melodia guizzante* a *morte/fissità melodica* del tono di lezione; non significa che la comprensione di tale gioco di somiglianze e parentele di significati non possa dare il via a nuovi percorsi dell’immaginazione, che i prodotti di tale immaginazione non possano costituirsi essi stessi come elementi del senso della musica, e che tale senso non possa acquistare una sua parziale conversione *anche* in termini di concetti linguisticamente strutturati.

Inoltre: quando si consideri la musica proprio dal punto di vista del gioco, e dei ruoli giocati in quel gioco, non è meno importante sottolineare che la sua fruizione non avviene sempre con gli occhi bendati, in una assoluta concentrazione sul materiale acustico, non è sempre un incontro a tu per tu con la sonorità: è questa, anzi, una situazione-limite che appartiene marginalmente alla storia della ricezione e riguarda solo l’ultimo secolo della nostra storia, quello della *riproducibilità tecnica dell’arte*. L’esperienza della musica non è quasi mai mera percezione della sonorità, come non può essere mai esclusivo dominio di un pensiero raziocinante: essa è piuttosto un *prendere parte*, e integra la percezione del sonoro con una dimensione rappresentativo-gestuale che, avendo a che fare anche con la visibi-

lità e la motricità corporea, contribuisce in modo non marginale sia al conferimento di senso sia alla germinazione di una mitologia destinata a sua volta ad entrare nel circolo delle allusioni e delle illusioni e a influenzare così il gioco dell'apprezzamento musicale. Di qui la provocatorietà dei 4' 25'' di Cage, ma anche la scanzonata *performance* di Horowitz alla Casa Bianca - un "errore" di seguito all'altro - che certo sposta in parte l'attenzione dalla musica al personaggio, ma indubbiamente mette in contatto anche con una dimensione del *gioco con la sonorità* (della manipolazione della materia sonora) che ha qualcosa in comune con la dissacrazione, un atto rituale al contrario (e proprio anche nel segno di tale istinto dissacratorio potremmo essere indotti a leggere ad esempio la sua diabolicamente suggestiva interpretazione del *Mephisto*). Il gesto perentorio di un Karajan; lo ieratico incedere di un Richter nel silenzio religioso che avvolgeva gli ultimi suoi concerti a lume di candela, con il "sacro testo" aperto sul leggio; la danza digitale di un Pogorelich...: nulla è indifferente alla costruzione di questa scena fittizia che si delinea nella sua ritualità di gesti e atteggiamenti e si incammina verso il mito.

5. Categorie fondamentali

La musica condivide dunque con il gioco il fatto di essere essenzialmente un'attività libera e incerta ma regolata, separata, improduttiva, fittizia. Essa ha in comune con il gioco, per sua natura, di essere in sostanza territorio dell'immaginazione e, a partire dall'immaginazione, di essere capace di costruire una realtà del possibile. L'intuizione di Huizinga sulla essenza giocosa della musica si concreta nelle articolazioni del pensiero di Caillois - che peraltro non affronta mai specificamente il problema della musica -, e trova anche riscontro nelle miriadi di documenti artistici e letterari che rendono conto di un continuo interrogarsi da parte dell'uomo sul significato della presenza così pervasiva di questa particolare attività in seno a qualsivoglia organizzazione sociale. Ma, ancora, l'intuizione di Huizinga è facilmente verificabile nelle risposte dei fatti che, quando non si mascherano dietro una parvenza di seriosità razionale o di esagerato sussiego corporativo, mostrano con evidenza come entrambi, il gioco e la musica, insistano nello stesso territorio del ludico.

La nostra è sicuramente un'epoca che può guardare alla musica con interesse e attenzione più liberi da preconcetti, e quindi con un minore complesso di inferiorità rispetto ad attività che in altri tempi erano chiamate a rappresentare meglio e più a buon diritto - per questioni di riconoscimento sociale, di tradizione culturale, di convinzioni personali e collettive - la "Cultura".

Tuttavia anche György Kurtág, presentando i suoi *Játékok* (“Giochi”) per pianoforte, ne parla come di un’opera “suggerita dal bambino che si dimentica di se stesso mentre suona; quel bambino per il quale lo strumento è ancora un gioco.”¹¹⁰ Proprio con quell’ “ancora” egli sembra confinare la dimensione del gioco musicale al mondo di una fanciullezza inconsapevole, a quello del *paidià*, del trastullo infantile. In realtà la musica è sempre gioco, ma in un senso che va oltre – inglobandolo – quello della dimensione ingenua e inconsapevole di un ipotetico mondo incontaminato dell’infanzia: un giocare che contiene in sé qualcosa che non può prescindere dalla pura manipolazione della sonorità, ma in vista della costruzione di una nuova possibilità del mondo, di una nuova *harmonia* delle cose (come affermava Stravinsky, “la musica ci è data per porre ordine tra le cose”: dove si attua la saldatura tra la fantasia e la *mathesis* di cui parlava Eggebrecht). Piace dunque pensare di più a questi “*Játékok*” come a qualcosa di *suggerito* dal bambino (come appunto lo stesso Kurtág dice), e tuttavia senza la limitazione implicita in quel “essere ancora un gioco”. Tale restrizione lascerebbe infatti pensare alla necessità di un’evoluzione ulteriore verso dimensioni ben più importanti e di più elevato spessore che non quella ludica, dimensioni che tra l’altro, per antitesi, non sembrano potersi configurare altro che come “lavoro”: ciò che riproporrebbe la riaffermazione della dualità utile/inutile, finalizzato/senza scopo, che non fa giustizia di una dimensione estetica la quale può ancora trovare in se stessa e nel suo rapporto di differenza con il resto del mondo i propri scopi e la propria utilità¹¹¹.

¹¹⁰ Citazione tratta da: MICHELE CORALLI in : <http://www.altremusi.it/sx/testi/rececd/kurtag1.htm>

¹¹¹ Sull’argomento assai interessanti due paragrafi di GILLO DORFLES in *Nuovi riti nuovi miti*, cit., dove si propugna la necessità di una vera “estetizzazione e ludificazione” del lavoro, non “come spesso accade in talune fabbriche «progressiste» dove le musicchette perennemente ammannite aiutano a indurre negli operai uno stato onirico”, ma attraverso la riappropriazione di ritmi naturali e la conversione in senso ludico-edonistico – per quanto possibile – dell’attività lavorativa.

Dove la musica appare recuperare concretamente alcuni dei propri scopi, il proprio *telos* – come a Dorfles piace definire questo orientamento finalistico interno della dimensione estetica – è certamente in tutte quelle situazioni inscrivibili in una o più di quelle categorie fondamentali del gioco sintetizzate da Caillois nei termini di *agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*.

5.1 La competizione: il gioco dell'inaudito visibile

Alla categoria della competizione, dell'*agon*, sono riconducibili numerosissime manifestazioni della musicalità umana, dalle mitiche gare di Apollo contro Pan e Marsia (che della musicalità umana sono simbolo) o dall'agone tragico dell'antica Grecia ai moderni concorsi di composizione e per ogni sorta di *stromenti* (voci comprese). Una tradizione ininterrotta, questa della prova di bravura, che trova la sua naturale spiegazione proprio nel carattere attivo-manipolatorio del far musica: l'attività musicale è sempre connessa ad una abilità costruttiva (poietica) di un materiale concreto, sensibilmente percepibile e, almeno per via comparativa, in qualche modo valutabile da parte di un pubblico presente.

Nell'antichità greca è la stessa organizzazione della polis, con le sue consuetudini partecipative, a favorire la competizione come elemento di selezione del migliore e come rituale rappresentazione del confronto tra differenti concezioni culturali. Proprio nel segno di Apollo vittorioso si allestiscono gare per auleti, citaredi e cantori a Olimpia, Sparta, Atene, Nemea, Eleusi, Delfi..., nelle quali gare viene inoltre a emergere sempre più prepotentemente quell'elemento virtuosistico che contraddistingue per essenza qualsiasi competizione: rispetto ad un'età arcaica in cui le Muse dettano direttamente il canto, nelle *performance* dell'età eroica compare un *io* poetico che, mentre è diretta testimonianza della dimensione agonale tra "cantori, mae-

stri di sapienza nei riguardi della collettività e dei suoi maggiori, i re”¹¹², rivela anche l’emergenza di questo particolare e individuale contrassegno virtuosistico. Da un lato la performance panellenica sembra infatti abbandonare l’esecuzione cantata e accompagnata dalla lira, quella testimoniata nelle descrizioni omeriche, in favore di una narrazione recitata e sostenuta probabilmente dall’accompagnamento ritmico di un bastone: il pubblico eterogeneo cui essa si rivolge (la città intera, ma anche le delegazioni convenute da molte altre città) non sarebbe più in grado di comprendere il messaggio dell’aedo omerico, il quale indirizzava il suo canto, “codificato” dalla tradizione, ad una corte regale con il rispettivo ristretto uditorio. Siamo ora di fronte ad una sorta di *specializzazione* e *separazione* tra le diverse varietà di performance dentro le quali fanno la loro comparsa agoni specificamente musicali dove l’elemento virtuosistico, quel “bravurismo” che si definisce essenzialmente come abilità esecutiva - concretamente “pratica”: e quindi ludica -, diventa predominante.

I modelli sono naturalmente quelli del mito, dove la vittoria nella competizione rimanda simbolicamente all’affermazione di un determinato assetto sociale e culturale rispetto ad altri possibili¹¹³. Nel racconto mitico la gara tra Apollo e Marsia si conclude con un pareggio decretato dalle Muse; allora il dio lancia l’ultima sfida: cantare e contemporaneamente suonare. Marsia ovviamente soccombe, e viene scuoiato vivo. Il senso del mito è manifesto: la superiorità del razionale sull’istintuale, dell’unità di suono e significato, dell’armonia e dell’equilibrio, sulla instabilità e il disordine. È la vittoria di quella razionalità e di quella armonia che si affermano come caratteristiche costitutive della specificità greca, e quindi occidentale, in opposizione a ciò che greco non è, che è straniero e dunque “barbaro” (“*barbaros*”:

¹¹² cfr.: ANTONIO ALONI, *Cantare glorie di eroi*, cit., p. 45.

¹¹³ Vedi l’intuizione stravinskiana nel *Sacre*, dove con evidenza i *Giocchi delle tribù rivali* rimandano a simboliche rappresentazioni culturali di rinforzo e predominio etnico.

“balbuziente”, che parla un linguaggio incomprensibile)¹¹⁴.

L’Inno omerico ad Apollo, ampiamente analizzato come esempio particolare di *performance* poetico-musicale nel saggio già citato di Antonio Aloni, fornisce un’ampia descrizione della festa di Delo e dell’annesso agone poetico. Tale inno, probabilmente risalente all’ultimo trentennio del VI secolo a. C., al di là dei problemi interpretativi che presenta, e per i quali si rimanda appunto al saggio di Aloni, ritrae evidentemente una realtà culturale anteriore, e probabilmente assai antica (pur con un certo margine di incertezza sembra si possa ritenere che fra VII e VI secolo a. C. tali competizioni costituissero una realtà ormai diffusa e rilevante della pratica poetico-musicale antica). L’interesse particolare dell’inno, nel contesto del presente discorso, risiede tuttavia in quei versi finali nei quali suona evidente la riconosciuta valentia del poeta, che canta:

*“Ordunque siate benigni, Apollo con Artemide,
e voi tutte siate felici, e di me anche in futuro
ricordatevi, quando uno degli uomini
che vivono sulla terra,
uno straniero, che qui giunga
dopo aver molto sofferto, vi chieda:
«O fanciulle, chi è per voi il più dolce degli aedi
che qui sono soliti venire, e chi vi è più gradito?»
E voi tutte, concordi, rispondete con parole di lode:
«È un uomo cieco, e vive nella rocciosa Chio:
e tutti i suoi canti saranno sempre i più belli”.¹¹⁵*

¹¹⁴ A conferma della identificazione etnica dell’aulos cfr. ad es. le indicazioni di MARIARITA PATERLINI in http://www.dismec.uni-bo.it/mu_sichegreci/ dove tra l’altro si legge che l’aulós è menzionato in *Iliade* 10,11-13, ove Agamennone ode provenirne il suono dal campo troiano. La presenza dell’aulós nel campo troiano, aggiunge la Paterlini, concorda con l’unanime attribuzione ai Frigi dell’invenzione dello strumento e, sempre per quanto riguarda i Troiani, su sette attestazioni iliadiche del termine *enopè*, (“strepito”, usato anche in unione con l’aulos con l’accezione di “suono”) cinque riportano ad essi, le due restanti all’urlo delle schiere nella mischia: “con questo termine l’atteggiamento antitroiano dell’autore pare voler sottolineare la ‘barbara’ chiassosità dei Troiani.”

In questi versi ritorna il tema di quella memoria che Lisia celebra nell'*Epitaffio* dedicato ai soldati ateniesi caduti in difesa di Corinto: " [...] Se il venire al mondo ha un significato ciò vale soltanto per quelli tra noi che, avendo avuto dal destino un corpo mortale, hanno lasciato un ricordo immortale del loro valore"¹¹⁶. Di questa memoria il canto abitualmente è strumento, ora invece la memoria è chiesta dal cantore per se stesso ("il più dolce degli aedi che qui son soliti venire") rendendo evidente la normalità della dimensione competitiva di questo rituale musicale e la rivendicazione della propria superiore capacità nel fare i canti "più belli" tra tutti gli aedi in gara.

Lo spazio-tempo dell'*agon* è dunque quello in cui emerge la capacità singolare, smisurata, di dar corpo a una performance che non mira solo a veicolare significati ma si confronta con il pubblico per i suoi stessi modi di manifestarsi. Il gioco dell'abilità esibita tralascia in tal modo lo scopo esterno per cui quel gioco si era originariamente costituito (che, appunto, poteva consistere nella celebrazione della gloria degli eroi e nel mantenimento della loro memoria nella collettività) e si fa esso stesso scopo di sé: una sorta di *sofistica* musicale – dove prevale la forma sul contenuto del pensiero – che si presenta come una tentazione estremamente seducente per il musicista, e che si realizza attraverso una trasmutazione dell'*etico* in *estetico*. E tuttavia la scelta di giocare proprio questo gioco – per il piacere di giocarlo o per un'intima personale necessità di utilizzarlo in vista del conseguimento di un qualsiasi risultato – ci riconduce a sua volta sul piano etico. Di solito, infatti, si parla della musica e della competizione musicale, ma pure della poesia, di un quadro, o anche di un pensiero linguisticamente articolato, come di *oggetti esterni* dei quali è possibile una descrizione appunto oggettiva, e quindi una valutazione del *loro* modo di funzionare indipendentemente dalla situazione effettiva nella quale essi si manifestano. Ma allorché si afferma che la dimensione

¹¹⁵ Traduzione di F. Cassola, ripresa da: ANTONIO ALONI, *Cantare glorie di eroi*, cit., p. 72.

¹¹⁶ Citato in: *L'uomo greco*, a cura di Jean-Pierre Vernant, cit., p. 23.

estetica ha in sé il proprio *telos*, quando si dice che nel virtuosismo il gioco musicale si fa esso stesso scopo di sé, con un artificio linguistico proiettiamo in essi orientamenti o scopi che sono in realtà i nostri orientamenti e i nostri scopi; il gioco musicale ha infatti senso in quanto giocato (*fatto*) da qualcuno: non è tanto il gioco che diventa scopo di se stesso, quanto piuttosto è il giocare ad essere lo scopo di chi lo fa. Il virtuosismo non ha senso senza il virtuoso e senza un pubblico che ne ammira la virtù.

La contiguità di questo aspetto eminente del gioco musicale con il *fare*, la sua dimensione attiva, materiale e manipolatoria, è comunque provata dal fatto che la figura del virtuoso emerge in modo prepotente in alcuni momenti storici particolari piuttosto che in altri, anche se nessuna epoca ha potuto nascondere del tutto l'esistenza. Il Medioevo cristiano, ad esempio, pare piuttosto refrattario alla santificazione di questa dimensione scopertamente sensibile-sensuale della musica: abbiamo tuttavia visto che una certa estetica edonistica riesce a insinuarsi anche tra le pieghe della mortificazione del corpo e giunge ad ergersi in tutta la sua potenza nell'ostentazione ornamentale dello *jubilus*, nonostante la vigilante attenzione e i sospetti dei padri della chiesa nei confronti della musica, del canto e degli strumenti, così compromessi con le cerimonie pagane ed il teatro. La bellezza, per i padri della chiesa, è quella che si determina in relazione all'appropriatezza nei confronti di uno scopo, in una concezione eteronomistica dell'attività artistica e in una prospettiva spiritualistica in cui l'interesse per la forma diventa marginale e anzi si connota negativamente¹¹⁷: la voce che canta, lo *strumento* che suona sono anzitutto strumenti di glorificazione divina. Tale concezione rendeva quasi impossibile la nozione stessa di virtuosismo strumentale, vocale, o quant'altro: il termine "virtuoso", detto nei riguardi di un musicista, sembra del resto attestato per la prima volta solo in una lettera di Palestrina al duca di Mantova, dove il maestro Jaches de Wert viene ap-

¹¹⁷ Cfr.: WŁADISŁAW TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, II. *L'estetica medievale*, Einaudi, Torino 1979, p. 33.

punto qualificato come “virtuoso”¹¹⁸. Naturalmente la tarda comparsa del concetto non ha impedito che l’esi-bizione delle abilità esecutive e compositive si alimentasse attraverso i numerosi “concorsi” musicali che la società civile approvava e sosteneva nell’ambito di corporazioni, gilde, confraternite di *jongleurs* e *trouvères*, anche a intrattenimento delle piccole corti.

James Deaville nel suo saggio sulla *figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*, presente nel penultimo volume della einaudiana *Enciclopedia della musica*, riprendendo una definizione di Paul Metzner così definisce i *virtuosi*: “persone che esibiscono i loro talenti dinanzi a un pubblico, che posseggono quale principale talento un alto grado di abilità tecnica, e si rendono grandi per fama e ricchezza principalmente attraverso l’esibizione della loro abilità [...]”.¹¹⁹ Proseguendo nell’analisi di tale figura egli sottolinea come ogni volta innumerevoli si levassero le critiche intorno a tali esibizioni di abilità, che venivano spesso additate come fenomeni di pura ostentazione e di superficialità.

