

Anno X - 2006

Ultimo aggiornamento (Last updated): **marzo 2006**

Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli facendo click sul simbolo
Per evitare di aprire i files PDF nel navigatore, usare l'istruzione "Salva oggetto con nome" (tasto destro del mouse)

To download essays please click on the symbol



 Nicola Pedone

[Augusto Mazzoni, La musica nell'estetica fenomenologica, Mimesis, 2004.](#)



Sergio Bonanzinga

Amedeo Petrilli

Carlo Serra

[Studi sul paesaggio sonoro](#)



 Nadia Moro

[Lo sguardo profondo nell'anima e l'arte consapevole delle proprie regole](#)

[La riflessione herbartiana sulle relazioni tonali](#)

Questo testo è disponibile anche [in versione PDF](#) (496 kB)

 Ingo Schütze

[Organologia e filosofia naturale in Cardano](#)

Questo testo è disponibile anche [in versione PDF](#) (572 kB)

 Carlo Serra

[Le funzioni della quinta nella costituzione dello spazio musicale. Jacques Chailley e la rete del discreto](#)

Questo testo è disponibile anche [in versione PDF](#) (1,8 MB)

 Massimo Privitera

[Carmen, José, le castagnette e la fanfara](#)

Di questo testo è disponibile anche [in versione PDF](#) (220 KB)

Segnalazioni



Il sito della [Società Italiana d'Estetica](#) contiene notizie e informazioni su pubblicazioni e convegni, una mappa dell'estetica in Italia, una sezione di testi scaricabili gratuitamente e vari altri materiali. Si segnala in particolare

Estetica: Una Bibliografia Internazionale
Rassegna Annuale della Società Italiana d'Estetica
Direttore: Luigi Russo (Palermo)

Le voci di questa bibliografia sono consultabili direttamente in rete.

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

[Ritorna a Spazio filosofico](#)



De Musica

[Libro dei Visitatori](#)



[Guest Book](#)

Nicola Pedone

**Augusto Mazzoni, *La musica nell'estetica fenomenologica*,
Mimesis, 2004.**

(Recensione per *Brescia Musica*)

Alla fenomenologia di Edmund Husserl (1859 – 1938) si sono ispirati nel tempo svariati tentativi di avviare una riflessione filosofica sulla musica - e questo non solo da parte di filosofi, ma anche di musicisti, conquistati dall'indubbio fascino "fondativo" del pensiero husserliano. Come dirà Enzo Paci nel 1968, presentando al lettore italiano la terza edizione della *Crisi delle scienze europee*, "la fenomenologia non è qualcosa che si aggiunge alle scienze o alle tecniche o alla letteratura o alla poesia. È, invece, ciò di cui attività pratica, letteratura, scienze e filosofia, sentono in sé come una mancanza. Prima ancora di capire che cos'è la fenomenologia, sia che venga combattuta o accettata, scienze, lettere, arti e politica, la ritrovano in sé come una presa di coscienza". È su questa base, appunto, che numerosi artisti e intellettuali (non necessariamente filosofi, dunque) hanno sentito l'esigenza di un incontro con la fenomenologia. Tuttavia, anche volendo limitarci alla musica, gli sforzi tesi a coniugare musica e fenomenologia hanno portato nel tempo a risultati tutt'altro che univoci. Si pensi, ma è solo un esempio tra i molti, a come due importanti musicisti del secolo scorso, il compositore René Leibowitz e il direttore d'orchestra Ernest Ansermet, richiamandosi entrambi alla fenomenologia, siano approdati a risultati diametralmente opposti nel giudizio sulla dodecafonica schoenberghiana: il primo consacrandola e quasi "deducendola" filosoficamente, il secondo criticandola in nome del principio della tonalità, rinnovato questa volta su basi filosofiche. I motivi di questa equivocità di esiti sono in parte riconducibili all'opera stessa di Husserl: un'opera di non facile lettura e per di più sottoposta a continui approfondimenti e riformulazioni, testimoniati per altro dalle migliaia di pagine di appunti lasciati dal filosofo. Venendo in particolare alla musica (ma il discorso può generalizzarsi all'arte e all'estetica), sappiamo inoltre che Husserl non affrontò mai l'argomento in maniera sistematica, ragione per cui le sue osservazioni e i suoi spunti vanno rintracciati passando al setaccio l'intera sua opera. Ma un'altra ragione, non meno importante, sta nel fatto che se la fenomenologia si diffuse rapidamente in tutta Europa, ciò avvenne a prezzo di qualche confusione, che generò ibridazioni talvolta accattivanti, ma certamente lontane dallo spirito di rigore filosofico di Husserl. Ci mancò poco (e in certi casi non ci mancò affatto nulla) che quella fenomenologia intesa come "esigenza" e "presa di coscienza" di cui parlava Paci si trasformasse in moda intellettuale o, peggio, degenerasse in un disinvolto quanto superficiale uso di strumenti del pensiero husserliano (pensiamo alla famigerata *epoché!*).

Ciò detto, un primo, indiscutibile merito del libro di Mazzoni – che correttamente non parla mai di "scuola" o "dottrina" a proposito di fenomenologia, ma semmai di "movimento" o "galassia" fenomenologica - è proprio quello di risalire direttamente alle fonti, cioè a Husserl in primo luogo e a quelli che possono considerarsi gli

esponenti dell'estetica fenomenologica delle origini. Si delinea così un percorso che, muovendo da Husserl, passa poi a considerare i primi ambienti in cui si diffusero le sue idee (i circoli di Monaco e di Gottinga, in cui spicca Moritz Geiger) e si articola poi nei nomi di Waldemar Conrad, Roman Ingarden e Alfred Schütz, quest'ultimo ricollegabile a una fase successiva del pensiero husserliano. A ciascuno di questi autori Mazzoni dedica un capitolo che alla chiarezza espositiva unisce l'intelligenza teoretica di chi ha idee *in proprio* e di quelle si serve per orientarsi in una materia tanto complessa. Mazzoni, in altre parole, interroga questi autori tenendo sempre ben desta un'attenzione *estetologica*, rivolta cioè ai problemi della *costituzione* dell'oggetto estetico e del valore (o dei valori) di cui esso è portatore: come si costituisce quell'orizzonte di valori in cui si colloca l'oggetto di una percezione estetica? Ma prima ancora: in che modo una cosa semplicemente percepita diventa l'oggetto di una percezione estetica? Che, nel caso della musica, significa domandarsi: come avviene che un insieme di suoni divenga un brano dotato di senso per un (soggetto) ascoltatore? Prendiamo il caso di Husserl, per molti aspetti il più difficile, non solo perché stiamo parlando del fondatore della fenomenologia, ma anche perché, come si è detto, le sue meditazioni sul suono e la musica non sono raccolte sotto un titolo in qualche modo sistematico. Ora, ci ricorda Mazzoni, in Husserl vi sono importanti esemplificazioni rivolte alla *sfera sonora* in senso lato: analizzare la percezione di un suono, per esempio, serve a Husserl per illustrare i concetti di "durata" e di "coscienza interna del tempo"; oppure, il rapporto tra un singolo suono e la melodia cui esso appartiene può essere fecondamente esemplificativo del rapporto generale tra la parte e il tutto. Ma se vogliamo entrare in un terreno propriamente estetico, allora dovremo cercare tra quelle pagine in cui il filosofo parla del passaggio dal mero "manifestarsi psichico del suono" all' "ascolto specificamente musicale". Perché è proprio in questo passaggio "dal campo del mondo naturale a quello del mondo spirituale", che le cose cessano di essere mere cose per diventare "oggetti culturali, che rimandano sempre a finalità o motivazioni di ordine soggettivo e intersoggettivo". Husserl definirà così le opere d'arte "oggetti spirituali ideali" che rientrano "nel mondo dello spirito e delle sue obiettivazioni". Conclusioni che ci conducono nel cuore stesso dell'estetica e a partire dalle quali si muoveranno gli autori prima ricordati. In essi prenderà sempre più corpo la domanda circa lo statuto ontologico dell'opera musicale: quando parliamo della *Quarta Sinfonia* di Brahms, ad esempio, di che tipo di oggetto stiamo effettivamente parlando? Chiaramente – e su questo sembrano convergere tutti gli autori - non di un oggetto *reale*, nel senso in cui lo sono la partitura o le diverse esecuzioni possibili di quella sinfonia. Si tratterà allora di un oggetto *ideale*, come diranno Conrad e Schütz (sebbene di natura diversa rispetto a oggetti ideali quali gli enti geometrici, o i concetti puri), oppure di un oggetto *puramente intenzionale*, come preferirà esprimersi Ingarden, che ha nella partitura e nelle esecuzioni (oggetti questi sì reali) il proprio fondamento ontico. Resta in ogni caso aperto il problema del rapporto tra queste due classi di oggetti. Come si vede, ci troviamo di fronte a domande che se da un lato rientrano a pieno titolo nella ricerca ontologica, dall'altro spalancano il vasto problema del rapporto tra l'opera musicale nella sua identità e la fluttuante variabilità delle sue possibili esecuzioni - tema strettamente correlato, a sua volta, a quello della percezione (e del giudizio estetico) da parte del soggetto. Conrad, allora, parlerà della costituzione dell'oggetto estetico come di un compito (*Aufgabe*) che parte dalla descrizione ingenua

dell'oggetto per giungere alla sua articolazione in quanto oggetto estetico vero e proprio: "entro l'oggetto estetico si danno delle relazioni il cui compimento da parte soggettiva è prescritto". Ingarden, forse il filosofo in cui le ambizioni sistematiche sono più esplicite, porrà la distinzione tra l'esecuzione di un'opera e la sua *concretizzazione* ("a una sola, identica opera corrispondono innumerevoli esecuzioni, a ogni esecuzione innumerevoli concretizzazioni possibili"). Particolarmente importante è la concretizzazione estetica: "a partire da un'emozione originaria, in cui si compie una sorta di derealizzazione contemplativa rispetto al mondo reale, l'ascoltatore è mosso a ricercare un accordo armonico tra alcune formazioni e qualità rilevanti dell'opera", in seguito al quale sarà formulato il giudizio estetico (positivo o negativo). Corollario di questo risultato raggiunto da Ingarden è la distinzione tra *valore estetico*, che è sempre pertinente alla concretizzazione dell'opera in una sua esecuzione, e *valore artistico*, che pertiene invece all'opera in quanto oggetto puramente intenzionale, correlato alla partitura. Ciò non significa, nota Mazzoni, che i giudizi sul valore artistico vertano sulla nuda e pura schematicità dell'opera; "al contrario, essi riguardano piuttosto la ricchezza potenziale di riempimenti (e quindi, in ultima analisi, di concretizzazioni e di valori estetici) che lo schema consente".

Come si è potuto notare anche da questi brevi richiami esemplificativi, Mazzoni enuclea sempre con chiarezza le diverse posizioni, cercando anche, in sede conclusiva, di rintracciare eventuali punti in comune (sicuramente, tra questi, il tema dell'antipsicologismo e della non riducibilità dell'opera a mero vissuto soggettivo) ovvero quelli di dissidio, soprattutto laddove è in gioco il rapporto tra polo soggettivo e polo oggettivo, tra "immanenza della coscienza e trascendenza del senso" – vero punto cruciale di ogni orientamento fenomenologico. Ma al di là di ogni singola valutazione, emerge chiaro il senso del lavoro di Mazzoni: negli autori presi in considerazione e nella discussione che essi hanno alimentato hanno preso vita idee ancora poco conosciute e talvolta addirittura fraintese, che meritano invece di essere riportate correttamente nel pieno del dibattito culturale italiano. Idee che interessano non solo lo storico della filosofia, che può così valutare il rapporto tra Husserl e alcuni dei suoi primi allievi; non solo lo studioso di estetica, che si troverà di fronte a quadri concettuali spesso di notevole respiro sistematico; ma che sono di vivo interesse anche per il musicista e per chiunque ami, insieme alla musica, la riflessione su di essa.

  [ritorna agli studi sul paesaggio sonoro](#)  [ritorna all'indice degli argomenti](#)



STUDI SUL PAESAGGIO SONORO

Carlo Serra

Spazio musicale e paesaggi sonori

Questo testo è disponibile anche in versione PDF (264 kb)

Sergio Bonanzinga

- Il teatro dell'abbondanza

Pratiche di ostensione nei mercati siciliani

Questo testo è disponibile anche in versione PDF (230 kb)

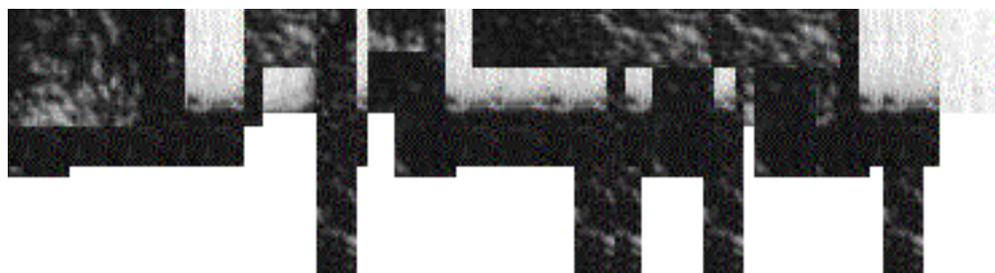
Amedeo Petrilli

- Le Corbusier: forma e immagine

- Le traiettorie acustiche di Le Corbusier

Questo testo è disponibile anche in versione PDF (1,8 Mb)

<<<Ritorna all'indice degli argomenti



Carlo Serra Spazio musicale e paesaggi sonori

Introduzione

Potrebbe sembrare inutile riavviare oggi una discussione sul concetto di paesaggio sonoro [1], elaborato ormai venticinque anni fa da R. Murray Schafer, soffermandoci sui danni connessi all'inquinamento acustico; d'altra parte, è difficile non farsi cogliere dalla tentazione di un rapido richiamo a quel tema, nel momento in cui gli ultimi dati sulle malattie del lavoro danno al primo posto, fra le patologie che affliggono i lavoratori italiani, proprio i disturbi connessi alla sordità, che risultano in continuo incremento [2] nell'ultimo trentennio, secondo quanto recita il rapporto presentato dall'INA alla fine del luglio 2002.

Il primo che insorgerebbe contro quest'approccio al testo sarebbe probabilmente lo stesso Schafer, rivendicando in modo deciso la natura teorica, ed estetica, del suo lavoro. [3] Una valenza estetica che andrebbe presa nel suo significato più profondo, e, almeno sotto un profilo conoscitivo, *genetico*, perché intimamente connessa ad una riflessione sulla funzione del momento sensibile nelle vicende della vita di coscienza. Schafer vuole insegnare *nuovamente* al lettore una sensibilità nei confronti degli eventi acustici che circondano il mondo, aspira a *ricostruire* una storia dell'attitudine all'ascolto, ponendosi il problema di un metodo che insegni a rivalutare la funzione dell'irrompere del suono nel processo di riconoscimento dello spazio da parte della soggettività.

Le riflessioni che presentiamo vorrebbero chiarire, almeno in parte, i presupposti gnoseologici su cui si appoggiano le analisi sviluppate da Schafer rispetto ai problemi connessi al tema del paesaggio sonoro.

Questi aspetti c'incuriosiscono: nel testo, infatti, il rapporto *figura - sfondo* assume un ruolo centrale, tanto nell'elaborazione di un concetto di spazialità, intesa esistenzialmente come capacità di abitare il mondo, che nell'elaborazione di un modello antropologico del comportamento rispetto al suono.

E' significativo che tali problematiche si accompagnino ad un ostentato atteggiamento di rimpianto per la maggior sensibilità che il mondo antico avrebbe avuto nei confronti dei fenomeni sonori, e dei loro portati immaginativi, mentre il nostro vivere si articolerebbe

tutto in una dimensione che opacizza la componente emotiva legata al suono e la sua capacità di marcare atteggiamenti, valenze emozionali, elaborazioni simboliche nei confronti dello spazio che ci circonda.

In questa prospettiva, l'opacizzarsi del rapporto figura - sfondo sembra essere il sintomo di uno stato di profondo *disordine*, che tormenta le relazioni fra fonte sonora e attività simbolizzante della coscienza. Tale preoccupazione teorica ci sembra sia stata poco rilevata nelle discussioni che hanno avvolto la ricezione dell'opera, ed è forse il caso di riportarla al centro di una discussione filosofica.

La centralità del rapporto *figura -sfondo* per definire il rapporto che lega il mondo dei suoni all'attività della coscienza pone, infatti, le intuizioni del teorico canadese di fronte a due difficoltà.

La prima è legata al modo di pensare l'enuclearsi di un concetto di *figurazione sonora*, legata, sul piano fenomenologico, al carattere *diffusivo* del suono: se siamo circondati da musiche, rumori, segnali, che ci avvolgono continuamente, che ci portano instancabilmente nel ventre del loro intrecciarsi, come definire *in modo nitido* una figura rispetto allo sfondo che la circonda? Tra le pieghe di quest'interrogativo, avvertiamo il problema dello squilibrio che caratterizza il rapporto fra la dinamica dei suoni, la loro capacità attrattiva, le loro potenzialità timbriche e figurali e la sostanziale staticità della fonte che li emette. Il mondo moderno pone in primo piano suoni monotoni, elaborati da fonti ad alto volume, suoni dai quali ci si difende attraverso un atteggiamento di insensibilità all'acustico, che alla lunga impoverisce l'immaginario.

La necessità di costruire tassonomie descrittive in grado di cogliere la natura peculiare dei suoni, va così incontro alla seconda difficoltà, ossia definire l'atteggiamento di chi ascolta, di chi partecipa al processo di figurazione, di acquisizione di forma del suono e che sa *ricoscerlo*. Secondo il nostro autore, è proprio questa sensibilità che nella società postindustriale vive in uno stato di profondo abbandono. Il recupero della pratica dell'ascolto che Schafer vorrebbe suggerirci è così tesa a recuperare il piacere di delibare i suoni, e a considerarne l'essenziale peculiarità *qualitativa*, nell'elaborazione utopistica di un modello di nuova abitabilità del mondo.

Cosa significa, in questo contesto, *abitare*? La risposta è articolata su più piani. Il mondo brulica di eventi acustici, che sollecitano la nostra coscienza e s'imprimono sui nostri vissuti in modo profondo: i luoghi che abitiamo e in cui viviamo sono segnati da una loro identità sonora, legata alla loro *morfologia*, alle specifiche configurazioni naturali, alle forme di insediamento che lo popolano, alla dimensione culturale di chi ne utilizza le risorse. Ovunque vi sia vita, c'è suono, ed il mondo va paragonato ad una grande composizione musicale, di cui saremmo, al tempo stesso, attori e fruitori. Il suono è aspetto del presentarsi del mondo alla nostra coscienza, una spia che ne rivela le intime articolazioni. L'esperienza del suono è quindi *esperienza di un ambiente*, dei movimenti che lo permeano e delle emozioni che collegano i suoni alla morfologia dei luoghi in cui lo esperiamo.

Schafer tende così a dare un'interpretazione *narrativa* del rapporto che lega la ricezione degli ambienti rispetto alle sonorità che li caratterizzano: il libro, scritto da un compositore dall'orecchio sensibilissimo, e dall'ampia cultura letteraria, raccoglie una grande collezione di luoghi narrativi, di fonti che evocano un archivio di suoni perduti.

Classici latini e greci, testi medievali, trattati scientifici, veri e propri brani di letteratura, fonti a stampa si connettono, per mettere capo ad un mosaico che delinea, con amore, qualcosa che ricorda una sorta di storia culturale dei suoni e dei rumori, e della loro elaborazione da parte della soggettività umana.

Il lettore viene così introdotto in un ampio repertorio descrittivo, che abbraccia suoni d'ogni genere, dal ruggire degli elementi al canto degli animali, dall'evoluzione dei primi strumenti musicali all'invasione del pianoforte moderno, dal rumore degli utensili, a quello delle armature, dai più disparati macchinari industriali fino ai mezzi di trasporto, che evocano con felicità l'evolversi delle caratteristiche interne dei paesaggi sonori nel loro *allontanarsi* dalla natura.

Viviamo circondati da suoni che si diffondono, offendendo il nostro orecchio e condizionandoci: una patina difforme di suoni *uniformi*, muti e continui come quelli di un motore, segnano, senza variazioni parametriche l'ambiente che ci circonda, e ricadono sui nostri pensieri, sul nostro immaginario, condizionandone in modo monotono gli orizzonti, ed impoverendone le stesse possibilità narrative. I suoni moderni, semplicemente, *durano*, identici a se stessi nel fluire del tempo.

Nel mondo antico, il rumore del lavoro è discreto: nella bottega del fabbro, il tintinnare dei martelli sul metallo crea intrecci poliritmici, da quel martellamento si sviluppano suoni discreti cui porgiamo l'attenzione come ad una composizione musicale (affermazione questa che porta dentro di sé molti problemi, perché dovremmo subito chiederci *in che senso* questo accada), mentre il moderno si affaccia attraverso forme di brutale razionalismo che vedono nei suoni naturali, quale il gorgoglio delle acque, il farsi avanti della triade tonale, o l'ingenuo naturalismo della fondazione fisico - matematica della teoria degli armonici.

Nel mondo che ci circonda un inarrestabile ed indifferenziato ronzare, sordo e povero d'informazione, riempie l'ambito in cui, nel quotidiano, sfilano anonime forme di vita: rumori di traffico aereo, urbano, di condizionatori d'aria, di produttività cieca riempiono e rendono insensibile, nel loro stratificarsi, l'orecchio e la coscienza dell'uomo moderno. Nei suoni prodotti dal mondo che abitiamo, sembra dunque essersi perduta la possibilità di *plasmare una forma*, di articolare un rimando che li porti oltre se stessi, oltre la loro pura datità. Non possiamo più indugiare di fronte ad un suono, che si è fatto sterile trasparenza, pura struttura di rimando, priva di quelle opacità che lo rendono *attraente*.

Lo svuotamento di significato si riverbera nelle nostre abitudini d'ascolto, a partire dalla percezione del sé. Il rumore dei passi, che descrive l'andatura quindi un modo di abitare lo spazio, di esprimere un *carattere* nel movimento, e ad esprimere un ritmo determinato dal

moto del corpo, dall'appoggiatura al suolo della pianta del piede, dal coordinarsi di caviglia e ginocchio si trasforma prima nel moto continuo della ruota, dove ancora è possibile distinguere sonorità diverse in grazia della materialità variabili dei terreni e degli acciottolati, infine perde ogni possibilità d'articolazione nel rombare del motore a combustione interna [4].

In questa vicenda culturale, diventa centrale lo svilupparsi di analisi tese a mettere in luce la funzione delle dinamiche, attraverso cui il mondo sonoro solletica ed opprime la coscienza dell'ascoltatore, articolandosi dall'impercettibile alla soglia del dolore, attraverso i rumori inafferrabili del vento tra le foglie, i solenni rintocchi delle campane, i ticchettii degli orologi, il gorgoglio dei ruscelli, lo sferragliare di carrozze, i rumori sordi delle civiltà industriali o quelli letali delle guerre. Ad ognuna di queste sollecitazioni, corrisponde uno specifico rapporto con l'ambiente. La nozione di ambiente viene dunque letta in una prospettiva esistenziale, anche se le descrizioni raccolte da Schafer non trascurano suoni che emergono in regioni remote e non abitate. A questi ultimi, come ai suoni degli elementi, corrispondono valenze mitiche, che da un lato li collocano sul piano delle matrici simboliche, dall'altro defluiscono in un confronto con la dimensione quotidiana dei suoni che ci circondano, per indicare un orizzonte di irriducibile purezza.

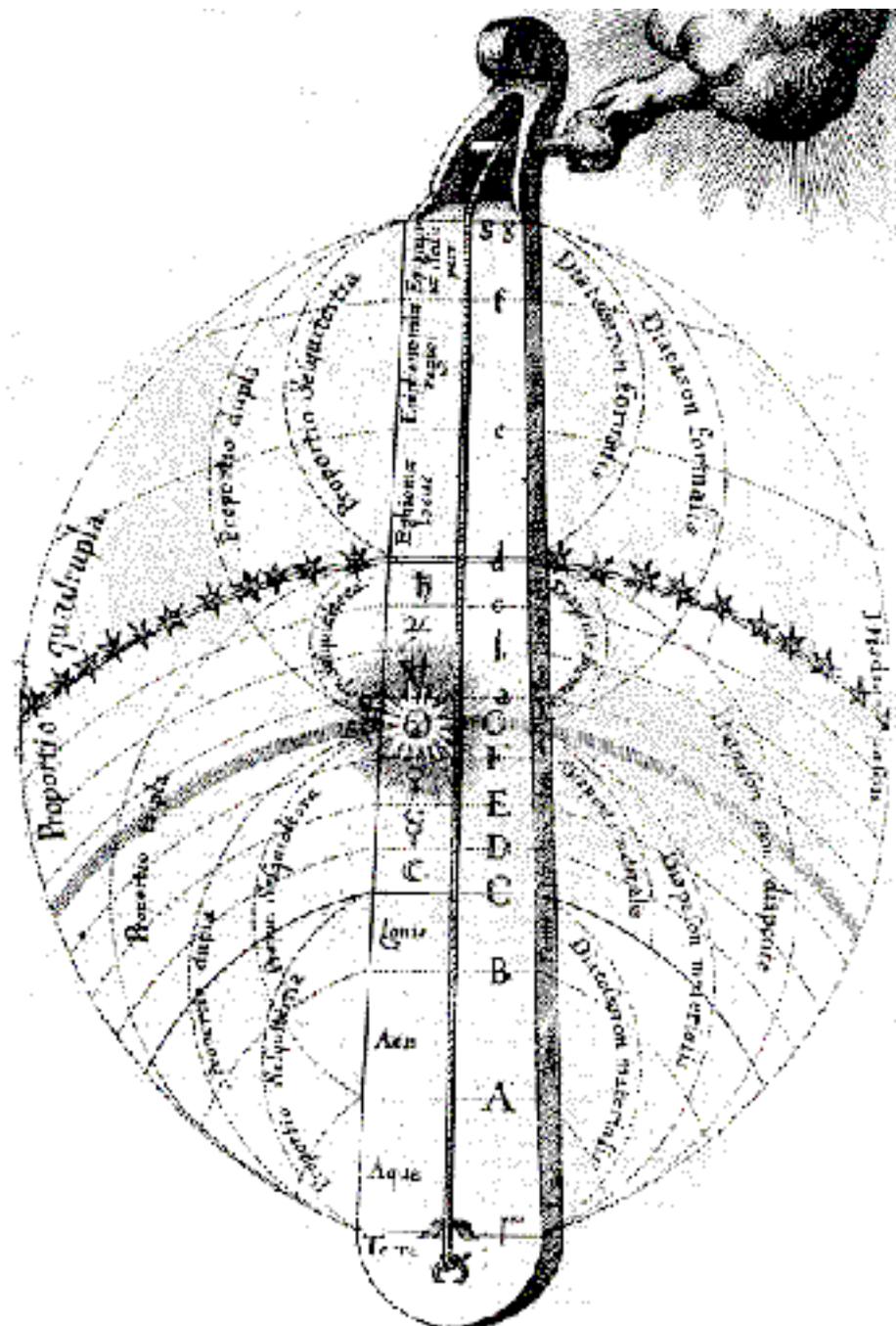
Ai suoni corrispondono atteggiamenti emotivi, che ne determinano valenze che mutano di epoca in epoca, con l'evolversi delle fonti sonore e delle forme di vita che esse imprimono: nelle varie ricostruzioni che si succedono nel libro, l'attenzione di Schaffer sembra ossessionata dal tema del timbro. La sua curiosità nei confronti delle componenti fonematiche e di quelle onomatopeiche, gli permette di dominare la poesia di Poe, la prosa di Hugo o i repertori descrittivi più disparati, mettendone sempre in luce le qualità timbriche, secondo un atteggiamento che rivendica le possibilità narrative del materico.