Tuttavia è fuori di dubbio che l’esibizione virtuosistica sia un elemento fondamentalmente costitutivo del gioco musicale. La stessa agiografia bachiana parla di un giovane Johann Sebastian, ancora studente, capace di cose incredibili e in possesso di abilità quasi leggendarie: “si diceva che con i piedi Bach suonasse più velocemente di quanto molti altri sapessero fare con le mani”¹²⁰. La fama, del resto, non nasce quasi mai dalla qualità, elemento piuttosto sfuggente, quanto piuttosto dalla quantità, dal *numero* delle cose mostrate, chiaramente ostensibili e quindi – almeno a prima vista – partecipabili dal pubblico. Non può dunque stupire che anche Bach curasse in

¹¹⁸ Citato in *DEUMM*, IV, alla voce *Virtuoso*, Utet, Torino 1984, p. 743.

¹¹⁹ La citazione è ripresa da: JAMES DEAVILLE, *La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*, in: *Enciclopedia della musica*, IV. Storia della musica europea, Einaudi, Torino 2004, p. 803.

¹²⁰ L’affermazione di Tom Koopman è tratta dal documentario *A Bach Companion. The Life and Work of Johann Sebastian Bach*, scritto e diretto da KRISS RUSSMAN per la EuroArts – Leipzig.

modo instancabile le proprie abilità esecutive, nonostante la tradizione ce lo descriva come un musicista piuttosto lontano dalla mondanità e apparentemente non classificabile tra coloro che ritenevano la dimostrazione di bravura una sorta di loro ragion d'essere. Ma, a proposito di *agoni musicali*, la storia ricorda proprio tra le sfide memorabili e leggendarie, accanto a quelle di Mozart e Clementi¹²¹ o Haendel e Scarlatti¹²², anche quella – mancata in verità – tra Bach e Marchand (sembra che il grande organista francese, dopo aver ascoltato Johann Sebastian se ne fosse andato di nascosto per non correre il rischio di perdere). Il virtuosismo è un contrassegno indiscutibile dell'espressione musicale, e il virtuoso è il giocoliere che attraverso lo strumento dà vita ogni volta a un nuovo ordine del mondo nei confronti del quale esibisce la sua piena capacità di controllo e dominio: come nella metafora cinematografica di Tornatore, là dove Novecento trasforma l'oceano in tempesta attraverso il suo vorticoso, fantastico giro di valzer. Lì il virtuoso è il dio che dispone degli elementi e li assoggetta: spesso è un corpo vivo che affascina con la sua presenza scenica e con il suo canto (*carmen, charme*) un pubblico che reagisce con una sorta di sottomissione al richiamo di una pulsazione profonda nascosta sotto la superficie di un'apparenza multiforme e sfavillante. "Quella che durante l'età romantica i virtuosi realizzavano nelle sale da concerto e nei teatri lirici era un'operazione di potere: il pubblico

¹²¹ La sfida fra Muzio Clementi e W.A. Mozart, si svolse in presenza dell'imperatore Giuseppe II, a Vienna, il 24 dicembre 1781. Mozart ebbe a commentare: «Clementi è un bravo clavicembalista e con questo è detto tutto. Suona bene per ciò che riguarda la mano destra, il suo forte sono i passaggi di terze. Per il resto non ha un filo di sentimento o di gusto, - in una parola è un semplice *mechanicus*».

¹²² Esiste anche un'incisione discografica (*STRADIVARIUS, 33623, DDD, durata 68.0*) che prende spunto dalla disputa romana del 1709 tra i due insigni musicisti, avvenuta presso il palazzo del Cardinale Ottoboni. Come si può leggere nel libretto accluso al CD, pare che alcuni dessero la preferenza a Scarlatti per la sua delicatezza ed eleganza. Tuttavia quando si passò all'organo la superiorità di Handel fu evidente a tutti e lo stesso Scarlatti la riconobbe, dichiarando candidamente che mai neppure aveva intuito che si potesse cavare tanta potenza ed armonia dall'organo.

rispondeva in ultima analisi all'esercizio del potere da parte del virtuoso in quanto personalità, in quanto tecnico, in quanto interprete"¹²³.

Proprio in questi termini, anche in risposta ad una analisi del medesimo personaggio condotta da Umberto Eco¹²⁴, già nel 1965 Gillo Dorfles¹²⁵ affronta paradigmaticamente il "caso Rita Pavone". Mentre infatti Eco indaga sul fenomeno emergente di questa eterna ragazzina inserendolo nel contesto di una teoria della cultura di massa, Dorfles pone l'accento sui caratteri peculiari della sua *performance*. Al di là delle ragioni sociologiche, generazionali, adolescenziali, per Dorfles le ragioni prime della costruzione del mito-Pavone stanno su qualcosa "che lascia senza fiato anche lo spettatore sofisticato e che sconvolge fino al delirio il gruppo di adolescenti che la idolatrano [...]". E questo *qualcosa* secondo Dorfles sta nella "incredibile, stupefacente impetuosità dell'emissione sonora: il canto è squillante, ora acuto ora cupo, ma sempre travolgente per la sua forza d'impeto e per la sua assenza di esitazioni. [...Un canto] amplificato e reso sovrumano dalla presenza del microfono [...]". Accanto all'indubbio fenomeno dell'identificazione, che Eco sottolinea

¹²³ JAMES DEAVILLE, *La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*, cit., p. 804. A proposito degli effetti di rinforzo reciproco tra *presenza scenica* e *maestria tecnica*, e sui meccanismi di *transfert* provocati dall'attore sulla scena, Arbasino racconta un divertente aneddoto: "Le signore ingioiellate erano di solito innamorate del baritono e, in particolare, di un baritono: Tito Gobbi. Che era un bel uomo [...]. Le signore andavano in deliquio. Gobbi era superbo, al massimo splendore estetico, quando impersonava Scarpia nella *Tosca*. I sentimenti delle signore entravano nella loro lettura critica dell'opera che vedevano. Davanti a quel fulgido Scarpia le loro recensioni erano del tipo: «Ma varda 'sta cretina della Tosca, ghe la dà minga a un bel omm onsci, e pou la va cunt quel trippa del tenore». Sembra il metodo dell'Actors Studio alla rovescia. Qui non è l'attore che si immedesima nel personaggio, ma lo spettatore che s'immedesima nell'attore." (l'aneddoto è riportato in un articolo sull'apertura della stagione scaligera nel *magazine* del Corriere della Sera n. 49 del 2006, p. 42).

¹²⁴ UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, pp. 289-294.

¹²⁵ GILLO DORFLES, *Nuovi riti nuovi miti*, cit., pp. 200-203.

essere utilizzato dall'industria culturale per scopi "massificanti" ("Il Mito Pavone fa in modo che i problemi dell'adolescenza si mantengano in una forma generica"¹²⁶) e che Dorflès invece legge come rivendicazione delle proprie personali possibilità di emergere (quindi non una volontà di massificazione ma, al contrario, di affermazione individuale: e proprio a partire da quel modello che ne suggerisce la possibilità) l'altro elemento, fondamentale, è costituito dunque dal "fascino della «potenza tecnica». Si ammirano da parte del pubblico quelle caratteristiche tecniche portate al loro parossismo".¹²⁷ Lo stesso accade, aggiunge Dorflès, nel teatro lirico o di fronte alle prodezze del pianista, del violinista, dell'acrobata. "Il valore mitico del rituale compiuto dal cantautore e dall'urlatore [...] è quello che il pubblico afferra dell'esecuzione; non già il valore estetico, ma solo la qualità del talento [...], ma non pertanto meno efficace ed ipnotica"¹²⁸. Ma forse, verrebbe da aggiungere, *ipnotica* proprio per questo suo essere svincolata - l'azione performativa in sé - da una qualsivoglia preoccupazione contenutistica, apparentemente lontana da ogni impegno circa valori estetici o morali, e concentrata in tal modo su di un livello puramente manipolatorio, materiale, fatico: in una specie di ininterrotta presa di contatto (finanche fisicamente avvertibile) tra chi ascolta e partecipa e chi esibisce queste capacità tecniche *visibilmente* superiori.

Giochi di emozioni o giochi dell'intelletto? ***Nelson Goodman.***

Ma se quello che il pubblico "afferra dell'esecuzione" è il valore mitico e rituale e non il valore estetico, resta aperto il problema della distinzione tra l'acrobata e il musicista, tra

¹²⁶ UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 292.

¹²⁷ GILLO DORFLES, *Nuovi riti nuovi miti*, cit., p. 202.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 203.

l'acrobazia dell'acrobata e l'acrobazia del pianista o del violinista o di qualsiasi altro *giocoliere* della musica: la più o meno apparente risoluzione di un nodo rivela l'esistenza di altri infiniti nodi. Spesso si è addirittura assistito a discussioni circa la distinzione di *valore* tra diversi *generi* della musica, con l'istituzione dunque non solo di differenze tra giochi condotti nei vari campi dell'esperienza umana, ma addirittura all'interno dello specifico musicale. In un dibattito pubblico di parecchi anni or sono nel quale Francesco Mander, noto direttore d'orchestra, sosteneva che fosse la *complessità* la cifra distintiva tra musica "seria" e musica di consumo, tra Beethoven e una canzonetta, l'interlocutore-oppositore Franco Fayenz aveva facile gioco nell'opporre la considerazione che non sono pochi gli esempi dello stesso Beethoven, e di numerosi altri classici riconosciuti, in cui il livello armonico di complessità appare trascurabilmente minimo.

Del resto, entrare nel terreno del "valore" estetico significa camminare su una superficie estremamente scivolosa, essendo problematica già la semplice definizione di cosa si possa intendere per *atteggiamento* estetico. Osserva infatti giustamente Nelson Goodman¹²⁹ che esso non consiste in una mera contemplazione passiva del dato, in una appercezione immediata scvrta da qualsiasi concettualizzazione: non è possibile l'annullamento dei dati già immagazzinati nella coscienza di colui che percepisce; né è possibile impedire a chi guarda o ascolta o tocca la costruzione di aspettative e immagini personali suggerite proprio da quella esperienza di contatto. L'estetico non ha uno scopo pratico? Anche la scienza condivide con l'arte il disinteresse per le conseguenze pratiche della propria ricerca. E neanche il piacere immediato è una discriminante dell'estetico: una dimostrazione matematica, soggiunge Goodman, pare in grado di fornire un piacere altrettanto intenso e pregnante. L'ambito dell'estetico sarebbe forse quello della emotività, in opposizione

¹²⁹ NELSON GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 203 e segg.

a quello scientifico della *cognitività*? Ma anche l'arte – anche la musica – condivide con la scienza un indubbio carattere di conoscenza. Né è esclusivamente suo l'ambito dell'emozione, così comune ai più disparati campi dell'esperienza umana. In realtà, prosegue Goodman, sarà forse utile superare la dicotomia entro cognitivo ed emotivo, e pensare che “nell'esperienza estetica le emozioni funzionano cognitivamente [...] L'attore o il ballerino – o lo spettatore – talvolta notano e ricordano il sentimento di una movenza piuttosto che la sua forma, per quanto le due cose possano essere distinte”¹³⁰. Ma, ancora, tale funzionamento cognitivo delle emozioni non riesce a circoscrivere da solo l'ambito dell'estetica, poiché “in ogni scienza, mentre l'oggettività necessaria ripugna al ragionamento fondato sui propri desideri [...], non ripugna invece all'uso dei sentimenti nell'esplorazione e nella scoperta, all'impeto dell'ispirazione e della curiosità, o ai suggerimenti dati dall'eccitazione per problemi suggestivi e ipotesi promettenti”¹³¹.

Il canone non esiste più: si può parlare soltanto di *sintomi* dell'estetico (quelli che Goodman identifica nella *densità semantica e sintattica*, nel *carattere esemplificativo*, nella *saturatione*, nei *riferimenti multipli e complessi*). L'arte e la non-arte condividono allora le stesse proprietà e si differenziano solo pragmaticamente, in relazione alla carica di senso che da esse scaturisce nell'atto fruitivo e interpretativo: “Un'opera può essere successivamente provocatoria, affascinante, rassicurante e noiosa. Queste sono le vicissitudini dei veicoli e degli strumenti della conoscenza. La nostra attenzione converge sulle frontiere; il culmine dell'interesse per un simbolo tende a cadere nel momento della rivelazione, in qualche modo a mezza strada del passaggio dall'oscuro all'ovvio”¹³².

La conclusione di Goodman, secondo la quale lo stimolo per la simbolizzazione è *la curiosità*, e suo scopo *l'intendere* (una spinta emotiva e conoscitiva insieme), è perfettamente condivi-

¹³⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹³¹ *Ibid.*, p. 211.

¹³² *Ibid.*, p. 218.

sibile anche nel suo sostanziale relativismo. Essa tuttavia, muovendo da una critica radicale¹³³ a quegli scopi che il senso comune ritiene di volta in volta fondanti l'attività di produzione simbolica, introduce una concezione limitativa di "gioco" che, se può perfettamente conferire un certo spessore di *esteticità* ad aspetti non marginali del fare artistico – quale è sicuramente il fenomeno stesso del virtuosismo – non rende giustizia ad una accezione ben più vasta e pregnante del concetto di gioco. La sua critica investe in primo luogo la concezione secondo la quale l'attività estetica troverebbe fondamento, al di là del bisogno immediato, in un fare orientato allo sviluppo di capacità tecniche in qualche modo preparatorie nei confronti di una futura contingenza: concezione che Goodman definisce ironicamente "ginnica"; in secondo luogo si riferisce alla teoria secondo la quale a fondamento del fenomeno estetico vi sarebbe una indispensabile necessità comunicazionale: che però costituirebbe una spiegazione dell'attività simbolizzatrice umana in meri termini "di conversazione"; infine la stessa critica si indirizza verso quell'opinione che considera l'attività estetica come scaturente da un insopprimibile impulso umano e dal piacere che ne deriva: un semplice "gioco", afferma Goodman, come quello del "cucciolo saltellante o dello scavatore nevrotico". Ciascuna di tali spiegazioni del fare artistico certo rivelerebbe la vera essenza del fatto estetico, ma solo parzialmente, poiché "L'uso dei simboli, al di là del bisogno immediato ha come fine la comprensione, non la pratica; ciò che spinge è l'impulso a conoscere, ciò che diletta è la scoperta, e la comunicazione è subordinata all'apprendimento e alla comprensione di ciò che viene comunicato [...]"¹³⁴.

È evidente che Goodman utilizza qui il termine *gioco* nell'accezione assai limitativa di attività inconsapevole e puramente motoria, alla quale certamente fa totale difetto una qualsiasi tensione conoscitiva. Se è tuttavia vero che l'uso dei simbo-

¹³³ *Ibid.*, pp. 215-220.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 217.

li ha come fine la comprensione e la crescita della conoscenza; se è vero che la simbolizzazione non si limita ad uno scopo pratico immediato e che la molla che spinge la ricerca è la curiosità, non una sorta di *coazione a ripetere* geneticamente predeterminata, è pur tuttavia altrettanto vero che la dimensione artistica in generale e quella musicale in particolare non possono non realizzarsi se non attraverso le rispettive *pratiche*, attraverso dunque un livello tecnico-attivo che, lungi dall'assolvere il compito di esaurire finalisticamente in sé ogni propria ragion d'essere, rimane imprescindibile elemento del fenomeno musicale. Il virtuoso non mostra un puro gesto ginnastico, né realizza un mero impulso istintuale o, ancora, un semplice atto informativo: ciascuna di queste cose entra nel gioco simbolico e produce un risultato che non ne costituisce la semplice somma quanto piuttosto il luogo delle infinite relazioni che traggono linfa dal passato e dal presente per proiettarsi nel possibile. È questo il gioco della musica, un gioco esplorativo e manipolativo che imprime forma e consistenza di senso all'udibile *anche a partire* da un'e-suberanza cinetica o da un'urgenza informativa o da un accademico intrattenimento, ma che nel momento in cui si attua il contatto con chi ascolta e interpreta cessa la sua parzialità originaria e si iscrive nel circuito della cultura e quindi della conoscenza. Così il gioco virtuosistico non è un semplice saper fare *più veloce o più forte*, in una costante tensione di superamento dei limiti tecnici, ma rimanda a un "voler essere" in cui la consapevolezza tecnica significa anche sicurezza di ciò che viene detto, significa controllo delle allusioni messe in atto, rappresentata selezione e organizzazione delle possibilità e dei mezzi, sfida.

Ecco allora che quando Dorfles rintraccia nella forza e nella quantità della voce gli elementi scatenanti il mito "Rita Pavone", che si manifestano nella ritualità della sua *performance*, ne relativizza il valore estetico ma non per questo nega che possa mai averne uno: il pubblico percepisce il "valore mitico e la qualità del talento" in un rapporto di fascinazione che si instaura certo a livello di superficie, ma questa stessa superficie è tut-

tavia lì pronta a liberare l'accesso alle sue profondità – le sue allusioni e collusioni – non appena vi sia la disponibilità di un atteggiamento attivo, la volontà di far vibrare le proprie corde sulla *pulsazione* suggerita da quella musica. “Il verso del gufo cessa di essere un puro *fatto della notte*, il verso di un animale appollaiato da qualche parte nel giardino, e comincia ad appartenere al campo dei *valori della notte*, tingendosi di coloriture emotive e di oscure inquietudini”¹³⁵.

¹³⁵ GIOVANNI PIANA, *Elogio dell'immaginazione musicale*, in: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm1/dm1el1gp.htm>

5.2 Alea

L'ambito musicale che sembra meglio ricollegarsi al concetto di alea è senza dubbio quello dell'*improvvisazione*, un ambito che percorre tutta intera la storia musicale occidentale e mostra anzi di caratterizzare in modo determinante la musica di culture "altre": ciò che ne fa un probabile elemento costitutivamente forte della dimensione espressiva musicale. L'aleatorietà compositiva ed esecutiva sembra inoltre aver costituito una risposta esplicita, a partire dagli anni cinquanta, ai rigori della dodecafonia e delle sue leggi aprioristiche. Ma la pratica improvvisativa si iscrive *originariamente* nel novero delle possibilità di libero gioco della musica, dove l'imprevedibile ha modo di manifestarsi per affermare ancora una volta una specie di volontà plasmatrice, un ideale affrancamento dalla regola imposta dal compositore, e per rivendicare dunque il desiderio di libertà sotto tutte le sue forme. Viene subito naturale e spontaneo il riferimento alla musica nero-americana, dove l'atto improvvisativo può anche essere letto come la metafora sociologica della rivendicazione di una effettiva libertà personale. Tuttavia resta assai più pregnante il senso generale di *esercizio di un atto libero e autonomo*, poiché è fuori di dubbio che l'improvvisazione non è elemento esclusivo di questa musica: essa non nasce con il jazz, anche se di esso è sicuramente un tratto pertinente.