Nelle citazioni che costellano il percorso del libro, la descrizione del suono si porta implacabilmente in primo piano, costituendosi come vera protagonista del testo che, dopo aver catturato l'autore, coinvolge il lettore in un gioco evocativo di suoni scomparsi, di canti d'uccelli o di sirene, e infine di simboli connessi ai quattro elementi, in cui la rumorosità diviene cifra essenziale di un rapporto identificativo della soggettività con la natura. La coscienza umana, unica aldilà delle singole culture, è così immenso serbatoio di suoni, in cui, a livello inconscio, riverbera e si agita la forza primitiva degli elementi, che condiziona il nostro modo di rapportarci al mondo. Si affaccia così l'idea di una grande matrice immobile, che va preservata. Il tema dell'abitare si colora così di connotazioni prescrittive: esso deve conformarsi a modelli pre-tecnologici, in cui si possa avvertire la centralità della natura e delle sue componenti materiali, che continuano ad agitare la nostra coscienza. La valenza sociale del suono va interpretata secondo questa angolazione. I rumori e le varie tecnologie che li producono, mutano la qualità delle relazioni umane, e lo stesso accade per l'evoluzione degli strumenti musicali e delle forme di ricezione della musica. Al tema della perdita della forma e del ritmo, ossia dell'individualità del suono che occupa il paesaggio musicale postindustriale si affianca, dall'epoca della rivoluzione elettrica, quello della *schizofonia*, del prodursi di una separazione fra fonte sonora ed evento: viviamo in un'epoca di riproducibilità tecnica, in cui il suono è spesso separato dalla fonte originaria che lo aveva prodotto, in un mondo di suoni decontestualizzati e

perciò spogliati di tutti i loro referenti autentici, in una continua dislocazione acustica dei suoni riprodotti, che uccide ne uccide il significato, assieme a quello del silenzio[5]. Alla schizofonia corrisponde un'ideologia dell'anonimato della spazialità in cui gli eventi acustici vengono alla luce.

Si potrebbe tentare, e Schafer lo fa, di elaborare uno schizzo delle modificazioni culturali nella ricezione dei suoni, modificazioni che si ripercuotono all'interno della società e dei suoi modi di produzione: dal suono delle fabbriche, alla perdita dell'innocenza del cielo, grande cloaca dei suoni aerei, l'irrompere prepotente dei suoni umani, dell'inquinamento acustico, modificano ogni forma di vita. Rumore è potere, non solo nella comunicazione, ma anche sul piano delle pratiche politiche e di quelle di controllo del cittadino. Il tema del suono confluisce immediatamente in quello della sua diffusione nelle pratiche comunicative, attraverso l'analisi di uno strumentario tecnico ben variegato, che comincia con gli accenti tonici delle lingue e termina con la trasmissione radiofonica radio o televisiva. Chi ha più *potere*, può fare più *rumore*, amplificare il proprio messaggio attraverso strumenti mediatici, che ne amplificano le voci. Non si tratta certo di un atteggiamento nuovo: Schafer vede una linea di continuità fra i portati ideologici della *Phonurgia Nova* di Athanasius Kircher (1673) ove le riflessioni sull'acustica si intrecciano all'elaborazione di macchine sonore in grado di propagare la voce nelle più lontane regioni dello spazio, facendolo proprio, e l'attuale funzione dei media, secondo una linea interpretativa che si rispecchia in quella di Marshall McLuhan. Il corollario che ne deriva, è che al restringersi della dimensione privata del dominio acustico, corrisponda una ulteriore mortificazione del valore sociale del *silenzio*.

Nel libro, diventato, con buona ragione, un classico, vanno così intrecciandosi temi complessi ad ombreggiature ideologiche che meriterebbero un'analisi accurata, a causa della nebulosità che ne avvolge, da più parti, contenuti e portati concettuali. Ce ne occuperemo, soprattutto per quanto attiene ai rapporti fra suono e conferimento di significato. L'ultima parte, dedicata al tema del design acustico, in cui si levano sensate critiche al modo con cui architetti ed esperti di acustica hanno travisato tali temi, rimarrà così al di fuori del nostro studio.



Il consuonare del mondo nel monocordo di Fludd[6]

§1. L'ascolto fra le rovine: le toniche del paesaggio sonoro

A dire il vero, qualche considerazione andrebbe svolta già a partire dal titolo originale, che sembra riportarci subito in un contesto mitico: *The tuning of the world*, l'accordatura del mondo di cui parla una stampa che appare nell'*Utriusque Cosmi Historia* di Robert Fludd, ed assente, per quanto segnalata in una fantomatica pagina quattro, nell'edizione italiana del testo. La terra, il mondo è un enorme corpo in risonanza. Il referente teologico è racchiuso nella formula *In principio era il suono*, suono che sta ancora vibrando, nella

degenerazione delle sue nuove morfologie.

Nella particolare accezione usata dal nostro autore, l'idea d'accordatura riporta in sé l'idea di una sintonizzazione con il rumore del mondo, certamente persa (sintonia che va cercata, come la messa a fuoco di un suono che proviene da una sorgente nascosta, ma forse anche un gioco di parole con quel *fine tuning*, sistema di sintonizzazione radiofonica, in quegli anni assai in voga.).

Sembra dunque che il testo parli di una relazione fra modello e copia: un'accordatura sottintende sempre un campione di riferimento.

Dobbiamo chiederci cosa comporti iniziare un discorso sul suono e sul mondo, parlando di un'*accordatura*. Quale sarà il modello con cui il mondo dovrebbe accordarsi? Come, soprattutto, far coincidere questi caratteri di permanenza, con la dimensione d'evento, che è propria del manifestarsi di un suono, come legare l'aspetto fenomenologico dello sparire dei suoni (*soni pereunt*) con la permanenza garantita dalla risonanza metafisica del modello?

Il proporre l'idea di una permanenza costante del suono nell'ambiente sembra adombrare un'ipotesi molto radicale, e per certi versi, fuorviante ossia che il suono, oltre a far corpo con l'ambiente, vada a coincidere integralmente con l'ambiente, *permei* di sé ogni esperienza della spazialità, la fecondi per una coscienza tutta presa in una continua attività di simbolizzazione, alla ricerca di un archetipo sonoro, perduto o innominabile. Sotto la transizione dei suoni, permane la risonanza metafisica di un suono originario, che ipnotizza una coscienza collettiva.

Se cerchiamo di sottrarci alle suggestioni junghiane che appesantiscono fin dall'inizio il discorso, e resistiamo all'idea di chiudere il libro, dovremmo riconoscere che l'aspetto più raffinato di quest'impostazione rimanda proprio al mito platonico dell'origine della spazialità: per Platone lo spazio è ricettacolo di vita, si colloca in una dimensione intermedia tra il materico ed il materno.

Sembra così che il suono non sia solo nello spazio, ma che lo costituisca come una sua fonte originaria. La dimensione metafisica dell'origine del mondo dal suono tende ad assolutizzare il suono stesso, a trasformarlo nell'unico evento che segna la nostra esperienza originaria ed autentica della spazialità. La coscienza viene così ridotta ad un ricettacolo di suoni, costituita da un elemento originario, uniforme ed indifferenziato, che sonnecchia e improvvisamente si risveglia, riproponendo sempre lo stesso rapporto con il suono, che varia etnograficamente per alcune variabili culturali. All'emergere della differenziazione, corrisponde la staticità originale della matrice.

Siamo così condotti, fin dall'inizio, nell'atmosfera di un discorso metafisico, che confonde consapevolmente suono e silenzio con l'altare della vita, e che racconta le avventure di una coscienza universale che colloca relazioni simboliche, dello stesso tipo allo scopo di ricostruire un rapporto perduto.

Se vogliamo *imparare* ad ascoltare i suoni del mondo, ci ammonisce Schafer, dobbiamo immediatamente assumere il registro di questo genere di riflessioni, con un passaggio, a dire il vero assai brusco, dal piano epistemologico ad uno fideistico, più che metafisico.

Contro la degenerazione delle cifre originarie di ogni suono, viene dunque riproposta l'idea di un modello mitologico-naturalistico, che vuol necessariamente collocarsi *al di fuori* del piano della storicità, del divenire fattuale delle cose: alla purezza, alla consistenza logica del modello si deve collegare una riflessione teorica, mentre un discorso sulle valenze del rumore e del suono, nella nostra vita, ci riporta nell'alveo della concretezza delle forme storiche della coesistenza umana.

Come risolvere questo paradosso? Cerchiamo di dipanarne i contenuti, dando ragione di tre aspetti principali: le caratteristiche del suono, la loro ricezione e la valorizzazione simbolica dei loro portati culturali.

Le caratteristiche di un paesaggio sonoro, o meglio degli elementi che lo animano, possono essere ricondotte a tre elementi: toniche, segnali ed impronte sonore. Alle loro spalle, stanno i suoni *archetipi*, che, fin dall'antichità, si caricano di significati simbolici, suoni gravidi di senso che stanno dietro ad una consapevolezza originaria del suono, su cui si plasmerebbero tutte le culture.

Ognuno di noi porta dentro di sé una serie di suoni che individuano l'ambiente in cui si è formato. Facendo propria una dimensione introspettiva, Schafer osserva che i suoni plasmano la nostra personalità, sollecitando i nostri stati d'animo e condizionano la nostra vita affettiva: le testimonianze letterarie assumono così il valore di una sorta di analisi ad alta voce dei propri vissuti e dei propri malesseri. In quanto tali, sono pagine di un diario collettivo che racconta il progressivo sradicamento dell'uomo dal mondo della natura.

Nella costruzione di una *archeologia* dell'ascolto, esiste una sorta di esibito compiacimento, che nel nostro autore fa presa sul tema della natura perduta: l'evoluzione è una sorta di *tradimento*. Nelle pieghe del testo si avverte una radicale ostilità all'idea di progresso, che implica necessariamente meccanicità e spersonalizzazione, perdita dell'intimità nel rapporto con se stessi.

Nell'evocare la peculiare natura ideologica del concetto di introspezione, il testo si fa carico di una *distinzione di livello* fra il divenire storico del suono ed il suo modello metafisico, fra suoni stabilizzati, immutabili, e divenire storico dei rumori, fra alto e basso insomma, e quest'impostazione crea subito dei problemi, perché ci aggredisce fin dalle prime pagine, dando un colore fortemente etico alle tassonomie che seguiranno e confondendo immediatamente il discorso, perché una simile classificazione dei suoni non può permettersi il lusso di fissare immediatamente i loro modelli al di fuori della trasformazione storica, senza sviluppare parallelamente una teoria che dia ragione di come ci atteggiamo rispetto al suono.

Il rischio di una simile impostazione non sta tanto nel cercare universali linguistici, che

valgano come pietra di paragone, ma nel non riuscire a mettere a fuoco le caratteristiche del processo di simbolizzazione. Quali sono, e come variano, le modalità d'ascolto nella storia e nelle culture? La risposta di Schafer non si rivela lineare, né potrebbe esserlo.

Le toniche di un paesaggio sonoro sono costituite dai suoni creati dalla sua geografia e dal suo ambiente: acqua, vento, foreste, pianure, uccelli ed animali costituiscono le toniche che influenzano il carattere di chi abita una determinata regione. In che modo? Attraverso un rapporto percettivo che il nostro autore ricostruisce attraverso le relazioni fra figura e sfondo.

Viene così importato un modello qualitativo, difficilmente rilevabile sul piano quantitativo, che crea un campo di forze in cui entrano almeno tre variabili: il darsi del suono per prospettive successive, il suo stagliarsi in modo più o meno conflittuale con uno sfondo, e la reazione di un ascoltatore, che lo percepisce e che viene segnato da tale esperienza.

Ponendo il problema in questi termini è difficile parlare di un modello scientifico, anche se questo modulo della psicologia della forma trova un suo fondamento sul piano visivo, e se sul piano sperimentale quell'approccio alla psicologia musicale ha preceduto storicamente il modello visivo stesso, aspetto che Schafer sembra non tenere in gran conto. Del resto, questo accade anche in psicologia.

Rimane comunque che se la figura è ciò che viene percepito, lo sfondo (cioè la tonica) le deve dare il suo risalto e il suo spessore, le attribuisce cioè un carattere *determinato*.

In queste situazioni, Schafer osserva che i suoni inseriti nella loro ambientazione naturale, assumono un carattere archetipo, che influenza il carattere degli uomini che lo abitano: ecco una radice atta a sviluppare una prima mitizzazione del discorso sulla natura, che trova un giusto fondamento sul fatto che la scomparsa di quei suoni, che si imprimono come impronte sul carattere degli abitanti, viene giustamente avvertito come un impoverimento culturale. Dall'altra parte, si fa particolarmente pressante il tema della nostalgia di una forma d'articolazione del suono (l'intreccio poliritmico legato al discreto, l'identità *quasi melodica* dei segnali e così via), che possiamo indicare solo in modo molto vago. Alla friabilità dell'argomento, corrisponde la mancata messa a fuoco del problema teorico fondamentale: *come* i suoni influenzino la vita della coscienza, in quali relazioni essi si pongano con l'esperienza della spazialità o dell'abitare in generale, e soprattutto in che modo si espliciti l'*attività* della coscienza, che scivola dalla percezione passiva all'interpretazione simbolica, senza che l'analisi di Schafer colmi la lacuna descrittiva che il modularsi di livelli così impegnativi mette immediatamente in gioco.

Ci si trova così ad indicare dei caratteri determinati di cui presagiamo oscuramente l'esistenza, ma che non potremmo indicare con sicurezza.

Spieghiamoci con un esempio banale: sulla riva del mare, il canto del gabbiano si staglia sul mobile sfondo delle onde, mentre quel canto rimane soffocato e coperto dai rumori del

porto. I gruppi di suoni che accompagnano l'evento principale, possono attenuarlo, sino a farlo scomparire o possono metterlo in rilievo, come accade nel primo caso. Il mare è la tonica nella prima situazione, mentre nella seconda la tonica è determinata da una serie di rumori che vanno dipanati, alla ricerca di un suono principale, che funga da riferimento per l'ambientazione delle forme di vita che in quel luogo orientano le dimensioni immaginative degli abitanti.

Avremo così due possibili gradazioni del paesaggio sonoro: un paesaggio sonoro ad alta fedeltà, in cui i suoni si stagliano in modo netto, senza sovrapposizioni, ed un paesaggio a bassa fedeltà, caratterizzato da un avvilupparsi di suono che sovrappongono le loro frequenze in modo confuso, e che danno luogo ad una situazione informe.

L'evento principale (il canto dell'uccello, il fischio della sirena, il rombo del motore della nave, lo stridere della catena sulla banchina) è invece il segnale, la figura che viene determinandosi, stagliandosi in modo sempre più chiaro.

Risulta problematico chiedersi cosa significhi, in questo contesto, *fedeltà*: forse ad una generica possibilità di marcare attraverso dei segnali? L'ascoltatore, sembra dire Schafer, è costantemente giocato dal rapporto emozionale con il suono, percepisce in modo mutevole queste relazioni, muovendosi nello spazio.

La particolare accezione del termine fedeltà sembra scavalcare i suoni in quanto tali, ed implica che vi siano suoni buoni e suoni cattivi, impronte sonore che incidono bene e che incidono male, confondendo aspetti etici con ambiti recettivi, e sviluppando considerazioni che poco hanno da dividere con l'analisi di un atteggiamento.

I dislivelli ideologici che covano dentro a questi atteggiamenti, ci invitano a scendere nel dettaglio del problema percettivo e del dischiudersi delle relazioni che stringono l'emergere del suono alla sua simbolizzazione.

§ 2 Il rapporto figura-sfondo ed il tema del simbolico

Sarebbe ingeneroso ignorare che il nostro autore avverte bene la centralità di questi problemi. Egli sa per delineare il quadro di una nuova sensibilità al suono, si deve elaborare uno schema in cui il problema dell'attività percettiva occupi una posizione precisa. Per questo motivo, egli cerca di mettere a fuoco in modo preciso il rapporto fra figura e sfondo. Il problema è che su tale opzione pesano tutte le lacune analitiche che abbiamo dovuto evidenziare.

Schafer spiega che le relazioni fra figura e sfondo andrebbero pensate così:

“la figura corrisponde al segnale, o all'impronta sonora, lo sfondo ai suoni dell'ambiente

che lo/la circondano (suoni che spesso possono essere toniche). Il campo è, infine, il luogo in cui questi suoni si manifestano, il paesaggio sonoro.” [7].

Sfondo e figura potranno essere invertiti, ma *mai percepiti simultaneamente*: pure, osserva Schafer, guardando l'acqua di uno stagno, trasparente, è possibile percepire contemporaneamente le due cose. E' una strana affermazione, che mostra un problema teorico non risolto tanto rispetto al tema della trasparenza, e a quello della matericità: si avverte, comunque, da una parte l'esigenza di ridurre a un unico elemento ciò che mette in moto i meccanismi percettivi (che possa far parte della percezione dello stagno una dialettica tra trasparenza e profondità è un'idea che non viene messa in luce), mentre dall'altra rimane in sospeso se il momento immaginativo, che accompagna la percezione e il campo che la circonda, vissuti come inseparabili e analizzati per adombramenti successivi, possano venire risolti attraverso l'individuazione del momento in cui qualcosa si trasforma in qualcos'altro, senza tenere conto dell'intrinseca *unità* di quel processo.

La prima domanda che potremmo porci è relativa al ruolo dello spettatore, che partecipa all'evento. Su questo tema, Schafer osserva che è indispensabile poter indicare l'*istante* in cui la figura, dissolvendosi, si trasformerà in uno sfondo, impercettibile o quando lo sfondo, emergendo, si trasformerà in figura. E' troppo poco, sembra quasi che si tiri il sasso nello stagno, per poter poi nascondere la mano.

Schafer nota che spesso, la trasformazione di uno sfondo in evento è esperienza acustica fondamentale, che segna anche sul piano esistenziale. Ma siamo poco persuasi che quel passaggio, da sfondo a figura, rientri esclusivamente in un vissuto acustico, senza chiamare in causa l'atteggiamento *motivazionale* di chi ascolta, di chi sta discriminando da un tessuto sonoro, l'emergere complesso di una singola componente, anche all'interno della funzione di segnale di un suono, come accade per chi caccia in una foresta o interroga con l'orecchio l'avvicinarsi di un passo, pensando sia quello della sua compagna. Schafer *sfiora* il tema, osservando che l'appartenenza di un suono alla categoria figura o alla categoria sfondo è determinata in parte dall'acculturazione, dalle condizioni mentali o motivazionali dell'individuo, e che non ha alcun rapporto con le caratteristiche *fisiche* del suono.

Si tratta, ancora una volta, di un'affermazione problematica, perché alcune caratteristiche fisiche dei suoni hanno tale pregnanza fenomenologica, da riverberarsi sul piano dell'attribuzione del significato: lo stesso ribollire del mare riporta certamente anche a parametri fisici, pur non riducendosi alla definizione spettrografica delle sue frequenze.

Per chiarire la natura del problema, egli propone un *confronto* fra due situazioni opposte: in questo modo la rumorosità atroce dei suoni della rivoluzione industriale, che pur essendo molto forti (ferrovie, turbine, ciminiere, sirene, macchine), sono rimasti ignorati fino al momento della loro messa in discussione rispetto alla rilevanza sociale, viene contrapposta a suoni appena percepibili che vengono riconosciuti come figura quando siano in nuovi contesti o intesi da persone estranee ad un ambiente determinato, dotato di peculiarità ben riconoscibili. L'esempio, questa volta, è narrativo: Lara, protagonista del

Dottor Zivago di Boris Pasternak, arriva a Mosca per la prima volta, e la sua attenzione è attratta dal crepitio, lieve e fantasmatico, dell'illuminazione elettrica moscovita.

Possiamo notare che Schafer va individuando, nella scelta dei suoi esempi. gli estremi dinamici, del fortissimo e del pianissimo, per mettere in luce che, al variare quantitativo dell'intensità, si faccia avanti un'invariante, legata all'attenzione verso il gesto sonoro che parla alla coscienza. E' difficile tuttavia, rimanere persuasi dall'uso di questi due esempi, che, presi così, non spiegano ancora nulla del modo con cui il suono si fa avanti.

Nel primo caso, i rumori delle macchine venivano sicuramente percepiti in modo doloroso, e se solo dopo diventano icone di una condizione umana, ciò va ascritto semplicemente ad un problema di culturale: i traumi della vita in fabbrica esistevano già *prima* d'esser descritti.

Per quanto riguarda Lara, potremmo chiederci se il notare questo nuovo rumore non faccia parte di un problema più ampio, qual è quello della scoperta della dimensione della spazialità della città, problema in cui la valorizzazione immaginativa del rumore della luce rischia di dissolversi in una cornice più ampia, come osserva confusamente lo stesso Schafer. Certo, tutto questo mostra che anche i suoni più piccoli divengono vettori immaginativi (in questo caso descrivono una situazione di spaesamento), ma Schafer non si chiede neppure per un attimo come questo accada o se la narrazione di questo piccolo atto attentivo, che racconta forse qualcosa di più un processo di acclimatazione dall'esterno, non trovi la propria radice in una tendenza immaginativa che traspone l'estraneità ad un ambiente nella registrazione di un suono. Il crepitare della luce elettrica fa così parte della nuova dimensione esistenziale che attende Lara e che ne plasmerà il destino. Una Lara che appare, nella prospettiva, di Schafer, *passiva* proprio nel momento in cui va costruendosi nuove coordinate, tese a garantirle la possibilità d'adattarsi in un ambiente pieno d'incognite. Eppure, l'atteggiamento di chi coglie alcuni particolari di una situazione percettiva sembra essere volto in una direzione assai differente: ogni dettaglio deve raccontare qualcosa, se vi è una sorpresa, vi sono anche aspettative non soddisfatte, come accade per lo stupore rispetto all'irrompere di un rumore connesso alla luce.

In questo contesto, dovremmo pur chiederci cosa significhi assumere un atteggiamento rispetto ad un ambiente estraneo e se questo modo di reagire non vada affrontato in modo più analitico, anziché essere proposto come la dimostrazione della validità dello schema figura - sfondo. Su cosa si radica il modo in cui questa vicenda ci viene narrata? E' solo una questione di *stupefazione* di fronte ad un nuovo suono. Stupefazione che si arresta subito, che non mette capo a nulla. Eppure, quante domande si affastellano nella mente del personaggio che vede, per la prima volta, il sopraggiungere della notte moscovita.

Dobbiamo ridurre tutto questo solo ad un vissuto psicologico, come Schafer fa, o possiamo osservare che, inseriti in un nuovo ambiente, tutti i nostri sensi si tendono, nell'individuazione di quelle varianti, che ci potrebbero utili per familiarizzarci con un luogo, con cui dobbiamo prendere confidenza?

Lo stesso Schafer si rende conto che il binomio figura - sfondo, pensato in termini tanto generici, non riesce a dar ragione del modo in cui si reagisce alla diffusione di un nuovo suono, o alla familiarità con cui reagiamo ai vecchi. Per questo motivo, egli è costretto a ricorrere ad un'altra nozione, quella di competenza sonologica. Ma questo passo, che propone il classico tema dell'adeguatezza, incornicia il discorso di Schafer all'interno di un approccio cognitivista, che urta non poco con tutto l'argomentare precedente.

§ 3 La competenza sonologica ed il mimo

La competenza sonologica è un criterio che sta tra il mimico ed il prescrittivo, incentrandosi sull'insegnare all'ascoltatore come riprodurre nel modo più fedele ciò che ha udito. Al livello più elementare, quella pratica si basa sulla mimesi onomatopeica riprodurre con la voce il rumore di una pala che scava prima nella sabbia e poi nella ghiaia, oppure imitare il tono, le inflessioni timbriche di un'altra voce che parla. Al livello più alto, c'è la riproduzione in studio di registrazione, ad esempio del terremoto. Tali procedure non ci danno ancora nessuna risposta su come ascoltiamo, ma hanno il pregio di proporre una ricostruzione dell'esperienza sonora, e degli atteggiamenti emotivi che l'accompagnano.

Il procedimento indica così un metodo per dar ragione di una competenza nei confronti del suono, proponendoci delle griglie per imparare ad osservarne la natura, per costruire una sensibilità nei confronti delle sue processualità.

Siamo in un imbarazzo, che continua a crescere: possiamo usare i registratori per catturare, sezionare e conservare i suoni ed analizzarli a fondo, ma pensata così la competenza sonologica rimane solo un'importantissima pratica imitativa di sensibilizzazione al corpo del suono, oppure una raffinata pratica retorica per offrire il gioco di competenze che rientrano, in fondo, all'interno di una strategia della mimesi.

Inoltre, lo stesso Schafer nota che l'immagine prodotta da un microfono si riduce sempre ad un dettaglio, mentre la competenza richiesta a chi voglia comprendere un paesaggio sonoro deve essere aerea, vista dall'alto, in grado di staccarsi da quei particolari ingranditi dalla microfonaione, che coglie sempre il dettaglio in primo piano. Con l'idea di mimesi facciamo un passo avanti, ci avviciniamo al suono nella sua globalità.

Ma cosa significa *mimare* una fonte? E poi, rimane una profonda differenza fra ascoltare e mimare un suono, rispetto alla ricostruzione di una processualità in atto.

Schafer è reticente e sposta il problema su di un altro piano, trattenendosi su aspetti tecnici. Egli osserva che il registratore, è capace di sintetizzare suoni di cui la voce non è capace, ma che, gestito dalla coscienza umana, può unire impressioni, immaginazione ed espressione. Più che costruire una teoria, egli ci propone un esempio: la ricostruzione di

un terremoto fatta da un tecnico radiofonico, effettuata con ghiaia, scatole di cartone, ed altri strumenti reperibili in un piccolo studio di registrazione.

“Quante volte questo evento mi è stato descritto come un tumulto confuso e improvviso, rumore dello scuotersi della terra e grida laceranti. Si tratta di una descrizione assai lontana dalla realtà. Un terremoto si sviluppa in 4 fasi ben distinte, con alcuni secondi di pausa fra una fase e l'altra. L'inizio è un brontolio profondo, vibrante, che cresce lentamente, si mantiene in questo stato per 1 o 2 secondi, e poi ricade fin quasi a zero...” [8].

E' evidente il problema espressivo che viene evocato nel passo. Tutto il linguaggio è investito da espressioni che metaforizzano immaginativamente il rumore, e le reazioni soggettive che ne discendono. Il fatto percettivo è totalmente sublimato nell'espressione immaginativa, come spesso accade.

L'esperienza del terremoto si fa avvertire in quelle espressioni cupe, che suscitano terrore. E questo non accade certo per motivi misteriosi, ma perché le caratteristiche di quell'evento sono diventate una narrazione, proprio quello che Schafer sembra temere di più. Verrebbe da formulare una classica obiezione scettica, osservando che se ascoltassimo alla radio quei suoni, potremmo non riconoscere il terremoto, per quanto gli effetti possano essere efficaci. Avrei comunque bisogno di qualcuno che mi dicesse che sto per ascoltare un terremoto, che mi indichi cioè come devo dispormi ad ascoltare quei suoni, per poterli interpretare. Schafer ci accuserebbe, giustamente, di sordità, ma il ricorso alla mimesi avrebbe bisogno di un quadro di riferimento concettuale più solido.

Alla stessa stregua, il sonogramma di un terremoto, o un qualunque altro espediente notazionale, ha certamente un significato morfologico - conoscitivo assai importante per un geologo, un ingegnere o un vulcanologo, o per un esperto d'acustica, ma la nozione di paesaggio sonoro pensata da Schafer non va certo in una direzione obbiettivistica.

Le stesse relazioni matematiche si riducono alla analisi della dinamica fra suoni, al rapporto che lega intensità a durata per un ascoltatore, empiricamente assorbito nei suoi pregiudizi culturali e nelle sue abitudini. Comprendemmo quel suono sintetico, quella imitazione con piena pregnanza emotiva, perché questo è *il modo* con cui ci disponiamo all'ascolto di quel terrificante evento naturale.

Sembra così che il concetto stesso di paesaggio sonoro si disponga su un dominio concettuale molto più ampio di quello pensato nel processo di mimesi, perché va a toccare il modo con cui facciamo esperienza del dato percettivo, modalità che non è neutra, e che ha complessità più ampie delle delimitazioni territoriali fra visivo ed acustico. Solo in questa prospettiva, comprendiamo che ricostruire artificialmente un suono è un modo per chiarire che *rapporto* abbiamo con lui.

Il problema è avvertito, ma non risolto, da Schafer, che propone l'idea di un ascolto musicale del paesaggio, ove il termine musicale indichi, di nuovo, la delibazione

dell'evento sonoro, rumore compreso, secondo le regole formali dei linguaggi musicali codificati dalle varie culture. E' un passo azzardato, che può confondere, dato che i rapporti fra suono musicale e rumore andrebbero comunque differenziati.

Schafer propone un parallelismo fra dinamica musicale (uso del piano e del forte, per mettere in primo piano gli eventi più importanti) e tecnica prospettica: nella prospettiva le regole di costruzione del quadro privilegiano come punto di vista ideale quello dello spettatore, rispetto al quale si dipana a narrazione rappresentata nel quadro. La regola di costruzione del quadro è applicazione del punto di vista di uno spettatore ideale:

“Nella pittura prospettica, gli oggetti sono messi in fila ed ordinati a seconda della loro distanza dall'osservatore; in musica i suoni vengono ordinati secondo la loro enfasi dinamica, all'interno dello spazio virtuale del paesaggio sonoro. Anche in questo caso si tratta di un'illusione deliberata, che secoli di pratica hanno trasformato in un'abitudine.” [9].

Tali osservazioni hanno un certo peso e vanno commentate, perché se vi sono abitudini, dovranno pur attecchire su qualcosa di *pregnante*, che motivi quella serie d'iterazioni su cui l'abitudine prende forma.

Viene qui in gioco l'esperienza della spazialità tridimensionale, assieme alla categoria del realismo. La pittura prospettica vuol riprodurre le condizioni d'esperienza dello spettatore, ed, in quanto tale, il suo illusionismo è basato sulla riproduzione di alcune caratteristiche della spazialità in un contesto narrativo. Si tratta, appunto di una finestra sul mondo. Non si tratta di negare il realismo prospettico, ma di chiedersi quanto quel tipo di raffigurazione ci insegni rispetto alla nostra esperienza della spazialità. E forse potremmo chiederci se sia davvero così importante cercare paradigmi per l'acustico, se alla fine veniamo sempre ricondotti al visivo. Forse questa comunanza potrebbe insegnarci qualcosa, ma Schafer cerca ostinatamente un'esperienza peculiare del suono, che sia assoluta, che non possa essere riportata sugli altri parametri d'esperienza.

Potremmo porci delle domande più radicali e chiederci se quei paradigmi visivi individuati da Schafer non siano in realtà una serie di funzioni interpretative, che vanno oltre l'ambito dell'esperienza visiva. Si potrebbero sbrigliare gli equivoci, ampliando la categoria d'esperienza, che qui viene artificialmente ridotta all'acustico.

Qual è, infatti, il vero nodo problematico da sciogliere nella posizione di Schafer? Il fatto che la percezione dinamica dei suoni, che la vicinanza o la lontananza di un suono dallo spettatore attraverso l'uso delle dinamiche, è un pregiudizio occidentale basato su una concezione dello spazio di tipo prospettico. Schafer nega un carattere peculiare dell'esperienza nell'ascolto della fonte sonora, ossia che la dinamica richiami il piano ed il forte come declinazione del passaggio da lontano a vicino, un passaggio essenziale per orientarsi nel movimento.

Di fronte ad una moltitudine di suoni inarticolati, ad una muraglia di suoni com'è quella

che ci circonda nella città moderna, portiamo in primo alcuni suoni, rispetto al altri, a creare dei sipari, con cui cerchiamo di prospettivizzare il caos brulicante del rumore.

Tale aspetto, pacifico nel darsi dell'esperienza di qualunque passeggiata, in Schafer, diventa pregiudizio culturale, che deriverebbe da un modello musicale nascosto, quello del concerto, in cui le dinamiche del solista, del gruppo concertante e quella dell'orchestra vengono distinte tra loro attraverso artifici dinamici. Sembra insomma che il parametro culturale alteri il nostro modo di porgere orecchio al rumore nell'inestricabile foresta sonora in cui viviamo.

Di colpo, sprofondiamo nella dimensione di un empirismo opprimente: ci siamo *abituati* a collocare gli eventi sonori in scenari dinamici, che ripropongono lo schema figura - sfondo. Su cosa si radichi questa abitudine, in che senso il mutarsi del rapporto dinamico indichi una trasformazione nel paesaggio sonoro, è un importante problema che continua a cadere nel vuoto.

Il constatare, ad esempio, che al mutare delle dinamiche corrisponda un avvicinarsi o un allontanarsi da una sorgente sonora, oppure il fatto che esistano sorgenti sonore in grado di produrre suoni continui, che si mantengono identici a se stessi, sono già dei giudizi che implicano una capacità nel coordinare serie di eventi diversificati, a metterli in rapporto, in un'angolazione più ampia di quella offerta dall'iteratività cieca determinata dei nessi abitudinari. Schaffer non si chiede *mai* su cosa si appoggi un'abitudine, l'acquiesce come un puro fatto, per deprecarla.

Non concedendosi dubbi, lo stesso rapporto fra figura - sfondo e campo andrà ricondotto ad un pregiudizio culturale, e non al modo con cui abitiamo lo spazio e ad un tessuto di abitudini, piovute misteriosamente dal cielo. Quando Schafer è costretto a parlare del movimento dell'ascoltatore nello spazio, in cui le varie fonti sonore si presentano prospetticamente, e mentre alcune passano in primo, altre rientrano nello sfondo, seguendo l'atteggiamento o gli interessi che orientano chi si va muovendo, non sembra cercare modelli descrittivi che possano andar oltre la semplice tassonomia.

In queste tassonomie, i modelli di spazialità verranno *ovviamente* messi in conflitto tra di loro, senza individuare quell'elemento comune, da cui si declinano le differenze. E così, per parlare delle relazioni fra suono e spazio, si vanno a cercare modelli alternativi, all'interno di altre culture, quali quelle del mondo cinese, esquimese e bizantino, ove la prospettiva viene rovesciata, e ciò che è più lontano viene rappresentato come più grande.

Tali osservazioni sono fuorvianti, perché la percezione prospettica o quella della profondità dello spazio, accompagnano il decorso delle nostre percezioni indipendentemente dalla formazione culturale che ci contraddistingue, e la stessa idea che il movimento nello spazio si articoli attraverso un qui ed un là, cioè un punto in cui io mi trovo ed un punto verso cui tendo, fa parte dell'esperienza del movimento, a qualunque latitudine culturale.

Naturalmente, questo non implica che tutte le tradizioni culturali debbano seguire il medesimo paradigma, come accade per la scelta espressiva con cui un pittore propone di rappresentare come più grande un oggetto in terzo piano rispetto a quello collocato sul primo.

§ 4 L'acustico come modello dell'evento.

L'esempio degli esquimesi può chiarire cosa intenda Schafer per una consapevolezza *spaziale modellata sul piano acustico*. Egli utilizza un'osservazione di Edmund Carpenter che mette in luce le peculiarità rappresentative nell'elaborazione dello spazio nella cultura eschimese:

“Gli esquimesi spesso proseguono i loro disegni sul retro, sull'altra faccia del foglio, considerando anche che anche questa faccia parte della stessa superficie... Per loro lo spazio non è statico e non è pertanto misurabile ... Lo scultore non si preoccupa delle esigenze dell'occhio, lascia che ogni pezzo occupi il proprio spazio e crei il proprio mondo, senza far riferimento a uno sfondo o a qualcosa di esterno... Come il suono, ogni scultura crea il suo spazio e la sua identità, impone i suoi assunti.

La consapevolezza dello spazio acustico è perciò non focalizzata. E' una sfera senza confini precisi, uno spazio prodotto dalla cosa stessa e non uno che la contiene... è spazio in continuo movimento, che crea in ogni momento le sue dimensioni.

All'attività astrattiva dell'occhio che colloca nello spazio fisico gli oggetti, che si distaccano dallo sfondo, si contrappone la dimensione pervasiva del suono, e l'orecchio raccoglie suoni provenienti da tutte le direzioni: tra gli esquimesi è lo spazio acustico ad aver influenzato e a dominare lo spazio visivo ” [\[10\]](#).

Cosa viene davvero messo in evidenza in queste belle descrizioni? Una grande confusione tra problematiche diverse, che sono quella della raffigurazione dello spazio in movimento e quella della ricezione del suono. Schafer parte da un dato fenomenologico difficilmente contestabile: la forza del suono, la sua capacità di irrompere nello spazio che ci circonda, e la forza d'attrazione del suo movimento.

La spazialità giocata dal suono è dinamica, si espande e ci attrae. All'evanescenza del suono, che veniva sottolineata in altre parti del libro, viene ora contrapposta la sua capacità di presentarsi con le sue regole interne: il darsi delle sonorità definisce un campo mobile, le cui regole vanno assecondate. Potremmo osservare che al suono non si sfugge, ma che questo aspetto non implica una consapevolezza non focalizzata, espressione che ha dell'incomprensibile.

Potremmo forse intenderla, riportandoci al tema della difficoltà ad individuare, in contesti

particolarmente stratificati, la fonte di un suono. Il fatto che comunque essa venga ricercata, che vi sia un gesto, un atteggiamento di risposta al suono, che mette in gioco il tema della localizzazione, mostra che il problema della localizzazione del suono è tutt'altro che sfuocato per la coscienza. Altro è osservare che accade spesso che i suoni giungano e si perdano: ma questa situazione ha a che vedere con una problematica più complessa, che trova il suo fondamento nell'idea di una spazialità lontana, che si manifesta attraverso un suono, e che potrebbe, ad esempio, partecipare della dimensione irrealizzante di un farsi avanti dell'idea di *alterità* di un luogo, come accade per quel punto di fuga, che garantisce l'organizzazione prospettica del quadro.

Tutta la descrizione del paradigma dello spazio acustico porta ormai con sé un profondo equivoco. La contrapposizione con il visivo, ora messo tra parentesi, e l'idea che la rappresentazione dello spazio pittorico coincida in tutto e per tutto con l'esperienza che noi facciamo dello spazio visivo, non riescono ad incontrarsi mai. Connettere la staticità dello spazio al suo poter essere misurato è poi un grossolano errore concettuale: la misurazione dello spazio, pur essendo iterativa, non implica staticità, né che lo spazio sia immobile. Per misurare un'estensione, bisogna infatti muoverci dentro, accettando mutamento e permanenza.

Ora, nella rappresentazione dello spazio di raffigurazione *espressiva* che emerge dalla scultura esquimese, possono valere regole che non coincidono sempre con quelle dello spazio visivo di cui facciamo esperienza, senza per questo togliere plausibilità all'aspetto prospettico connesso al movimento nello spazio. Gli esquimesi, infatti, fanno esperienza della stessa spazialità in cui ci muoviamo anche noi, ed il fatto che esista un'interpretazione diversa del rapporto figura-sfondo (che viene comunque illustrato in modo assai generico), non nega che gli esquimesi esperiscano la profondità di campo, o la possibilità di ordinare delle coordinate spaziali, secondo componenti direzionali. Il problema è che né Carpenter, né Schafer si chiedono se un modo di rappresentare, che fa capo ad una dimensione espressiva, possa essere fatto *coincidere totalmente* con una forma d'esperienza.

Si mette così in relazione un fatto (ossia la dimensione pervasiva del suono) con un'interpretazione squilibrata (l'interpretazione della spazialità della scultura esquimese, che viene confusa con il modo con cui gli esquimesi si rappresentano lo spazio nella dimensione dell'esperienza), postulando un mondo la cui grammatica concettuale diventa indecifrabile.

Naturalmente, nessuno può negare che il suono si diffonda per centri concentrici, ma viene spontaneo far notare che se nel suono noi ci volgiamo verso qualcosa, l'atto, quel gesto spontaneo ha proprio di mira la localizzazione di una fonte, come, del resto, mostrano bene gli esempi proposti da Schafer.

Dire che esista un fondamento percettivo ed un'interpretazione culturale di tipo espressivo, ci sembra più tranquillizzante del declinare la cultura esquimese all'insegna di un relativismo culturale sfrenato.

Alla stessa stregua, l'irrompere nello spazio della scultura esquimese, la capacità che essa ha di plasmare lo spazio attorno a sé, secondo le proprie articolazioni, potrebbe indicare che lo spazio circoscritto dalla scultura è uno spazio isolato dai consueti ambiti d'esperienza, che richiama imperiosamente l'attenzione dello spettatore, dicendo: *qui* valgono le mie regole. Il che non esclude che altrove, al di fuori di quello spazio circoscritto, tornino a valere le regole d'esperienza dello spazio che tutti condividiamo.

Abbiamo parlato di gesti attentivi. Siamo portati a vedere nei suoni un alto e un basso, parliamo della loro profondità, insomma il corpo del suono e la sua natura mobile non si contrappongono al visivo, ma lo integrano. Al suono non ci si sottrae, non possiamo chiudere le orecchie, come chiudiamo gli occhi. Esso accade, e ci attrae nelle sue maglie.

Tutto questo accade indipendentemente dalle mentalità prospettiche, anzi, anche con gli occhi chiusi è facile incontrare di nuovo lo schema figura-sfondo, perché lo schema figura sfondo non è parametro di tipo esclusivamente visivo. Sarebbe forse il caso di pensare che l'organizzazione di un campo percettivo ha regole ben più complesse del rapporto figura - sfondo.

Ora un nuovo suono si fa avanti, e l'altro passa in secondo piano. L'enfasi sulla negazione della dimensione prospettica è davvero fuor di luogo. In un altro senso, quando ci concentriamo sul suono, siamo portati a chiudere gli occhi, a concentrarci su quella fonte, trascurando il resto del mondo. Questo significa cercare di dar conto della materialità del suono, ma non significa cancellare il mondo dalla propria coscienza, anche se esso può passare, placidamente, in secondo piano.

§ 5 Il problema del gesto e della segregazione.

In realtà, a chiusura del capitolo, Schafer tenta finalmente di presentarci un modello percettivo. E lo fa attraverso la distinzione fra gesto e tessuto sonoro^[11]:

“Gesto è il suono isolato, unico, specifico, che impone la sua presenza; tessuto è invece l'aggregato generalizzato, l'effetto "a chiazza", l'anarchia confusa di azioni tra loro contraddittorie.”^[12].

Con lo stratificarsi dei rumori, i gesti solistici, i suoni segnali, i ritmi riconoscibili, gli elementi che dovrebbero andare in primo piano, si fondono in autentici muri, tessuti sonori.

L'immagine del muro rimanda ora ad una mancanza di trasparenza che si addensa in impenetrabilità, quella di tessuto, al configurarsi di una trama fitta, labirintica, in cui tutto si confonde.

L'aggregazione fa sparire ogni individualità, la riassorbe al suo interno e ripropone ancora un confuso rumorio. Eppure, alcuni suoni emergono da quel caos e attirano la nostra attenzione, diventando di nuovo *figura*. Anche se non li cerchiamo, essi ci vengono incontro.

La segregazione rimane, nell'impostazione di Schafer, un fatto misterioso, e in un certo senso, è davvero così. Solo che Schafer vuol legare il carattere dinamico ed attrattivo del suono legato alla relazione originaria che lega l'uomo al risuonare del mondo.

L'ascolto non focalizzato ci viene presentato così come un *mistero*, un evento esoterico, e viene da pensare che nell'orientamento complessivo di Schafer, non poteva che finire così: il rifiuto di una dimensione intermedia fra immaginazione e percezione, l'assunzione di componenti immaginative mai analizzate analiticamente, si congiunge al tema dello stupore e sigilla le nostre riflessioni sul piano degli archetipi.

E' possibile, tuttavia, chiedersi se fra un empirismo brutale che assuma il suono come dato di fatto e la sua trasposizione sublimata all'interno di una costellazione simbolica archetipica, che dovrebbe essere la stessa per tutte le coscienze, non sarebbe stato possibile porsi il problema dell'esistenza di percorsi che potessero aggirare questo desolante binomio, in vista di una descrizione di ciò che il suono, di per sé, *presenta* ad una coscienza che lo intenda.

La mancanza di un atteggiamento descrittivo esplose proprio su questo livello, ove nascono nuovi problemi di metodo e di classificazione, difficilmente solubili. Se un tessuto sonoro va definito come “*la somma di innumerevoli gesti, non più discernibili [13]*”, e gli eventi sonori vanno intesi solo in termini statistici, esiste un'irrisolvibile differenza qualitativa fra aggregato e suono singolo, che rimane nella soglia del *non - udibile*. Schafer raccomanda solo di non confondere il suono singolo con l'aggregato, perché l'aggregato si pone su di un livello *qualitativamente* diverso. Qui la confusione si fa feroce, perché il passaggio da livello quantitativo a quello qualitativo si deve affidare alla potenza descrittiva dell'analisi stocastica. Ma quel tipo di descrizione, utile sui piani tipologico, ci mette di fronte ad un ennesimo paradosso, per il quale si va a scomodare il pensiero zenoniano sull'infinito.

“*Se uno staio pieno di grano versato per terra produce un rumore, ogni chicco di grano ed ogni parte di chicco di grano dovrebbe anch'esso far rumore, ma in realtà non è così [14].*”.

Sarebbe il caso di fare delle scelte: o si assimila il tessuto sonoro ad un evento qualitativo, e si cerca di chiarire il significato della stocastica, come accade in una citazione tratta da Xenakis, o si viaggia verso un'improbabile assimilazione dei tessuti sonori al comportamento dei fluidi granulari, oppure, infine, si dovrebbe dar ragione della variazione qualitativa legata allo stratificarsi dei suoni singoli nel tessuto.

Limitarsi a sottolineare che fra gesto e tessuto esiste una differenza qualitativa, o affidarsi al misterioso postulato per cui l'intero è maggiore della somma delle parti, si rivela una pratica elusiva, non certo all'altezza del paradosso zenoniano. Né ci sembra giustificato il porre l'ambito dei tessuti sonori in quello delle illusioni acustiche, come invece fa il nostro autore.

Potremmo forse intendere tutto il problema, se provassimo a pensare che il tessuto acustico si differenzia dal gesto, proprio perché, sul piano dell'intendere, l'emergere del tessuto sonoro è un evento qualitativo: facciamo esperienza di tessuti sonori, e non di gesti assimilabili al rumore del chicco di grano.

Ma questo significherebbe ammettere che, nell'ambito della trama che lega fatti percettivi a dimensione intellettuale, possano emergere dati complessi, che vedano cooperare tra di loro strutture linguistiche e percettive che giochino *contemporaneamente* su più piani, e che tutte le separazioni fra acustico e visivo, di essenziale rilevanza teorica, non debbano essere lette con atteggiamento meno contrappositivo.

L'aspetto qualitativo che sostiene la dialettica fra gesto e aggregato sonoro, va forse pensato in un ambito più ristretto, che è quello della costruzione di senso nell'ambito dell'esperienza.

§ 6 Rumori ed ineffabilità.

Nelle discussioni che abbiamo ricostruito, abbiamo spesso fatto cenno ad una distinzione che dobbiamo porre fra due atteggiamenti ben diversificati fra loro, quello che si interroga su cosa ascoltiamo e quello relativo a *come* ascoltiamo, su come cerchiamo di individuare le relazioni fra i suoni che ci circondano.

Schafer è consapevole di questi problemi, ma li evita, invitandoci a porre tutta la nostra attenzione sull'evento acustico.

“In un tessuto sonoro a larga banda è presente anche un'altra illusione acustica: l'udire suoni diversi. Quando Bruce Davis ed io lavoravamo alla composizione di Okeanos - opera in cui mescolavamo alla naturale polirumorosità del mare suoni elettronici e voci che leggevano testi di poesie d'argomento marino - ricordo che, dopo aver lavorato per ore su nastri su cui era inciso il rumore delle onde, vi udivamo spesso altri passaggi della composizione che da sommersi emergevano fino al livello della percezione, per venir poi nuovamente ricacciati nell'oblio della cascata dei flutti.” [\[15\]](#)

Naturalmente, questo vale anche per molti altri suoni, e Schafer osserva che, in fondo, una spiegazione di tali fenomeni, “*ridurrebbe il grande potere di attrazione e il valore simbolico di questi suoni.*” [\[16\]](#).

Allo stratificarsi del suono si affida così un elogio dell'ineffabilità e del rimando al non determinabile. Emerge qui con chiarezza come l'orecchio del compositore sia totalmente

rapito da un amore per il suono e per il non determinato, rispetto cui siamo invitati tutti a *tacere*, per non rovinarne la sacralità.

Non manca un richiamo allo stupore, stupore per un polimorfismo che arricchisce il materiale, rispetto al quale, finalmente, opacità è ricchezza, ed il chiaroscuro occasione per nuove esplorazioni, per un imprevedibile ripresentarsi del rapporto figura - sfondo. Il materico è dunque una vena inesauribile, a patto che venga scelto dal compositore. All'ascoltatore tocca in sorte una sorta di inquietante immobilità.

Potremmo arrestarci qui, perché si tratta di enunciazioni che trovano il loro fondamento in una dimensione estetica, che non può più essere filtrata attraverso riflessioni epistemologiche. Torniamo così all'immagine di Fludd e alle riflessioni sul modello e sull'adeguatezza. L'ascolto di un intrecciarsi di suoni complessi, come il rumore del mare, ci fa accedere nel regno del polimorfo, che dobbiamo contemplare presi da vertigine: dietro all'illusione acustica (a questo punto, perché chiamarla così?) si nasconde un radicamento in un fenomeno originario, che non riusciamo a comprendere.

Viene, tuttavia, spontaneo chiedersi *in che modo* dovremmo ascoltare i suoni del mare, per ottenere questo magico risultato. Schafer ci propone un esempio tratto dalla psicologia, dove il rumore multiplo del pianto di un bambino mascherato da nove decibel di rumore bianco, sollecita reazioni narrative diverse da un gruppo di ascoltatori, che vi trovano, significativamente, illustrazioni di diverse situazioni. Come questo possa accadere, lo deciderà la psicologia.

Eppure, potremmo dire che ognuna di quelle immagini ha una sua legittimità, racconta un vissuto diverso. Ma il rumore le elude tutte, rimane l'oggetto frastagliato, che fugge ad ogni analisi.

Dobbiamo avviarci ad una conclusione, fissando alcuni rilievi critici. Partendo dal problema delle diverse reazioni, rispetto ad un suono, osserviamo che qui l'intera argomentazione andrebbe reimpostata, ponendo attenzione alle modalità della correlazione che quell'esempio mette in campo.

In quel caso, infatti, il suono sostiene attività mentali diverse, non tanto per una sua qualità ineffabile o per la sua mancanza di articolazione, ma perché quella matericità viene pensata come un filo conduttore per narrazioni variamente orientate, e che l'analisi, in questo caso, si intreccia subito al modo in cui viene filtrata l'evocatività afferente alla materia.

Lo stile narrativo riporta in primo piano un andamento discorsivo del pensiero, una grammatica dell'esperienza, che scavalca e piega i caratteri del suono ibridato, intrecciandola in liberi percorsi immaginativi, che trovano un fondamento nelle emergenze complesse che il suono ibridato suscita.

Per far questo, dobbiamo mettere da parte archetipi e uscire dal circolo dei rimandi da

suono a suono, e chiederci in che modo contesti d'esperienza possano essere trasposti immaginativamente in un racconto libero, che segue il ritmo di un oggetto sonoro che non vuole, ne può, assumere forma.

E' evidente che, anche in questo caso, la ricerca di un paradigma alternativo al visivo, si rivela del tutto inutile: situazioni analoghe accadono quando guardiamo delle macchie sui muri, leggendole come fossero paesaggi, nel tentativo di animare narrativamente la materialità.

Non è dunque un problema di modello visivo o acustico, ma semplicemente di una forma dialogica fra materia, percezione ed immaginazione, legata al nostro modo di porci rispetto all'evocazione di forme nella matericità: gli aspetti grammaticali inerenti al modo in cui organizziamo la percezione prendono consistenza proprio nella descrizione delle nostre esperienze sensibili, assumendo un andamento ludico, che trova il proprio radicamento nelle forme grammaticali che collegano il momento percettivo al gioco linguistico.

Non vogliamo riferirci a semplici orientamenti psicologici, ma proprio a quell'*elaborazione* di costruzioni linguistiche, che affiorano negli atteggiamenti con cui ci poniamo in relazione al mondo. Proviamo a spiegare queste affermazioni, chiarendo cosa ci allontana dalle analisi sviluppate in *The tuning of the world*.

Il primo passo è *chiarire* che in quest'opera si mette in atto un deliberato rifiuto del concetto di rumore, a favore di una tensione musicale, che vuol costruire non tanto una tipologia tratta dalla sonorialità che ci circonda, ma un quadro assiologico, in cui il musicista decida *cosa valga e cosa non valga* nell'ambito dei suoni che arrivano dal mondo.

Dovremmo, anzitutto, fare attenzione al linguaggio che l'autore usa, perché esso ha portati concettuali molto chiari: usare delle parole piuttosto che altre indica, in primo luogo, un modo di pensare e quindi di organizzare il campo ideologico in cui verranno disposti gli elementi che costituiscono la nozione di paesaggio sonoro.

Le toniche di un paesaggio sono pensate in analogia alla funzione della tonica nel discorso musicale ottocentesco, anche se Schafer sembra avere in mente una funzione di tonica che fungerebbe da universale in tutta la musica: la tonica è la nota che identifica la chiave o la tonalità di una composizione musicale. Esse sono, secondo la definizione del nostro autore, *sovrascoltate*, espressione poco chiara, ma che forse allude al fatto che ogni elemento nella composizione tonale può acquistare significato architettonico, solo se venga messo in relazione a quella pietra angolare, che ne costruisce il carattere strutturale, delineandone la spazialità. I portati formali entrano poi a definirne il decorso strutturale.

E' certamente paradossale cominciare a parlare di un paesaggio sonoro, prendendo come paradigma un elemento storicizzato di un linguaggio musicale, che nella nostra tradizione ha occupato un ruolo centrale per tre secoli, e farlo valere come un criterio generale: si

tratta di una forzatura, che richiama una nozione di ordine assai stringente, che forse non ha congruenza con una classificazione della funzione del rumore o del suono in generale, e che neutralizza fin dall'inizio l'architettura ed il modo in cui verranno pensate le relazioni fra intero e parte nella composizione del paesaggio.