Tracce di aleatorietà compositiva rimandano ad un pas-

sato anche remoto: quando ad esempio la musica appariva solo limitatamente fissata sulla carta attraverso la notazione, ed era lasciato all'esecutore il compito di completarne in autonomia ampie porzioni sia attraverso indicazioni volutamente parziali, sia attraverso la specifica destinazione di momenti particolari della composizione all'estro estemporaneo dell'interprete. In tali contesti acquista rilievo ancora una volta la figura del virtuoso, specie romantico, che si presenta in pubblico come autore della propria musica, senza spartito, e spesso gareggia con l'uditorio improvvisando le variazioni più inusitate sull'aria d'opera in voga o sui temi suggeriti dai presenti. Ma suo riservato dominio era pure già da tempo quello del concerto, che nella prova solistica della cadenza sembra evidenziare l'auto celebrazione per l'agone vittorioso e sembra dare sostanza all'eco etimologica di quel *certamen* dalla cui radice questa forma-spettacolo sembra aver preso titolo¹³⁶. Nel nome della creazione estemporanea appare attuarsi una sorta di conciliazione di giochi opposti: il rito del concerto, con il suo cerimoniale regolamentato, *giocato* sulle norme precise di un particolare incontro sociale, esibisce il gioco dell'invenzione e della fantasia che crea attese e offre soluzioni nuove.

Virtuosismo e improvvisazione si integrano a vicenda, in questi territori del gioco musicale, aggiungendo alla potenza e alla velocità la ricerca di modi d'esecuzione originali, lo svisceramento delle possibilità generative di una cellula motivica in un gioco di variazioni, o la soluzione armonica estemporanea e inusitata che, se non proprio affidata al lancio di un dado, è comunque dettata dalla sensazione del momento (sensazione

¹³⁶ Così lo Zanichelli: "Vc. dotta, lat. CONCERTARE 'gareggiare, disputare', comp. di CUM 'con' e CERTARE 'gareggiare, discutere, contendere' ". Ma altri (Pianigiani): "[...] anziché dal lat. CONCERTARE *contrastare, guerreggiare*, onde il senso, che avrebbe servito d'intermedio, di *scambiare parole*, quasi *gara di suoni, di voci* (Diez), o da (CON)CERNERE *deliberare*, per mezzo del p. p. (CON)CERTUS (Bailly), ovvero dal *celt. (Galles) CERD o CERT cantare in musica* (Bullet), sembra più conforme al vero ritenere ch'è' provenga dal lat. CONCEN-TUS *accordo di voci, consonanza*, combinato per attrazione analogica con CON-SERTUS p. p. di CONSERERE *intrecciare* [...]"

tattile, del mezzo utilizzato, ma anche percezione istantanea di una forma che si va formando sotto le dita).

L'estrema vicinanza tra musica e gioco, ma un gioco ora davvero affidato all'alea, diventa completa sovrapposizione quando si pensi al *Musikalisches Würfelspiel* probabilmente dovuto a Mozart: centosettantasei battute musicali collocate in una prima tabella ('Zahlentafel') costituiscono le tessere del *Minuetto*, altre novantasei battute sono riservate al *Trio*; esse sono più o meno interscambiabili: il lancio dei dadi stabilirà di volta in volta l'ordine di esecuzione dando luogo a enormi possibilità combinatorie, e quindi a innumerevoli *Minuetti* diversi, tutti governati dal caso¹³⁷. Analogo progetto quello di un allievo di Bach, J.P. Kirnberger (1721-1783), per comporre *Polonoisen und Menuetten*, puntualmente rintracciabile in rete nel sito dell'Università di Magonza¹³⁸. Anche a partire da questi esempi illustri (ma sembra che già prima anche Carl Philip Emanuel Bach e Joseph Haydn avessero rivolto la loro attenzione a simili "congegni" compositivi) si sbizzarrisce la stessa fantasia combinatoria che oggi il calcolatore supporta con estrema versatilità¹³⁹, allargandosi ad esempio verso installazioni multimediali dove la pallina di un flipper determina attraverso i suoi movimenti casuali l'azione di suoni e immagini in sequenze altrettanto fortuite e imprevedibili¹⁴⁰. Che è come dire: la passione settecentesca

¹³⁷ Un sito dell'Università di Vienna, (<http://sunsite.univie.ac.at/Mozart/dice/mozart.cgi>) a cura di John Chuang implementa interamente il gioco permettendo non solo di ascoltare il *Minuetto* in base alle proprie scelte combinatorie ma offrendo anche la possibilità di settare a piacere i timbri in uscita, nonché di accedere alla visualizzazione della partitura relativa. Lo spunto mozartiano presenta interessanti prospettive didattiche sia sul versante matematico, sia su quello musicale: a tale proposito si segnala pure il sito, a cura di Zsófia Ruttkay: <http://www.whome.cs.utwente.nl/~zsofi/mozart/>

¹³⁸ <http://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/Musikformatik/schriften/reihe/nr15/Kirnframe.html>

¹³⁹ Cfr. esempi di applicazioni che implementano il gioco nei due siti precedentemente citati.

¹⁴⁰ Il riferimento è all'installazione di EMIR BJUKIC, CARLO DE PIRRO, NICOLA ORIO e PAOLO COGO *Il caos delle Sfere*, così presentata nel dépliant della manifestazione mestrina del 2002, *La Costruzione del Suono*: "Il caos delle sfere

per gli *Automaten* si rinnova e prospera coniugandosi con un insopprimibile desiderio di stupire e stupirsi, poiché ancora “è del poeta il fin la meraviglia”. Quella meraviglia che ha nell’innatteso, nel brivido della sfida e nella tensione, nel gioco del caso – che mostrano un mondo diverso (e dunque *di-vertito*) – il suo insostituibile presupposto.

Un elemento aleatorio, forse più nel senso dell’incertezza che del caso, è tuttavia sempre individuabile ogniquale volta ci si disponga all’ascolto: sia di una musica mai sentita, sia di un brano perfettamente noto. Una musica nuova, anche la più prevedibile musica tonale, proprio per il suo scorrere nel tempo comunica sempre un certo grado di incertezza: la vera direzione della frase appare realmente solo alla fine di tutto il percorso e, nonostante i collaudati meccanismi delle attese e delle distensioni ci anticipino gli esiti probabili, il compositore tende a giocare proprio su questo aspetto quanto meno per tener desta l’attenzione. In una musica nota ciò che fa la differenza può essere chi suona e conduce il gioco, ma può essere anche la nostra diversa disposizione psico-fisica, pronta a cogliere un nuovo suggerimento o a notare inaspettatamente particolari altre volte disattesi. La musica mai prima udita apre invece di per sé orizzonti e percorsi di senso non preventivabili in assoluto. La mu-

(caosfera) è un’installazione che più interattiva di così non si può. Tramite un’interfaccia appositamente progettata, un sistema informatico mette in comunicazione due organismi elettromeccanici: un flipper e un Disklavier, ossia un normale pianoforte in cui l’azione dei martelletti sulle corde può essere pilotata con grande precisione, oltre che dalle dita sui tasti, da un sistema di solenoidi attivabili via MIDI. Il flipper è una macchina da gioco obsoleta, ma la gestualità, la corporeità richiesta dall’azione hanno un’immediatezza sconosciuta a macchine più recenti, e lo imparentano a uno strumento musicale. Le diverse fasi del gioco sono interpretate dal software che normalmente gestisce il sistema dei punteggi, dei premi ecc. in modo tale da sollecitare una risposta musicale sul Disklavier. Questa risposta può essere di diverso genere: brevi sequenze musicali fisse, nelle prime fasi della partita e, se il giocatore ci sa fare, al crescere del punteggio si formeranno più complesse associazioni tra elementi musicali che creano ad ogni partita una musica personalizzata e unica”. Ma l’utilizzo del flipper appare qui caricarsi di un significato non indifferente quando si pensi al fatto che, appunto, si tratta di un *gioco*.

sica oggi, in quest'epoca della sua riproducibilità tecnica, nell'ascolto fonografico, sembra aver perso in parte quell'elemento di indeterminazione che caratterizza invece fondamentalmente l'esecuzione *dal vivo*: l'improvvisazione, riprodotta centinaia di volte identica, diventa spesso solo un documento storico e deve affidarsi all'atteggiamento ricettivo dell'ascoltatore per rinnovare la sua carica di novità e la sua sfida alle leggi dell'ordine onde riconquistare almeno parzialmente la sua *aura*.

È evidente che la riproduzione meccanica attua uno spostamento di tempo e di luogo del gioco musicale compromettendone in qualche modo quell'aspetto rituale in cui originariamente si inscriveva. Benjamin osservava infatti che "[...] il valore unico dell'opera d'arte autentica trova una sua fondazione nel rituale [...]" e "riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale"¹⁴¹.

Così anche l'ascolto del grande virtuoso, quando si realizza separatamente dalla effettiva presenza di un corpo vivo che celebra con gesti visibili il rito collettivo del recital, si depaupera di un elemento fondamentale per la percezione di alcuni valori che riguardano non solo l'opera interpretata ma anche il senso più profondo del fare musica. Il pubblico partecipa al concerto, proprio avvertendo la separazione e la distanza tra sé e l'interprete, ricostituisce le coordinate di uno spazio rituale che si regge appunto sulla lontananza e sulla differenza tra i suoi attori, uno spazio che ben difficilmente può organizzarsi nell'assenza di qualcuno di essi, e che comunque è destinato in tal caso a diventare un'altra cosa.

La registrazione discografica esige ormai un tale livello di correttezza e perfezione tecnica da richiedere il puntuale ritocco di ogni sbavatura e spesso impone di procedere a poche battute per volta, quasi attraverso tecniche di montaggio cinematografico. Ma quando viene in mente l'indimenticabile Ma-

¹⁴¹ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1955. Ed. it. Einaudi, Torino 1966, p. 26.

galoff di un lontano concerto, non necessariamente il ricordo si lega ad una esecuzione perfetta in tutti i suoi minimi dettagli, quanto piuttosto alla memoria della percezione di una esclusiva e personale eccezionalità. È per questo che un *Preludio-corale* di Bach e una *Campanella* straordinari, due bis fuori programma, possono essere il segno di una indiscutibile superiorità anche a fronte di un intero concerto per il resto deludente: lì le attese non vengono deluse, il musicista non si mostra più sopraffatto dal proprio limite, è riuscito ad imporre il suo ordine e ha vinto la sfida. Naturalmente qualcuno, con acribia ragionieristica, può indugiare invece nella valutazione dei parziali e computare le medie: ma la media non è la verità, è un'astrazione statistica in base alla quale chi non possiede alcunché risulta ricco di ciò che non è suo.

L'errore, sempre meno tollerabile nel supporto discografico, nella realtà della *performance* può addirittura diventare contrassegno di autenticità e verità, un incidente disposto dal caso in rapporto al quale si misurano in modo ancora più coinvolgente le abilità reattive e la maestria dell'interprete. Per contrario la ripetizione di un passaggio reiteratamente uguale, perfettamente realizzato e senza la minima sbavatura, nella *performance* può caricarsi a volte del senso di un superiore controllo e virtuosismo esecutivo: tale *performance*, in un repertorio adeguato, può affascinare il pubblico proprio per il tramite della sua spettacolarità tecnico-motoria in quanto risultato della manifestazione sia acustica sia visiva di una volontà che mostra di saper giocare. Nella registrazione fonografica la ripetitività lascia più facilmente passare una sensazione di mera assenza di fantasia e *musicalità*, nella sua meccanicistica prevedibilità: al di là della carica dissacrante e provocatoria, apprezzabile in quanto tale se allestita in teatro, si provi ad ascoltare da disco l'esecuzione delle ottocentoquaranta *Vexations* di Satie!¹⁴².

¹⁴² All'indirizzo <http://musicweb.hmt-hannover.de/satie/> è reperibile uno studio condotto dall'Università di Hannover sui diversi stati di coscienza indotti dalle *Vexations* di Satie e sulle relative ripercussioni a livello esecutivo: sono anche scaricabili i file (midi o mp3) dell'intera *performance*. I risultati del-

Forse il rapporto diretto con l'interprete permette di cogliere quella "spontaneità dell'azione" di cui parla Dorflies in alcune sue osservazioni riguardo proprio all'elemento ludico nell'arte: spontaneità che per Dorflies consisterebbe nel possesso di una conoscenza soggettiva, e non trasmissibile, di una tecnica intesa come "pratica vissuta". Non una "nozione intellettuale, né la mera attività riflessa (acquisibile attraverso l'automatica ripetizione d'un movimento) ma [...] l'aver «vissuto» l'atto prima ancora di averlo eseguito" ¹⁴³.

lo studio in qualche modo confermano le successive annotazioni di Dorflies, dimostrando l'alto grado di stabilità della funzione esecutiva, in pianisti esperti, anche a diversi livelli di coscienza.

¹⁴³ GILLO DORFLES, *Simbolo comunicazione consumo*, cit., p. 226 e segg. Dorflies inserisce tale osservazione nel capitolo *Appunti sullo Zen e le sue capacità comunicative* dove l'indagine su alcuni concetti linguistici orientali ripropone ancora una volta le vicinanze di parentela tra arte, tecnica, gioco. In particolare è interessante il passo in cui descrive il rapporto maestro-allievo nel mondo zenista: il maestro non insegna un determinato esercizio ma attende che il discepolo lo impari da sé in modo tale da configurarsi come azione autonoma e spontanea: un apprendimento che non avviene dunque per scambi razionali, ma per l'intuizione del meccanismo dell'atto stesso, e quindi fonda la tecnica appresa non su un sapere puramente concettuale, ma operativo e intuitivo.

5.3 Mimicry/mimesi

- *Oh! la mia testa!*

(Il Gatto gioca e fa arrotolare un gomitolino di lana. Giunge vicino al ragazzo e vuol giocare con la sua testa bionda come con una palla)

- *Oh! la testa! la mia testa!*

(Si alza per metà e vede il Gatto)

-*Sei tu, Gatto? Quanto sei grande e terribile! Senza dubbio parli, anche!*

(Il Gatto fa segno di no, giura e si allontana dal ragazzo. Gioca con la sua palla. Appare nel giardino la Gatta bianca. Il Gatto interrompe il suo gioco)

- *Duo miaulé -*

(Il Gatto va a raggiungere la Gatta. Il ragazzo paurosamente lo segue, attirato dal giardino. In quel momento le pareti si ritirano, lo sfondo sparisce e il ragazzo, con il Gatto e la Gatta, si ritrova trasportato nel giardino rischiarato dalla luna piena e dal roseo chiarore del tramonto).

I giochi coinvolti in quella che Caillois definisce *mimicry* sono a rigore quelli nei quali per un tempo definito si diventa *altro*, "si gioca ai pirati o si recita la parte di Nerone o Amleto"¹⁴⁴: come in *Amadeus*, quando Mozart fa Bach e poi Salieri; o come nell'opera lirica, dove i personaggi diventano - *attraverso* la musica - la rappresentazione di un carattere, di un sentimen-

¹⁴⁴ ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, cit., p. 28.

to, di un destino. O, ancora, come quando il compositore scrive *à la manière de...* In questo genere di gioco non sarebbe il mondo a diventare *altro*, ma diverrebbero *altri* coloro che giocano. Nell'agone virtuosistico e nella libera improvvisazione il musicista inscena la sua potenza trasformativa sulla materia sonora (quindi sul mondo, che durante il gioco viene riplasmato), nella *mimicry* la musica trasformerebbe invece chi la fa, chi se ne lascia avviluppare o vuole lasciarsene irretire: tanto che il gioco può prendere la mano, come è stato raccontato da Omero, da Tolstoj, da Baudelaire...

La distinzione di Caillois non convince tuttavia del tutto. Quando "gioco ai pirati" non mi limito infatti a *fare come se* fossi un pirata. Anche il giardino si trasforma, e diventa la mia isola, e il pezzo di legno diventa la nave, la scatola di cartone il forziere del tesoro... Molto spesso è stata proprio la scatola di cartone, nella quale intravedevo il forziere del tesoro, a suggerirmi di giocare ai pirati! Anche il gioco contrassegnato dalla *mimicry* si caratterizza dunque per essere un gioco dell'immaginazione che crea mondi nuovi. C'è infatti un filo tenace che lega la competizione e l'alea alla *mimicry* e alla vertigine: e tale filo rosso è costituito, sempre, da una dimensione di *alterità* non banale che prende il posto della quotidianità non appena ci si disponga al gioco musicale. È una alterità certamente fittizia, *illusoria* – appunto – perché accompagna dentro il gioco (*in-lusum*), ma vitale e intrigante: essa coinvolge sempre in prima persona, stravolge l'interiorità perché presenta un tempo ed uno spazio inaspettati. A volte bastano pochi dettagli a tratteggiare lo sfondo, come quando una violenta irregolarità pulsiva di un accordo reiteratamente fisso inventa il tempo di un trascinate rito ancestrale nel quale immergersi e del quale sussumere la maschera. L'atto mimetico è un atto che ha per scopo la rappresentazione¹⁴⁵: se mi mimetizzo è perché voglio apparire diverso; e quan-

¹⁴⁵ Cfr., a proposito del primitivo significato di *mimesis*, le osservazioni di HERMANN KOLLER nel contributo *La mimesis nell'antichità*, in *Studi di Estetica* n. 7/8, Bologna 1993, pp. 13 e segg., dove si legge tra l'altro: "il concetto di *mimesis* sembra essere associato primariamente alla musica greca, e le pri-

do imito, nella diversità rappresento certamente qualcosa o qualcuno: spesso, ma non sempre, nella consapevolezza che la mia è un'imitazione, che *sto al posto di* ciò che rappresento. Il gioco, l'illusione, può infatti spingersi molto avanti e far emergere pulsioni e desideri che la ragione disconosce, sotto il segno di Dioniso.