Allo stesso modo, tutta la riflessione sul suono e sul rumore sembra deliberatamente confondere ciò che rientra nell'ambito ristretto dello spazio musicale, con l'ambito, ben più ampio, dello spazio sonoro. In Schafer l'ascolto del rumore passa attraverso continui riferimenti alla dimensione del musicale e quest'atteggiamento genera le equivocità che mettono continuamente in crisi il suo discorso, nel tentativo di nobilitare il rumore, *filtrando* tutto ciò che lo distingue dal musicale. Avremo così domini ristretti, e confusi, da mettere in ordine, perdendo quelle differenze specifiche, che ci conducono nell'alveo del suono.

Vengono fatte così valere crudeli regole genealogiche, nei confronti del suono musicale, che assume la valenza di una mimesi derivata dall'ambito dei rumori: il basso albertino discenderà da una sublimazione dello scalpitio degli zoccoli dei cavalli che trainano le carrozze, la dinamica bachiana andrà iscritta all'interno del rapporto rumore-potere, e così via, in una democratica, ma poco argomentata, genesi delle forme classiche dal rumore che induce all'impressione di uno sterile stiracchiamento del concetto di suono, che fatto rimbalzare dal piano della materia a quello dell'immanenza della forma in modo disordinato.

L'impostazione complessiva, nell'affastellarsi di questi problemi, ci ripropone il problema del vedere e dell'ascoltare come capacità di cogliere regole: ma aspetto teorico e momento valutativo entrano in un rapporto spasmodico. Il mimo coglie le regole di un movimento, ma non di movimenti qualunque, sembra ammonire Schafer. Le regole che emergono dai suoni che circondano la vita moderna, sono poco *interessanti*. Di esse dovrà far questione l'arte dell'ascolto, *nobilitandole*, scegliendo suoni e forme di vita secondo criteri che trovano il loro terreno non tanto sull'estetico, ma dell'estetizzante. Ma se cogliere le regole significa pensare, e l'ascoltare va inteso come capacità di riconoscere e di intendere, una restrizione di questo tipo ha ben poco da insegnarci. Se non scelgo quello che ascolto e il mondo non muta al mutare del mio atteggiamento, è proprio all'interno del conferimento di significato che si gioca la partita più complessa. La potremo giocare solo se siamo disposti ad ammettere alcune distinzioni, che Schafer non prende mai in considerazione.

La prima è che una cosa è ascoltare dei suoni, un'altra metterne in confronto tra di loro, un'altra ancora pensarne la legittimità attraverso dei modelli.

In questo caso si passa continuamente dalla percezione di qualcosa al tentativo di cogliere delle relazioni, che dovrebbero legittimare ciò che stiamo ascoltando. Sono tre opzioni molto diverse tra loro, e che quando si intrecciano, come accade in questo libro, devono essere ricondotte ai propri contesti.

Se prendiamo per buona la terza, che è in fondo quella più legata alle istanze del nostro

autore, la nozione di suono segnale elaborata è troppo rigida e ovvia, e fa parte di un processo più ampio in cui il passaggio da segnale a simbolo trova il proprio fondamento nel modo in cui ci atteggiamento rispetto al suono. Il richiamo agli archetipi, come giustificazione ultima di quest'attività della coscienza rischia solo di appesantire il discorso, e di volgerlo in un'unica direzione.

Come abbiamo già fatto rilevare, Schafer è consapevole della presenza di questi problemi: non esita, ad esempio, a recuperare l'idea di un'originaria attività del recupero onomatopeico del rumore che si sublimerebbe nella fonetica delle parole, ma anche questo rapporto, che, nella sua prospettiva rientrerebbe a pieno titolo in una rivalutazione della componente materica nella genesi delle parole viene visto come un semplice *fatto* e non viene problematizzato o discusso a fondo. Si *postula* una dimensione imitativa e si passa ad altro.

Il medesimo atteggiamento è riscontrabile in tutte le analisi sulla natura del suono, sul modo di rappresentarlo attraverso le relazioni tra attacco, corpo, transiente e caduta che rischiano così di venire appiattite sul piano semiologico (pensare il suono come segno o forma di comunicazione), mentre su quello estetico vengono sussunte come modello, senza un piano descrittivo intermedio, di tipo fenomenologico. Il rifiuto di una messa a fuoco di questioni così importanti, come del resto accade per l'intreccio che lega il ritmico al tattile ed al timbrico, evidenzia lacune concettuali molto pesanti, che danno la sensazione di una pericolosa friabilità nell'apparato progettuale dell'opera.

Lo stesso limitarsi ad estrarre da un ricco repertorio di testi la semplice *narrazione* dei portati emotivi collegati ai suoni, senza far questione della funzione della componente descrittiva nelle opere citate, pone ulteriori dubbi al lettore: gli stessi estratti dalle opere letterarie avrebbero bisogno di un contesto più ampio, e rientrano comunque all'interno di contesti narrativi che andrebbe, di volta in volta, chiariti: manca, infatti, un criterio unitario, non semplicemente empirico, nell'elencazione di queste fonti, che sembrano crollare sul lettore al puro scopo di farlo entrare in una celebrazione dell'evento acustico, che non vuole, o non sa, chiarire i suoi contorni. L'impressione che se ne trae è che il modo di trattare testi, descrizioni, e, più tardi, diagrammi esplicativi, tenda a mettere in luce un atteggiamento che vive un mistico smarrimento nell'oggetto.

Schafer sa bene che non si tratta di esempi qualunque, ma di nodi pregnanti che dovrebbero narrare le evoluzioni di una *storia naturale della sensibilità al suono*, e che una simile costruzione, sempre che sia possibile, richiede una teoria incisiva e capace di mostrarne specificità ed articolazioni individuabili nel modello.

Di tale teoria, il libro non presenta tracce. Schafer ha ottimi motivi, ad esempio, per lamentarsi delle incapacità descrittive delle teorie dei contesti[17]: ma non avendo svolto una riflessione sul modo in cui viene declinata la componente teorica che lega il suono all'ambito della percezione di un suono, continua a trastullarsi con il mondo delle illusioni acustiche [18]. Vi è, insomma, il tentativo di costruire una tipologia, ma mai una riflessione sul modo in cui essa venga elaborata sul piano dell'esperienza. Incontriamo

tipicità su un terreno in cui storico ed empirico si confondono, rimandando ad un sostrato metafisico della sensibilità, di cui non sappiamo dar ragione, mentre le stesse trame motivazionali, che creano l'*humus* per l'inserimento del suono nel racconto, mostrano, al contrario, quanto sia importante il continuo intrecciarsi di pensiero e percezione nell'esperienza che facciamo del suono. In ultima analisi, l'ascoltatore evocato da Schafer, con le sue passività e le sue tendenze astrattive poggiate sulle abitudinalità, ricorda molto da vicino certe finzioni care alla grande tradizione dell'empirismo filosofico, ma è del tutto privo della sottigliezza analitica che contraddistingue quelle ricostruzioni.

Veniamo ora alla riproposizione del tema naturalistico, che fa capolino nell'evocazione del mare in *Okeanos*. Abbiamo già cercato di indebolire l'idea di un manifestarsi del suono o della illusione acustica, richiamando in primo piano l'atteggiamento di chi cerca una trama narrativa nella materialità, e abbiamo cercato di porre in luce come vi siano dei precisi atteggiamenti, che nascono spontaneamente di fronte alle possibilità narrative che offre il materiale stesso.

Il motivo dello statuto problematico che l'ambito del prospettico e del visivo suscita nell'opera di Schafer risiede, forse, proprio qui. Certamente, ascoltare dei suoni o guardare delle macchie, individuandovi l'emergere di alcune trame narrative, propone schemi differenti rispetto al modello prospettico, e, seguendo tale orientamento, si fa comprensibile la decisa rivendicazione delle possibilità narrative del materico, che sono comunque sempre limitate dalla loro effettiva significatività, rispetto alle trasposizioni immaginative di chi legge quelle macchie o ascolta quei suoni, come se fossero una storia, trasponendo la trama materiale in un adombrarsi progressivo di labili strutture di senso, che conducono ad una configurazione stabilizzata.

In tutta questa vicenda, al contrario, emergono elementi che dovrebbero segnalare l'uscita dell'ascoltatore dallo stato di passività, portandolo in direzione di un intendere che gioca con la materiale del suono, e la intreccia ad un'attività immaginativa che ne esplora le possibilità linguistiche. Certamente, non siamo in grado di agire sul suono che stiamo ascoltando, esattamente come non siamo in grado di scegliere ciò che cade sotto ai nostri occhi, si tratta di un mondo che è *già dato*, ha un suo tessuto di regole, del tutto indipendente dalla nostra volontà.

Gli aspetti etici connessi al tema dell'ambiente non vanno trascurati, ma posti su di un piano diverso, che preceda o segua, un'analisi rigorosa del problema. Nessun regolo teorico può sottrarci all'esperienza del contatto con ciò che ci circonda. Ma esiste la possibilità di entrare in contatto con il mondo della percezione secondo un atteggiamento che viene orientato dalle possibilità linguistiche che emergono dalla materialità. Si tratta solo di accettare la funzione del movimento dell'immaginazione, coprendo l'abisso che in Schafer separa il mondo percettivo dall'attività simbolica.

Potremmo cominciare con l'osservare che l'appoggiarsi al rapporto *figura-sfondo*, in quanto tale, non ci aiuta molto nella comprensione delle relazioni che intercorrono fra suono e interpretazione delle relazioni di somiglianza fra suoni.

In un ascolto attivo, preso dalle dinamiche che muovono la percezione impegnata a stabilire relazioni di somiglianza, l'approccio legato a quella distinzione, fondamentale nel costituirsi dell'ambito della nostra esperienza, non viene in primo piano, mentre emerge l'attività di un soggetto, che muta il proprio atteggiamento da una sostanziale passività, ad una serie di azioni, che attivano lo stato percettivo verso la trasposizione immaginativa. Per questo motivo, proveremo a riprendere in mano il problema della trasposizione immaginativa del dato naturale, lasciandoci alle spalle il nostro libro, ma non la preziosa categoria di paesaggio sonoro, che tenderemo, nuovamente, di interpretare, legandola ai concetti di corpo, luogo e regola.

L'immaginazione ed il gioco linguistico: sgocciolamenti.

Nel suo studio sull'origine degli strumenti musicali, André Schaeffer [\[19\]](#) ci presenta un eloquente esempio di trasposizione immaginativa di un dato percettivo. Per poterlo fare, egli evoca proprio un paesaggio sonoro che, nella peculiare interpretazione di un autore che vede l'origine della musica nelle prassi corporee, segna un'importante transizione dal corpo, inteso come risonatore, alla superficie delle acque, viste come pelle di un tamburo.

Illustriamolo, senza farci intimidire dalla sua opacità: infatti, evocando un diario di viaggio del secolo passato [\[20\]](#)(J. Dybowski, *La Route du Tchad*, p.363), Schaeffer apre uno scorcio su una serie di problemi connessi al rapporto fra musica e corpo, o meglio fra attività corporea e valorizzazione emotiva di un luogo nello spazio.

Il viaggiatore ci racconta di uno strano cerimoniale: le donne uadda, una tribù del Ciad, nelle ore più calde del giorno, amano entrare in uno specchio d'acqua, per dedicarsi ad un gioco singolare. E' un gioco di gruppo basato sul far musica insieme, ma il contesto è sorprendente: facendo assumere alle mani le forme di un cucchiaio, percuotendo cioè con la punta del polpastrello la superficie dell'acqua, le bagnanti ottengono suoni di diversa intensità, udibili a grandi distanze.

Lo specchio d'acqua sembra trasformarsi in un'orchestra di tamburi, mentre la superficie impalpabile, assume la funzione di una pelle tesa, che espanderebbe le potenzialità espressive del corpo. Se l'origine degli strumenti musicali passa, in primo luogo, attraverso la percussione di parti del proprio corpo, che diventano superfici in risonanza, pelle tesa che batte ed amplifica un ritmo, l'acqua è ora estensione sonora del corpo battente, un luogo musicale a tutti gli effetti.

L'acqua e la pelle del corpo, intesa come superficie che vibra, producendo suono organizzato, figurazione ritmica, sono diventare l'una il doppio dell'altra, in una grande metamorfosi nel modo d'intendere e di abitare quella superficie, divorata dall'inseguirsi di

colpo e silenzio.

Il colpo risuona nell'area localizzata come superficie che vibra e rompe un silenzio: tutto lo spazio che circonda il lago fremente nell'attesa del secondo colpo, in una dialettica legata ad un vuoto che attende d'essere riempito dal colpo successivo. Cosa viene richiamato nella celebrazione di ritmo e materia?

Prendiamo un secondo esempio. Presentando una serie di registrazioni dedicate alla musica dei Pigmei Baka del Camerun, Simha Arom[21] ci racconta un altro gioco musicale: le ragazze e bambini, facendo un bagno nel fiume, si divertono a colpire con vigore, facendo scendere il braccio a diverse profondità la superficie acquorea, dando luogo al *tamburo d'acqua*, una base ritmica che accompagna il canto.

Cosa si cela dietro a simili attività ludiche? Che legame potremmo trovare tra acqua e percussività, che relazioni mettono in moto il modo di giocare con la materialità, che propone il contenersi di sonorità ed abitudini messe in gioco dalla narrazione?

Molte cose, naturalmente, ma soprattutto l'idea di segnalare, con forza, la propria posizione nello spazio e di riverberarla all'infinito.

Se con un colpo di piede segnale, in modo espressivo, il fatto di occupare un luogo (ricordiamo le considerazioni sul rumore dei propri passi, dell'ascoltarsi nel movimento), il gioco con l'acqua trasforma il ribollire della superficie in una potente amplificazione della mia presenza, che ora si estende per tutto lo spazio che mi circonda, in un movimento di tipo concentrico, dal centro, ad una periferia, sempre più ampia.

Il dilatarsi degli orli di quel movimento, attraverso l'amplificazione della risonanza del battito, ha una forte componente espressiva, che richiama l'idea di una sottolineatura del movimento espressivo nell'occupazione di un luogo nello spazio, secondo un qui ed un là, di cui parla Giovanni Piana nelle sue riflessioni sul luogo [22]. Solo in questo senso, la superficie dell'acqua fa tutt'uno con il mio corpo sommerso.

Ora l'acqua non fa solo galleggiare, non è solo luogo di un movimento verso una profondità che ci assorbe, in cui scompariamo, ma è anche superficie che vibra, e suona, strumento di una elaborazione ritmica complessa ed evoluta, che racconta, diffonde, il nostro essere lì. La regola si fa avvertire con tale forza, che i tuffi si modulano fra di loro, in relazione all'effetto percussivo che produrranno sulla superficie: il movimento verso la profondità, l'inabissarsi nello slancio dal basso verso l'alto va pensato ora come semplice effetto in cui si interroga una profondità, per rievocare l'esplosione su una superficie.

Ed accade proprio così, che vogliamo mostrarci, farci sentire sempre più lontano, come se l'onda acustica fosse parte di noi, che andiamo letteralmente diffondendo nello spazio la nostra presenza come un'emanazione: un buon paradigma del carattere diffusivo del suono, per nulla misterioso, e poco urbano, secondo le decise sottolineature che questo problema assume nel contesto kantiano.

Rispetto ai suoni prodotti da questa forma elementare di gioco materico, la ricezione potrà articolarsi in due direzioni, rispetto alla trasparenza o alla opacità con cui viene recepito il suono, rispetto alla sua possibilità grammaticale: un gioco musicale, basato sulla poliritmia, oppure l'elaborazione linguistica del segnale da inviare a distanza.

Se volessimo riaprire un discorso sul paesaggio sonoro, prenderemmo le mosse proprio da una grammatica del movimento dello spazio, che muova da istanze espressive, da un suono che segnala delle presenze, e che non si lascia ancora imbrigliare nelle presunte trasparenze del concetto di segnale, ma che mantiene delle opacità che ci attraggono. I concetti da affrontare, nella connotazione simbolica del paesaggio sonoro, dovrebbero ripartire dalla descrizione del nucleo fenomenologico degli eventi sonori e dalla presentazione del tema del movimento nello spazio, in cui il rapporto figura-sfondo risulta solo un momento nell'elaborazione di una grammatica dell'esperienza. Ma torniamo al problema dell'ascolto.

In un ascolto attivo, preso dalle dinamiche che muovono la percezione impegnata a stabilire relazioni di somiglianza, l'approccio legato a quella distinzione, fondamentale nel costituirsi dell'ambito della nostra esperienza, non viene in primo piano, mentre emerge l'attività di un soggetto, che muta il proprio atteggiamento da una sostanziale passività, ad una serie di azioni, che attivano lo stato percettivo verso la trasposizione immaginativa di un dato naturale, che diventa oggetto d'esperienza. Questo aspetto vale per molti contesti, retti da regole che dobbiamo imparare a decifrare, facendo i conti con la materialità degli oggetti in risonanza.

Prendiamo le mosse da un esempio tratto dall'ambito delle arti plastiche. In un articolo [\[23\]](#) recentemente pubblicato Fiorella Minervino ci parla di uno dei procedimenti ideativi dello scultore Henry Moore. Esso consisteva nel far salire una formica su di un foglio di carta e nell'inseguirne con precisione il percorso con una matita, fino all'emergere di una forma. Quella forma veniva isolata, riportata su un foglio di carta, diventando il modello di una scultura.

Si tratta di una buona esemplificazione di un atteggiamento teso a cogliere le regolarità nelle figurazioni offerte dalla natura, e delle sue possibili trasposizioni all'interno di una pratica artistica. In questo caso, la partita si gioca sull'interpretazione che viene data del tracciato di partenza (nessuno, credo, potrebbe sostenere che l'autore del disegno preparatorio per la scultura sia l'insetto).

Dovremmo iniziare a porci il problema di *come* lo scultore guarda a quel susseguirsi di tracce, di impronte discrete da cui viene selezionata una forma, ossia la continuità della linea o l'emergere della figura. *Cosa* si stia cercando, nel guardare l'intrecciarsi di linee e curve lasciato da un insetto?

In realtà, viene individuata una forma, solo *perché c'è una pratica o una progettualità che si costruisce attraverso quella ricerca*. In quel brulicare di segni, alcune cose vengono

isolate, portate in primo piano, riorganizzando il piano percettivo e mettendo in evidenza un intreccio di motivi da cui isolare una forma.

All'artista dovremmo chiedere se davvero stia cercando una cosa o se si stia muovendo in un percorso in cui il polimorfismo naturale divenga occasione per lo *stabilizzarsi* di una forma o di una figura: in realtà, il modo in cui si guarda alla natura è già orientato, segue intenzioni specifiche, ed in questo atteggiarsi, il rapporto figura sfondo si rivelerebbe un'interpretante povero, perché la complessità delle operazioni mette capo ad una vera e propria attività intenzionale di ricerca, in cui viene elaborata una strategia interpretativa che deve confrontarsi con un dato, e che lo elabora attivamente, dopo averlo *isolato*. Figura e sfondo sono il risultato di una ricerca di elementi pregnanti nell'elaborazione metamorfica di una forma. Lo scultore interpreta il percorso come qualcosa di unitario che rivela un ordine individuabile secondo uno *stile* interno alla sua pratica artistica. L'idea di forma risulta dunque rafforzata, attraverso un richiamo all'idealizzazione del dato naturale.

Ne consegue un passaggio fondamentale, che conduce *dalla discretezza della traccia alla continuità della curva*, e l'arricchimento espressivo legato all'ampliarsi della dimensione, al rafforzarsi dell'elemento plastico nella forma.

Nel passaggio da puntiforme a curvilineo, nella urgenza drammatica dell'ampliarsi delle dimensioni, che implica uno stagliarsi della componente plastica del movimento, prende spessore un'interpretazione del dato naturale, che gioca con la materialità di partenza, e che se ne allontana, consapevolmente. Il passaggio dalla traccia alla pienezza della curva, ovvero l'emergere della plasticità, è un gioco fra l'espressivo ed il concettuale, che marca una vettorialità nello spazio, che fa parte della costruzione linguistica della forma della scultura, che trasforma un limite in un decorso narrativo.

In questa prospettiva, affacciamoci su un esempio musicale, offertoci da un brano del compositore francese François-Bernard Mâche [24]. In *Ianassa*, (1980), tratto da *Quatre Phonographies de l'eau*, egli ci vuol far intendere nella registrazione delle gocce di pioggia i ritmi di una sorta di danza. Si tratta, sostanzialmente, di una fotografia sonora, che ci fa riconoscere in un fenomeno naturale una danza. Cosa accade mentre ascoltiamo questo brano, di grande *suggestione*?

Dando indicazioni di questo tenore, un compositore ci sta orientando, ci sta suggerendo delle regole, ci invita ad un gioco interpretativo, che ha di mira le *regolarità* ritmiche che emergono dallo sgocciolare.

L'ascolto non è esperienza del tutto passiva, siamo invitati ad ascoltare andando alla ricerca di qualcosa, più esattamente di una serie di relazioni ritmiche scandibili, che permettano l'enucleazione di una forma da quel fenomeno naturale. Il *ready-made* proposto da Mâche ha, infatti, regole molto strutturate, è un gioco che trae la propria ricchezza da vincoli, che sono presenti nel modo in cui si presenta lo sgocciolare: siamo così portati ad affermare che anche a noi *sembra una danza*.

Ma questo accade perché *riconosciamo* un intreccio fra regolarità del ritmo e variazione, che ci fa emergere l'andamento ondivago d'una danza. Nel focalizzarsi dell'attenzione che sul fenomeno ritmico, in cui regolarità e variazione debbono presentarsi per adombramenti successivi (se non ci fosse questa dialettica presente nel materiale, non individueremmo proprio nulla), vediamo passare dal primo piano allo sfondo una sequenza ritmica, che ha una struttura descrivibile :se non accadesse, non potremmo mettere in luce la levità musicale delle variazioni che determinano l'incresparsi della poliritmia.



Un disegno di Henry Moore

Riconosciamo un evento nel momento in cui noi stiamo individuando delle regole, operiamo selezioni, ed un intero campo percettivo viene riorganizzato attraverso l'animarsi di un gioco interpretativo su materiali che hanno una struttura che *sostiene* le inclinazioni immaginative con cui lo interpretiamo.

L'immaginazione fa dunque presa su di un aspetto *materiale*, che ne *limita* le interpretazioni (non potremmo pensare al canto della goccia, non possiamo intendere quel fenomeno da questo punto di vista, l'esempio non funzionerebbe più). Al tempo stesso, il continuo differenziarsi degli impulsi ritmici, il loro continuo tendere a modificarsi in forma liminare, mette subito in crisi l'idea di una modularità astratta, in cui il ritmo delle trasformazioni debba venire ingabbiato: avvertiamo così la nostalgia per l'idea arcaica

dell'identità nella trasformazione.

Sul piano del materiale percettivo, esiste uno scarto significativo, legato all'uso del microfono, che tanta sembra mettere in difficoltà i teorici del paesaggio sonoro come Murray Schafer, che ne soffrono la tendenza ad ingigantire il particolare, rispetto all'ampiezza dello spazio in cui esso viene collocato. Il microfono enfatizza il particolare e falsa una prospettiva realistica. Ma cosa significa realismo, in una rappresentazione sonora, cosa vuol dire oggettività, in una teoria che distingue fra fonti e mimi?

A questi dubbi, risponderemmo che quel limite vale per *ogni* punto di vista, che articoli una visione d'insieme dello spazio: senza l'amplificazione offerta dall'ingrandimento del microfono e dalla riproposizione su un volume più ampio, perderemmo una parte importante del gioco di riproduzione del movimento del suono nello spazio. E tutto questo accade per buoni motivi, se sappiamo collocare il problema nella corretta dimensione concettuale, senza strapparci i capelli.

L'enfaticizzazione del timbro, legata all'ingrandimento determinato dal volume di registrazione, indebolisce l'idea di una semplice riproposizione di un suono naturale. Il microfono, offrendo un'ambientazione, non può riprodurre una spazialità assoluta, che non riusciamo ad immaginare perché estranea al carattere della nostra esperienza del rapporto con le cose nello spazio, che procede per adombramenti.

Una complessa rete d'operazioni, d'altra parte, gioca anche quando non ricorriamo a filtri, o ad ambientazioni astruse: l'incrementarsi del volume, che enfatizza il carattere di continuità e pienezza dello sgocciolare, offre un'enfaticizzazione delle dimensioni, in un fenomeno analogo, anche se non completamente assimilabile, al passaggio da continuo a discreto nel disegno e nella scultura, a partire dalla traccia. Una fotografia, una riproduzione sonora, non è mai una semplice trasposizione.

Il gorgoglio, lo sciabordio si rivelano con una pienezza che vorremmo definire assolutamente innaturale: è una via d'accesso alla dimensione della trasposizione mitica, favolistica del dato percettivo. Quel gorgoglio, quella danza ci hanno portato sulla soglia della dimensione del *racconto* e lo fanno perché se vogliamo far cogliere la plasticità del gioco ritmico della goccia, dobbiamo farla risuonare come la superficie dello specchio d'acqua africano.

Vi sono implicazioni interessanti, in quest'approccio al problema: anzitutto, nell'ascolto non siamo passivi di fronte ad una materia che imponga alla soggettività la scelta fra ineffabilità e simbolo, come molto spesso accade nel libro. Gli schemi che contrappongono attività e passività vengono meno, perché tentiamo di cogliere delle *relazioni*. La possibilità non viene indebolita dall'osservare che l'ascoltare orientato verso regole è determinato dalla *complicità* fra compositore ed ascoltatore, che fa presa, per entrambi, sulle proprietà fenomenologiche di un materiale, che porta in sé dei limiti difficili da valicare.

Non possiamo orientare l'ascoltatore in qualunque direzione, non basta indicare *come* intendere qualcosa, ma dobbiamo proporre esempi pregnanti: all'interno di questa modalità, emerge il tema dell'espressività musicale del fenomeno naturale, che assume il senso di un'opzione interpretativa che possa condurre dal mondo dei fatti alla possibilità dell'elaborazione immaginativa. La tensione della superficie dell'acqua si presta invece al gioco delle intonazioni: a seconda del modo in cui viene colpita, il suono percussivo che ne deriva assumerà un timbro particolare, timbro che individua specifiche peculiarità del singolo colpo. Ad ogni punto della superficie, corrisponde ora una possibilità timbrica: ancora una volta, non sarebbe possibile giocare la carta del rapporto fra modello e variazione nel gioco ritmico, se non all'interno dell'individuazione di una *regola*, per quanto quella nozione wittgensteiniana ci possa sembrare ampia, ed indeterminata, quasi un campo aperto da interpretare linguisticamente, per ritrovarne, volta per volta, i contorni.

La *Skyline* in apertura d'articolo deriva dal montaggio di elementi tratti dal disegno di Moore.

[1] Questo saggio è stato pubblicato nel 2002 all'interno di una raccolta di saggi, *Incontri*, a cura di Paolo Scarnecchia, Ismez – Onlus Editore, Roma, 2002 che verteva attorno al concetto di passaggio sonoro. Nel ringraziare Ismez, per avermi concesso la possibilità di ripubblicare il testo, vorrei ricordare che *Incontri* documentava, attraverso i contributi di Concetto Campo, François – Bernard Mâche, Gianni Pavan e Paolo Scarnecchia, il dibattito teorico che aveva sostenuto la prima edizione del Festival Vis Musicae, dedicato al tema dell'ascolto, a cui contribuirono anche le reazioni di Lombardi – Satriani e Bonanzinga. Per informazioni su quella preziosa iniziativa, che da allora cerca di coniugare il dibattito teorico alla programmazione musicale di un intero festival, è possibile consultare il sito dedicato ad essa dedicato: <http://www.vismusicae.it/>.