Per Platone la musica condivideva infatti con le altre *tecniche* una facoltà eminentemente mimetica della realtà: nel suo impianto eticamente orientato lo scopo della *mousikè technè* era quello di rappresentare gli *ethoi*. E agli *ethoi* il barocco sostituisce gli *affetti* – sui quali musicalmente si reggeva il melodramma – con la loro funzione di fondali emozionali per una parola signora dell'*harmonia*. Amore, rabbia, gelosia, vendetta, trionfo e abbandono, con il topos del *lamento* in prima linea, stavano lì a mostrare la capacità che anche la musica aveva di riprodurre il mondo. Beethoven, interrogato sul *sensu* dell'*Appassionata*, risponde: “Leggete la *Tempesta* di Shakespeare!”. Elfi, folletti, ambienti naturali e fantastici popolano la letteratura musicale romantica. Liszt nel 1855 concepisce un lavoro nel quale far coesistere la sonorità, i testi, le immagini, e si accinge alla composizione della *Sinfonia Dante*: un progetto pionieristico di *opera multimediale*, come ebbe a sottolineare Piero Rattalino, che sarà tuttavia realizzato solo in parte, ma che testimonia di un clima culturale innovativo, attento anche alle possibilità tec-

me testimonianze di questo termine sono rintracciabili anzitutto nella musica. [...] Punto di partenza del nostro lavoro è stato il concetto di *mimesis* nella *Poetica* aristotelica. Esso ci ha indotto ad una estesa verifica di tutte le testimonianze di *mimesis* a nostra disposizione. Da questa è risultato che *mimesis* può significare «imitazione» ma che il termine possiede inoltre un campo di significato completamente diverso rispetto alla espressione “imitazione”, “imitatio”. *Il suo centro significativo risiede nella danza*. *Mimeisthai* significa primariamente «condurre alla rappresentazione attraverso la danza» [...]. La danza greca quale unione di parola, melodia, ritmo e gestualità configurava realmente l'unità naturale dell'espressione umana. La *mimesis* rimane perciò sempre legata all'uomo, essa è il suo divenire nella forma. Eppure quest'unità non è il risultato di un'addizione delle singole componenti, e questo è il fatto decisivo, ma rappresenta anche la difficoltà per la comprensione moderna”.

niche di allestimento e al lato spettacolare di una produttività che ha in mente il coinvolgimento del pubblico¹⁴⁶. Il secolo della musica assoluta inventa il poema sinfonico, allo sbocco di una storia che non riusciva a concepire una musica che non fosse in qualche modo legata alla parola (o al movimento del corpo: ma anche qui, originariamente, per il medio di una parola che la musica eventualmente rammenta *in absentia*).

Il Novecento, in nome di quella stessa razionalità che nei secoli precedenti, in vario modo, aveva assegnato ad altre cose il compito di fornire significati alla musica, sembra toglierli tutti. Contentutismo e formalismo sono però, tutto sommato, le due facce di una stessa attitudine discretizzante: l'uno separa nell'atto stesso di stabilire una differenza tra la musica e gli oggetti che da essa sarebbero significati, l'altro divide nel preciso momento in cui ritiene che la realtà e la musica che dovrebbe rappresentarla siano l'una all'altra irriducibili. Chi vede nella musica un linguaggio ne fa una rappresentazione fittizia del mondo (fittizia come la parola libro è distante dalla *cosa* libro), chi vi vede un puro gioco di forme fa di essa una cosa del mondo, con una sua consistenza, indagabile e riducibile a rapporti quantitativi (la settima diminuita, l'intervallo di quarta eccedente, la quantità di decibel, il numero di impulsi al secondo, ecc.), al pari delle altre cose del mondo. Nell'uno e nell'altro caso il gioco musicale diventa un gioco parziale: là un gioco combinatorio di elementi denotativi certi, qui di elementi sonori più o meno discontinui legati da meri vincoli sintattici. Il gioco combinatorio, il gioco *regolato*, è solo una parte del modo in cui gioca la musica. Si esaurisce davvero il significato della *Sonatine bureau-*

¹⁴⁶ Liszt commissionò al pittore Bonaventura Genelli una serie di dipinti legati alle situazioni richiamate dalla partitura, che a sua volta prendeva spunto da alcune terzine del III e V canto dell'*Inferno*. I dipinti sarebbero stati proiettati sullo sfondo attraverso tecniche allora all'avanguardia, come il *diorama* e la *lanterna magica*, contemporaneamente all'esecuzione della sinfonia. Il concerto multimediale non ebbe però mai luogo, spiega Rattalino, a causa delle difficoltà tecniche incontrate lungo la sua realizzazione (Cfr. presentazione di Piero Rattalino all'allestimento della Sinfonia per Ferrara Musica 2002).

cratique di Satie nelle relazioni armoniche visibili nella partitura? O, al contrario, in qualsiasi musica che provochi la nostra attenzione vi è qualcosa di più, che ha a che fare con la conoscenza del mondo, della storia, dell'*altro*? È possibile pensare ancora nello stesso identico modo a Muzio Clementi, dopo aver ascoltato questo Satie?

Un certo Jorg Rasche, medico psicoterapeuta, analista junghiano, organista e pianista, ecc. ecc., tra le varie analisi e interpretazioni musicali proposte in un suo recente tomo dal titolo *Il leone verde* (sottotitolo significativo: *La musica come specchio dell'anima*)¹⁴⁷ offre un saggio esemplare delle sue capacità introspettive rivelando i significati reconditi, uno per uno, delle *Scene infantili* di Schumann. Solo a titolo di esempio:

1. Di terre e persone straniere

“È la madre (e chi altri?) che narra al bambino di terre e persone straniere. O sogna? E chi sogna?”

Il brano di apertura del ciclo mostra subito tre importanti elementi melodici che ci accompagneranno durante le Scene Infantili:

1. il motivo principale (il «tema della madre»);
2. nella parte media (dalla batt. 9) un motivo cullante, «in qualche modo una figura avvitata»;
3. una scala ascendente come transizione alla ripresa (batt. 13).

[...] La scena si svolge nella camera dei bambini [...] La madre racconta ed entra così nel mondo fantastico del bambino. Sono sue fantasie, come un sogno. Essa intuisce che il bambino è cresciuto in un mondo di uomini stranieri. [...] In questo primo stadio la madre vive ancora il carattere di contenimento elementare del femminile [?.].

[Dopo la svolta armonica della batt. 12], nelle due battute successive sentiamo (sento e non riesco a sottrarmi all'immagine) come il bambino allunghi le piccole braccia verso la madre e, dopo una fermata che potrebbe essere al contempo tensione o sicurezza, venga ripreso nelle sue braccia [...]. Ma il quadro è

¹⁴⁷ JÖRG RASCHE, *Il canto del leone verde. La musica come specchio dell'anima*, Edizioni Scientifiche Ma.gi., Roma 2006, pp. 258-265.

davvero così sereno? Come psichiatra infantile e psicoanalista io chiederei: dov'è il padre? Che ne è della triangolazione?

Al di là del fatto che l'acuto analista, lui, ha capito fin da subito che nel primo brano è proprio la madre che canta nel tema ("e chi altri?"), il disvelamento dei segreti celati nel testo musicale prosegue in profondità: anche il padre c'è, sono le prime note delle terzine dell'accompagnamento che ne rivelano la presenza nascosta: è Bach! E il processo ermeneutico continua instancabile: non è forse a chiunque evidente che quelle terzine della parte media riproducono perfettamente i "suoni cardiaci" del bambino e che il cuore materno pulsa invece secondo un ritmo dimezzato di tre battiti per ciascuna misura di due quarti(!)? Il piccolo paragrafo sul primo brano delle *Scene infantili* termina con una citazione da Levi-Strauss: "La musica vive in me, io mi ascolto per mezzo suo" (naturalmente tale finezza di analisi culmina nella proposta di una nuova versione pianistica delle *Scene infantili*, quella appunto di Jörg Rasche: forse perchè nessuna altra interpretazione era in grado di far vedere tutto ciò che finalmente siamo ora in grado di riconoscervi!).

È evidente che un siffatto procedimento interpretativo fa violenza alla serietà di qualsiasi gioco: anche perché coniuga elementi propri di un'indagine razionale (la durata fisiologica del respiro, l'accento alla presenza delle quattro note B-A-C-H – per nulla insolite nei testi schumanniani –, qualche dettaglio armonico, la puntigliosa presentazione della cellula germinativa del brano (e delle relative varianti proposta dal Reti) con quadretti da breviario di psicoanalisi spicciola privi del minimo pudore. Non può essere questo il gioco mimetico che la musica mette in scena, né così netto ed elementare il simbolo cui la musica dà origine. Se è in ogni caso permesso a chiunque di dar corso alle proprie fantasticherie, resta tuttavia inteso che i propri fantasmi non sono il significato della musica. La musica non è così povera da potersi solamente permettere un unico, indiscusso, univoco referente: il "padre B-A-C-H" per necessità di "triangolazione"(!), il primo tema "mamma", le crome delle ter-

zine “cuore che pulsa veloce del bambino”. Il campo mimetico della musica esiste, ma è la dimensione della possibilità, non delle pure ostensioni: Schumann indica sicuramente direzioni, come Satie o chiunque altro, e gioca di allusioni e suggerisce legami e riferimenti. Se dunque è vero che nel *Cavallo a dondolo* (la nona delle *Scene infantili*) scompare il motivo generatore delle *Kinderszenen*, come sottolinea il Reti e ripete Jörg Rasche nel suo saggio, perché scomodare apoditticamente una superficiale psicologia del profondo e vedervi gli “inizi dell’«Io»” (manca il tema della mamma: dunque il brano diviene il simbolo del distacco!) anziché, semplicemente, cogliere l’allusione musicale-motoria – che del resto anche il titolo suggerisce – ad un giocare che coinvolge e inebria, e crea luogo e tempo suoi? a un gioco musicale che diviene cioè metafora del giocare stesso? Proprio la scrittura schumanniana, e la scrittura romantica in generale, è quella nella quale si attua una “accresciuta attività di annessioni e compenetrazioni fra la musica e sistemi molteplici di comunicazione (parola/discorso, immagine/sequenza figurativa, eventi del realismo fenomenico o sociale con annesse valenze apprezzative, pressioni etico/conative, ecc.); [...] la forma musicale, nel suo assetto architettonico, prende ad essere recettiva nel confronto del suo ‘di fuori’, in maniera da ammettere invadenze o traduzioni, addirittura sovrapposizioni linguistico-comunicazionali eterogenee, giù giù sino ad induzioni comportamentali (verificabili in un ampio arco di esperienze, da quelle dei giovani nazionalismi al *kitsch* musical-consumistico).¹⁴⁸

È dunque indiscutibile che la musica riveli il suo legame con il mondo e che tale legame sia definito nei suoi confini da un sistema di valori che la società di volta in volta condivide: la produzione simbolica non avviene fuori dal mondo ma mette in relazione e attua scambi tra elementi effettivi e reali di sistemi diversi, di modo che tali elementi assumono ciascuno diverse direzioni di senso proprio per i nuovi rapporti che si sono in-

¹⁴⁸ MARCO DE NATALE, *L’analisi musicale: modello o occasione? Saggio su Robert Schumann*, Morano, Napoli 1981, p. 30.

staurati. Non è dunque indifferente che l'*Inno alla gioia* di Beethoven sia proprio una *marcia* (al di là e oltre il testo di Schiller con il suo specifico contenuto) e non sia invece una sia pure vitalistica *tarantella*, come nella *Sonata* op. 32 n. 3 o nell'episodio centrale dell'ultimo movimento dell'*Aurora*. Non è possibile dire '*marcia*' o '*tarantella*' e non annettervi tutta una serie di riferimenti culturali, motori, rituali, che inestricabilmente tali concetti portano con sé; né è tanto meno possibile *udire* una *marcia* o una *tarantella* e non percorrere la *direzione* di senso che esse mostrano per il semplice fatto di offrirsi appunto come *marcia* o *tarantella*. Quando Kubrick usa *An der Schönen Blauen Donau* a commento sonoro della navicella che ruota libera nello spazio ribadisce una connessione ormai quasi istintiva tra circolarità spaziale e circolarità musicale del valzer, ma la contrapposizione tra il silenzio di natura che coinvolgeva le scene precedenti e la sfolgorante apparizione delle sonorità di Strauss suggerisce anche l'allusione ad un cammino di progresso tecnico e culturale compiuto nel tempo dall'umanità, rimanda ai fasti e alla potenza di un impero, all'ordine di un universo controllato dalla ragione e dalle conquiste della scienza...

"[...] la parola, con i suoi rimandi narrativi e descrittivi, con i suoi «fantasmi», *retroagisce* sui dinamismi immaginativi della compagine sonora conferendo a essa i propri contorni. Attraverso la parola, *le tensioni simboliche* dei suoni vengono integrate in una *scenografia fantastica*. [... Ecco allora che la musica può] *qualche volta* raccogliere la provocazione del contenuto, assecondando il maestro di musica che sollecita l'allievo ad alleggerire la mano sulla tastiera quando esegue i *Feux follets* di Liszt: perché di *fuochi fatui* si tratta, e che altro? [...]; se questo titolo non ci fosse, lo si potrebbe inventare sul momento proprio per sollecitare l'impiego di una certa tecnica esecutiva piuttosto che di un'altra, così da *mostrare* nell'esecuzione la direzione immaginativa verso cui il brano inclina".¹⁴⁹ E, allo stesso modo, non è forse ideologico (proprio nel senso che risponde a una *i-*

¹⁴⁹ GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, cit., p. 292.

dea ben indirizzata) l'utilizzo che Borodin fa di quei due temi nel suo schizzo sinfonico *Nelle steppe dell'Asia Centrale*, così «potente, sicuro, marziale» quello che *sta per* il popolo russo, e così «remissivo, timido, incerto» nel suo ripercorre i medesimi tratti melodici quello della *nenia asiatica*? Non *mostrano* forse questi elementi quale sia l'orientamento di senso verso il quale far convergere, nell'ascolto, l'immaginazione? Non costituisce forse un analogo spaziale, con tutte le connotazioni che vi si trovano coinvolte, quel procedere per intervalli ampi del *tema russo* e quello spostarsi per grado congiunto della *nenia asiatica*?

Anche a ragione delle molteplici implicazioni di ordine timbrico, dinamico, tonale, ecc. che dilatano in modo sensibile lo spettro immaginativo connesso allo stimolo sonoro, nessun gioco musicale può essere ridotto a segno univoco e unireferenziale, né tanto meno può essere ricondotto a una serie di mere strutture sintattico-grammaticali (e quindi alle dimensioni quantitativamente misurabili delle durate, degli accordi o delle dinamiche). La forma della musica, anche quando sia collocabile su un piano di puro gioco combinatorio, trova fuori di sé il suo senso: primariamente in chi la fa, o la ascolta e la ricrea, quindi negli spazi di cui si appropria e nel tempo che occupa e a cui dà misura. Un'azione sonora condensata nella serie dei suoi dati grammaticali è, appunto, una riduzione schematica¹⁵⁰: non è più un'azione musicale, vi manca la nozione di quella processualità immaginativa e manipolativa che sta all'origine della strutturazione dell'evento musicale. I dati grammaticali, inoltre, non possono spiegare perché la realtà dell'opera cambi da un interprete all'altro, e non possono restituire, a loro volta, quella stessa processualità immaginativa e manipolativa che accompagna ogni interpretazione.

¹⁵⁰ Cfr. la posizione di Giovanni Piana già riportata nell'introduzione, alla nota n. 3.

La citazione

L'analisi armonica pura e semplice, ad esempio, nella musica su cui esercita la sua indagine razionale non riesce a distinguere l'invenzione dalla citazione: non ci sono, nella musica, le virgolette, né la nota a margine o a piè di pagina; nella musica tonale la citazione si iscrive oltretutto negli stessi percorsi armonici della musica che la ospita. Il riconoscimento della citazione appartiene a un livello diverso: a quello, forse, di una ipotetica analisi melodica "allargata", che preveda non già un'accurata rendicontazione dei procedimenti intervallari ma, all'opposto, un atto sintetico di individuazione e di comprensione. La citazione contiene infatti un carattere *allusivo* (termine quanto mai adeguato a illustrare i luoghi del gioco!) tale da non poter essere tradotta in cifre e intervalli, ma soltanto riconosciuta quando si mostri. Il *Frère Jacques* presente in modo così riconoscibile nella prima sinfonia di Mahler non esaurisce il suo senso nei rapporti grammaticali interni né nelle tipologie linguistiche contrappuntisticamente inscenate con gli altri motivi: dal rapporto di coesistenza con questi e dalle de-formazioni subite trae anzi vigore per aprire i suoi nuovi orizzonti di senso. Ma, a proposito delle sue attitudini *mimetiche*, l'esempio mahleriano risulta anche estremamente pertinente a confermare le capacità che la musica possiede di raccontare il mondo attraverso l'introduzione di un altro mondo: e la citazione costituisce appunto l'irruzione di un mondo diverso in quello che sta formandosi sotto le dita del musicista. Un luogo singolare, questo, per riprendere ancora una volta l'osservazione già citata di Manganelli, dove "il rimando musicale è spostato verso la musica, [...] deve funzionare musicalmente, in primo luogo: deve essere musicalmente parte della struttura in cui arriva... [...] E il richiamo alla musica d'origine mi pare che alluda ad una forma di distruzione della musica d'origine [...]"¹⁵¹.

¹⁵¹ PAOLO TERNI, *Giorgio Manganelli ascoltatore maniacale*, cit., pp. 60.

La citazione, infatti, grazie a questa sua totale integrazione nell'organismo in cui entra a far parte, funziona musicalmente anche se non viene colta in quanto citazione (anzi: è proprio il riconoscimento della citazione che la configura come corpo estraneo, come "altro". Fintantoché la citazione non viene colta, l'organismo musicale che la contiene vive la sua vita autonoma e separata). La consapevolezza che vi è una citazione wagneriana nella parte centrale del *Golliwog's* debussiano non è essenziale al godimento dell'ascolto, e direi quasi neppure all'efficacia interpretativa: se ne coglie in ogni caso la singolarità melodico-espressiva rispetto al contesto, sia sul versante fruitivo, sia su quello *ri-creativo* (dove entrano in gioco prassi esecutive ma anche conoscenze affettivo-emozionali che orientano il percorso riproduttivo). La musica in ogni caso *funziona*. E tuttavia *funzionare musicalmente* non vale nella semplice accezione della dimensione strutturale, con i suoi equilibri costruttivi e la sua logica compositiva; vi è anche quella della dimensione simbolica, del senso, che si rapporta sempre ad una totalità di esperienza fatta di conoscenze, emozioni, motricità. Il riconoscimento della citazione diventa allora necessario per una comprensione più piena delle linee di forza su cui poggia l'opera, per coglierne gli ammiccamenti e il gioco allusivo. È anche per questo che la sola analisi grammaticale non può dar conto della profondità dell'atto mimetico di una musica che cita la musica: perché quest'ultima, entrando a far parte dell'organismo nuovo, anche se dal punto di vista della materia viva e concreta ne diventa un tutt'uno inscindibile, mantiene però, al tempo stesso, un legame mnestico con i territori d'origine: luoghi della memoria che si addensano su questo nuovo organismo e ne fanno il ricettacolo di connessioni e connotazioni che informano ed espandono le sue direzioni di senso.

Eppure Stravinsky nella sua *Poetica della musica*, del 1942, giunge ad affermare: "Non è forse chiederle l'impossibile quando ci si aspetta che essa [la musica] esprima dei sentimenti, che traduca delle situazioni drammatiche, che imiti insomma la natura? [...] la musica non ha e non può avere come oggetto

un'imitazione"¹⁵². Questo nonostante nella sua musica Stravinsky non smetta mai di dar vita non a semplici strutture, ma a strutture significanti: basti ricordare il già citato *Dies Irae* che appare celato nella trama sonora del *Sacre*, o lo stridente motivo di *Petrouschka*, o il violino/anima tradita dell'*Histoire du soldat*! Nella posizione di Stravinsky è evidente, come annota Giovanni Piana¹⁵³, un atteggiamento antipsicologico che mira a mettere in risalto la consistenza ontologica dell'opera, al di là di chi l'ha fatta e al di là di chi ne fruisce, e riflette la preoccupazione, assai comune nel Novecento, a non farsi invischiare nelle spire di un mal inteso contenutismo "romantico". Tanto che Jankélévitch sottolinea: "Il grido straziante che qualche volta si sente in Ravel non è l'espressione del dolore o del terrore? È come se la musica, giunta al colmo dell'oggettività, ritrovasse quell'*appassionato* che aveva rinnegato. È che il musicista si esprime pur non volendolo. [...] La volontà di non esprimere niente è la grande civetteria del XX secolo"¹⁵⁴.

Nella musica di quel *Duetto miaulé* annunciato all'inizio del capitolo, dove Ravel si priva anche del supporto linguistico verbale, non si trova forse al massimo grado quell'*Appassionato* di cui parla Jankélévitch?

¹⁵² IGOR STRAVINSKY, *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1983, pp. 48-50.

¹⁵³ GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, cit., pp. 258 e segg.

¹⁵⁴ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 37. Ma cfr. anche CARLO MIGLIACCIO, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, CUEM, Milano 2000.

5.4 Ilinx

“Non c'è dubbio che il *Bolero*, come tanti altri fenomeni della vita culturale, sia un *fatto totale*, nel senso fondamentale e mai da dimenticare in cui intendeva Marcel Mauss questa totalità: una salda connessione d'ordine psicologico ed emotivo tra fatto sociale e corporeità, intesa anche nei suoi aspetti fisiologici. Non interessano qui le mediazioni o gli anelli che congiungono la vita rappresentativa al corpo e vice versa, e che riguardano la psicofisiologia, quanto il fatto che a produrre l'emozione e l'eccitazione sia un evento musicale, una composizione che disegna un universo rigorosamente chiuso, ma che tuttavia prende il suo peso solo dal suo appartenere alla vita complessa dell'uomo nella società”¹⁵⁵.

Non è un caso che nel segno di Ravel si possa concludere un appunto sulla *mimesi* e se ne possa aprire uno sulla *vertigine*: tali appunti in realtà riguardano il medesimo oggetto, poiché se i giochi di Caillois possono di volta in volta esibire uno o più d'uno dei caratteri fondamentali che li contraddistinguono in quanto giochi, la musica difficilmente può fare a meno di qualcuno di essi. La stessa musica che dà vita a un tempo speciale, che allude e illude, qui rapisce e confonde, là diverte o re-

¹⁵⁵ VANNA BERLINCIONI E FAUSTO PETRELLA, *Sulla musica e la possessione. Variazioni antropologico-culturali sul Bolero di Ravel*, articolo in: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm2/dm2bolfp.htm>.

spinge, difficilmente lascia indifferenti: è, appunto, “un universo rigorosamente chiuso, ma che tuttavia prende il suo peso solo dal suo appartenere alla vita complessa dell'uomo nella società”.

“Che io sappia, l'immenso *crescendo* del *Bolero* di Ravel non genera solitamente forme di possessione nelle sale da concerto”¹⁵⁶ affermava Gilbert Rouget nel suo saggio sulla musica e la *trance*. Ciò però significa, come acutamente sottolineano Vanna Berlincioni e Fausto Petrella, che, se *solitamente* non si danno fenomeni di possessione, è tuttavia ammissibile che simili fenomeni possano avvenire. L'ossessività del brano è indiscutibile, come è indiscutibile la sua ininterrotta scansione su quei colpi della percussione che fanno presa evidente sulla fisicità, e come è sensibilmente tangibile la distanza impassibile di quell'arabesco melodico che alla fine inghiotte se stesso. Era Ravel che lo voleva ossessivo, che lo voleva ostinatamente lento perché fosse ossessivo: “*ma - aveva risposto Toscanini - se lo suono meno rapido non sarà più sopportabile!*”. E Ravel: “*non capirà mai, dunque, che io ho precisamente voluto che fosse insopportabile*”. La volontà di non esprimere niente (“*j'avais écrit une pièce qui durait dixsept minutes et consistant entièrement en un tissu orchestral sans musique*”¹⁵⁷) dà vita a un martellante meccanismo incantatorio che, se pure non giunge a produrre in concerto “forme di possessione”, mostra un potere di coinvolgimento immediato. Proprio la sua oggettività, la sua distanza, la sua “assenza di musica”, la sua impassibilità emotiva, creano una tensione latente e un'attesa indefinitamente proiettata in avanti che si risolvono ogni volta, circolarmente, nella reiterazione sempre più densa di quell'assenza di musica e nel conseguente rinnovamento di una sempre più densa attesa.

Il tamburo, che tiene il tempo e delimita lo spazio, è contraddetto dai timbri di una melodia (il corpo, i corpi?) che tenta

¹⁵⁶ GILBERT ROUGET, *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986.

¹⁵⁷ Da un'intervista di Maurice Ravel per il *London's Daily Telegraph*, 1931, in: ARBIE ORENSTEIN, *Maurice Ravel: Lettres, écrits et entretiens*, Flammarion, Paris 1989, p. 365.

perennemente di sollevarsi da esso: una analisi anche sommaria del *Bolero* potrebbe mettere in luce strutture grammaticali elementari congruenti con le impressioni indicate. Il nodo tensivo, ad esempio, potrebbe trovare razionale fondamento proprio nel contrappunto tra il profilo ritmico della percussione e il profilo ritmico della linea melodica: esso evidenzia infatti la presenza di numerose zone di rottura della scansione regolare, già a partire dalle combinazioni di due contro tre e tre contro due e poi nelle sistematiche contraddizioni metriche causate dalla frequente mancanza di risoluzione melodica nei tempi regolarmente prescritti dalla tradizione. Ed è un *piacere*, per la ragione, il pensiero di aver scoperto l'arcano, di poter dominare i meccanismi profondi della logica compositiva. E tuttavia si pone con evidenza il fatto che questo è un surplus di conoscenza che, se è sufficiente a spiegare, non è sufficiente né necessario per capire (per *prendere* letteralmente *dentro di sé*) l'oggetto musicale nel suo accadere. Anzi, una volta svelato il segreto, il congegno può anche non funzionare più: può anche capitare che il fascino della superficie si perda a causa della rivelazione del suo elementare (troppo razionale) meccanismo. L'illusionista che svela i suoi segreti non incanta più, le sue illusioni rimangono soltanto inganni.

È assai interessante, a questo proposito, un'acuta testimonianza di Charles Rosen, a riprova quanto mai illuminante della distanza che spesso separa l'eccesso di razionalità del critico dalla naturalezza intuitiva dell'artista: "Una volta ho eseguito la Sonata in la maggiore op. 69 per pianoforte e violoncello di Beethoven con Pierre Fournier, che mi è sempre parso l'incarnazione dell'eleganza e della sensibilità. Era uscito da poco il saggio di Lewis Lockwood sugli abbozzi e sul manoscritto di quella sonata, e io dissi a Fournier che era interessante vedere come Beethoven avesse letteralmente elaborato sulla carta la derivazione del secondo tema dal primo [...]. Fournier ne fu colpito ma osservò: «Sono cinquant'anni che suono quel pezzo e non mi ero mai accorto che i temi fossero in realtà uno solo». Se se ne fosse accorto la sua interpretazione sarebbe stata migliore?

Ne dubito. Possiamo dire d'altro canto, che quell'osservazione analitica si riferiva davvero ad aspetti della musica non percepiti da Fournier?"¹⁵⁸.

È preferibile dunque l'ignoranza della funzione dei vari ingranaggi alla conoscenza meticolosa della disciplina? Senza arrivare ad affermare questo (nessuno può ormai più farlo) è tuttavia evidente che quello della analisi puntuale è un gioco utile che però va giocato in un suo territorio particolare. Il processo di acquisizione di senso e lo stesso riconoscimento di quel senso che la musica ci mostra di possedere trovano nella cultura e nella disponibilità spontanea al gioco musicale un più fecondo terreno di coltura piuttosto che nel dettaglio erudito o nella astrazione del dato grammaticale. La musica in quanto tale non può essere giocata se non dentro il suo gioco, nell'azione concreta del suo gioco: ed è nella pratica di questo giocare che è presente, implicita e condivisa tra le altre¹⁵⁹, quella regola che permette la possibilità stessa del giocare e di cambiare le regole del gioco. Quale lettura analitica della partitura non rivelerebbe del resto la sua parzialità, il suo orientamento ideologico, per ripetere Malipiero («nessuno è obiettivo, tutti partono da un punto di vista personale...») ma anche per seguire il filo dei ragionamenti di un Nattiez, che assai opportunamente mettono in evidenza come ogni approccio contenga i suoi "a priori"¹⁶⁰?

¹⁵⁸ CHARLES ROSEN, *Il pensiero della musica*, ed. it. Garzanti, Milano 1995, pp. 57-58.

¹⁵⁹ Il concetto è quello wittgensteiniano di "forme di vita".

¹⁶⁰ cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia* (1987), EDT, Torino 1989, pp. 116 e segg., ma in particolare l'illuminante disamina di alcune analisi dell'incipit del *preludio* del *Pelléas* (pagg. 130-138) che chiarisce come ogni analisi selezioni i propri tratti pertinenti. È vero che Nattiez contesta qui la posizione di Roger Scruton secondo il quale, al di là di ogni descrizione analitica, l'ascolto basta alla corretta comprensione. E con ragione afferma che l'ascolto è un processo simbolico attivo "in cui non c'è niente di evidente": tuttavia il fatto che uno stesso accordo venga letto da qualcuno come settima di dominante con quinta diminuita e da un altro come sesta francese (p. 135) non muta la consistenza fonica dell'evento musicale, fa intravedere soltanto la possibilità di differenti verbalizzazioni (e conseguenti attività im-

Per tornare al *Bolero*, Combarieu, sulla scorta delle sue indagini sui rapporti tra musica e magia (indagini non tanto *antropologiche* quanto tendenti a dare una risposta teorica al problema dell'origine della musica) direbbe che in esso, proprio per la sua instancabile ripetitività¹⁶¹, appare chiaro il legame atavico della musica con la magia. Anche questa posizione viene da un'analisi che vuole dimostrare una teoria. È noto tuttavia che l'effetto incantatorio della musica poggia essenzialmente sulla disponibilità a farsi incantare e sulla necessità di un ambiente collettivo, precisamente connotato, che faccia da sfondo all'eventuale rito di possessione¹⁶². Ora: è evidente che la sala da concerto non presenta più tutti questi requisiti, pur restando uno spazio riservato e delimitato, e pur rappresentando il luogo di un rito che sta per essere celebrato. E tuttavia vi sono musiche, come appunto il *Bolero*, la *Danza rituale del fuoco* di De Falla, o ancora *l'Allegro barbaro* di Bartok, ma anche tanta produzione di Shostakovich e di innumerevoli altri compositori, così abili nel celare ogni pur minimo schematismo razionale da riuscire a far emergere turbolenze, in grado di provocare una risposta automatica a livello fisico-emozionale, o addirittura un qualcosa di molto vicino ad uno *stato alterato della coscienza*, anche in un contesto smaliziato come quello della moderna sala da concerto. Oppure musiche che scatenano una reazione immediata di rigetto, a ulteriore testimonianza che un *nervo scoperto* è stato

maginative) ponendo la scienza armonica tra le scienze umane più che tra le scienze esatte.

¹⁶¹ JULES COMBARIEU, *La musica e la magia*, ed. it. Mondadori, Milano 1982, p. 172: "una delle regole universalmente seguite nell'uso delle formule magiche è la ripetizione". Le osservazioni di Combarieu appaiono sempre molto interessanti, ma anziché scaturire da osservazioni circa la vicinanza tra musica e magia, tendono tutte alla dimostrazione dell'assunto di principio che la musica abbia origine nella magia. (cfr.: GIOVANNI PIANA, *Ripetizione, musica, magia. Conversazioni intorno a "La musica e la magia" di Jules Combarieu*, in <http://www.filosofia.unimi.it/~piana/ripetizione/>).

¹⁶² "[...] Tutto indica che i rapporti tra ritmo e trance sono da collocarsi sul piano della cultura e non già della natura...": GILBERT ROUGET, *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986, p. 128.

toccato (“*Au fou! Au fou!*”: l’esclamazione istintiva di rifiuto di una spettatrice alla prima del *Bolero*. Risposta di Ravel al fratello che gli riportava l’episodio: “*Celle-là, elle a compris!*”¹⁶³).

E, senza scomodare riti sciamanici ed esperienze incantatorie di segno magico-rituale, non sembra fuori luogo ricordare come spesso il teatro, e il teatro wagneriano in modo singolare, abbia rivestito proprio questo ruolo di rappresentatività rituale collettiva rispetto alla volontaria disposizione di quel pubblico, religiosamente convenuto, per la totale immersione nel flusso di una melodia infinita che suggestiona e fa uscire di sé.

La disponibilità all’ascolto, e quindi ad entrare nel gioco della musica, si configura ancora una volta come un voler mettere in gioco se stessi. Nella libera accettazione delle regole del gioco vi è implicita l’accettazione delle conseguenze *sregolanti* del fare quel gioco, e “Sregolare equivale qui ad allentare. Non è la semplice sregolatezza che scompiglia le cose [...]. Il gioco e il giocare allentano la pressione della realtà, decomprimono e alleggeriscono le cose”:¹⁶⁴ creano un supplemento di tempo e di spazio, insegnano ad entrare e uscire dalla realtà. Nel rischio e nella vertigine del gioco musicale si impara ad affrontare il rischio reale, ad addomesticare la pressione e la pesantezza della serietà.

Non è del resto un caso che tanta parte della musica che gioca questi giochi di vertigine alluda in modo quasi maniacale al tema della *Morte*, del *Destino* e del *Caso*, ne riproduca l’immagine, ne istruisca il rito, ne elabori il senso. Come l’ultimo dei Klavierstücke op. 118 di Brahms, che esibisce una evidente icona sonora della provvisorietà dell’esistenza e della certezza della sua fine: fin dalle prime note le quali, riprendendo il *Dies Irae* gregoriano prima nudo e solo, quindi percorso da un lungo brivido sordo, poco alla volta evolvono in corale risonanza. Un

¹⁶³ MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris 1986 p. 634.

¹⁶⁴ PIER ALDO ROVATTI – DAVIDE ZOLETTO, *La scuola dei giochi*, Bompiani, Milano 2005, p. 27.

“chiodo fisso”, un’ineluttabile presenza: ogni azione, ogni eroismo, sembra suggerire Brahms, va a finire là.

Oppure come in un’altra esperienza del limite: di Schubert, questa volta. Quale *estasi* è più estrema di quel così assoluto star fuori dal mondo cui è chiamata la fanciulla? In quei suoni fermi che vibrano profondi e cavi, sulla corda di recita che annienta il grido vitale della giovane, vi è il richiamo ineluttabile della notte, il brivido dell’ultimo richiamo. Ancora una volta una rappresentazione del mondo, un mondo fatto ad arte: tutta la dimensione umana compendiata nella maschera della fanciulla e della morte. Un atto di sintesi totale, senza semplificazioni, vertiginosa identità di profondità e superficie dove emozione e conoscenza coincidono.

La fanciulla:

Via, ah, sparisci!

Vattene, barbaro scheletro!

Io sono ancora giovane; va', caro!

E non mi toccare.

La morte:

Dammi la tua mano, bella creatura delicata!

Sono un'amica, non vengo per punirti.

Su, coraggio! Non sono cattiva.

*Dolcemente dormirai fra le mie braccia!*¹⁶⁵

L’allusione ai grandi temi dell’esistenza è il tratto comune della speciale trasfigurazione del mondo nei simboli tattili, visivi, sonori fabbricati dalle arti: poiché, come afferma Galimberti, le figure che devono essere messe in gioco non possono essere che quelle della vita (il tempo, lo spazio, il desiderio), della morte (l’assolutamente altro), del sacrificio: “il grande rito sacrificale dove lo spettatore è strappato alla sua personalità abituale allo scopo di divenire un dio per la durata di un rito e

¹⁶⁵ traduzione di P. Soresina, in: *Lieder*, a cura di Vanna Massarotti Piazza, Garzanti, Milano 1982, p. 84.

tornare in sé soltanto a rito compiuto, quando l'epifania giunge al termine e il sipario cala. Dobbiamo ricordare che in origine tutte le operazioni artistiche erano dei riti, e che lo scopo del rito [...] è di sacrificare l'uomo vecchio e di farne nascere uno nuovo e più perfetto"¹⁶⁶.

¹⁶⁶ ANANDA KENTISH COOMARASWAMY, *Il Grande Brivido*. Adelphi, Milano 1987, pp. 20-21.

6. Ricreazione

Si scrive, si inventa, si compone, si gioca con la sonorità (come con la parola o con il colore, o con qualsiasi cosa) per dar corpo a un mondo diverso, per affermare la propria autorità sul tempo attraverso l'esperienza diretta - totale - di un altrove in cui la separazione si annulla, dove natura e cultura si ritrovano all'ascolto di una forma che offre simboli e direzioni di significato: una forma che non dichiara apertamente la verità del vero, e tuttavia non la nasconde. La musica è della stessa sostanza dell'oracolo di Apollo che, ricorda Citati, "dava segni, come la folgore di Zeus attraversando i cieli; segni che possedevano un valore assoluto perché stavano al di fuori e al di sopra della ragione e della comprensione"¹⁶⁷.