[2] Stupisce il commento che il telegiornale del primo programma, in data 30 luglio 2002, ha offerto sui dati raccolti dall'Ente INAIL rispetto all'incremento delle malattie professionali connesse all'udito. Nel filmato si chiosava che tali guasti erano *fortunatamente* legati all'aumento dell'occupazione, e quindi che l'incremento di malattie professionali non andava visto come preoccupante, perché inquadrabile in un generale momento di crescita economica (?). Un bizzarro modo di argomentare, che suscita il sospetto che l'ineffabile estensore del testo ammetta che l'ingresso di persone a contratto, più o meno indeterminato, nel mondo del lavoro, debba essere necessariamente connesso all'incremento di malattie professionali. A tale mentalità corrisponde un singolare concetto di qualità della vita, cui non riusciamo ancora a rassegnarci.

[3] R. Murray Schafer, *The tuning of the world*, McLelland and Stewart Limited, Toronto, 1977. Traduzione italiana di Nemesio Ala, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi - Lim, Lucca, 1985 p. 285. Citeremo sempre dalla traduzione di Ala.

[4] Di fronte al dolore per la perdita di spazi e di momenti ritualizzati, che Schafer lamenta in modo tanto accorato, viene spontaneo osservare che gli uomini camminano tuttora sulle isole pedonali, spesso rammemorando momenti del loro passato, sollecitati da suoni, rumori, odori e quant'altro, e che tutto questo accade anche in spazi privi di quelle forme di ritualità.

[5] A margine, potremmo osservare che si tratta di un prezzo che paghiamo volentieri, quando si pensi che dischi e radio ci hanno permesso di avvicinarci a culture lontane, di godere del piacere della musica anche tra le mura domestiche. Ciò che emerge dalle pieghe da questo discorso è una incomprensione della funzione del supporto sonoro, che non è certo condannato, per la sua riproducibilità, ad aver solo una funzione negativa. Si pensi anzitutto al significato della funzione della registrazione sul campo, che va oltre le semplici considerazioni sulla sua rappresentatività spaziale di un ambiente, o al fatto che attorno al supporto sonoro organizziamo pratiche di ascolto collettivo, studio, analisi, in una declinazione sociale ed individuale dello strumento stesso. Riflessioni orientate in questa direzione, assai feconda, potrebbero essere rintracciate anche nella prospettiva benjaminiana.

[6] La scansione dell'immagine è stata tratta da un sito internet, oggi chiuso. Non è stato pertanto reperire il permesso di pubblicazione.

[7] *Ivi*, p.212.

[8] *Ivi*, pp. 215 - 216.

[9] *Ivi*, p.218.

[10] *Ivi*, p.221

[11] *Ivi*, pp .221 - 224.

[12] *Ivi*, p. 223.

[13] *Ivi*.

[14] *Ivi*.

[15] *Ivi*.

[16] *Ivi*, p.224.

[17] *Ivi*, p. 205.

[18] *Ivi*, p. 207.

[19] A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, rééd. par Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1959. trad. it a cura di Diego Carpitella, *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1985, p. 45.

[20] J. Dybowski, *La route du Tchad. Du Loango au Chari*, Paris, Firmin – Didot, sd. P.363. I

testi di Dybowski sono reperibili sul sito Gallica, <http://gallica.bnf.fr/VoyagesEnAfrique/>

[21] Cfr. il testo d'accompagnamento del CD Unesco Central African Republic, Aka Pigmy Music, musics and Musicians of the World, 1971, ora reperibile in CD.

[22] *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione* è Editore Guerini e Associati, Milano, 1988. Oggi reperibile in edizione digitale nell'archivio di scritti di Giovanni Piana presso il sito Spazio Filosofico: <http://www.lettere.unimi.it/~sf/index.html>

[23] Fiorella Minervino, Moore, la vita in forma, *La Stampa*, 7 agosto 2002.

[24] Per approfondire i temi teorici presenti nell'opera di François-Bernard Mâche, inviamo alla lettura del suo ultimo libro, *Musique au singulier*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2001. Dello stesso autore, vedi anche *Musique, mythe, nature* Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, Paris, 1991 (*Musica, mito, natura. I delfini di Arione*, traduzione italiana di Daniele Ballarini, Bologna, Cappelli, 1992).

  [ritorna agli studi sul paesaggio sonoro](#)  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Sergio Bonanzinga

Il teatro dell'abbondanza

Pratiche di ostensione nei mercati siciliani

[Galleria di immagini](#)

I mercati, situati fin dall'antichità nel cuore dei centri urbani (sia europei sia extra-europei), si presentano quali luoghi privilegiati dello *scambio* anzitutto delle merci, ma anche delle esperienze che marcano i tempi della vita umana (dalla nascita alla morte) e dei cicli naturali (apparizione e sparizione dei prodotti secondo l'alternarsi delle stagioni). Alla centralità spaziale del mercato si accompagna una simmetrica centralità simbolica, cui rinviano le molteplici pratiche che vi si svolgono: dal commercio (tecniche di vendita) alla interazione sociale (contrattazione dei valori sui cui si fonda l'identità degli individui, dei gruppi e delle comunità), dalla ritualità (mediazione tra l'umano e l'extra-umano) all'intrattenimento (spettacoli di strada fondati sul sistema prestazione-offerta, azioni ludiche di vario tipo). Se la qualità teatrale dei comportamenti socio-rituali e ludico-spettacolari appare evidente, più indefinita – e proprio per questo più invischiante – si rivela la teatralità racchiusa nel complesso delle modalità ostensive (*esposizione* e *imbonimento*) adottate dai venditori per allettare gli acquirenti. Questa dimensione “espressiva” dell'offerta dei prodotti è una marca distintiva del commercio di piazza, oggi non meno che in passato. Essa scaturisce dalla necessità di assicurare l'efficacia materiale dell'azione (attirare il maggior numero possibile di compratori) attraverso una sapiente retorica dei ritmi e delle forme, dei suoni e dei colori. Nulla è lasciato al caso nell'allestimento della *scena*, giornalmente ricostruita da *attori* che sanno adattare i modelli tradizionali alle esigenze individuali e al mutare dei tempi^[1].

Ormai da vent'anni osserviamo le dinamiche di compravendita nei mercati “storici” siciliani, cioè in quei mercati urbani stabili dove largamente prevale l'offerta dei generi alimentari e più spiccatamente persiste una identità di *lunga durata*. L'indagine sui *codici espressivi* (visivi e sonori) che regolano l'offerta dei prodotti è stata condotta attraverso rilevamenti nei mercati di Palermo, Catania, Messina, Siracusa, Trapani, Caltanissetta e Acireale. Si proporrà in questa sede una prima sintesi dei dati raccolti, selezionando testimonianze funzionali a rivelare i tratti che strutturano questo peculiare sistema di vendita. Ai fini di un confronto, utile a cogliere i margini di persistenza e di mutamento delle pratiche tradizionali, si sono anche considerate altre consuetudini documentate attraverso la memoria di quanti ne sono stati protagonisti fino a un recente passato, oppure reperite nella letteratura di interesse etnografico.

Le strategie dello sguardo e le ragioni del gusto

Parari o *armari a putìa* (addobbare o allestire la bottega) sono le espressioni tradizionalmente impiegate per intendere l'allestimento espositivo della merce in vendita. Ogni mattina il venditore deve per prima cosa riconfigurare l'effimera scena della sua azione, caratterizzandola secondo la disponibilità dei prodotti e l'estro della giornata (dove giocano aspetti che vanno dalle condizioni atmosferiche agli umori personali). La

“scenografia” dipende anzitutto dalla disponibilità di spazio davanti alla postazione di vendita, che orienterà l’esposizione in senso prevalentemente orizzontale o più spiccatamente verticale (se la strada è stretta). Per i venditori di prodotti ortofrutticoli l’attrezzatura necessaria alla composizione della temporanea “vetrina” sono *vanchi* (banchi), *vancuna* (banconi), *vanchiteddi* (banchetti) e *scaffiati* (scaffali di legno da appendere al muro), insieme a supporti improvvisati mediante cassette di legno o di plastica (*caschi*, *cascitti*, *casciteddi*) e a ganci metallici (*crocchi*) di varia foggia e dimensione per appendere vegetali “a grappoli” (banane, limoni, aglio, cipolle, pomodori, peperoncini, ecc.). Oggi, diversamente da quanto accadeva in passato, macellai e salumieri collocano direttamente in strada dei grandi banchi frigoriferi da esposizione (dotati di ruote), analoghi a quelli che si trovano all’interno delle normali botteghe. Questa innovazione coesiste tuttavia con più antiche convenzioni del mostrare. Ancora assai comune è infatti vedere le diverse varietà di carne poggiate su banconi scoperti o pendenti da stanghe dotate di ganci fissi o mobili (*cruccheri*), collocate al di sopra e alle spalle del banco-frigo, oppure i caci stagionati ordinatamente disposti a piramide accanto a più moderni e asettici espositori per generi alimentari. Il pesce si continua invece a tenere scoperto, sui banconi o nelle cassette (*caschi*, *spaselli*), insieme a ghiaccio tritato per mantenerne intatta la freschezza, separando il pesce da taglio (tonno, pescespada, cernia, ricciola, ecc.) – collocato su appositi banchi con il piano in marmo (*bbalata*) – da tutte le altre varietà. L’architettura delle botteghe, e spesso anche delle postazioni volanti, è completata da tende (o ampi ombrelloni) e da lampade appese sulla merce. Queste svolgono una duplice funzione: le tende servono a riparare (dal sole o dalla pioggia) e le lampade a illuminare il luogo di vendita. Il loro uso combinato permette nel contempo di gestire il riverbero della luce per dare colore e “vitalità” ai prodotti esposti. Funzioni di “insegna” rivestono inoltre le fotografie e i dipinti (su legno o metallo) spesso collocati sui muri di sfondo delle postazioni all’aperto o appesi all’interno delle botteghe. Si tratta in larga prevalenza di raffigurazioni legate ai contesti della produzione (scene agresti, pastorali, marinare), della vendita (immagini “storiche” dei mercati) e del consumo (pietanze cucinate, tavole imbandite, ecc.). Ai contesti produttivi si riferiscono pure svariati oggetti utilizzati come “icone” del tempo del lavoro (reti e nasse, panieri di vario tipo, attrezzi contadini, ecc.). Frequentissime sono infine le fotografie “di famiglia” e le immagini devote, intese ad affermare l’identità individuale entro una dimensione di sacralità collettivamente condivisa (si consideri che le strade dei mercati divengono anche ciclicamente “teatro” delle celebrazioni religiose)[2].

La testimonianza di un giovane fruttivendolo della *Chiazza* (Piazza) di Acireale sintetizza efficacemente il sistema di esposizione di frutta e ortaggi[3]:

Mettendo vicino il pomodoro rosso e i piselli verdi si ha un colpo d’occhio diverso che mettere le carote vicino ai pomodori. La merce “a montagna” dà un altro colpo d’occhio [ammucchia i piselli]. Le zucchine messe belle in alto [verticali], invece che coricate, sembrano un mazzo di fiori. Lo stesso gli asparagi: così [posati orizzontalmente] sembrano “a peso morto”, ma in alto si notano subito. Le carote insieme all’insalata verde, guardi che bell’occhio che dà. Le cassette le mettiamo da salire a scendere, “a scala”. Le banane attaccate ai *crocchi* fanno un’altra figura. Peperoni e melanzane li mettiamo assieme perché nero con rosso si distingue meglio. Un altro bel segreto è il nostro ombrellone: arrivando la luce del sole, con questi ombrelloni rossi le arance, le fragole sembrano più colorite, più belle.

Non diversamente, ma con maggiore insistenza sul valore “personale” della propria competenza, si esprime un fruttivendolo che tiene bottega in via Pannieri, una delle strade di accesso al mercato palermitano della *Vuccirìa* [4] :

Questo lavoro non è che si fa o si inventa, nasce con me. Io tutte le mattine, quando faccio la vetrina, dipende dai periodi di stagione, si accoppiano i colori sia per la frutta sia sulle verdure e sia sugli ortaggi. Alla conclusione di tutto, quando si finisce di addobbare, mettendo un po' di verde in mezzo alla frutta, viene fuori un quadro eccezionale. [...] *U scaffiatu* è un tipo di arredamento più antico che hanno solo le botteghe come la nostra con più di ottant'anni di attività. La tenda è rossa per dare più colore al tipo di luce che usiamo noi quando c'è il sole o quando piove.

La strategia cromatica si può considerare una costante del sistema di esposizione dei prodotti ortofrutticoli, come ribadisce un venditore del mercato di *Strat'â fòglia* (Strada della foglia) a Caltanissetta: «Tutta questione di colori è: banane, fragole, arance. Bisogna spezzare i colori»[5]. Il medesimo criterio viene d'altronde adottato anche dai pescivendoli, i quali giocano alternando a esempio il rosso delle triglie e dei gamberi, con il bianco dei calamari e il grigio-azzurro di altre varietà di pesce.

Nelle pescherie le tende (oppure gli ombrelloni) e le lampade contribuiscono in modo più sensibile a dare risalto alla qualità della merce in mostra. Il particolare riverbero della luce artificiale, insieme agli spruzzi d'acqua che i venditori ripetono con frequenza, intensificano difatti la lucentezza del pesce e ne mantengono “vivo” l'occhio. Per questa ragione anche le pescherie collocate al coperto – come nel caso del monumentale portico della *Chiazza* di Trapani – non mancano di ricorrere ai tipici ombrelloni rossi e alle lampade sempre accese. All'idea di vitalità e freschezza rinvia anche l'uso di legare con filo di nylon la testa alla coda dei pesci di medio taglio (*aggammari u pisci* nel Palermitano), mantenendoli in posizione arcuata come fossero ancora guizzanti.

Un pescivendolo trapanese della *Chiazza* illustra il proprio sistema di esposizione che, nel metodo di base, rispecchia consuetudini più ampiamente applicate[6]:

Il pesce di taglio va tutto messo da una parte, il pesce da zuppa, da frittura o da arrosto dall'altra. [...] *Chistu è ttàvulu di tàgghiu, unni cci mintemu a tunnina, piscispata, lattumi, cernie, a ricciola*, tutto pesce di taglio. [Indicando la parte opposta dello spazio di vendita] *Avanti cci mittemu tuttu u pisci di tezza – u rrunqu, opa, scrummu – e invece supra mintemu pisci di prima e secunna*. Un'estetica è. *S'av'a ddari sempri u trasi e nnesci nnê pisci*.

Questa “estetica” si declina dunque su tre piani: *a*) la varietà (il pesce da taglio va separato dal pesce minuto); *b*) la qualità (pesce di prima, di seconda e di terza scelta – rispettivamente detto *scamali*, *muddami* e *mazzami* – occupano parti diverse del bancone a partire dall'alto); *c*) il cromatismo (si devono accostare i pesci “spezzando” i colori). Solo così si arriva a dare «l'entra ed esci nei pesci» (*u trasi e nnesci nnê pisci*), si riescono cioè a mediare le ragioni della “scenografia” con quelle del commercio, offrendo agli acquirenti una esposizione tanto accattivante quanto funzionale alla scelta.

Una certa inclinazione “teatrale” presentano anche le operazioni di pulitura e di taglio, sempre effettuate a vista su grandi taglieri per il pesce (*vanchi* – o *tàvuli* -- *i tàgghiu, tavulazzi, tavuleri*) e su imponenti ceppi di legno per la carne (*ccippi*). Se il tonno si taglia

a iniziare dalla testa, il pescespada si comincia invece a tagliare dalla coda, sicché la testa culminante nella lunga “spada” possa restare fino in fondo a testimoniare l’originalità del prodotto (talvolta si spaccia per pescespada altro pesce da taglio di minor pregio). Coltelli di varia foggia e dimensione, adoperati con studiata perizia da pescivendoli e macellai, acquistano pertanto un ruolo assai pregnante entro le scenografie del mercato. Perfino la pulitura degli ortaggi (carciofi, lattughe, finocchi, ecc.), che di solito i venditori effettuano nei momenti in cui la domanda è meno intensa, si qualifica per una certa enfasi dei gesti, sempre comunque finalizzata a rimarcare in qualche modo la qualità della merce.

Come ha posto in evidenza il fruttivendolo palermitano della *Vuccirìa*, le “vetrine” si possono abbellire con elementi vegetali di vario tipo. Ramoscelli di verde (alloro, mirto, asparago selvatico, rosmarino, ecc.) si vedono spesso spiccare dalle cassette di frutta e non è raro che vengano impiegati anche frutti e fronde artificiali per rendere più attraente la “scena”. Queste modalità decorative sono in larga parte affidate alla creatività individuale, anche se alcune configurazioni riflettono un codice più ampiamente condiviso. Nei mercati palermitani si usa a esempio esporre i *bbabbaluci* – una varietà di piccole lumache tipiche del periodo primaverile-estivo – in ampi contenitori di canne intrecciate (*caitteddi*) da cui emergono vistosi mazzi di spighe di frumento. Un venditore del *Capu* (Capo) ne specifica il motivo: «Perché così si capisce che sono i *bbabbuluci* che stanno nei campi e non quelli di allevamento» [7]. Insomma le spighe assumono valore di “etichetta”, equivalgono a dire “origine controllata” del prodotto, al di là del mero valore ornamentale che rivestono entro questa mini-scenografia rurale. All’origine del prodotto alludono anche le brillanti alghe verde-smeraldo (*lattuca i mari* o *aicca i ciàvuru*, ‘lattuga di mare’ o ‘alga profumata’ nel Palermitano) che di norma punteggiano i banchi delle pescherie. Tra i pescivendoli permane inoltre – anche se sporadicamente – l’uso di adornare con fiori rossi (rose o garofani) l’esposizione di tonni e pescespada. Su un banco di piazza Pardo, nel cuore della *Piscarià* (Pescheria) di Catania, tra due imponenti tranci di pescespada e di tonno, si staglia una brocca di vetro contenente un mazzo di rose rosse (artificiali) [8]. Due donne che vendono il pesce alla *Fiera* (altro mercato storico catanese) sottolineano la vitalità della consuetudine: «Sempre a fiori quando c’è il pesce assai» [9]. Un pescivendolo della *Chiazza* di Trapani declina invece l’uso al passato: «Come tradizione, quando il tonno riusciva di colore spettacolare, ci si metteva un bel mazzo di fiori, di rose oppure garofani, per significare la freschezza e la qualità bella. Allora si gridava: *Câ ciuri vieru l’àiù, câ ciuri!* [Coi fiori per davvero ce l’ho, coi fiori!] – Ora fineru tutti sti cosi» [10]. Ma se a Trapani «queste cose sono ormai finite», nel mercato palermitano di *Bbaddarò* (Ballarò) l’antica pratica si manifesta tuttora vitale. Su un banco della “Pescheria del pesce fresco di Porticello”, situata in piazza del Carmine (all’inizio di via Giovanni Grasso), dalle bocche spalancate di due pescespada spuntano mazzi di garofani artificiali insieme a un grande girasole, mentre in un angolo della *bbalata*, davanti ai rossi tranci di tonno, si trova una boccia di vetro ricolma di ciuffi di menta. «Nel vero tonno ci si mettono i garofani veri e quelli finti, il colore delle rose della *tunnina* nostrale di Porticello!», grida il venditore, replicando in forma di *abbanniata* (imbonimento) alla nostra richiesta di chiarimento [11]. Un centinaio di metri più avanti, alla “Boutique del pesce” situata all’altro capo della piazza, i fiori in bocca a un enorme pescespada ancora intero sono invece freschissimi: «Ho messo queste rose di maggio perché il pesce spada è favoloso e se le merita queste rose. Perché è una cosa di lusso!» E il venditore prosegue

modulando un adeguato richiamo: *O ma che ppescespada! E cche rruose di tunnina e cche rruose!* (Che pescespada! E che rose di tonno!)[12]. L'associazione cromatica che si impone allo sguardo si traduce quindi in imbonimento: “questo tonno ha il colore delle rose”, secondo una procedura comparativa ricorrente in molte grida di richiamo (cfr. *infra*).

Se le decorazioni floreali restano ormai una rarità, molti sono invece i pescivendoli palermitani che sulle *bbalati* dove si taglia il tonno pongono rigogliosi ciuffi (cfr. *supra*) – o addirittura piantine – di menta. Questa ulteriore presenza vegetale, oltre a una efficace funzione ornamentale ottenuta mediante l'accostamento tra verde intenso e rosso sgargiante, suggerisce implicitamente uno dei tipici modi di cucinare il tonno: lo stufato steccato con aglio, pepe e menta (*tunnu mmuttunatu*). Anche altre modalità ostensive rinviano d'altronde al “tempo del consumo”, prefigurando alcune tra le preparazioni più comuni dei prodotti offerti oppure proponendone condimenti e contorni. Alla *Piscaria* di Siracusa abbiamo osservato un mucchio di “cozze locali” punteggiato da fili di sedano, pomodori e limoni interi e a metà: una straordinaria varietà cromatica costituita da verde, rosso e diverse gradazioni di giallo (interno/esterno dei limoni) su sfondo nero[13]. Nei mercati di Palermo il bianco del baccalà è sempre vivacizzato dal rosso dei pomodorini a grappoli e dal giallo dei limoni, mentre sui banconi delle macellerie sanguigni pezzi di carne vengono spesso esposti sopra verdi foglie di lattuga. Le diverse varietà di olive, esposte a piramide in particolari banchi decorati a colori sgargianti, si accompagnano a rosmarino, alloro, peperoncini o limoni. Come prassi espositiva ricorrente tra i fruttivendoli abbiamo rilevato l'associazione delle arance rosse (tagliate a metà) con le fragole. Qui la procedura di associazione cromatica (cfr. *supra*), traducibile nello slogan “arance rosse come fragole”, rinvia anche a una delle preparazioni più comuni: le fragole al succo d'arancia.

Un più stretto riferimento al piano del consumo presentano le molte pietanze già preparate disponibili sui banchi delle macellerie (carni farcite, panate, marinate, ecc.), delle pescherie (dall'insalata di mare al condimento per il risotto, dagli involtini di pescespada a quelli di sarde) e presso i venditori di prodotti ortofrutticoli (cipolle e peperoni al forno, patate, fagiolini e carciofi bolliti). Gli alimenti cotti o elaborati vengono tenuti sempre separati da quelli al naturale. La salsiccia di maiale, che è pur sempre il risultato di una specifica preparazione, viene invece appesa ai *crocchi* insieme a capretti (interi o a metà, ai quali viene tuttavia sempre lasciata una parte di coda come segno distintivo rispetto all'agnello, considerato meno pregiato) e a diverse altre varietà e tagli di carne (vitello, agnello, trippa, pollame, coniglio, teste di maiale, ecc.), delineando in certi casi sontuosi scenari dell'abbondanza alimentare. In occasione della Pasqua l'ostensione intensificata di agnelli e capretti assume addirittura valenza rituale, mischiandosi all'arcaica ideologia del sacrificio in onore del dio risorto.

Nei mercati tradizionali le dinamiche dell'offerta non si esauriscono tuttavia nelle retoriche dello sguardo. È spesso consentito toccare la merce per saggiarne freschezza e qualità, selezionando personalmente i prodotti da acquistare (diverse volte abbiamo addirittura osservato i venditori mettere dei contenitori di plastica a disposizione della

clientela per la scelta dei carciofi). In qualche misura codificata è anche la “licenza di assaggio” di qualunque cibo immediatamente commestibile (dalle olive alla frutta, dai caci ai salumi). I clienti divengono in questo caso destinatari di una comunicazione intersensoriale che mentre orienta gli acquisti già prelude ai piaceri della tavola. Come rilevato nella *Chiazza* di Trapani e nella *Piscaria* di Catania, a volte l’*assaggio* si trasforma in vera e propria degustazione. Nello stesso banco di piazza Pardo che sfoggiava le rose tra i pesci da taglio (cfr. *supra*), un piatto contenente delle fettine di pescespada marinato (con olio, limone e peperoncino) è a disposizione dei passanti. Il venditore – che offre anche altre varietà di pesce marinato (tonno e *masculini*, ‘acciuغه’) – ripete l’invito: *Manciassi, manciassi!* (Mangi!). Tra fiori sgargianti e prelibatezze in omaggio l’effetto centripeto è assicurato. Lo stesso metodo pubblicitario è impiegato da un venditore di “prodotti di tonnara” della *Chiazza* trapanese: i piattini con le diverse varietà di derivati dal tonno (insaccati, salati, sottolio, ecc.) sono ordinatamente disposti su un tavolo fornito di stecchini e tovaglioli di carta per un più agevole e igienico consumo. Una modalità che si può ritenere esemplare dei canoni tradizionali dell’*assaggio* è stata osservata nel mercato nisseno di *Strat’â fòglia* presso un banco di frutta. Il venditore grida: *Tri cchili a ddu euru, avanti! Rigalati, rigalati!* (Tre chili e due euro, avanti! Sono regalati!). Si tratta di arance e un cartellino indica: «Brasiliano / Ribera / € 0,65 Kg» (l’imbonimento arrotonda quindi per eccesso il prezzo segnalato, € 2 anziché 1,95). Il venditore taglia un’arancia a metà e la porge a due potenziali acquirenti: «Avanti, assaggiassi! Cci dicu assaggiassi!» (Avanti, assaggi! Le dico assaggi!). Entrambi acquistano la quantità proposta (tre chili) e al momento del peso il venditore rimarca una lieve eccedenza: *Cchiossài, ammuttamu!* (Di più, andiamo avanti!). Una generosità che egli vorrebbe subito compensata da ulteriori vendite: *Nn’atri tri cchili!* (Altri tre chili!) [\[14\]](#).

I frequentatori dei mercati possono anche soddisfare *in loco* le proprie necessità e curiosità gastronomiche presso taverne, botteghe, chioschi e venditori ambulanti di cibi cotti. La “cucina da mercato” – in buona parte coincidente con quella “cucina di strada” tanto acutamente indagata da Fatima Giallombardo (1995) – si qualifica anzi come specifico oggetto di ricerca. Essa ruota principalmente intorno a una serie di alimenti “liminari”, quali a esempio le interiora di vitello arrostate (*stighhiuola* a Palermo, *taiuni* a Messina) o bollite (*quarumi* a Palermo e a Catania), le lumachine condite con aglio e prezzemolo (*bbabbaluci*), il pane con la milza (*pani câ mièusa*) e altre ghiottonerie tipicamente palermitane come il *mussu* (cartilagini del bovino – testa, piede, ginocchio, ecc. – bollite e servite fredde) o la *frittula* (residui della macellazione dei bovini fritti nel grasso). Tra le pietanze tipiche da taverna si segnalano le fave in umido, le polpette di carne o di sarde (fritte o al sugo), le insalate con pomodoro, acciuغه e pezzetti di carne bollita. Comuni sono anche le friggitorie che offrono a Palermo le tipiche frittelle di farina di ceci (*panelli*) e le crocchette di patate (*cazzilli*), servite in soffici panini di forma tonda (*mmuffuletti*), insieme a carciofi (*cacuòcciuli*), cardi (*caidduna*) e “broccoli” (*vròcculi*) fritti in pastella (*m’pastedda*). I *bbabbaluci* vengono di solito cucinati in grandi pentole di rame (*quarari*) collocate davanti alle botteghe di prodotti ortofrutticoli e offerte in grandi teglie poggiate su appositi banconi. Tutti gli altri alimenti possono essere venduti sia in postazioni stabili (chioschi e taverne) sia su banchi mobili, spinti a mano, attrezzati per l’esposizione dei diversi cibi (a esempio per la *frittula* si usa un grande pannello internamente foderato di carta oleata e rivestito di canovacci per mantenere costante la temperatura). Speciali

carrelli vengono anche utilizzati, sempre nei mercati di Palermo, per la vendita della focaccia con cipolla e pomodoro (*sfinciuni*), delle pannocchie bollite (*pullanchi*, *pullanchielli*) e della zucca lunga (*cucuzza longa*) bollita e posta su blocchi di ghiaccio per essere servita fredda (gli ultimi cibi compaiono solo nei mesi estivi). Una postazione fissa è invece necessaria per la cottura e la vendita del polpo bollito (*pruppu vugghiutu*), servito su un bancone in grandi piatti di ceramica, guarniti da limoni tagliati in due, da cui si prelevano i gustosi bocconi direttamente con le mani.

Non è infine casuale che il piano del consumo alimentare si fonda talvolta con quello dell'intrattenimento ludico, come accade nelle taverne per il “gioco del tocco” (*u toccu*), dove ci si sfida mettendo in palio il vino o la birra, oppure nel caso di un tipo di lotteria estemporanea che si effettua per le vie dei mercati palermitani, il cui premio è proprio rappresentato da un vassoio ricolmo di pesce e altri alimenti (*a rriffa râ spisa*) [15].

L'efficacia dell'ascolto

La vendita dei prodotti alimentari – effettuata tra i banchi dei mercati o per le strade dei centri urbani – è ancora spesso reclamizzata attraverso un ampio repertorio di richiami, in osservanza al celebre motto *Rrobba abbanniata, menza vinnuta!* (Merce “gridata”, mezza venduta). Con i termini *abbanniata* (o *abbanniatina*), *bbanniata* (o *bbanniatina*), *vanniata* si usa infatti definire nelle varie parti della Sicilia la pratica dell'imbonimento, diffusamente impiegata fino a un recente passato per propagandare qualsiasi offerta di prodotti o servizi [16]. Giorgio Raimondo Cardona, che considera le grida di *reclame* nell'ambito di una tassonomia dei “generi dell'arte verbale”, esprime alcune utili valutazioni di ordine complessivo: «Come la pubblicità dei mass-media, questi richiami devono combinare efficacia (in termini di contenuto di informazione) ed economia (brevità) e nello stesso tempo essere anche peculiari e distintivi del venditore, e tali da colpire l'ascoltatore. [...] La forma generale di questi brevissimi messaggi pubblicitari è innanzitutto caratterizzata da fatti di intonazione: particolari qualità della voce e altri espedienti “soprasegmentali”, profilo melodico riconoscibile; sul piano sintattico, le frasi sono spesso brachilogiche perché sottintendono già un quadro illocutivo ben preciso. Così il grido “Fichi!” non è ambiguo se gridato da un venditore, in quanto sottintende tutto ciò che è necessario» (1976: 204). Nel caso siciliano i richiami sono caratterizzati dalle seguenti modalità formali e contenutistiche: *a*) l'intonazione si dispiega entro un ambito che può andare dal “gridato” al “cantato”; *b*) la metrica nella maggioranza dei casi è libera, anche se a volte si riscontrano schemi strofici determinati (cfr. Tiby 1957: 96-97); *c*) il testo può spaziare dalla semplice iterazione del prezzo della merce (grado “zero” dell'imbonimento) a un complesso formulario di espressioni – spesso basate su figure retoriche quali comparazione, perifrasi, metafora, iperbole (cfr. Pennino 1990: 422-426) – intese a menzionare e a descrivere i prodotti in vendita.

Si segnala che il termine ‘imbonimento’ (letteralmente “rendere buono” e per estensione “magnificare qualcosa”), qui liberamente utilizzato in alternativa a ‘richiamo’, nella sua accezione più propria si riferisce a espressioni di propaganda che possono presentare una articolazione testuale piuttosto estesa. Imbonimenti e richiami rientrano comunque nella categoria dei *suoni-segnale* [17], svolgendo funzioni che investono almeno tre piani del sistema comunicativo: *a*) qualificare l'identità di chi vende e della merce in vendita (funzioni *designativa* e *demarcativa*, che cioè rappresentano l'*insegna* di un dato

venditore e segnalano la *marca* della sua merce); *b*) mantenere il contatto con i destinatari del messaggio (attirare l'attenzione) ed esercitare pressione (persuadere) su di essi (funzioni *fatica* e *conativa* secondo la griglia delle funzioni linguistiche di Roman Jakobson); *c*) attivare componenti ludiche e più in generale espressive che possono anche prescindere dalle ragioni strettamente legate al commercio e talvolta non avere specifici destinatari (ancora seguendo Jakobson, funzioni *emotiva*, riguardante l'espressività soggettiva, *referenziale*, nel caso di richiami genericamente orientati verso il contesto, e *poetica*, relativa alla dimensione creativa, estetica, che presiede alle modalità di formulazione del testo).

La varietà formale e stilistica dei richiami pubblicitari siciliani è tendenzialmente determinata dalla provenienza sociale dei venditori (quasi esclusivamente di sesso maschile), poiché vi confluiscono sia elementi derivati dai repertori poetico-musicali tradizionali sia componenti connesse alla vocalità impiegata in determinati contesti ergologici: nel Palermitano le *abbanniati* di prodotti ortofrutticoli rinviano spesso allo stile di canto dei carrettieri (cfr. Guggino 1991: 15 e Pennino 1990: 426); nel Messinese si ravvisa una netta demarcazione tra le *bbanniati* dei pescivendoli, che presentano il medesimo tipo di vocalità riscontrato nei richiami di pesca, e quelle dei venditori di frutta e ortaggi che sono più prossime ai canti dei carrettieri e dei contadini (cfr. Bonanzinga 1997: 23-24)[18]. Va inoltre ricordato che già alla fine del secolo scorso i folkloristi siciliani avevano rilevato la differenza fra le *abbanniati* “di strada” (degli ambulanti) e quelle di *putìa* (dei bottegai), concordando nell'attribuire alle prime una più pregiata articolazione del profilo melodico. La ragione di questa differenziazione è ovviamente da individuare nella specifica funzione assolta dall'*abbanniata* nel commercio ambulante. In questo caso il suono, oltre a trasmettere un messaggio, è di per sé messaggio in quanto comunica la presenza di una classe di venditori (a esempio ‘pescivendoli vs fruttivendoli’) e, più precisamente, di quel particolare venditore il cui grido è noto nel circondario in cui è solito operare. I processi imitativi innescati dai contatti fra venditori e la propensione a elaborare soluzioni melodico-verbali individuali contribuiscono tuttavia a determinare una circolarità delle formule di imbonimento non sempre riducibile a schematizzazioni rigide, anche perché talvolta lo stesso venditore tratta prodotti diversi secondo le stagioni e/o le occasioni, adattando alle differenti mercanzie le pertinenti formule di richiamo, oppure si trova ad alternare l'attività di vendita ambulante a quella stanziale (in postazioni volanti nei mercati o impiegandosi temporaneamente presso botteghe).

Ulteriori precisazioni riguardanti le “voci dei venditori” siciliani verso la fine dell'Ottocento – assai rilevanti a fini comparativi – emergono dalle pagine di Giuseppe Pitrè (1882: 289-291):

Caratteri delle voci il sottinteso, il doppio senso, che porta l'equivoco, il frizzo, anche la licenza. Qualche volta, perché venga chiamato sulla merce l'occhio e l'attenzione della gente, non manca la sgarbatezza e la sguaiataggine. Il tempo e l'occasione determinano le voci. Una voce fuori stagione è una stonatura, e basta ad attirar la curiosità de' popolani che la sentono e ne restano stranizzati. In Palermo un venditor di seme, che di tanto in tanto cerca farsi ad ogni costo sentire gridando la sua *robacome* la si grida ne' giorni del *Festino* di S. Rosalia, è accolto a fischi, a schiamazzi e a certi suoni imitativi della bocca, che sono indubbi segni di disprezzo. Vi son voci le quali esse sole ci fanno accorgere che una nuova stagione, un dato tempo si avvicina, come della primavera ci avverte il fiorir degli alberi e il sorriso della natura tutta; onde l'animo si allietta. Tutti poi abbiam provato la triste impressione di certe, che il popolo qualifica per *voci di*

cattivo tempo. [...]

Molte voci son tradizionali, molte altre non lo sono, perché temporanee, occasionali, personali. Lo spirito di novità porta a dispettare il passato; ma se una gridata tradizionale c'è, la non si perde pel nuovo ribelle venditore: e per uno che la trascuri, vi son dieci che la faran sentire. Le tradizionali hanno vita lunga, ripetendo la loro fortuna dalla felicità della qualificazione, dall'arditezza della iperbole, dalla esatta rispondenza della perifrasi dell'oggetto che si vocia, ma più che altro dalla misura in che si chiudono e dalla particolare cantilena che le accompagna. [...]

Parole e cantilena vanno sempre insieme; e, più ancora che nel canto popolare, ogni formola ha la sua cantilena propria, che non facilmente si toglie o si dà ad imprestito. Le parole si contraggono, si allungano, si spezzano senza pietà né regola per tradursi e perdersi in note infinitamente strascicate, stemperate. La nota più comune è la malinconica, la lamentevole; ma non manca l'allegria, che ritrae dallo schiamazzo chiassaiuolo de' vicoli e dei mercati in che si vuole far sentire. Ve ne hanno di brevissime, che si traducono in un iato acuto che non dice nulla; e ve ne hanno delle lunghe, ma non troppo perché si possan dire una filatessa di parole: queste voci inclinano alla ilarità, alla gaiezza. Allora bisogna pensare che è la buona stagione, quella in cui la natura sorridente ha moltiplicato i venditori. Parecchie di queste voci lunghe da cerretani raccomandano ai presenti la mercanzia con motteggi talora salaci e sboccati.

Vediamo ora una serie di espressioni propagandistiche registrate a Villabate (Pa), Belmonte Mezzagno (Pa), Salemi (Tp) e Messina, a iniziare da alcuni imbonimenti fondati sulla comparazione e sull'iperbole. Si offrono infatti pere tanto mature da potersi "bere", fragole "grosse come albicocche", fichi "più dolci dei datteri", pesche "come meloni", cavolfiori "come ricotta", tonno "come mostarda", gelsi "migliori delle fragole" e costardelle – una varietà di pesce azzurro – altrettanto "saporite":

Pira bbutiri àiu ca si fannu sucari veru! Pira bbutiri ca si màncianu e si vù-vunu! (Ho pere burrone che sono proprio da succhiare! Pere che si mangiano e si bevono!)[19]

A trentasei rana veru cci scalaru sti fràguli! Chisti veru varcoca sunnu, var-coca! I fràguli frischi! (A trentasei soldi è proprio calato il prezzo delle fragole! Queste sono proprio albicocche! Le fragole fresche!) [20]

Ma chi rattuleddi chi àiu di fica! Ma chi rattuleddi chi àiu di fica! Ora ci vonnu piatti d'argentu a sti fica ianchi, ianchi e puliti! E bba, rigalàtili, puliti! Sunnu dâ Codda! (Ma che datterini sono questi fichi! Ci vogliono piatti d'argento per questi fichi bianchi e puliti! E va, regalateli, puliti! Vengono dai Colli!)[21]

Muluna vieru è sta gran pièssica! (Proprio un melone è questa gran pesca!) [22]

Ma ch'è bbeddu iancu, iè comu la ricotta stu càvuliciuri! (Ma com'è bello bianco, è come la ricotta questo cavolfiore!)[23]

Iàiu tunnina ch'è ccomu a mustadda! (Ho tonno che è come mostarda!)[24]

Gghiosa, gghiosa! Gghiosa nira mègghiu di fràguli! E ch'è nnira ch'è bbedda sta

gghiosa! (Gelsi! Gelsi neri migliori delle fragole! E come sono neri e come sono belli questi gelsi!)[25]

A ddu liri, a ddu liri! Custardeddi rruossi! Sunnu cu sapur'i fràuli sti custardeddi! Pari chi fràuli su sti custardeddi! A ddu liri! Ma chi ciauru chi fannu! (A due lire! Costardelle grosse! Hanno il sapore delle fragole queste costardelle! Sembrano fragole queste costardelle! A due lire! Ma che profumo che fanno!)[26]

-
Come nella *bbanniata* che vanta la qualità dei fichi raccolti sui Colli che circondano Messina, in svariati richiami si usa menzionare il luogo d'origine del prodotto, enfatizzando in questo modo la funzione *demarcativa*. Così accade a esempio per le pregiate ciliege “napoletane” (grandi “come mele”), per i fichi e le noci del “Parco” (territorio di Altofonte, nella parte alta della Conca d'Oro), per la pesca di Carini (Pa), per l'ormai quasi estinto *muluni dû Faru* (anguria del Faro, nella zona di Capo Peloro) e per la sarda di Castellammare (Tp):

Napulitani ruossi iàiu, chi bbelli ggirasi! Ggirasi i Nàpuli com'a li puma! (Che belle ciliege napoletane grosse che ho! Ciliege di Napoli come le mele!)[27]

-
Dû Paiccu l'àiù, chi bbeddi ficu! Paicchitani vieru l'àiù i ficu! (Del Parco li ho, che bei fichi! “Parchitani” proprio li ho i fichi!)[28]

-
Paicchitana l'àiù sta nuci, eni vieru bbianca! (“Parchitana” ce l'ho questa noce, ed è proprio bianca!)[29]

Di Carini àiu pièssica! Ch'è bbella pièssica, ch'è bbella pièssica! Pièssica di Carini, pièssiche! (Ho pesche di Carini! Che bella pesca! Pesca di Carini, pesche!)[30]

-
Scalar'u muluni faruotu, faruot'u muluni! Dû Faru iàiu muluni! Scalaru i muluni! Scalaru i muluni faruoti, dû Faru iàiu muluni! (È ribassato il prezzo del melone “faroto”! Ho meloni del Faro! È ribassato il prezzo dei meloni “faroti”, ho meloni del Faro!)[31]

-
E di Casteddamari arrivanu li saiddi! Saidduzzi chi bbinniru ora! Saiddi, saiddi! E cchi bbeni duci la pasta cu li saiddi! Saidduzzi di Casteddamari, saiddi! (E da Castellammare arrivano le sarde! Sarde che sono arrivate ora! Sarde, sarde! E come viene dolce la pasta con le sarde! Sarde di Castellammare, sarde!)[32]

Nell'ultimo testo si fa riferimento a una delle pietanze siciliane più note: la pasta con le sarde. I venditori non si limitano infatti a decantare convenienza e qualità della merce, ma giungono a suggerire possibili associazioni e preparazioni (si osservi che il primo richiamo presenta una strutturazione metrica in quartina):

Chi bbella sta fasulina / ca l'àiù vieru fina! / A facitivilla câ nzalata / sta bbella fasulina! (Che belli questi fagiolini / che sono proprio pregiati! / Fateveli in insalata / questi bei fagiolini!)[33]

-
Signura, va facitivilla vieru a nzalata, ca vi purtavu pumaruru, patati e a fasulina! (Signora, fatevela proprio l'insalata, che vi ho portato pomodori, patate e fagiolini!)[34]

Vaciticillu a ffarri vieru u cumpanàggiu ê vostri mariti, nna lira nni viennu reci milinciani ca l'ât'a ffarri â parmigiana! Bbbeddi nivuri! (Andateglielo a preparare davvero il companatico ai vostri mariti, con una lira ne vengono dieci melanzane che dovete fare alla parmigiana! Belle nere!) [\[35\]](#)

Rruossi e nnivuri milinciani! Bbelli miliciani, bbelli milinciani, vâ faciti a caponatina chî milinciani! Rruossi e nnivuri milinciani! (Melanzane grosse e nere! Belle melanzane, vi fate la “caponatina” con le melanzane!) [\[36\]](#)

Chi viennu bbelli a gghiotta, bbabbaluci! Cchiù ruossi di crastuna iè, bbabbaluci! (Come vengono bene in umido, *bbabbaluci* [piccole lumache]! Sono più grossi dei *crastuna* [lumache di grandi dimensioni]) [\[37\]](#)

Vi ll'avit'a ffarri vieru ammudicati, a nna lira reci cacòcciuli! Chi ssu tiènniri! (Ve li dovete proprio fare imbottiti di mollica, a una lira dieci carciofi! Come sono teneri!) [\[38\]](#)

A gghiotta, a bbracioli, a bbecchificu chi vvenunu bbelli st'ancioi! (Al sugo, imbottite, a “beccafico” come vengono bene queste acciughe!) [\[39\]](#)

Iè comu li vuliti fari vi li faciti! Arrustuti, fritti, ammarinati li faciti! «Chisti èrinu pisci – saiddi, tunni – pi farli con la cipolla e l'aceto» (E come li volete fare ve li fate! Arrostiti, fritti, marinati li preparate! «Questi erano pesci – sarde, tonni – da fare con la cipolla e l'aceto») [\[40\]](#)

Il testo degli imbonimenti può a volte contenere riferimenti alle circostanze della vendita o – se pure metaforicamente – al contesto produttivo. È questo il caso del primo esempio dove si decantano ciliege talmente grosse e mature che “sembrerebbero colte da Maria Paris”, una nota interprete di canzoni napoletane degli anni Sessanta:

Pari ca vieru Maria Paris i cughhù sti quattru cirasi, ca l'ài u vieru nivuri e gruossi! Cirasi nivuri! (Pare che proprio Maria Paris le ha raccolte queste quattro ciliege, che sono davvero nere e grosse! Ciliege nere!) [\[41\]](#)

Cumpari Peppi, cumpari Peppi, nun lu spa-rati ora stu iocu di fuocu, facitimilla vinniri vieru sta càlia! (Compare Peppe, compare Peppe, non sparate ora questo gioco di fuoco, fatemeli proprio vendere questi ceci abbrustoliti!) [\[42\]](#)

Ancora alle circostanze di vendita, ma con una più ampia articolazione del contenuto verbale (oltre che con una intonazione melodica particolarmente notevole), fa riferimento l'*abbanniata* del tonno rilevata a Salemi, così illustrata dal venditore ambulante Benedetto Di Dia: «Il tonno lo portavano da Bonagia, da Castellammare coi carretti, all'epoca. [...] Si pigliava un pezzo di tonno in un foglio di carta e si girava per il paese bandizzando che c'era il tonno, o alle volte neanche si metteva in mano e si girava il paese *abbanniannu*. [...] Quando c'era un pochettino di crisi, che non si poteva vendere il tonno, e c'erano

quelle giornate di scirocco nei mesi di maggio e giugno, col tonno appeso [i tonni ancora interi si tenevano appesi a una stanga], il vento l'*annacava* e il sole l'asciugava e si diceva»:

Taliàtila ch'è bbiva, surra e tunnina, surra e tunnina! E lu culuri di la cirasa àvi, ch'è bbiva! Surra e tunnina! / E lu ventu mi l'annaca e lu sulì mi l'asciuga, ch'è bbiva! / Surra e tunnina! / E tu manciasti surra e iò tunnina, semu a la para fin'a ddumani matina! / Surra e tunnina!
(Guardatela ch'è viva, *surra* [pancia del pesce che si vende anche salata o essiccata] e tonno! E ha il colore della ciliegia, ch'è viva! E il vento la dondola e il sole l'asciuga, ch'è viva! E tu hai mangiato *surra* e io tonno, siamo alla pari fino a domani mattina! *Surra* e tonno!)[43]

La vicenda biografica del venditore Di Dia si presta a esemplificare le modalità di trasmissione e circolazione dei moduli melodico-verbali caratterizzanti la propaganda commerciale tradizionale:

Io sono nato a Marsala e poi sono venuto a Salemi, mi sono fidanzato e mi sono sposato nel 1952, ed è dal '52 che abito qui a Salemi. Io a Marsala vendevo soltanto pesce. Poi invece qua a Salemi vendevo pesce, vendevo frutta, vendevo verdura, vendevo noccioline e *simenza* [semi di zucca tostati], andavo a comprare polli nelle campagne, vendevo galline e facevo di tutto... vendevo pure budelli di maiale per fare *a sasizza* [la salsiccia], a cento lire al metro li vendevo. [...] C'era la buonanima di mio suocero: quello era un "abbandizzatore" internazionale. Fatto è che il Comune quando doveva "abbandizzare" che mancava l'acqua, che si dovevano iscrivere i bambini a scuola... chiamavano sempre a lui. E c'era lui che "abbandizzava" e un altro col tamburino che suonava per fare affacciare la gente. Si chiamava Vito Adamo, *ngiùria* [soprannome] gli dicevano *Vitu Chiuviddu*, ed è morto verso il '68 che aveva più di ottant'anni. [44]

Un pescivendolo si trasferisce quindi dal centro costiero di Marsala (Tp) a Salemi, nell'entroterra del Trapanese, ed estende la propria attività al commercio dei prodotti della terra e di quant'altro si prestasse alla vendita itinerante. Sposa però la figlia del banditore "ufficiale" di Salemi: quello stesso *Vitu Chiuviddu* incontrato tanti anni prima da Alberto Favara che dalla sua voce raccolse proprio l'*abbanniata* del tonno. Da questi apprende il repertorio e lo stile delle *abbanniati* salemitane, come dimostra tra l'altro la notevole stabilità formale del richiamo impiegato anche dal suocero per la vendita del tonno (cfr. Favara 1957/II: n. 919). Di Dia presta inoltre saltuariamente opera presso la locale pescheria e fornisce una testimonianza di straordinario interesse riguardo all'uso gergale dell'*abbanniata* per comunicare tra venditori di *putìa* (bottega) nel caso di clienti fastidiosi o perditempo. Questi erano detti *vispisuna*, da *vispisa*, termine riferito a uccelli passeriformi che continuamente saltano da un punto all'altro: «Delle volte c'erano quelli che erano giravano sempre e non compravano mai. [...] Quelli che erano *fitusi* a comprare, allora giravano sempre: "A quanto vanno?" – "A cento lire." – "A quanto vanno?" – "A cento lire." – E guardavano e non compravano mai. E allora noi dicevamo: *Tàgghiacci u lazzu sai! È vispisuni, pari ca posa e nun posa mai! Tàgghiacci u lazzu!* [Taglia corto sai! È *vispisuni*, pare che si posa e non si posa mai!]. I clienti di questo genere venivano anche allusivamente chiamati "gamberi", sicché vi si potesse fare libero

riferimento mediante il filtro dell'imbonimento:

Quello che entra dentro la pescheria per comprare e non compra mai, allora per non mortificarlo dicevamo: *Ch'è bbieddu l'ammiru!* [Che bello il gambero!] E già c'era un significato. Quello delle volte lo capiva e allora: *“Mi lu dici a mmia ch'è bbeddu l'ammiru?”* – *“No per carità, àiu l'ammiru e abbanniu l'ammiru.”* [Lo dici a me che bello il gambero? – No per carità, ho il gambero e grido gambero.][45]

Anche alla “licenza di assaggio” (cfr. *supra*) si può alludere nell'imbonimento, come specialmente accade per quella varietà di prodotti che vengono offerti salati e/o tostati (semi di zucca, ceci, fave, pistacchi, mandorle, nocciole). La consuetudine dell'assaggio per questo genere di merce viene rimarcata con sottile ironia ancora da Di Dia: «Quando c'erano le feste, allora si vendeva *a simienza* [i semi]. *U pizzica e mmùzzica* significa che passa lei e pizzica, passa un altro e pizzica, passa quell'altro e pizzica, e noi altri gli diciamo: *u pizzica e mmùzzica, e grana nenti!* [il pizzica e mozzica, e soldi niente!].» Questo il testo del richiamo:

Nucidda, a viera càlia e ssimienza, ch'è càvura! U pizzica e mmùzzica! Ch'è bbella càvura!
Nucidda, a viera càlia e ssimienza! Càvura càvura, càvura càvura! (Nocciola, i veri ceci tostati e i semi di zucca, ch'è calda! Il pizzica e mozzica! Com'è bella calda! Calda calda!) [46]

Fra i generi alimentari che si possono sottoporre alla “prova” dell'assaggio troviamo anche i fichidindia (i pregiati “bastardoni” di Catania), le angurie (*muluni*) e la ricotta, come esemplificano questi richiami registrati a Messina e a Belmonte Mezzagno:

Bbastadduni i Catania, catta sti ficadigni! Cincumila a càscia, cincumila a càscia! Accattati, bbelli sunnu rrossi! Fozza, assaggiàtili sti ficadigni, assaggiàtili! Bbastadduni i Catania, bbastadduni i Catania! Cincumila a càscia, cincumila a càscia! Doci sunnu! Sunnu rrossi, fozza assaggiàtili! Fozza, sunnu docì, facitivi a bbucca docì! (“Bastardoni” di Catania, compra questi fichidindia! Cinquemila lire a cassetta! Comprate, sono belli grossi! Forza, assaggiate questi fichidindia, assaggiateli! Sono dolci! Sono grossi, forza assaggiateli! Forza, sono dolci, fatevi la bocca dolce!) [47]

A pprova sunnu sti muluni, a pprova! Rrossi sunnu, rrossi! Accatativilli sti muluni! Sunnu duci com'ù zùccaru! Ora ora i pigghiai sti muluni, ora ora! Assaggiàtili! (A prova di assaggio sono questi meloni! Rossi, sono rossi! Comprateveli questi meloni! Sono dolci come lo zucchero!)

Proprio ora li ho raccolti questi meloni! Assaggiateli!)[48]

O chi ricotta bbella! Signura, ccà c'è u parruccianu, chiddu anticu! Ricotta ri piecura l'àiù, ch'è bbella! – Signora bbassassi u paneri, prima â ssaggiassi e poi s'accatta. – Ri piecura l'àiù, ch'è bbella! (O che ricotta bella! Signora qua c'è il venditore, quello antico! Ho ricotta di pecora, com'è bella! – Signora abbassi il panieru, prima l'assaggia e poi se la compra. – Di pecora ce l'ho, com'è bella!)[49]

Richiami assai singolari sono quelli in cui non viene affatto menzionato il prodotto in vendita. Ciò denota quanto fosse radicata e diffusa la competenza collettiva alla base di questo sistema di *reclame*. Valgano da esemplificazione i richiami in uso a Palermo e a Messina per la vendita dei gelsi (*ccèusi*) e delle fave verdi (*favi*). Si osservi come nei due testi sia il fattore “tempo” a fungere da indicatore: le fave si vendono nel pomeriggio e i gelsi di prima mattina, subito dopo essere stati colti poiché si tratta di frutti rapidamente deperibili:

A st'ura bb'arrifriscanu! (A quest'ora vi rinfrescano!)[50]

Le mmi fannu ciauru di rrosi, mi fannu! Ie accà c'è u meli! U meli àiu stasira! E stasira l'àiù mègghiu d'assira! (E fanno profumo di rose! E qua c'è il miele! Ho il miele stasera! E stasera ce l'ho migliore di ieri sera!)[51]

È significativo rilevare come la medesima strutturazione metaforica della *bbanniatu* messinese delle fave verdi sia stata riscontrata a Palermo da Alberto Favara: «Qui, il nome della pianta leguminosa viene sostituito con quello di una saccarifera, per esprimere meglio la dolcezza. È lo stato anteriore della comparazione; noi diremmo: “le fave verdi sono dolci come il cannamele”, ma l'*abbanniatina* canta solamente *cannameli*, e tutti intendono che sono fave. Sotto l'eccitazione melodica si produce la metafora, che esprime con maggior efficacia del nome astratto il sapore, il colore e la bella apparenza dei frutti» (1923a, ried. in 1959: 73; cfr. anche 1957/II: n. 826).