Ma la musica è anche invenzione di Ermes, il dio che gioca, che prepara sempre nuove *tecniche*, ed è volatile e instabile, ingannatore e astuto; il dio artigiano che costruisce la lira e la siringa, che emana una invincibile fascinazione perché incanta con le sue trovate e fa sorridere per le sue impunito bugie. Certo egli regala ad Apollo la sua invenzione: ma è perché si rende conto che non spetta a lui la chiarezza dell'ordine, non è per lui la poesia di chi cantando fa vedere la verità. "Ermes cedette ad Apollo la sua lira dalle sette corde. Sul punto di lasciarla gli

¹⁶⁷ PIETRO CITATI, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Mondadori, Milano 2002., p. 21

diede una lezione ermetica: gli raccomandò la leggerezza della mano – grazia che non sempre Apollo aveva posseduto:

*D'ora in poi con animo sereno, portala al banchetto fiorito,
all'amabile danza, alla splendida festa,
per la gioia del giorno e della notte. Se alcuno
dopo lungo studio, la mette alla prova con arte e dottrina,
cantando ella insegna tutto ciò che è gradito alla mente,
suonata con mano lieve e con delicata esperienza;
e rifugge dallo sforzo logorante"¹⁶⁸.*

La natura giocosa, lieve e multiforme, fascinatória e variegata – incantevole proprio perché variegata – della musica viene da Ermes: il dio che sviando e confondendo fa ridere della propria confusione e del proprio errore, e che beffardo ride di noi ma con noi, a differenza di Apollo che dall'alto della sua luminosità vertiginosa ricorda sempre agli uomini quanto piccoli e inutili (oscuri) essi siano.

Sono di Ermes le canzoni sguaiate che inneggiano al piacere e provocano la grassa risata¹⁶⁹, l'iperbole sorniona, l'am-

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁹ KÁROLY KERÉNY, *Gli dei e gli eroi della Grecia* (1958), il Saggiatore, Milano 2001, p. 140. A proposito di un *riso* che dà origine al mondo creato cfr. il nitido riassunto di QUIRINO PRINCIPE apparso in *Musica Viva*, Anno XIV n.3, marzo 1990, dove tra l'altro si legge: "Che cosa esiste, se esiste, prima del mondo? Fra le molte e svariate narrazioni mitiche, la prevalente e per molte generazioni investita di un ruolo ufficiale nell'Egitto faraonico è quella che ancora una volta si riferisce al dio Thot. Essa rientra nell'archetipo, comune a molte cosmogonie, secondo cui tutto ha avuto inizio con la Parola. Il richiamo a qualcosa di vicino a noi, di "nostro", è immediato: in principio *erat Verbum*. Se spogliamo la formula delle sue connotazioni teologiche, il significato puramente filosofico sopravvive e anzi emerge. Il concetto di Parola rende però soltanto parzialmente il senso originario, poiché, come osserva Marius Schneider, qui si tratta di qualcosa che geneticamente precede qualsiasi parola determinata e qualsiasi concetto logico. Qui si tratta di qualcosa di primario e di sovraconcettuale, indefinibile per il pensiero logico. Gli egizi, alludendo a questo elemento primigenio, parlavano di un "grido" o di una "risata" del dio Thot, e in alcune fonti si lascia intendere velatamente che lo scoppio di risa era stato intonato musicalmente, anche secondo diversi suoni. Prendendo alla let-

miccamento furbo, lo sberleffo, la relazione sorprendente che espande il senso delle cose verso inverosimili approdi: "Finito il piacevole giocattolo, ne provò con il plettro il suono; esso risonò potentemente nelle sue mani. Improvvisando il dio cantò magnificamente, usando i suoni con i quali i giovanotti si scherniscono spudoratamente a vicenda nei banchetti solenni"¹⁷⁰.

La musica è dunque fin dall'inizio un *piacevole gioco che risuona potentemente nelle mani*, coinvolge cioè totalmente la corporeità, e cattura chi la fa o l'ascolta perché appunto "risuona dentro": Apollo scambia con questo potente giocattolo le sue vacche sacre, appena sottrategli da Ermes, e vi aggiunge la sua verga e la dignità di pastore e il caduceo, poiché intravede le infinite possibilità di uno strumento che producendo "serenità, amore e dolce sonno"¹⁷¹ assicura anche il ricordo e la gloria presso gli dei e presso gli uomini.

Non deve essere un caso che l'inventore della lira sia lo stesso dio che accompagna i mortali presso il trono di Ade: quel dio che prospetta la possibilità di dimenticare, almeno per la durata di un canto, la limitatezza umana; o di sparigliarne per un istante il confine fatalmente tracciato e di esorcizzare la coscienza di questa finitezza attraverso una sorta di risata catarti-

tera queste allusioni, si può indurre che gli egizi immaginassero un'origine del mondo prodotta dalla musica, o dal primo nucleo di essa. Un'importante pagina del *Libro dei morti* offre maggiori dettagli sulla nascita musicale dell'universo e sull'azione creatrice di Thot. Il dio crea il mondo battendo le mani e accompagnando con questo battito di gioia (modello di ogni strumento a percussione) i suoi scoppi di risa (modelli, forse, del suono dell'arpa), i quali sono in magica successione numerica: sono sette, in toni crescenti. Dalle sette risate nascono altrettante realtà, divinizzate dagli egizi: la terra, il destino, la giustizia, l'anima, il giorno, la notte, l'intelletto. "Vedendo tutto ciò, il dio fu colpito da stupore, come dinanzi a un nuovo essere più potente di lui, e abbassando il suo sguardo verso la terra proferì tre note musicali: IAO. Allora il dio che è padre di tutte le cose nacque dall'eco di quei tre suoni". [...] Un esito teorico si rivela comunque: il mondo e l'uomo, essendo fatti dalla musica, sono fatti di musica, di essa materiati, e mediante la musica in atto nelle occasioni terrene e quotidiane gli uomini imitano la divinità e rinnovano l'atto della creazione.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 145.

ca o una beffa straniante. Contro ogni evidenza Hermes nega le sue responsabilità, e questa negazione sfrontatamente bambinesca fa ridere il fratello Apollo e il padre Zeus: come la musica che – imbrigliata nella luminosità di una logica perfetta – si gonfia a dismisura nei sillogismi dei finali rossiniani e strappa il sorriso per la sua iperbolica insistenza; oppure come quella che offre il suo lirismo più intenso a una parola che mostra la più prosaica ovvietà; o, ancora, come quando qualcosa di estraneo o comunque di inatteso fa irruzione in un tessuto attentamente predisposto, ordinatamente logico, sovraneamente apollineo, e mette tutto sottosopra, divertendosi vitalisticamente in una sorta di capricciosa e folle *bourrée fantasque*.

L'inestricabile groviglio di emozione, fisicità e intelletto appare singolarmente esemplare nella musica che suscita il sorriso: qui l'intelligenza non è solo implicitamente chiamata a mettere ordine nella coscienza dell'attività immaginativa suggerita dalla musica, o a organizzare i dati della memoria e le sinestesie personali, è invece spesso esplicitamente coinvolta nel riconoscimento dello scarto logico e dell'elemento incongruo che fanno scattare il meccanismo umoristico. Così è, ad esempio, nel *Doctor Gradus* di Debussy o nella *Sonatine bureaucratique* di Satie: perfettamente autosufficienti e gradevoli di per sé all'ascolto, sono inconcepibili *umoristicamente* senza l'attività cosciente di un intelletto che ne comprenda i riferimenti esterni. Ma anche in un *divertimento* di Haydn, dove non compaiono apertamente luoghi così decisamente connotati, gioca un ruolo fondamentale la percezione di alcuni elementi che risulteranno sorprendenti proprio perché, situati in un preciso percorso *logico-musicale*, a volte ne intaccano dal di dentro le coordinate: un crescendo che sfocia in un pianissimo, una ripresa o una conclusione che si attardano, una risposta "petulante", un'improvvisa esplosione di sonorità "fuori dagli schemi" sono tutti eventi sonori che attivano la mobilità e la volubilità umorale. In più: essi di solito acquistano realtà effettuale in quei luoghi riservati alla celebrazione dell'evento artistico che escludono il disordine

del quotidiano e il polo mondano¹⁷² dell'esistenza, ma si presentano come altrettante analogie della realtà vissuta, facendo irrompere in questi *recinti sacri* qualcosa di scomposto e capriccioso. Cose che mostrano un forte legame con ciò che avrebbe dovuto rimanere fuori si insinuano cioè nell'artificio puro, e producono situazioni di paradosso: la reazione spontanea del riso, liberatoria e apotropaica, dichiara la superiorità e la distanza nei confronti di ciò che viene inscenato (certo si può dare anche il caso di un altro tipo di reazione, altrettanto spontanea: quella del rifiuto totale e del rigetto, tipiche di chi non riesce a porsi al di sopra di se stesso, a sdoppiarsi, e - tutto d'un pezzo - non può cogliere il gioco sibillino delle allusioni, il gioco nel gioco).

Così Karl Hermann Pillney, musicista austriaco nato nel 1896 a Graz e scomparso nel 1980, nel suo *Eskapaden eines Gassenhauers* del 1968 (letteralmente "Scappatelle di una melodia popolare"), gioca a contaminare il modello *alto* con il repertorio *basso*, si diverte a fare il verso alla grande musica con la sua "piccola musica" volando con estrema leggerezza e ironia sui luoghi sacri della tradizione: Bach, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Rossini, Verdi, Puccini, Reger, Schonberg, Liszt, colti attraverso altrettanti inconfutabili tratti idioletti, vengono genialmente piegati a ospitare il motivetto triviale che imperversa in tutti questi mondi non suoi alterandone i contorni e deformando argutamente i loro "connotati". Un gioco sicuramente antico quanto la musica stessa: un Ermes dispettoso, o un Dioniso terrigno, che si insinua nel rilucente ordito di Apollo e fa convivere le trame degli opposti, invitando a non dimenticare del tutto la quotidianità che aspetta là fuori, ma ricordando che di essa si può anche ridere, e si può ridere degli stessi dei.

¹⁷² L'evento artistico, oggi come ieri, è certamente anche un evento *mondano*: basti por mente alla ritualità collettiva connessa con una *prima* di un importante teatro d'opera (e alle relative forme di esibizionismo partecipativo). Qui, tuttavia, si allude in modo diretto al fatto che lo spettacolo musicale ritaglia uno spazio ed un tempo suoi, capaci di sospendere la normale *routine* e di istituire un nuovo *kosmos*.

Un effetto non dissimile appartiene ad un analogo letterario di questo genere di variazioni musicali quale gli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, così argutamente tradotti dall'originale francese da Umberto Eco. In essi Queneau "gioca a prendere le figure [retoriche] alla lettera. Ovvero prende alla lettera l'enunciazione della regola, e tradendo il senso della regola, ne trae un ulteriore motivo di gioco [...] portando le figure al parossismo [...] nell'ambizione di produrre non *letterarietà* bensì *rumore*, e possibilmente *fracasso*"¹⁷³; produrre cioè quello scardinamento della logica (qui letteraria, là musicale) che appunto libera il riso. L'esecuzione in ambito concertistico del brano di Pillney in associazione con un'oculata scelta di altrettanti *esercizi* di Queneau ovviamente amplifica in maniera geometrica la carica umoristica e dell'uno e dell'altro, come si può solo arguire dal breve esempio "*schoenberghiano*" accluso in appendice¹⁷⁴.

Il passo verso la clownerie è brevissimo. Senza contare le innumerevoli *gag* che l'atto stesso del suonare può suggerire, la musica davvero può prestarsi qui a infinite declinazioni: dalla trovata puramente musicale alla feroce presa in giro, dal gioco sul filo dell'ironia e dell'arguzia intelligente alle grasse imitazioni inscenate da ogni sorta di *fliaci* sia antichi (dove, in una vera *festa dei folli*, svariati strumenti a fiato si prestavano a ogni genere di imitazione decisamente volgare e sghignazzante) sia moderni. Vengono allora in mente tra i numerosi "cultori del genere" i *Comedian harmonist*, la *Banda Osiris*, o l'esilarante *Victor Borge*, veri giocolieri di una alta pratica della libertà.

Non vi è dubbio, afferma Peter L. Berger nel suo *Homo ridens*, che il riso sia un processo fisiologico: è un dato scientifico che esso consista in un "processo riflessoidale controllato dalla parte «primitiva» dell'encefalo (talamo e ipotalamo) che

¹⁷³ Dall'introduzione di Umberto Eco a RAYMOND QUENEAU, *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino 1983, p. IX.

¹⁷⁴ Si lascia alla responsabilità del lettore, a partire dalle brevi tracce "grafiche", ricostruire con l'immaginazione l'evento, e in particolare ciò che la scrittura non rivela: le diverse e determinanti gestualità implicate nella *performance* (testi in Appendice, a p. 189).

governa altre attività riflesse e il comportamento puramente emotivo, e non dalla corteccia palleale che controlla le facoltà cognitive". Ma – egli si chiede – “come è possibile che lo stesso processo fisiologico scatenato dal solletico possa essere indotto anche da una raffinata barzelletta politica? E che cosa ha da spartire la parte «primitiva» del cervello con l’alta facoltà cognitiva che consente a una persona di comprendere la satira politica?”¹⁷⁵ La risposta a una tale domanda, sostiene Berger, sta nella soluzione, di là da venire, a quello che i filosofi hanno chiamato “dilemma mente-corpo”; e tuttavia egli stesso sottolinea come diverse pertinenti osservazioni siano state formulate da vari studiosi a proposito di quell’intimo legame tra soggettività umana e realtà materiale che si rivela nel fenomeno del riso, vero punto “di intersezione tra il massimo e il minimo di animalità degli esseri umani”¹⁷⁶. Tra gli studiosi citati da Berger uno in particolare, Helmuth Plessner, sembra offrire interessanti spunti di riflessione: soprattutto là dove, pur affermando l’unitarietà della natura umana oltre ogni dualismo mente-corpo, osserva che lo specifico dell’uomo, a differenza degli altri animali, consiste nel fatto di *essere e avere* un corpo. Essere e avere un corpo implica la possibilità di poter utilizzare quel corpo e di averne coscienza. “Plessner sottolinea come questo particolare rapporto con il corpo vada sempre considerato in un equilibrio precario: tanto nel riso come nel pianto esso risulta sconvolto. Il controllo che l’individuo ha su di esso viene meno [...]. Almeno per un momento non *ha* più ma *è* il suo corpo. E tuttavia non è il corpo ma è *lui* che ride o piange, e ride o piange per *qualcosa*. In altre parole, anche nel bel mezzo di questo precipitare in una condizione fisica involontaria e incontrollata, l’individuo non perde l’intenzionalità [...]. Quel crollo stesso rivela l’uomo come «essere doppio», incarnato in un corpo eppure in qualche modo anche esistente al di là di questa incarnazione[...]"¹⁷⁷. Così, men-

¹⁷⁵ PETER L. BERGER, *Homo ridens. La dimensione comica dell’esperienza umana*, il Mulino, Bologna 2006, pp. 81-82.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 83.

tre riaffiora in termini rinnovati un'intuizione antica – miticamente elaborata nelle figure di Dioniso e Apollo – proprio nell'ambito del comico acquista chiara evidenza lo statuto specifico dell'esperienza estetica, nella quale l'emozione funziona conoscitivamente, e l'attività conoscitiva si riversa su di un vissuto emotivo.

E tuttavia la considerazione di Plessner forse più specificamente pertinente all'orizzonte del discorso che qui interessa è ancora un'altra: ponendo una distinzione fondamentale tra *riso vero* e riso puramente fisiologico, egli infatti sottolinea che quello vero è un riso *su qualcosa*, un riso "assai vicino al gioco, e anzi immerso in un'atmosfera ludica"¹⁷⁸, poiché in fondo nasce da uno smascheramento, da una agnizione nel bel mezzo di un teatro del mondo.

È la possibilità umana di partecipare a livelli distinti dell'essere (fisicità, emozione, intelletto: coscienza *e* di avere *e* di essere) che permette a ciascuno di accedere ad una multiforme articolazione dell'esistenza e di cogliere dunque l'ambiguità ricca di una musica che imita questa realtà, e che imitandola la trasforma, la traveste e la svia: confermando a tutti i livelli la sua originaria essenza *ri-creativa*.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 84.

Nota bibliografica

Il confronto con un tema quale quello della ludicità della musica comporta vaste ripercussioni in ambiti anche non strettamente musicologici e sconfinamenti molteplici nei territori più diversi della riflessione antropologica, sociale, estetica, storico-politica, ecc., che in qualche modo fanno da sfondo alla collocazione culturale di ogni evento musicale e rendono ragione sia dei significati particolari da esso di volta in volta assunti, sia del senso più generale, fondativo, della presenza costante e pervasiva del fare musica in seno a qualsiasi consorzio umano.

Oltre alla consultazione dei consueti strumenti bibliografici generali citati in elenco, le pagine precedenti, semplici "note a margine" di una ricerca che sembra essersi fatta via via più consapevole nel corso del tempo, non potevano naturalmente prescindere dai due testi classici e fondamentali sul gioco: quello di Johann Huizinga (*Homo ludens*), e quello di Roger Caillois (*I giochi e gli uomini*).

Il saggio di Huizinga, apparso in lingua tedesca nel 1939 e in prima traduzione italiana nel 1946, sembra tra l'altro anticipare almeno in parte quel concetto di storia, più tardi sviluppato dalla scuola francese dei Duby e Le Goff, che né disdegna di costruire i propri ragionamenti attraverso l'osservazione e lo studio della quotidianità, né teme di mescolare – come sottoli-

nea Eco nella sua introduzione all'edizione einaudiana del 1973 – la semplice *nozione di gioco* con "l'Estetica, la Teoretica, l'Etica, l'Economia". Dalla lettura di Huizinga trapela anzi l'idea che la grande storia in fondo è fatta di tante microstorie, di bisogni elementari e di parcellari ricerche di soddisfazione a questi bisogni: le scienze paludate si preoccupano di inscrivere tali necessità in una logica canonica, in un *sistema*; a Huizinga interessa soprattutto mostrare l'uomo che gioca, cogliere gli individui nell'atto stesso del giocare, e desumere da ciò una costante essenziale della loro umanità: costante che tra l'altro, per Huizinga, coinvolge in maniera totale le forme e i modi con cui gli uomini manifestano la loro musicalità.

Il testo di Roger Caillois, pubblicato nel 1958, è un saggio di antropologia che analizza e schematizza in una quadruplice organizzazione una enorme quantità di modi di giocare: giochi di competizione, del caso, della maschera e della vertigine; giochi che per Caillois possono essere motivati da una elementare spontaneità (*paidia*) o organizzati in forma istituzionale (*ludus*), dando vita in tal modo ad ulteriori classificazioni che hanno il pregio di mettere ordine nelle idee. Caillois non tocca l'argomento musicale, e tuttavia le sue pagine si rivelano estremamente utili come base di partenza per la ricerca dei motivi ricorrenti della giososità in ogni anfratto della realtà culturale, quindi anche nella realtà viva dell'evento musicale, che può agevolmente essere visto come il luogo di produzione di una categoria particolare di oggetti i quali con il gioco rivelano una sorprendente vicinanza di azioni, tempi e ambiti.

Sul problema generale del concetto di gioco e della sua contiguità con i diversi territori dell'esperienza umana, nonché sul recupero di una idea di "gioco vero", libero e creativo, che si oppone alla mera ricerca di un divertimento a tutti i costi, rivelano spunti interessanti soprattutto la parte introduttiva a *Giocare per forza* (1995) di Ermanno Bencivenga e il saggio di Pier Aldo Rovatti e Davide Zoletto *La scuola dei giochi* (2005), il quale ultimo, volgendosi alla questione dell'imparare ad apprendere costituisce implicitamente un'utile propedeutica alla pratica

fondamentale dell'ascolto (una "partita" tra giocatori, un "game" tra "players").

La rete offre ulteriori strumenti utili ad un inquadramento della dimensione ludica quale cornice dell'attività umana – e quindi anche del fare artistico – con articoli e studi di diversa consistenza, come ad esempio quelli di Benedetta Zavatta, *Il mondo del gioco e il gioco del mondo in Friedrich Nietzsche* (2001); di Clementina Gily, *In-lusio. il gioco come formazione estetica* (2006); di Domenico Turco, *Ermeneutica del gioco. Studio comparativo*.

Il recente saggio di Marco De Natale, *La musica come gioco. Il dentro e fuori della teoria* (2004), sviluppa con completezza e intuizioni singolari i temi della fondazione ludica della musica anche se attraverso un linguaggio piuttosto ricercato e compiaciuto (un esempio tra i meno ermetici: "Ma va pur detto che analogamente ai linguaggi non verbali, le immagini musicali in forme audiali sono soggette a flussi conoscitivi a forte valenza interpersonale, e proprio questo implica l'istituirsi di canali comunicativi che se visti come fenomeni storicamente variabili, costituiscono pur sempre zone di riflessione teorica non unicamente riportabili agli abusi consumistici di cui così spesso diventa sede la fonografia"): in particolare degno di nota il concetto di un ascolto come elemento centrale del "formarsi e dell'apparire idiomatico del pensiero musicale", ma anche quelli di "intelligenza tacita" ed "eloquenza ludica", a sostegno di un particolare funzionamento della *mathesis* nella elaborazione del "pensiero" musicale, e quindi nella fondazione di una conoscenza musicale.

Sulla prossimità, e spesso sull'identità, di tempi e luoghi del gioco e di tempi e luoghi dell'attività artistica, del mito e del rito, appaiono poi assai stimolanti i diversi saggi di Gillo Dorfles, che offrono svariati spunti d'interesse, entrando anche nello specifico musicale: da *Il divenire delle arti* (1959), che sviluppa temi quali quello dell'immaginazione, del simbolico, della sinestesia tra le varie arti, dell'interpretazione; a *Nuovi riti nuovi miti* (1965), dove Dorfles affronta ad esempio il discorso sul carattere ludico della cultura di massa e appaiono stimolanti osserva-

zioni – di segno socio-antropologico – sul valore della “tecnica”, o la trattazione di casi emblematici della cultura di massa come quello di Rita Pavone; ad *Artificio e natura* (1968), che fa il punto sulla situazione dei linguaggi e delle forme dell’arte attraverso il costante riferimento agli strumenti messi a punto dalla linguistica e indagando il problema della mimesi, del carattere oggettualizzante dell’attività artistica, del bisogno di un nuovo equilibrio fra arte e natura; ad altri saggi, infine, citati in elenco, e nelle cui pagine sono rinvenibili utili suggerimenti pertinenti all’indagine: pagine come quelle sul pensiero di Wittgenstein in *L’estetica del mito* (1967), che propugnano – a partire dal concetto di *gioco linguistico* – la necessità di una trattazione del problema estetico e dell’oggetto artistico non in astratto ma “in situazione” (nel “game”), e che sottolineano l’impossibilità di una normatività estetica su basi psicologiche e scientifiche.

Un panorama sintetico ma pregnante sulla formazione del pensiero e della prassi musicale occidentale è offerto da Enrica Lisciani-Petrini nell’introduzione del suo *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento* (2001), ove si mostra come nel segno del “trionfo della lira di Apollo” si consuma la separazione tra istinto e ragione e si instaura il regno di “ordine, verità e bellezza”: gli stessi temi che appaiono ripresi, e precisati in alcuni loro aspetti, nel recente contributo sull’*Ascolto* della stessa autrice. In questo contributo-intervista, che fa parte del volume collettivo dal titolo *La parola contesa tra filosofia e scienza* (2006), la Lisciani-Petrini sottolinea le implicazioni relazionali dell’esperienza musicale e la necessità di un approccio pluridimensionale alla musica, nella consapevolezza che il suo cammino si sviluppa tra materia e logos, tra manipolazione/percezione della sonorità e volontà formativa. Un suggestivo approfondimento delle tematiche relative all’ascolto è offerto inoltre dal breve ma denso saggio di Jean Luc Nancy, *All’ascolto* (tradotto dalla stessa Lisciani-Petrini) dove si rimarca ancora una volta l’ipoteca logocentrica di una cultura occidentale che privilegia un intendere razionale ad un intendere acustico-sonoro, in modo analogo a quanto accade col gioco nei confronti del “ri-

flessivo" e del "serio". Ma anche la lettura delle quattro interviste radiofoniche di Paolo Terni con Giorgio Manganelli – *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale* (2001) – offre pregevoli spunti di riflessione: anche in rapporto alla scrittura, ma in particolare per alcune osservazioni sulla *citazione* assai pertinenti agli ambiti del gioco musicale, della maschera e dell'agnizione portatrice di senso.

Sul piano dello sfondo generale, della posizione dell'universo dei suoni nei territori della cultura, l'indagine più completa e significativa su materia, tempo e spazio della musica – e sull'immaginazione simbolica che ne garantisce la presa sulla realtà – è sicuramente l'opera di Giovanni Piana: *Filosofia della musica* (1996), cui si può accostare il profilo teoretico di Elio Mattassi, *Musica* (2004) e il testo introduttivo di Nicholas Cook *Musica. Una breve introduzione*(1998).

Un discorso sulla musica come gioco non può naturalmente prescindere da una sia pur minima riflessione sui rapporti tra musica e linguaggio verbale: ciò per la storia stessa di un connubio antico che ha dato origine a innumerevoli giochi e sfide, ma anche per gli spunti suscitati dai già citati concetti wittgensteiniani di *gioco linguistico* o di *identità di parentela* sviluppati nelle *Ricerche filosofiche* (1941–49) e nelle *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* (1938). Sul fronte dello statuto linguistico della musica appare inoltre rispondere adeguatamente al problema della costruzione e del funzionamento della significazione musicale il testo di Michel Imberty (1979) *Suoni, emozioni, significati*, che mette in rilievo sia l'esistenza di significati soggettivi sia di significati fondati su schemi generali di comportamento o su convenzioni culturalmente acquisite e fa il punto sulla liceità di un'interpretazione verbale della musica. Anche il saggio di Gino Stefani su *La competenza musicale* (1982), come del resto la sua *Introduzione alla semiotica della musica* (1976), affronta il problema del significato, ma dalla prospettiva di una competenza comune nei confronti degli eventi musicali: competenza che si forma proprio in relazione alla dimensione culturale e relazionale del fare musicale

(dove si ritrova stabilita la reale consistenza di quella *eloquenza ludica* o *intelligenza tacita* di cui parla De Natale). *I linguaggi dell'arte*, di Nelson Goodman, tocca invece dapprima i problemi della notazione e della rappresentazione, per poi diffondersi in una personale teoria dell'esteticità e del significato, che pone al centro il concetto di conoscenza emozionale ed emozione conoscitiva.

Sul rapporto tra musica e parola è poi naturalmente d'obbligo citare il saggio di Nicolas Ruwet su *Linguaggio, musica, poesia* (1972), nella cui prefazione tra l'altro si legge: "Saint-Guirons, ad esempio dice che l'inizio della Toccata in re minore di Bach ha significazione «re minore», avendo gli elementi /la sol la sol fa mi re do diesis re/ per significati rispettivi, in questo contesto, «dominante, sottodominante, dominante, ecc». Ciò significa, con ogni evidenza, giocare con le parole, confondere il piano del linguaggio con quello del metalinguaggio tecnico, e Nattiez ha ragione di vedere qui soltanto una «metafora inutile» [...] L'analisi, sufficientemente approfondita, di un frammento, di un'opera [...], dovrebbe consentire di mettere in evidenza strutture musicali che sono omologhe di altre strutture, appartenenti alla realtà o al vissuto; è in tale rapporto di omologia che si rivela il «significato» di un'opera musicale": una posizione scientificamente ineccepibile e tuttavia unilaterale nella considerazione dell'opera *solo* dal punto di vista dell'opera, e non anche dal punto di vista del destinatario dell'opera stessa. La quale cosa sarebbe pienamente legittima qualora si trattasse di meri atti comunicativi (il destinatario deve recepire un messaggio correttamente), ma mostra il suo limite nel momento in cui si abbia a che fare con oggetti la componente funzionale e comunicativa dei quali è solo parzialmente congruente con la loro totalità significativa. Lo schema mittente-messaggio-destinatario non appare più adeguato qualora si consideri che l'artisticità dell'opera non dipende dall'opera stessa ma dall'atteggiamento dell'individuo nei suoi confronti: il significato non può allora che provenire dall'interazione, dalla partita giocata tra quelli che, nello schema, erano identificati come *messaggio* di un

certo mittente e come *destinatario*, nessuno escluso.

In questo senso acquista estremo interesse, e viene in mente proprio qui *per contrario*, il libro di Jankélévitch su *La musica e l'ineffabile* (1961), affascinante pamphlet contro il *parlare* della musica e propugnatore del *fare la musica*, del giocarla e mettersi per suo mezzo in gioco: "Per un pianista alcuni quarti d'ora di tensione superacuta e di costante vigilanza, di presenza di spirito, sangue freddo e coraggio, concentrano in loro stessi tutta la realtà militante della musica. La musica non esiste in se stessa, ma solo in quella pericolosa mezz'ora in cui, *suonandola*, la facciamo essere. [...] È questa assoluta semplicità dell'operazione poetica che rende così deludenti i messaggi, i testamenti, le professioni di fede del creatore quando questi, per caso, s'impunta a voler scrivere la teoria della sua creazione".

Concordando con la Lisciani-Petrini che è a partire dalle elaborazioni sistematiche del pensiero greco che si instaura un determinato modo occidentale di concepire la realtà, (tema al quale non è estraneo l'impianto storico e critico di Eggebrecht nel suo *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, 1996) è sembrato coerente e necessario sottolineare la persistenza di alcune figure culturalmente archetipiche, mitiche o puramente simboliche, nel nome delle quali sembra ancora oggi addensarsi gran parte del senso del fare artistico. Il richiamo costante a queste figure, come pure a quelle della celebrazione rituale o dell'esercizio dell'*otium*, o ai luoghi e ai tempi tipici della rappresentazione e della *performance*, rivive in studi storici, filosofici, filologici, così come in ricostruzioni poetiche e in pubblicazioni curiose o erudite che assai spesso lambiscono e non di rado invadono il territorio della musica confermandone in modo evidente il suo carattere pervasivo e la sua significatività: opera fondamentale in questo contesto è sicuramente quella di Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco* (1953), cui pare di poter accostare, tra gli altri, *Gli antichi greci* (1963) di Moses I. Finley, *L'uomo greco* (1991), a cura di Jean-Pierre Vernant (segnatamente il contributo ivi incluso di Charles Segal su *L'uditore e lo spettatore*) e *Come i Greci fondarono l'occidente*, di Thomas

Cahill. Alle opere precedenti vanno inoltre aggiunte quelle di Antonio Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica* (che, costituito da vari saggi, datati a partire dal 1991, si presenta ricco di spunti di specifico interesse per i costanti riferimenti alle implicazioni musicali nel contesto della *performance*) e di Bruno Gentili (1983), *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Testi su temi particolari, ma in qualche modo connessi con l'esperienza musicale, e utili per l'inquadramento di tratti culturali ad essa collegati, sono il classico di Eric R. Dodds *I Greci e l'irrazionale* (1951), *Gli dei e gli eroi della Grecia* (1958) di Károly Kerényi e, di Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea* (2002): denso di suggestioni e allusioni, quest'ultimo offre una fascinosa rilettura delle figure del mito alla base del modello di uomo occidentale, con frequenti e appropriati riferimenti alla dimensione musicale dell'esistenza di dei e uomini della Grecia omerica.

Da sottolineare infine per gli aspetti connessi al gioco musicale che si inoltrano nel divertimento e nell'umorismo, oltre ai vari articoli citati in elenco, il saggio di Peter L. Berger, *Homo ridens* (1997), che non ha tanto per oggetto la dimensione "umoristica" della musica (se non per un rapido excursus esemplificativo nel campo dell'operetta) ma che offre un quadro sistematico della "dimensione comica dell'esperienza umana": opportunamente accostabile a quella che potrebbe a buon diritto essere definita "dimensione ri-creativa dell'esperienza musicale".

Bibliografia consultata

Opere generali

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (a cura di Alberto Basso), Utet, Torino 1984

Enciclopedia, Einaudi, Torino

Enciclopedia della musica Rizzoli-Ricordi, Rizzoli, Milano 1972
(edizione Ricordi 1963-1964)

Enciclopedia della musica (diretta da Jean-Jacques Nattiez), Einaudi, Torino 2002-

I Greci. Storia cultura arte società, Einaudi, Torino 1996-

AA.VV. (1977-1993), *Storia della musica* (a cura della Società italiana di Musicologia), Edt, Torino

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio (direttore), *Storia e Civiltà dei Greci*, Bompiani, Milano 1979

TATARKIEWICZ, Witold (1970), *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino 1979

Studi, saggi, articoli

(Tra parentesi, dopo il nome dell'Autore, l'anno della prima edizione dell'opera qualora differisca da quello dell'edizione consultata)

AA.VV., *Perché si ride. Umoreismo, comicità, ironia*, A cura di Paolo Francesco Pieri, Moretti e Vitali, Bergamo 2007.

AGOSTINO, sant', *La città di Dio*, in:

<http://www.santagostino.it/italiano/cdd/index2.htm>

AGOSTINO, sant', *La musica*, in: <http://www.sant-agostino.it/italiano/musica/index2.htm>

ALBINI, Umberto, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Garzanti, Milano 1991.

ALONI, Antonio (1991 sgg.), *Cantare glorie d'eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Paravia, Torino 1998.

ARBASINO, Alberto, *Scala, mito in declino o grande Signora?*, articolo nel magazine del Corriere della Sera n. 49 del 2006.

ARISTOTELE, *Politica*, VIII 1339b, (a cura di R. Laurenzi), Laterza, Roma-Bari 1972.

BANU, Georges (1989), *Il rosso e oro*, Rizzoli, Milano 1990.

BATESON, Gregory (1953), *L'umorismo nella comunicazione umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

- BATESON, Gregory (1956), *Questo è un gioco*, edizione italiana a cura di Davide Zoletto, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Autobiografia di un genio. Lettere, pensieri, diari*, (a cura di Michele Porzio), Mondadori, Milano 1996.
- BENJAMIN, Walter (1955), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- BERGER, Peter L. (1997), *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna 2006.
- BERGSON, Henri (1900), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1993.
- BERLINCIONI, Vanna - PETRELLA, Fausto (1998), *Sulla musica e la possessione. Variazioni antropologico-culturali sul Bolero di Ravel*, saggio in: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm2/dm2bolfp.htm>
- BJUKIC, Emir - DE PIRRO, Carlo - ORIO, Nicola - COGO, Paolo (2002), *Il caos delle Sfere*, [commento/presentazione dell'installazione multimediale presso il circolo Candiani, Mestre].
- BLACKING, John, *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano 1986.
- BODEI, Remo, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995.
- BRELET, Gisèle, *Le temps musical*, PUF, Paris 1949.
- CAILLOIS, Roger (1958), *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Milano 1981.
- CAILLOIS, Roger (1960), *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Cortina, Torino 1998.
- CAPUANO, Gianluca, *I segni della voce infinita. Musica e scrittura*, Jaca Book, Milano 2002.
- CASATI, Roberto et DOKIC Jérôme, *La musique est-elle un langage?*, in: *Cahiers de philosophie du langage*, n. 3, L'Harmattan, Paris 1998.
- CATTIN, Giulio, *Il Medioevo I*, (Volume I, parte seconda della *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia), Edt, Torino 1979.

- CHUANG, John (sito a cura di), *Mozart's Musikalisches Würfelspiel* (<http://sunsite.univie.ac.at/Mozart/dice/mozart.cgi>)
- CITATI, Pietro, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Mondadori, Milano 2002.
- CIVITA, Alfredo, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano 1984
- COMBARIEU, Jules (1909), *La musica e la magia*, ed. it. Mondadori, Milano 1982.
- CONFALONIERI, Giulio (1958), *Storia della musica*, Edizioni Accademia, Milano 1975.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish (1977), *Il Grande Brivido* (Titolo originale *Traditional Art and Symbolism*), Adelphi, Milano 1987.
- CORALLI, Michele, *György Kurtág: "Játékok"*, [recens.] in: <http://www.altremusiche.it/sx/testi/rececd/kurtag1.htm>
- DAHLHAUS, Carl, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna 1987.
- DAHLHAUS, Carl – EGGBRECHT, Hans Heinrich (1985), *Che cos'è la musica*, Il Mulino, Bologna 1988.
- DAL LAGO, Alessandro – ROVATTI, Pier Aldo, *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1993.
- DEAVILLE, Jean, *La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*, in: *Enciclopedia della musica, IV. Storia della musica europea*, Einaudi, Torino 2004 .
- DELFRATI, Carlo, *Itinerari. Guida per l'insegnante a Progetti Sonori*, Morano, Napoli 1987.
- DE MASI, Domenico, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, Rizzoli, Milano 2006.
- DE NATALE, Marco, *Strutture e forme della musica come processi simbolici. Lineamenti per una teoria analitica*, Morano, Napoli 1978.
- DE NATALE, Marco, *L'analisi musicale: modello o occasione? - Saggio su Robert Schumann*, Morano, Napoli 1981.
- DE NATALE, Marco, *La musica come gioco. Il dentro e fuori della teoria*. Peter Lang AG, Bern 2004.