Di frequente gli imbonimenti veicolano contenuti carichi di ironia e allusività, specialmente a sfondo erotico, che accomuna emittenti e destinatari in un orizzonte di reciproca complicità. In questi esempi ricorrono allusioni agli attributi sessuali sia maschili (cui rispettivamente rimandano le “uova” della lattuga, ovvero il cuore dell'ortaggio, la zuccina e la banana) sia femminili (il “baccalà” di donna Grazia):

Signura, si chiamassi veru a cammarera, mi sta rumpennu tutti l'ova di lattuchi! Lattuchi c'annu vieru l'ova, lattuchi! (Signora, richiami la cameriera, che mi sta rompendo le uova delle lattughe! Lattughe che hanno proprio le uova, lattughe!)[52]

Signura, sâ ddifinnissi vieru a cammarera ca voli vieru u cuoddu dâ me cucuzza, er è comu u

meli! (Signora, stia attenta alla cameriera che vuole proprio il collo della mia zucchina, ed è come il miele!)[53]

Scalaru i bbanani! Oh signura, vaddassi chi l'ài u bbella, tisa e longa ogni bbanana! E cchi ssu ciaurusu sti bbanani! A trimilaliri ô chilu! (È ribassato il prezzo delle banane! Oh signora, guardi come ce l'ho bella, tesa e lunga questa banana! E come sono profumate queste banane! A tremilalire al chilo!)[54]

Tàgghia tàgghia, tàgghia tàgghia! Bbaccalareddu, baccalareddu a quattru lireddi, a quattru lireddi, tàgghia! E u bbacalareddu i ddonna Ràzia e ccu lu ssàggia nun si sàzzia! Tàgghia! Bbaccaluru, bbaccaluru! U bbaccaluru i ddonna Razia e ccû ssaggia nun si sàzzia! A quattru lireddi, a quattru lireddi, tàgghia! (Taglia taglia! Baccalà a quattro lire, taglia! E il baccalà di donna Grazia chi lo assaggia non si sazia! Taglia! Baccalà!)[55]

La pratica dell'imbonimento presenta ampi margini di improvvisazione specialmente nei contenuti verbali, arrivando talvolta ad acquisire specifico valore espressivo entro i contesti comunicativi tradizionali. Ignazio Dominici, un anziano carrettiere di Villabate che sporadicamente esercitava anche l'attività di venditore ambulante, riferisce che nei fondaci (*funnachi*) dove si ritrovavano i carrettieri per mangiare e riposare, oltre alle canoniche sfide di canto (cfr. Guggino 1991), si gareggiava anche sui moduli delle *abbanniati* [56]. Il venditore ambulante Nino Geraci ricorda che sfide estemporanee si potevano svolgere anche mentre si lavorava: «Si cc'era unu ch'era ggilusu dô misteri, cci abbanniava di contrapieri» (Se c'era uno geloso del mestiere, gli *abbanniava* contro). Egli ricorda che una volta ad Altofonte un venditore lo provocò gridando: *Ma chi cci isti a ffari vieru ô Paiccu, chi pièssichi bbelli vieru!* (Ma che ci sei venuto a fare al Parco, che belle pesche!). Geraci allora replicò: *Vidi ca iò nun tû nsignu unni va a cattari sti pièssichi bbelli vieru!* (Guarda che non te lo insegno dove andare a comprare queste pesche proprio belle!). Sempre Geraci riferisce di un alterco con un altro venditore, tale *Pippinu Surfareddu*. La questione riguardava il posto di vendita usualmente occupato da Geraci a Termini Imerese e quindi usurpato dall'altro, che per replicare al rimprovero abbassò il costo dei mandarini. Geraci allora cominciò a offrirli gratis, gettandoli per aria e gridando: *Cunnutu cu sî pìgghia picciuli! Mannarini, chi ssu dduci! Nu nni vògghiu picciuli, nu nni vògghiu picciuli!* (Cornuto chi prende soldi! Mandarini, che sono dolci! Non ne voglio soldi!)[57]. Un ultimo esempio contribuisce a meglio precisare le possibili declinazioni individuali del codice espressivo dell'*abbanniata*. L'episodio riguarda il padre di Geraci e suo "compare" Natale, che in un crocicchio di Termini Imerese inscenarono una esilarante tenzone intorno alla freschezza dei broccoli:

Natale: *Vidi ca partivu cu ll'acqua er arrivavu cu ll'acqua e lli stàiu vinnennu cu ll'acqua sti sparacelli!* – Geraci: *Ci nni sunnu assai ca pàrtunu nta iornu, iò partu sempri di prima sira pi*

puttaricilli frischi frischi sti sparacelli! – Natale: *Chi vennu bbelli fritti ca canni dû puòiccu sti sparacelli!* – Geraci: *E si di canni i puòiccu un nni putiti capitari, iti nno chiancheri e vvi faciti dari a nticchia i grassu di puòiccu, chi vennu bbelli sti sparacelli! Sunnu vieru frischi frischi e ccoti tri gghiorna nn'arri e mm'addivintaru cû ciuriddu bbiancu sti sparacelli!* (Natale: Vedi che sono partito con l'acqua e sono arrivato con l'acqua e li sto vendendo con l'acqua questi broccoli! – Geraci: Ce ne sono tanti che partono di giorno, io parto sempre di prima sera per portarglieli freschi freschi questi broccoli! – Natale: Che vengono bene fritti con la carne di porco questi broccoli! – Geraci: E se carne di porco non ne potete trovare, andate dal macellaio e vi fate dare un poco di grasso di porco, che vengono bene questi broccoli! Sono proprio freschi freschi e raccolti tre giorni fa e hanno fatto il fiore bianco questi broccoli!)[58]

L'*abbanniata* si presta anche a esprimere significati diversi da quelli relativi all'attività commerciale, acquisendo pertinenza nel più ampio quadro dell'interazione sociale. Esplicativi al riguardo sono due casi segnalati da Alberto Favara. Il primo si riferisce al furto subito da un taverniere palermitano: «Egli intuì subito donde gli veniva il tiro: *amici* del vicinato; ma naturalmente si guardò bene dal far parola con chicchessia dello sfregio patito. Solamente, mentre stava a friggere, invece dei pesci *abbanniava* parole di colore oscuro, indirizzate agli *amici*, che soli potevano intenderle, quasi a dir loro: “Ho capito, e a suo tempo aggiusteremo i conti!”» (1923a, ried. 1959: 74). Queste le parole gridate dal taverniere (1957/II: 496): *L'angiuli pigghiaru l'ancilu, / foru Schibbi e Farisei. / M'arrubbaru l'amici mei. / Un su' porci ca gridanu!* (Gli angeli hanno preso l'angelo, / sono stati Scribi e Farisei. / Mi hanno derubato gli amici miei. / Non sono porci che gridano!). Il secondo esempio riguarda un venditore ambulante di Trapani, tale *Ndria* (Andrea) Sorrentino, il quale affermava (1957/II: 510): «*Abbaniannu abbanniannu*, a cu vogghiu offennirri offennu: “Unni lu viri chiddu chi è veru vacabbunnu? Unni lu viri chi caminata chi avi sta signura baggiana?” E poi ci mettu la ruca» («Gridando gridando, offendo chi voglio: “Non lo vedi quanto è scansafatiche quello? Non lo vedi come cammina questa signora vanitosa?” E poi grido rucola»). Reclamizzando la rucola il venditore inframmezza frasi da cui emerge il suo variegato universo esperienziale, cui egli allude in modo criptico e allusivo: *U viri, u viri si pigghiaru u nomu e cugnomu meu? O ruca ruca... Li irita li irita fa jucari! O ruca ruca... Assa mi lassa iri ch'annuttau! O ruca ruca...* (Lo vedi che si son presi il mio nome e cognome? Rucola... Le dita fai giocare!... Basta lasciare che faccia notte!). L'efficacia comunicativa dell'*abbanniata* pare tuttavia resistere al mutare dei tempi, come bene esemplifica un articolo, firmato “nostro inviato”, apparso su “La Repubblica” del 5 settembre 1996 (in *Cronaca*, p. 18) sotto il titolo *Così “Bocca di Rosa” fu cacciata dal paese*. L'occhiello ne chiarisce in modo esplicito il contenuto: «A Partinico la rivolta delle mogli. Telefonate a catena ai carabinieri per far chiudere la casa d'appuntamento». Questo il capoverso conclusivo:

L'ultimo capitolo di questa cronaca di squallore non è stato ancora scritto. Riguarda un pescivendolo, quello che ha la sua bancarella proprio tra la piazza e il vicolo dove c'era il bordello. I carabinieri lo stanno cercando per un interrogatorio. Hanno un sospetto. E cioè che lui, il pescivendolo, fosse in qualche modo la “vedetta” di vicolo Sant'Annuzza, la guardia che doveva avvertire i due sfruttatori in caso di pericolo. Infatti, il pescivendolo esibiva la sua mercanzia gridando sempre: *Pesce!...pesce fresco!...* Ogni volta però che si avvicinava un carabiniere, allora il pescivendolo cambiava grido. E ripeteva: *Calamari!... Calamari!...* Era in quel momento che, dal bordello, tutti se la squagliavano.

Il registro performativo del richiamo di piazza, che può essere considerato un “modello forte” nella vita quotidiana di numerose società tradizionali, si ripresenta in occasione di formule di questua, saluti, acclamazioni, giuramenti, minacce, ingiurie e imprecazioni, dove affiorano moduli fonico-ritmici stilisticamente determinati[59]. A tale riguardo un caso limite, e quindi paradossalmente esemplare, vede per protagonisti due pescatori di Porticello (a pochi chilometri da Palermo): mentre prestavano servizio militare, i due si scambiavano gli ordini di riconoscimento nella tipica inflessione delle *abbanniati* del pesce in uso nel loro paese[60].

Talvolta anche suoni prodotti con strumenti possono essere impiegati per attirare gli acquirenti. A Lipari (Isole Eolie), tale *Peppuzzu u Carpunaru* vendeva il pesce per le strade richiamando l’attenzione con la *brogna*, e il segnale era inconfondibile poiché nessun altro usava la tromba di conchiglia sulla terra ferma[61]. A Giampileri, una frazione di Messina, per vendere i gelati si alternavano alla voce dei colpi di fischiello [62]. A Mezzojuso (Pa), il suono di un corno d’ottone era connotativo dei *panneri*, venditori ambulanti di stoffe[63]. A Salemi si annunciava l’arrivo del tonno fresco, nei mesi di maggio e giugno, a ritmo di tamburo[64]. A Palermo, l’uso del tamburo per reclamizzare il tonno svolgeva addirittura una duplice funzione: il suono fungeva nel contempo da richiamo per la vendita e da sostegno ritmico per il trasporto a spalla del pesce lungo il tragitto dal porto alle pescherie. Questa pratica, significativamente denominata *abbanniata di la tunnina* (imbonimento del tonno), è stata così documentata da Alberto Favara all’inizio del Novecento (1923b, ried. 1959: 95-96):

Vi era nel popolino grande allegria per l’arrivo del pesce dalla carne dolce e a buon mercato; il tonno veniva adornato con grandi mazzi di garofani, quindi, imbracato con corde, veniva trasportato a spalla da due uomini. Ma il personaggio essenziale della funzione era il *tammurinaru*, perché egli col ritmo regolava e facilitava la marcia, trasformandola in un rito. Al momento giusto i portatori avvisavano il Caciccia: «*Vossia sona, zu’ Peppi!*». Mentre quelli sollevano il tonno, il *tammurinu* attacca un giambo, come una scossa, uno sforzo iniziale per passare dalla immobilità al movimento; fa seguire quindi una serie di spondei vivaci, con i movimenti preparatori per segnare il tempo della marcia, e infine la marcia anapestica, vivace, a passi brevi sotto il grave peso. [...] Il piccolo corteggio procede così, allegramente, sotto l’impulso del ritmo. «*Cu a sunata – mi diceva il Caciccia – ci sèntinu piaciari a caminari, e u pisu mancu u sèntinu*». [...] Se cessa questa funzione alleggeritrice del ritmo, la marcia diventa difficile. «*Chiddi chi portanu u tunnu senza tammurinu, un ponnu caminari. Senza tammurinu ci aggranca a spadda* » [Quelli che portano il tonno senza tamburo, non possono camminare. Senza tamburo si fanno male alla spalla]. Tanto che, quando il padrone del tonno non vuol far la spesa del *tammurinaru*, i portatori lo pagano di tasca propria.

Al valore funzionale posto in evidenza dalle testimonianze dei protagonisti, che investono sia il piano del coordinamento senso-motorio sia quello dell’effetto pubblicitario, fa riscontro l’interpretazione fornita da Favara, cui non sfugge il senso rituale di un’azione simbolicamente proiettata a celebrare l’abbondanza: “carne dolce e a buon mercato”, guarnita con mazzi di garofani, recata in processione a suon di tamburo fino ai banchi dei

mercati e delle botteghe[65]. Ma forse c'è di più. Nelle *cialomi* – i tradizionali canti dei tonnaroti eseguiti soprattutto per coordinare il sollevamento delle reti – ricorreva di frequente il verso «e lu rràisi cu li ciuri» (cfr. Guggino 1986: 89). Il “regista” della *mattanza* dei tonni, il *rais* appunto, era quindi destinatario di offerte floreali, non solo canore: una ghirlanda gli veniva donata nel caso di pesche particolarmente fruttuose (*ibidem*). I fiori svolgono qui pertanto, come in molte altre celebrazioni rituali, una forte mediazione simbolica tra la vita e la morte, significando nel contempo la propiziazione dell'abbondanza e l'offerta per sanare lo squilibrio naturale determinato dalla uccisione di una preda. Nelle società tradizionali il sangue versato per procacciarsi nutrimento è difatti “sangue sacro”, e il dono floreale può in qualche misura compensare il rischio che la morte sempre comporta.

Favara rileva inoltre un caso in cui il trasporto del tonno veniva accompagnato da un *rigatteri* (piccolo grossista di pesce) che alternava al tamburo il flauto di canna (*friscalettu*), annotando: «pi priu Vanni Pannazza avìa st'usanza» (1957/II: 487). Se la ragione dell'uso viene individuata nel puro piacere estetico (*priu*, ‘diletto’), non va tuttavia sottovalutata l'efficace funzione propagandistica che doveva svolgere questo motivo «ad uso di *Tubbiana* » (noto ballo carnevalesco) eseguito dal Pannazza: antesignano emblematico dei *jingle* radiotelevisivi.

Ornare il tonno di fiori vermigli è – come abbiamo visto – una consuetudine tuttora sporadicamente praticata, mentre l'uso del tamburo quale strumento da richiamo in riferimento alla pubblicità commerciale è viceversa tramontato da circa un trentennio ed è stato pertanto documentato esclusivamente in circostanze non contestuali. Specialmente in ambiente urbano si ricorreva al banditore (*bbanniaturi*, *abbaniaturi*, *vanniaturi*) sia per reclamizzare l'apertura di nuove botteghe sia per sostenere vere e proprie campagne propagandistiche[66]. A Palermo, fino agli anni Cinquanta, il messaggio pubblicitario si poteva inserire in una cornice particolarmente spettacolare: una comitiva composta da un banditore (abbigliato a imitazione dei *pazzarielli* napoletani) e da suonatori di tamburo, di tromba e di piattini metallici procedeva in carrozza per le vie dei rioni sostando negli slarghi e nelle piazzette. I suonatori attiravano allora fragorosamente l'attenzione del pubblico, seguiti dal banditore che declamava l'annuncio recando in mano o su un vassoio i prodotti da reclamizzare. Nel quartiere di Borgo Santa Lucia (*u Bbuiggu*) la pratica si è mantenuta più a lungo vitale, come attestano questi due “casi” risalenti agli anni Settanta, riproposti dai protagonisti per consentire la nostra documentazione[67]. Il primo esempio riguarda l'apertura di una macelleria in via Principe di Scordia:

[ritmo dei tamburi] *Viva u signò Gambino, viva!* [rullo] *Oò, â via Prìncipi di Scordia aprìu a carnezzeria u signò Gambino. Però, ô rittu peroni: un ci nn'è ntrallazzu ddocu, ddocu è carni i vitellu originali ed è mircata. Un vi faciti llùdiri. Certuni macari vinnevanu canni mmugghiata pi sasizza. Assai ci nni furu a ffari stu viersamentu però. U signò Gambino è cientu pi cientu, carnuzza bbona e mircata: u primu tàgghiu a decimilaliri!* [rullo] (Viva il signor Gambino, viva!

Ehi, nella via Principe di Scordia il signor Gambino ha aperto una macelleria. State attenti però: lì non c'è trucco, lì è carne di vitello originale e a buon mercato. Non fatevi illudere. Certuni magari vendevano carne arrotolata per salsiccia. Ce ne sono stati molti a fare così. Il signor Gambino è cento per cento, carne buona e conveniente: il primo taglio a diecimila lire!)

Il secondo caso riguarda invece la pubblicità del vino dello zzu Cìcciu di Misilmeri, gestore di taverna nel mercato del Borgo:

[ritmo dei tamburi] *Viva u zzu Cìcciu mussulumisi, viva!* [rullo] *Aò, cu voli vinu bbonu i Paittinicu, àv'a gghirri nnô zzu Cìcciu. Picchì, a viri, cu zzu Cìcciu ogni gnornu trasi u vinu. Nna pocu i sfardacasetti a notti ràpri e nun si sapi chi fannu intra a taveinna. Picchì pari a taveinna i Pallavicinu: un coippu cci manca l'acqua e un coippu cci manca u vinu. Signuri mè, vidì chi chissi chi veni a notti travàgghiuunu chi bbustini: u mbunzingatu! Vinuzzu bbonu at'a gghiri nnô zzu Cìcciu mussulumisi: a milliquattrucentu liri!* [rullo] (Viva lo zio Ciccio misilmerese, viva! / Ehi, chi vuole vino buono di Partini-co, deve andare dalla zio Ciccio. Perché, vedete, con lo zio Ciccio ogni giorno arriva il vi-no. Qualche imbroglione apre di notte e non si sa cosa fanno nella taverna. Perché pare la taverna di Pallavicino [borgata di Palermo]: una volta gli manca l'acqua e una volta gli manca il vino. Signori miei, state attenti che questi che vengono di notte lavorano con le bustine: lo "imbustinano"! Per il vinello buono dovete andare dallo zio Ciccio misilmerese: a millequattrocento lire!)

A eccezione dell'acclamazione d'apertura e dell'espressione conclusiva, che pre-sentano un'intonazione ben distinta, il resto del messaggio viene scandito ad alta voce con mirabile artificio drammatico, fondato su un canovaccio adattabile a diverse circostanze, quali a esempio le questue in denaro per l'organizzazione delle feste rionali. Ancora più intensamente che nel caso della propaganda commerciale è possibile qui avvertire il gioco mimetico del banditore, che con abile e persuasiva ironia richiede l'esborso dei soldi ai devoti:

[ritmo dei tamburi] *Viva â matri sant'Anna, viva!* [rullo] *Signuri mè, viriti ca ruminica passa u cummitatu pi fari a fiesta. Mi raccomandannu un ci faciti fari abbili. Cincumila liri ô misi ogni famìghia un ci fa nenti a nuddu. Un mittemu a ffari: «u sapi, a mamà nun c'è, u papà nisciu». Si buliti a fiesta ci'at'a mentiri i picciuli. No ca quannu viditi u cummitatu staccati puru a luci, pu nu fa sèntiri chi siti dintra. Si nni va u cummitatu, a mamà nesci dintra a cucina, u papà dintra u gabinettu. Oppuru fannu ffacciari u picciriddu: «U sapi, a mamma nun c'è, è nisciuta!»* [imita la voce del bambino] *No, ci vonnu i picciuli! Mintiemu i tusielli ed addumamu! Chi bella gran fiesta!* [rullo] (Viva la madre sant'Anna, viva! Signori miei, sappiate che domenica passa il comitato per fare la festa. Mi raccomando non fatelo disperare. Cinquemila lire al mese per famiglia non sono di peso a nessuno. Non cominciamo a fare: «sapete, la mamma non c'è, il papà è uscito». Se volete la festa dovete dare i soldi. No che quando vedete il comitato staccate pure la luce, per non fare sentire che siete in casa. Arriva il comitato, la mamma se ne va in cucina e il

papà dentro il gabinetto. Oppure fanno affacciare il bambino: «Sapete, la mamma non c'è, è uscita!» No, ci vogliono i soldi! Mettiamo i paramenti [drappi da esporre su finestre e balconi] e accendiamo [i ceri votivi]! Che gran bella festa!»

L'innovazione più significativa introdotta nel commercio ambulante, adottata specialmente nell'ultimo ventennio dai venditori più giovani, consiste nell'impiego di piccoli impianti di amplificazione vocale montati sul mezzo di trasporto della merce. L'incidenza di questa nuova tecnologia viene puntualmente commentata da un ambulante incontrato a Noto (Sr) lungo il corso Vittorio Emanuele [68]:

Ormai col microfono *vanniamo* così... solo facciamo capire quello che c'è: «Abbiamo pere, abbiamo mele, *càvuli*, prezzemolo, basilico!» Però solo per fare capire quello che abbiamo, perché al megafono con la caratteristica tradizionale non si capisce proprio niente. Quindi ci adattiamo col megafono e abbiamo dovuto lasciare la tradizione all'antica.

Nel caso della diffusione elettroacustica delle grida pubblicitarie abbiamo spesso riscontrato una certa tendenza a scandire le parole e a limitare l'uso del siciliano. Non si tratta tuttavia di una prassi sempre attuata, poiché la chiarezza del messaggio pubblicitario per chi ascolta non sembra preoccupare troppo i venditori di vecchia scuola (indipendentemente dall'età), che affidano l'efficacia comunicativa al suono, in quanto *insegna* personale, più che al significato letterale del messaggio.

Quale esempio emblematico di aggiornamento tecnologico, in qualche misura rispettoso delle tradizionali modalità pubblicitarie, si può infine segnalare la consuetudine rilevata a Palermo tra numerosi venditori ambulanti di *sfinciuni*. Questi usano difatti l'amplificazione per diffondere il contenuto di un'audiocassetta in cui si ripete un imbonimento eseguito da tale Giuseppe La Torre, detto *Pippinu u sfinciunaru* [69]:

Chi spicialità vieru di sfinciuni! Càvuru è bbellu vieru, chi cciàvuru! Chi cciàvuru! Uora u sfuinnavi, uora! Sunnu cosi i capricciu vieru, chi cciàvuru! Chi bbellezza vieru di sfinciuni! Eè, è bbellu càvuru, è bbellu vieru, chi cciàvuru! Uora u sfuinnavi, uora! (Che vera specialità di *sfinciuni* ! Caldo è proprio buono, che profumo! Proprio ora l'ho sfornato! Sono proprio cose sfiziose, che profumo! Che vera bontà di *sfinciuni*! Ehi, è proprio caldo, è una vera bontà, che profumo!)

Il complesso delle testimonianze fin qui esaminate pone ampiamente in evidenza le svariate configurazioni semantiche e funzionali che possono assumere le grida di *reclame* entro il sistema comunicativo tradizionale. Questi documenti sono tuttavia il risultato di

indagini mirate, condotte prevalentemente al di fuori dei contesti in cui la pratica dell'imbonimento svolge o svolgeva la propria mansione reale [70]. Non sarebbe stato infatti possibile ottenere notizie altrettanto approfondite sui diversi "usi" dell'*abbanniata* mentre era in corso l'attività di vendita, né documentare l'intero repertorio di venditori che ovviamente si limitano a propagandare i prodotti offerti in un dato momento. La vitalità di questa antica tecnica pubblicitaria affidata alla voce umana è stata quindi parallelamente vagliata in circostanze contestuali, sia nel caso del commercio ambulante sia presso le botteghe e nei mercati.

Ogni mercato presenta un proprio specifico ordinamento dello spazio, dovuto di norma alla tipologia della merce trattata (a esempio aree distinte sono rispettivamente destinate ai pescivendoli, ai macellai, ai fruttivendoli, ecc.), ma anche stabilito per consuetudine o dettato da soluzioni estemporanee (vedi il caso delle postazioni volanti). La distribuzione spaziale dei venditori si riflette nella "geografia acustica" dei mercati: il loro attraversamento propone a chi ascolta il frenetico avvicinarsi e sovrapporsi di "cornici sonore" variamente strutturate. Entro questo *continuum* indifferenziato di suoni è stato pertanto necessario "isolare" le voci dei venditori, al fine di operarne una selezione qualitativamente significativa. Si tratta di un aspetto che si può con pertinenza collegare alle suggestive pagine dedicate da Roger Murray Shafer alla nozione di "paesaggio sonoro" (1985), e specialmente al parallelismo tra percezione acustica e percezione visiva in relazione al nesso *figura-sfondo* (1985: 212-213). Entro il nostro contesto d'analisi si considera *sfondo* ciò che risulta percepibile da ogni punto di ascolto, mentre per *figura* si intende quanto viene di volta in volta situato al centro della "inquadratura", al fine di poterne apprezzare dettagli e sfumature [71].

Come esemplificazione riportiamo una serie di grida di *reclame* documentate nei mercati di Palermo (*Bbaddarò, Vuccirìa*), Catania (*Piscarià*), Siracusa (*Piscarià*), Trapani (*Chiazza*), Caltanissetta (*Strat'â fòglia*) e nel non più esistente mercato delle "Due vie" di Messina (*i Ddu vîi*) [72]. Una maggiore densità dei richiami si è riscontrata ovviamente in condizioni di più spiccata concorrenza, ma anche l'abbondanza della merce in offerta e il numero di acquirenti in circolazione gioca un ruolo importante nella "amplificazione" delle grida di propaganda (per questo abbiamo visitato i mercati prevalentemente nei giorni di venerdì e sabato, quando si fa più intensa l'attività commerciale). Abbiamo inoltre mediamente rilevato tra i venditori di pesce una maggiore vitalità delle pratiche di imbonimento. Va anche detto che la presenza di un mezzo da ripresa – videocamera o magnetofono – ha in molti casi contribuito a incentivare l'azione dei venditori, stimolati a ostentare il proprio "mestiere" di fronte a un estraneo perlopiù percepito come giornalista televisivo. Rispetto ai documenti registrati in circostanze non funzionali, questi richiami presentano infine un più consistente impiego di termini o espressioni italiane regionali e italianeggianti (chiaramente comprensibili e quindi non tradotte) e una più spiccata tendenza a indicare il prezzo della merce (in lire o in euro secondo il periodo del rilevamento) [73].