- DORFLES, Gillo (1959), *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1975.
- DORFLES, Gillo (1962), *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino 1980.
- DORFLES, Gillo (1965), *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1977.
- DORFLES, Gillo, *L'estetica del mito*, Mursia, Milano 1967.
- DORFLES, Gillo (1968), *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1977.
- DORFLES, Gillo, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980.
- DORFLES, Gillo, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano 1986.
- DUFRENNE, Mikel, *L'occhio e l'orecchio*, Editrice Il Castoro, Milano 2004.
- ECO, Umberto (1964), *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1977.
- ECO Umberto, "Homo ludens" oggi, saggio introduttivo all'edizione einaudiana (1973) del testo di HUIZINGA (cfr.).
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich (1977 e segg.), *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, Il Mulino, Bologna 1987.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich (1991), *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- EISENBERG, Evan (1987), *L'angelo con il fonografo*, Instar-libri, Torino 1997.
- ESIODO, *Teogonia*, in: G. Arrighetti, *Teogonia*, Rizzoli, Milano 1998.
- FERRARIS, Maurizio, *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna 1996.
- FINK, Eugen (1957), *Oasi del gioco*, Edizioni 10/17 ed., Salerno 1987.
- FINLEY, Moses I. (1963), *Gli antichi Greci*, Einaudi, Torino 1965.
- FROVA, Andrea, *Armonia celeste e dodecaфонia*, Rizzoli, Milano 2006.
- FUBINI, Enrico, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1995.
- FUBINI, Enrico, *La musica: natura e storia*, Einaudi, Torino 2004.
- GADAMER, Hans-Georg, *Scritti di Estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2002-
- GALIMBERTI, Umberto, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999.

- GALLO, Alberto, *Il Medioevo, II*, (Vol. II della *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia), Edt, Torino 1977.
- GARAVINI, Fausta, *La casa dei giochi. Idee e forme del Seicento francese*, Einaudi, Torino 1980.
- GEORGIADIS, Thrasibulos (1954), *Musica e linguaggio*, Guida editori, Napoli 1989.
- GIANUARIO, Annibale, *La voce umana e la seconda pratica*, Atti del II Convegno Internazionale di Musicologia - Artimino 1976, in: http://digilander.libero.it/gianuario/nuova_pagina_6.htm
- GOODMAN, Nelson (1968), *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- HOFSTADTER, Douglas R. (1979), *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Adelphi, Milano 1984 .
- HUIZINGA, Johann (1939), *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1973.
- HUIZINGA, Johann (1939), *Homo ludens*, Il Saggiatore, Milano 1983.
- IMBERTY, Michel (1979), *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica* (a cura di Laura Calligari e Johannella Tafuri), Clueb, Bologna 1986.
- JACQUEMARD, Simonne, *Pitagora e l'armonia delle sfere. La Magna Grecia, i numeri, la filosofia*, Donzelli editore, Roma 2006.
- JAEGER, Werner (1944), *Paideia. La formazione dell'uomo greco, vol. I*, La Nuova Italia, Bari 1978.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1961), *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 1998.
- JAYNES, Julian (1976), *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi, Milano 1996.
- JAYNES, Julian (1986), *Consciousness and the voices of the mind*, in: *Canadian Psychology*, April 1986, Vol. 27(2), trad. it. di Mauro Richeldi e Marco Rizza, in: <http://www.pol-it.org/ital/julian.htm>
- KERÉNY, Károly (1958), *Gli dei e gli eroi della Grecia*, il Saggiatore, Milano 2001.

- KOLLER, Hermann, *La mimesis nell'antichità*, in: *Studi di Estetica* n. 7/8, Bologna 1993.
- LE GOFF (1999), *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- LENZ, Wilhelm von (1872), *Il pianoforte e i suoi virtuosi*, Sellerio, Palermo 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1977), *Mito e significato. Cinque conversazioni radiofoniche*, Il Saggiatore, Milano 1980.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Ascolto*, in: *La parola contesa tra filosofia e scienza*, a cura di Massimiliano Finazzer Flory, Il Mulino, Bologna 2006.
- LUZI, Mario, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1959.
- MALAPIERO, G. Francesco, *Il filo di Arianna. Saggi e fantasie*, Einaudi, Torino 1966.
- MARNAT, Marcel, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris 1986.
- MAZZONI, Augusto, *La musica nell'ermeneutica contemporanea*, Mimesis, Milano 2005.
- MERRIAM, Alan P. (1964), *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1983.
- MEYER, Leonard B. (1956), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992.
- MIGLIACCIO, Carlo, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, CUEM, Milano 2000.
- MUSTI, Domenico, *Il simposio*, Laterza, Bari 2001.
- NANCY, Jean-Luc (2002), *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987), *Musicologia generale e semiologia*, Edt, Torino 1989.
- OMERO, *Iliade* (trad. Guido Paduano), Mondadori, Milano 1997.
- OMERO, *Iliade* (trad. Vincenzo Monti), Rusconi, Milano 2005.
- OMERO, *Odissea* (trad. Calzecchi Onesti), Einaudi, Torino 2005.

- ORENSTEIN, Arbie, *Maurice Ravel: Lettres, écrits et entretiens*, Flammarion, Paris 1989.
- OTTO, Walter Friedrich (1954), *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*, Fazi, Roma 2005.
- PAGNINI, Marcello, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Il Mulino, Bologna 1974.
- PANIAGUA, Gregorio - Atrium musicae de Madrid, *Musique de la Grèce antique* (libretto accluso al CD omonimo), Harmonia mundi France, 1979.
- PATERLINI, Mariarita, *Annotazioni in margine all'Aulos*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 42, 2000, cfr.:
<http://www.dismec.unibo.it/musichegreci/demusicis/schederelazioni2000/Paterlini2000.pdf>
- PIANA, Giovanni, *Filosofia della musica*, Guerini e associati, Milano 1991.
- PIANA, Giovanni, *Figurazione e movimento nella problematica musicale del continuo* (in: AA.VV., *La percezione musicale*, a cura di L. Albertazzi), Guerini e Associati, Milano 1993.
- PIANA, Giovanni (1994), *Ripetizione, musica, magia. Conversazioni intorno a "La musica e la magia" di Jules Combarieu*, in:
<http://www.filosofia.unimi.it/~piana/ripetizione/>
- PIANA, Giovanni (1997), *Elogio dell'immaginazione musicale*, De Musica, in <http://users.unimi.it/~gpiana/dm1/dm1e1gp.htm>
- PLATONE, *Leggi*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- PLATONE, *Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- POGGI, Amedeo - VALLORA, Edgar, *Beethoven. Signori, il catalogo è questo!*, Einaudi, Torino 1995.
- PRINCIPE, Quirino, *Musica e filosofia*, in *Musica Viva*, Anno XIV n.3, marzo 1990.
- QUENEAU, Raymond (1947), *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino 1983.
- RASCHE, Jörg (2004), *Il canto del leone verde. La musica come specchio dell'anima*, Edizioni Scientifiche Ma.gi., Roma 2006.
- RATTALINO, Piero, note di presentazione all'allestimento della *Sinfonia Dante* di Liszt per Ferrara Musica 2001.

- RATTALINO, Piero, *Utilità di Bach della didattica del pianoforte*, in: *Johann Sebastian Bach. Magistero – Espressione – Artificio. Atti del convegno internazionale di studi*, Università degli studi di Trieste – Portogruaro campus, 2000.
- RATTALINO, Piero, *Forme e generi della musica*, Garzanti, Milano 2001.
- RATZINGER, Joseph, *La festa della fede*, Jaca Book, 1983.
- RAYNOR, Henry (1972), *Storia sociale della musica*, Il Saggiatore, Milano 1990.
- RESTANI, Donatella, *Musica e mito nella Grecia antica*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- RESTANI, Donatella, *Music and Myth in Ancient Greece*, in: “*Music and Anthropology*”, 2, 1997 (onlinejournal: <http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number2/reresta/>)
- RIBON, Michel, *Le gouffre et l'enchantement. Magies de la musique*, Buchet/Chastel. Paris 2006.
- ROMANO, Augusto, *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- ROSEN, Charles (1994), *Il pensiero della musica*, Garzanti, Milano 1995.
- ROUGET, Gilbert (1980), *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986.
- ROVATTI, Pier Aldo – Zoletto, Davide, *La scuola dei giochi*, Bompiani, Milano 2005.
- RUTTKAY, Zsófia (1997), (sito a cura di) *Composing Mozart variations with dice*, <http://wwwhome.cs.utwente.nl/~zsofi/mozart/>
- RUWET, Nicolas (1972), *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983.
- SABBATUCCI, Dario, *Religione tradizionale ed esigenze esoteriche*, in: *Storia e Civiltà dei Greci. La crisi della polis*, 6. *Arte, religione, musica*, Bompiani, Milano 1979.
- SALOMON, Larry (2002), *The Dies Irae in Stravinsky's Rite*, in: <http://solomonsmusic.net/Rite.htm>
- SARTWELL, Crispin, *i sei nomi della bellezza. L'esperienza estetica del mondo*, Einaudi, Torino 2006.

- SEGAL, Charles, *L'uditore e lo spettatore*, in: *L'uomo greco*, a cura di Jean-Pierre Vernant, Laterza, Bari 1991.
- SEGALEN, Martine (1998), *Riti e rituali contemporanei*, Il Mulino, Bologna 2002
- SETH, Vikram, *Una musica costante*, Longanesi, Milano 1999
- SHEPHERD, John, *La musica come sapere sociale*, Ricordi-Unicopli, Milano 1988.
- SISSA, Giulia-DETIENNE, Marcel, *La vita quotidiana degli dei greci*, Laterza, Bari 1989.
- SLOBODA, John A. (1985), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna 1988.
- SPITZER, Leo (1963), *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 1967.
- STEFANI, Gino, *Musica barocca*, Bompiani, Milano 1974.
- STEFANI, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo 1976.
- STEFANI, Gino, *La competenza musicale*, Clueb, Bologna 1983.
- STEFANI, Gino, *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Sellerio, Palermo 1987.
- STRAVINSKY, Igor (1942), *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1983.
- TALBOT, Michael, *Vivaldi*, Edt, Torino 1978.
- TEDESCHI, Rubens, *L'Opera italiana*, in: *Storia d'Italia, 5-II*, Einaudi, Torino 1973.
- TERNI, Paolo, *Giorgio Manganelli ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001.
- TURCO, Domenico, *Ermeneutica del gioco. Studio comparativo*. in: <http://www.mondo3.it/enciclopedia/pedagogia/ermgioco.html>
- VALERY, Paul, *Philosophie de la danse*, Gallimard, Paris 1957.
- VERDON, Jean (1996), *Il piacere nel Medioevo*, Baldini e Castoldi, Milano 1999.
- VERLAINE, Paul, *Poesie*, Rizzoli, Milano 1974.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino 1978.

Bibliografia consultata

- VERNANT, Jean-Pierre (a cura di), *L'uomo greco*, Laterza, Bari 1991.
- WITTGENSTEIN, Paul (1938), *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1980.
- WITTGENSTEIN, Paul (1941-49), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1997), *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.
- ZAVATTA, Benedetta (2001), *Il mondo del gioco e il gioco del mondo in Friedrich Nietzsche* (reperibile in pdf nel sito dell'Università di Urbino).

Appendice

1.

Larry Solomon a proposito del *Sacre* di Stravinsky

Il Dies Irae nel Sacre di Stravinsky

Traduzione dall'originale inglese presente in:

<http://solomonmusic.net/Rite.htm>

copyright ©2002 by Larry Solomon

“Ho visto nella mia immaginazione un solenne rito pagano: vecchi saggi, seduti in cerchio, che guardano una ragazza giovane ballare fino alla morte”. [L'idea iniziale della Sagra della Primavera in una descrizione di Stravinsky]

Il sacrificio è il titolo della seconda ed ultima parte del balletto *Le Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky. In essa "una fanciulla balla fino alla morte". È pertanto adeguato che sia stata usata come tema principale della solenne introduzione e del successivo brano, *I cerchi magici delle fanciulle*, una versione del canto sulla morte e sul giudizio universale della chiesa romana.

Il tema pervade l'introduzione.

Es. 1

1. Dies Irae

2. Sacre



Il riferimento è inequivocabile. In un punto successivo, come nell'es. 2, l'intervallo iniziale è minore:

Es. 2



Questo inciso di quattro note è usato spesso.

L'intervallo finale è una quarta diminuita, anziché un terza minore: una trasformazione piuttosto comune.

Un'altra variante si sviluppa in un inciso di cinque note:

Es. 3



Qui, la terza e la quarta nota del *Dies Irae* sono scambiate e viene aggiunta una nota per formare la caratteristica terza discendente alla fine.

A volte gli intervalli sono aumentati:

Es. 4



Questo motivo viene contrappuntato dall'inciso di quattro note, invertito e a intervalli ristretti, della parte del soprano:

Es. 5



Anche se la parte del soprano risulta diastematicamente "condensata", il profilo di base dell'inversione del *Dies Irae* è

conservato. Alla battuta n. 90 il tema è al basso, in quinte parallele, sopra contrappuntato dallo stesso inciso invertito in ottave:

Es. 6



A battuta 89 sono usate triadi parallele:

Es. 6 bis



Giustamente, il tema del *Dies Irae* viene usato nelle prime due sezioni della parte seconda: quindi funziona come un simbolo subliminale, come una premonizione del terribile sacrificio che si realizzerà. Nelle violente sezioni che seguono, esso sparisce.

Molte citazioni pervadono il *Sacre*, come altre partiture del primo Stravinsky: *l'Uccello di fuoco*, *il Petrushka*, *Le Nozze*. La maggior parte di esse provengono da canzoni popolari russe, alcune sono tratte dalle raccolte di Rimsky-Korsakov, maestro di Stravinsky, che compilò la raccolta dei *100 Folksongs op. 24* e dal *Melodje ludowe litewskie* (Cracovia, 1900) di Anton Juskievicz. Richard Taruskin ha documentato tutto questo nel suo *Stravinsky and the Russian Traditions* del 1996.

Stravinsky respinse o ignorò ogni debito nei confronti della musica popolare, sostenendo che il *Sacre* fosse del tutto opera originale. Tuttavia studi recenti, di Taruskin e altri, hanno mostrato in modo convincente che non è così. Dopo un iniziale coinvolgimento, Stravinsky ha cercato di separarsi da ciò che considerava culturalmente inferiore -la tradizione folclorica

russa- desiderando piuttosto identificarsi con lo stile tedesco internazionale. Pur comprensivo nei riguardi di Bartok, affermò: "non potrò mai condividere il suo gusto inossidabile per il folclore della sua terra natale. La sua devozione fu certamente reale e commovente; ma non potrò mai fare a meno di dispiacermene in un grande musicista..." [Conversations with Stravinsky, p.72].

Tuttavia il *Sacre* appare come un amalgama di canzoni popolari armonizzate e di altre citazioni, anche tratte da Rimsky e da Mussorgsky. Nella maggior parte dei casi nel *Sacre* i lievi cambiamenti, simili a quelli delle varie versioni del *Dies Irae*, nascondono le fonti originali. Esse sono ulteriormente mascherate dal fatto di essere collocate entro contesti politonali ed extratonali.

Suggerisco ai lettori lo studio del Taruskin. Io mostrerò soltanto qualcuno dei suoi esempi per dimostrare che l'uso del *Dies Irae* non è un'anomalia ma, semplicemente, segue appunto il modello della *variazione mascherata*.

Perfino lo stesso inizio del *Sacre* si basa su materiale preso in prestito da un folksong:

Es. 7

a. folksong 157

b. *Sacre* - Introduzione

L'esempio 7a proviene dalla raccolta di canti popolari dello Juskievicz, *Melodje ludowe litewskie*, e l'esempio 7b è l'assolo di fagotto del primo inizio del *Sacre*. La somiglianza è inequivocabile, anche se il ritmo è diverso e le interpolazioni colorano la melodia.

L'esempio 8a proviene ancora da *Melodje ludowe litewskie*, seguito dall'esempio 8b, tratto dalla battuta 19 del *Sacre*. Stravinsky ha aggiunto ripetizioni percussive che aumentano l'effetto "primitivo":

2.

Schönberg attraverso Pillney & Quenau

Dagli Exercices de style di Raymond Quenau

Testo originale

Interjections

Psst! heu! ah! oh! hum! ah! ouf! eh! tiens! oh!
peuh! pouah! ouïe! hou! äie! eh! hein! heu! pfuitt!
Tiens! eh! peuh! oh! heu! bon!

Traduzione di Umberto Eco

Interiezioni

Psst!Ehi!Ah!Oh!Hum!Ouf!Eh!Toh!Puah!Ahia!
Ouch!Ellala'!Pffui!No!Si?Boh!Beh?Ciumbia!Urca!
ma va!
Che?!!Acchio!Te possino!Non dire!Vabbé!Bravo!
Ma no!*

* Sono stati rispettati rigorosamente gli spazi tra le parole, le maiu-
e la lunghezza delle righe dell'edizione einaudiana del 1983.

Musica come gioco - note semiminime

Karl Hermann Pillney (1896-1980)

Eskapaden eines Gassenhauers, für Klavier zu vier Händen

Variation 9, Schönberg

Schnell **Im Zeitmass des Thema**

1 8^{va}-----

2 *p* stacc.

1 (8^{va})-----

2 *p* dolce

1 schnell wieder langsamer

2 schnell wieder langsamer

f *p*

f

Appendice

8

1

2

langsam

mf *molto espr.*

12

1

2

molto rit.

p *pp*

molto rit. *bewegt*

pp *p*

17

1

2

f sub.

Indice

1. Introduzione	5
2. Prologo	13
3. La musica come gioco	29
4. Come gioca la musica	41
4.1 La musica come attività libera	45
4.2 Il quando e il dove del gioco e della musica	53
4.3 L'incertezza e l'invenzione	59
4.4 Improduttività	67
4.5 Regola	71
4.6 Il gioco dell'interpretazione: un mondo fittizio	83
5. Categorie fondamentali	93
5.1 La competizione: il gioco dell'inaudito visibile	99
- Giochi di emozioni o giochi dell'intelletto?	107
5.2 Alea	113
5.3 Mimicry/mimesi	121
- La citazione	130
5.4 Ilinx	133
6. Ricreazione	141
Nota bibliografica	151
Bibliografia consultata	161
Appendice	175
1. <i>Larry Solomon a proposito del Sacre di Stravinsky</i>	177
2. <i>Schönberg attraverso Pillney & Quenau</i>	183