Tra i mercati palermitani quello di *Bbaddarò* (Ballarò) si distingue per un più marcato permanere delle tradizionali modalità di propaganda “gridata”. In questo imbonimento, registrato presso la “Pescheria del pesce fresco di Porticello” (già ricordata per gli ornamenti floreali), il tonno si decanta per la sua provenienza – appunto il borgo costiero di Porticello (frazione di Santa Flavia) – che garantisce qualità e freschezza. Con abile retorica i potenziali clienti sono invitati ad affrettarsi all’acquisto per accaparrarsi le parti migliori di tanta prelibatezza:

Ora bbellu mio, ora, ora! Uora nni puittaru u tunnu di Potticello! Nn’am’alliestiri bbellu miu, nn’am’alliestiri! Nun ti nni pozzu dari aiutu bbeddu miu, nun ti nni pozzu dari aiutu! Un chilo dieci euro, un chilo dieci euro! Vardati a tunnina ch’è fina! (Ora bello mio, ora! Ora ci hanno portato il tonno da Porticello! Dobbiamo fare presto bello mio! Non ti posso aiutare! Dieci euro al chilo! Guardate che tonno prelibato!)[74]

Nella “Boutique del pesce”, sempre a *Bbaddarò*, l’imbonimento ruota intorno alla comparazione cromatica dovuta alla presenza delle rose sulla *bbalata* (cfr. *supra*). Si noti il riferimento al mese di maggio, atteso per l’abbondante presenza del tonno (metaforicamente definito “carne calda del mare”) e del pescespada. Anche qui ricorrono sottili perifrasi – con sapiente uso della particella enfatica *mi* (che sta per *mìzzica*, ‘caspita’) – allo scopo di ribadire la convenienza dell’acquisto:

O ma che pescespata! Tonno bbello, tonno! E cche rruose di tunnina e cche rruose! A ddec’euru pescespata, a ddec’euru pescespata! Pescespata locale! Mii, a ddec’euru piscispata! Si l’accattati vi nni vinnemu, si l’accattati vi nni vinnemu! I rruose dâ tunnina, i rruose! Talìa bbellu culure! Talialu cu li rose! Rruose di tunnina, rruose! Rruose di tunnu rruose! A cainni càvura râ mmari, a cainni càvura râ mmari! Mii, aspittava u misi i màggiu aspittava pâ tunnina e pû piscispatu, u misi i màggiu! (E che rose di tonno! A dieci euro pescespada! Caspita, a dieci euro pescespada! Se lo comprate ve lo vendiamo! Le rose del tonno! Guarda che bel colore! Guardalo con le rose! La carne calda del mare! Caspita, aspettavo il mese di maggio per il tonno e per il pescespada, il mese di maggio!)[75]

Nella stessa pescheria si offrono anche merluzzi, sarde e gamberi, con il primo richiamo che indica i “bambini” quali destinatari privilegiati del consumo:

Mirluzzu, mirluzzu locale! Mirluzzu locale per i bambini! / Saiddi, saiddi! O picciotti, bboni sù sti saiddi! / Ppi cincu eur’un chilu i gàmberu, ppi cincu eur’u! Cincu eur’un chilu i gàmberu! (Sarde! O ragazzi, sono buone queste sarde! / Per cinque euro un chilo di gambero!)

Tra le grida concernenti i prodotti ortofrutticoli spicca l'*abbanniata* di un venditore di patate (banco situato nella parte centrale di via Ballarò), ironicamente giocata intorno all'inversione del valore commerciale di patate "vecchie" e "nuove":

Tri cchila un euru nuovi patati! Tri cchila un euru nuovi patati! Nuovi patati, nuovi, nuovi, nuovi! Vannu cchiù mieccati dî vecchi! (Tre chili di patate nuove a un euro! Patate nuove! Sono più a buon mercato delle vecchie!)[76]

Vediamo ora alcuni richiami che pubblicizzano cibi cotti. Il primo viene eseguito dal gestore di una taverna all'imbocco di via Ballarò (lato piazza del Carmine), che davanti alla porta tiene un banco per offrire interiora (*quarumi*) e cartilagini (*pieri*) bollite ai passanti (cfr. *supra*). Il secondo, che reclamizza lo stesso genere di prodotto, è stato documentato presso un banco della *Piscarià* di Catania (situato in un angolo di piazza Pardo); in questo caso con il termine *quarumi* si intendono trippa, cartilagini e sanguinaccio bolliti. Gli ultimi due, registrati in via Ballarò, si riferiscono alla tipica focaccia palermitana (*sfinciuni*) – che non viene menzionata data la già notevole "visibilità" garantita dall'imponente e variopinto carrello utilizzato per il trasporto – e alle pannocchie bollite (*pullanchi*):

Nustrali! Àiu a trippa! Bbella quarumi càuvura! È càuvura! Quarumi càvura! Àiu i pieri! A nzalata! (Nostrale! Ho la trippa! Bella *quarumi* calda! È calda! Ho i "piedi"! L'insalata!)[77]

Qua si magna! [78]

Càvuru è! (È caldo!)[79]

Càvura e tiènnira! Pullanca! (Calda e tenera! Pannocchia!)[80]

Un'altra *abbanniata* in cui non si usa menzionare il prodotto in vendita è quella che tuttora riecheggia alla *Vuccirìa* presso una bottega di baccalà ubicata all'imbocco di via Argenteria (lato piazza Caracciolo)[81]:

È bbellu vieru! (È proprio bello!)

Ancora alla *Vuccirìa*, in piazza Caracciolo, un anziano venditore offre finocchietti selvatici e aglio[82]. Nel primo richiamo si ignora affatto il nome del prodotto, ma si menziona un'apprezzata pietanza caratterizzata proprio dalla presenza del finocchietto (la “pasta con le sarde”). L'*abbanniata* dell'aglio evoca invece le ben note virtù profilattiche del vegetale, qui volte ironicamente a scongiurare eventuali azioni moleste operate dai vicini di casa:

Pasticella chî saiddi! Rrobba bbella! (Pasta con le sarde! Roba bella!)

Ci vonnu l'agghi pû vicinu! (Ci vogliono gli agli per il vicino!)[83]

Il più vitale e “spettacolare” mercato urbano oggi esistente in Sicilia – e forse in tutto il Meridione d'Italia – è sicuramente la *Piscarià* di Catania, che si estende nell'area a ridosso di piazza Duomo tra magnifiche architetture barocche. Qui l'esposizione dei prodotti si mantiene più che altrove aderente ai canoni tradizionali e la notevole concorrenza contribuisce ad animare lo spazio acustico di ogni genere di richiamo. Le pescherie – soprattutto concentrate nelle piazze Di Beneditto e Pardo – offrono, sotto quest'ultimo aspetto, lo scenario più movimentato. Valgano da esemplificazione alcuni imbonimenti registrati percorrendo piazza Pardo[84]. Nella prima *vanniata* il venditore tenta tra l'altro di persuadere una cliente assicurando la pulizia della seppia, in modo che il “nero” sia pronto per preparare il sugo da utilizzare come condimento di riso o spaghetti. Nella terza osserviamo un'accattivante metafora per decantare il pregiato novellame di sarde e acciughe (*muccu*), definito “filetto del mare”. Nella quarta è ancora la provenienza – l'assai noto borgo marinaro di Aci Trezza (poco distante da Catania) – a certificare la qualità della cernia:

U pruppu, a siccìa! / U calamaru a ddecimila lire! Un chilo di calamari a ddecimila lire! / Vinissi ccà! Abbiamo masculini, pesce fresco! / Abbiamo gamberoni, sicci, pruppi! Vinissi ccà, vinissi ccà! Avemu a siccìa! Se vuole il nero lo pulisco io! (Il polpo, la seppia! / Il calamaro a diecimila lire! / Venga qua! Abbiamo acciughe! / Abbiamo gamberoni, seppie, polpi! Venga qua! Abbiamo la seppia!)

Àiu i mucuna, i rrizzi, i cozzi! Aò, rrobba bbella, rrobba fresca! Muccuna, rrizzi, cozzi! Troppu bbelli! (Ho i murici, i ricci, le cozze!)

Cirènnia! Cirènnia, ricciola e ppauru! / Spatu ch'è bbellu! Spatu ch'è vvivu! / Bbellu ddaveru è u muccu! A mègghiu spisa iè! U filettu dû mari è u muccu! (Cernia, ricciola e pauro! / Pescespada che è bello! Pescespada che è vivo! / Proprio bello è il muccu ! È la spesa migliore! Il muccu è il filetto del mare!)

Bbella rrobba iàiu, rrobba viva, fozza, cu mància pisci! / Cirènnia ch'è trizzitana, bbelli trigghi! / Spatu ch'è vivu! / Rrobba viva! I calamari vivi! (Ho bella roba, roba viva, forza, che mangia pesce! / Cernia “trezzitana”, belle triglie! / Pescespada che è vivo!)

Oò, àiu chiddu bbellu! Orate, spicole! Bbelle orate e spicole! / I veru scùmmri avemu, i veru scùmmri! / Spatu è chiddu bbellu! Vidi ca bbellu è u spatu! / Bbelli scùmmri avemu! Calamari, calamari! Scùmmri, calamari, iàmmiru! Spatu ch'è bbellu, spatu! (Ehi, ho quello bello! / Abbiamo i veri sgombri! / Il pescespada è quello bello! Guarda quant'è bello il pescespada! / Abbiamo sgombri belli! Sgombri, calamari, gambero!)

Piscaria è anche il nome del piccolo ma vivace mercato di Siracusa, situato proprio all'inizio dell'isola Ortigia, dove si estende il centro storico della città[85]. Presso la “Casa del pesce dei fratelli Listro” si decantano tra l'altro la bontà del pescespada “locale” e della seppia colma di “nero” per preparare l'eccellente intingolo (cfr. *supra*):

Pescespato locale! Lucali u spatu, lucali u spatu! Pescespato! Lucali iè! / Bbella la cirignitta, bbella iè! A ciregna c'è! / A siccìa, l'opi! Saddi e opi! / A siccìa c'avi u nivuru! Sugo nero, sugo nero! A siccìa c'av'u zzucu! / C'è l'àmmiru ch'è bbellu, ch'è bbivu! / Ch'è bbellu u muccu, ch'è bbellu u muccu! A mègghiu spisa è u muccu! / Si nni calau u pisci, si nni calau! (Pescespada locale! Spada locale! È locale! / Bella cernia! C'è la cernia! / La seppia, le boghe! Sarde e boghe! / La seppia che ha il “nero”! La seppia che ha il sugo! / C'è il gambero che è bello, che è vivo! / Com'è buono il muccu! Il muccu è la spesa migliore! / È ribassato il prezzo del pesce!)

Le seppie in vendita nella “Pescheria dei fratelli Cappuccio” non solo sono piene di “nero”, ma sono tanto fresche che “ancora camminano” e “profumano di mare”:

A siccìa, a siccìa cù nivuru! Ancora caminunu, signora! Aò, fannu ciàuru i mari! / U muccu, u muccu! U muccu c'è! (La seppia, la seppia col “nero”! Ancora camminano, signora! Ehi, fanno profumo di mare! / C'è il muccu !)

Presso la “Pescheria del popolo” si insiste di più sulla convenienza dei prezzi (“regalo”) e sulla licenza di “scegliere” secondo gradimento. Si osservi poi la menzione di un’altra ricetta tipica – le polpette di *muccu* – nell’offerta della mercanzia:

*Ddecimila ddu chila, chi ssu bbelli i calamari! Due chili diecimila lire, forza! / Scùmmri, scùmmri! Fozza! Fozza ch’è c’è da sciegliere! Regalo, regalo! A cinquemila lire, a cinquemila lire! Fozza signori, scegliere! / Chi ssu bbelli, chi ssu bbelli! Dai, cci àiu rammiruzzi chi ssu bbelli vivi vivi! / Dai, pi ccu s’â ffar’i purpetti i muccu, àa! / Orate bbelle! Orate, spicole! (Due chili a diecimila lire, come sono belli i calamari! / Sgombri! / Come sono belli! Avanti, ho gamberetti che sono belli vivi! / Avanti, per chi deve fare le polpette di *muccu* !)*

Anche tra i venditori di prodotti ortofrutticoli si insiste sul ribasso dei prezzi e sul permesso di scelta. Si notino in particolare nel primo imbonimento le espressioni intese a spingere i clienti ad affrettarsi (“vedi che stiamo vendendo”, “spicciatevi che abbiamo ribassato i prezzi”):

Ô ribbassu, a frutta va ô ribbasso! / Tri cchila a ddumila liri! Vi pigghiati tri cchila a ddumila liri aranci! / Ô vinniri u vidi ca semu, ô vinniri semu! / A cichita chi iè a bbanana, a cichita! Le più bbelle, signora, sono le più bbelle! / Scegliere, signori scegliere! Aiutàtvi ch’iè ssiemu ô ribbassu! (Al ribasso, la frutta va al ribasso! / Tre chili a duemila lire! Vi prendete tre chili di arance a duemila lire! / Vedi che stiamo vendendo, stiamo vendendo! / La “chiquita” che è la vera banana! / Spicciatevi che abbiamo abbassato i prezzi!)

Ora un mazzu milli liri a spinàcia! Un mazzu milli liri! / Pìghia a cinqucentu liri i cacuòcciuli! Che freschezza! (Un mazzo di spinaci mille lire! / Prendi a cinquecento lire i carciofi!)

Broccoletti, cavuluciuri! Broccoli mille lire, broccoli mille lire! / Cavuluciuri a ddumila lire! / Fozza, cicòria a ddumila liri, spinaci a ddumila liri! (Cavolfiore a duemila lire! / Forza, cicoria a duemila lire, spinaci a duemila lire!)

Sempre presso la *Piscarìa* di Siracusa si rileva l’imbonimento di un pizzicagnolo eseguito in stile “moderno”, con ricorso a poche parole in siciliano (*bbaccalaru* ‘baccalà’, *cchiapparella* ‘capperi’, *càuru* ‘caldo’):

U bbaccaluru bbellu stamatina! U bbaccaluru di lusso! / Olive belle, acciughe, origano! / Bottarga, bottarga, origano! / Origano, latte di mandorla! / Pomodori secchi, pistacchio, mandorle, noccioline! / Ho cchiapparella bbella a mille lire stamatina! A cchiapparella bbella! / A mille lire càuru càuru, pane di casa!

Un imponente porticato – semicircolare ad archi – ospita a Trapani il mercato del pesce: a *Chiazza* (la Piazza). Questa monumentale struttura ottocentesca sorge alla fine del Lungomare, in posizione oggi coincidente con uno degli accessi al centro storico della città. Nel 2004 un pescivendolo della *Chiazza* ne denunciava la “rovina” dovuta a una ordinanza municipale che limitava la presenza dei banchi agli spazi sottostanti al loggiato, per consentire un più agevole passaggio delle autovetture. A distanza di un anno i venditori si sono ulteriormente ridotti e l’antico splendore del mercato – che ricordiamo vivacissimo fino agli anni Novanta, con l’intera piazza gremita di tende – si sta lentamente eclissando. Solo poche pescherie, un fruttivendolo e una bottega di pesce lavorato (secco, salato, sott’olio, ecc.) resistono ancora e la scarsa concorrenza non stimola certo la frequenza dei richiami. Nei mesi di pesca del tonno – data anche la presenza a poca distanza delle ultime due tonnare ancora attive in Sicilia (Favignana e Bonagia) – il mercato però si rianima e gli imbonimenti ancora sporadicamente riecheggiano, come abbiamo in particolare rilevato presso il banco di Gaspare Lipari[86]. Si noti, nella sovrapposizione dei registri linguistici, il puntuale ricorrere degli stereotipi della comparazione cromatica (il tonno ha il “colore delle rose”), della freschezza associata alla provenienza (tonno appena pescato a Bonagia) e del richiamo alle preparazioni culinarie più allettanti (in questo caso il *cuscus* di pesce, la più tipica pietanza festiva del Trapanese):

Che profumo di mare! Ho trìghia e àmmaru! / C’è tonno, c’è pescespada, c’è tonno! Tunnina, pesce spada e tonno! / O che scogliera di mare! Ho trigghi, calamari e àmmaru! / Colore e sapore, tonno e pescespado! Ch’è fesco stu tonno! Bbello vivo è, bbello vivo! Tunnina! Va manciativilla ch’è l’ultima vieru! Bbella! Piscata d’or’è u vieru! Tonno, lattumi, pescespada! / Ddàmuci pisci pù cuscuso! Cu s’av’a ffari u cuscuso! Bbelli sò! Ch’è profumo di mare! Viniti! Tutto regalato! Tutto a bbon prezzo! / Ho trigghi, calamari e àmmaru! / Colore di rrose sta tunnina, colore di rrose! Ch’e fresca, ch’è fresca, ch’è fresca! A canùsciunu, a canùsciunu! A canùsciunu chidda viva a tunnina, a canùsciunu! Bbella viv’è, bbella viva! Piscata ora vieru iè! Occhi chiusi, ch’è frisca sta tunnina! Bbella viv’è, bbella viva! È fresca ood! A canùsciunu chidda viva, a canùsciunu, a canùsciunu! Piscata ora ora vieru! Bbella viva è, bbella viva! Chidda di Bbonagìa vieru è! Tunnina, tonno! Bbella viva è, bbella viva! Piscata ora ora vieru iè! Taglia, taglia chidda di Bbonagìa, taglia! Che fresca, che fresca! A tunnina viva che bbella, oè! Taglia c’arrivau ora, taglia, taglia! Taglia câ canùsciunu chidda frisca, a canùsciunu! Ch’è bbella, ch’è bbella chidda di Bbonagìa! Che fresca! Che fresca sta tunnina, che fresca! (Ho triglia e gambero! / Tonno! Mangiatevelo perché è proprio l’ultimo! È appena pescato! / Diamogli il pesce per il cuscus! Per chi deve preparare il cuscus! Sono belli! Venite! / Ha il colore delle rose questo tonno! Lo conoscono quello fresco! È bello vivo! È stato appena pescato! Fidatevi a occhi chiusi che questo tonno è proprio fresco! È proprio quello di Bonagia! Appena pescato!

Taglia che è quello di Bonagia! Lo conoscono quello vivo! Taglia che è appena arrivato! Taglia che lo conoscono quello fresco! Com'è bello quello di Bonagia! Quant'è fresco questo tonno!)

A Caltanissetta il mercato di *Strat'â fòglia* (Strada della foglia) si snoda lungo la via Consultore Benintendi, nella centrale zona tra i corsi Vittorio e Umberto. La vocazione commerciale e la stessa denominazione di questo mercato scaturiscono dall'originario legame con l'attività dei *fogliamara*, raccoglitori e venditori di erbe selvatiche. Oggi vi si smerciano in prevalenza prodotti ortofrutticoli, mentre più rara si è fatta la presenza dei venditori di *fogli* [87]. In occasione del nostro rilevamento abbiamo riscontrato la presenza di un solo *fogliamaru*, che offriva a “mazzi” diversi vegetali spontanei raccolti nelle campagne che circondano la città:

Aspàraci, asparaci! Gli aspàraci, calaru! Mazzaredduna, mazzaredduna, spàraci àiu! Quattru mazza un euru spàraci! Quattru mazza di cipolletti a un euru! Mazzareddi, mazzareddi, deci mazza un euru! (Gli asparagi sono ribassati! Ho *mazzareddi* e asparagi! Quattro mazzi di asparagi a un euro! Quattro mazzi di cipollette a un euro! Dieci mazzi di *mazzareddi* a un euro!)

Le grida pubblicitarie che seguono riguardano carciofi, broccoli e fragole. Particolare interesse presenta il primo imbonimento che si apre con il riferimento alla Madonna, invocata a propiziare la vendita e nel contempo a compensare il venditore per avere manifestato tanta “generosità” nel tenere bassi i prezzi [88]. Lo stesso anziano venditore mette dei contenitori di plastica a disposizione dei clienti e li invita a scegliere personalmente i carciofi, rimarcando in modo assai originale la convenienza dell'acquisto (ripete “miseria”). Anche il venditore di broccoli enfatizza la qualità della propria merce, arrivando a prometterla in “regalo” ove non si presentassero acquirenti. L'ultimo testo è un esempio di *abbanniata* in perfetto italiano:

E santa Maria pî cacuòcciuli! Cacuòcciuli bbelli! Calaru i cacuòcciuli! Calaru, calaru! Miseria! Calaru i cacuòcciuli! Cacuòcciuli! Talìa chi cacuòcciuli! Deci cacuòcciuli a ddu euru! Miseria! Deci vi nni dugnu a ddu euru cacuòcciuli! Miseria! Sciegliere! Sciegliere! (E santa Maria per i carciofi! Carciofi belli! Sono ribassati i carciofi! Guarda che carciofi! Dieci carciofi a due euro! Vi do dieci carciofi a due euro!)

Tiènniri, tiènniri! Cacuòcciuli tiènniri! (Teneri! Carciofi teneri!)

Sparacello, sparacello! Sparacello ch'è troppo bello, signora, mondiale! Talè cchi bbellu,

mègghiu ri chistu nn'attruvi! E si nnu nni vinnu ti l'arrialu! Troppo bello, signora, mondiale! Numero uno, numero uno! (Broccolo! Guarda che bello, meglio di questo non ne trovi! E se non ne vendo te lo regalo!)

Due vaschette di fragole un euro! Due vaschette di fragole un euro, un euro, un euro!

Presso l'unica pescheria attiva in questo tipico mercato della Sicilia interna abbiamo registrato il seguente richiamo:

Vivo, vivo, viv'è! A ddu euru i merluzzi, avanti signora a ddu euru! S'accomodassi avanti! Iemu pisannu, avanti! Talia lu vivarellu! (È vivo! Merluzzi a due euro! Si accomodi! Proseguiamo a pesare! Guarda com'è vivo!)

Come in altri mercati, anche a Caltanissetta abbiamo rilevato testimonianze pessimistiche sulle condizioni di questi peculiari spazi commerciali. Le ragioni del malcontento si riflettono nelle parole di un anziano salumiere, proprietario di una piccola bottega situata nella parte alta della *Strat'â fòglia*:

Prima era caratteristico. Ora con tutti questi supermercati è scomparso tutto. In una città come Caltanissetta di 70.000 abitanti mettere tutti sti supermercati... hanno fatto morire questo. Qua ora non cammina più nessuno. Prima non c'era un piccolo spazio di potere passare. Ora sta finendo tutto. Stanno aprendo tutti marocchini, cinesi e finirà, perché continuando di questo passo non ci saremo più nessuno.

Il mutamento in direzione multietnica della geografia dei mercati urbani è d'altra parte il riflesso di più generali processi immigratori che investono in modo crescente anche la Sicilia. Se si può in certa misura comprendere il disorientamento dovuto alla progressiva occupazione di spazi considerati "centrali" nella percezione di chi li ha tradizionalmente vissuti e gestiti, è confortante nel contempo rilevare esempi di produttiva coabitazione. È questo il caso di due venditori di lattughe, uno nisseno e uno marocchino. A quest'ultimo chiediamo se anche nel suo paese si usi reclamizzare la merce gridando ed egli ripete in arabo il richiamo appena eseguito in siciliano, evidenziando una notevole continuità stilistica dell'inflessione vocale. I due proseguono quindi insieme a pulire e a offrire gridando la loro mercanzia, rimarcando con studiato mestiere che per venderle a prezzi così bassi le lattughe "neppure valeva pena raccoglierle":

Quattru lattuchi un euru, manc'a cògghirli! Prezzi pazzi! Quattru lattuchi un euru! Quattru un

euru ti dugnu, quattru un euru! (Quattro lattughe a un euro, neppure a raccoglierle! Ti do quattro lattughe a un euro!)

Le quattro *bbanniati* del pesce scelte per chiudere questa rassegna rinviano a una “fonosfera” definitivamente perduta. Il mercato messinese delle *Ddu vie* (Due vie), che prendeva il nome dall’originaria collocazione all’incrocio tra le vie Cesare Battisti e Santa Cecilia, è stato infatti “deportato” da oltre un decennio in un’area appositamente predisposta con padiglioni prefabbricati presso piazza Zaera, perdendo inevitabilmente quella fusione con il tessuto urbano che ne era stato il tratto distintivo. Gli stereotipi su cui si fondano anche queste grida di *reclame* sono quelli consueti, ma merita menzione la prima per l’aggraziata immagine che riesce a evocare [\[89\]](#):

U papà quannu potta l’ammeru u picciriddu si prea! (Quando il padre porta il gambero il bambino è contento!)

Ch’è bbedda frisca st’alalonga! Chi alalonga ciaurusa chi iàiu! (Com’è bella fresca questa alalonga! Che alalonga profumata che ho!)

Piscispata or’u nchianaru, ch’è bbellu! Cciû scalai ora a vintimila liri, cciû scalai! (Pescespada ora lo hanno portato, com’è bello! L’ho appena ribassato a ventimila lire, l’ho ribassato!)

Frittu di calamari chi ancora si mòvunu freschi! Iàiu bbellu frittu di trìghia e ccalamari chi ancora si mòvunu freschi! (Fritto di calamari che ancora si muovono freschi! Ho bel fritto di triglia e calamari che ancora si muovono freschi!)

Arruvau u mazzu dû maccatello e puttau a vera russulidda, ch’è bbella! (È arrivato il “mazzo” dal mercatello e ha portato il vero novellame, com’è bello!)

Sotto il segno dell’abbondanza

Abbiamo delineato l’articolazione locale, storicamente circoscritta, di un sistema comunicativo “intersensoriale” che affonda le sue radici nello stesso affermarsi delle società sedentarie, fondate sulla circolazione mercantile dei beni di sussistenza. Nelle culture agropastorali i processi di produzione, conservazione e distribuzione degli alimenti

si dispiegano d'altronde entro una dimensione impregnata di sacralità, che perpetua concezioni del rapporto tra uomo e natura già ampiamente maturate presso i popoli cacciatori-raccoglitori. In particolare, le pratiche espressive – mimiche, danze, canti, travestimenti, ornamenti, produzioni figurative, ecc. – sono state costantemente impiegate per significare nei modi più svariati l'incremento vitale, auspicando l'abbondanza futura per mezzo di simulazioni ritualmente codificate. Nel nostro caso gli alimenti accumulati, ostentati con ricercata perizia compositiva ed elogiati attraverso adeguate modulazioni della voce, rinviano a una rappresentazione potenziata del mangiare e del bere: con la sola forza della loro presenza gli alimenti scongiurano il rischio della carestia e della fame; con la loro reale potenzialità energetica sottraggono gli uomini all'incertezza della quotidiana fatica, riaffermando il perpetuarsi dei cicli vitali. In questa prospettiva è significativo ricordare quanto osserva Piero Camporesi (1983: 236) – seguendo in parte le considerazioni di Émile Benveniste (1971, 1976) – riguardo alla nozione di *acquisto* nelle lingue indoeuropee:

Nelle antiche società di ceppo ariano il verbo indicante l'«acquistare al mercato» (usato anche nel senso di vendere) aveva connessioni etimologiche col «gioire di un nutrimento, consumare», «nutrire e allevare», connesso anche con il significato di «salvare» e «guarire». Si profila sullo sfondo anche la luce della redenzione. Anastomosi di famiglie linguistiche in cui gli allacciamenti tra sacro e profano, fra comprare e vendere, fra nutrire e consumare, gioire e salvare, discendono dalla funzione primaria del mangiare. La «civilizzazione» ha camminato insieme alla storia perché ha avuto appetito, perché è stata spronata dai morsi della fame. Lo stomaco, inventore ingegnoso di tutte le scienze, è stato il motore occulto dello sviluppo, delle tecniche dell'organizzazione sociale delle culture. La riflessione sull'uomo inizia partendo dal suo ventre. L'abbondanza delle merci commestibili rende possibile il *convivium*, la comunione alimentare, cemento sociale delle antiche tribù. In un'altra sfera archetipi solidi o liquidi (il pane, il vino, il latte) dilatano nel soprannaturale l'esistenza della loro doppia, ambigua presenza, materiale e simbolica.

È superfluo rimarcare la centralità del cibo entro i circuiti cerimoniali di scambio, che giovano sia a sancire le alleanze tra gli uomini (individui, gruppi, comunità) sia a mediare il rapporto tra l'umano e l'extra-umano. Se osserviamo tuttavia i tratti che strutturano l'istituto dello scambio cerimoniale entro i più svariati contesti storico-culturali, riducibile alla sequenza di *accumulazione*, *ostentazione* e *redistribuzione* dei beni in forma di *dono* [90], si potrà rilevare un singolare parallelismo con quanto si verifica entro uno spazio come quello del *mercato*, deputato a ospitare in prevalenza scambi di ordine commerciale. Le ragioni di questo parallelismo vanno ricercate nella natura fortemente simbolica di un luogo in cui si rinnova quotidianamente il miracolo dell'abbondanza, in modo a tutti visibile e per tutti disponibile (se pure in misura diversa, fino a comprendere le offerte caritatevoli). Questa idea traspare con evidenza anche da quanto osserva Michail Bachtin riguardo alle “grida di mercato” della Parigi cinquecentesca, ricavate dal *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais: «non erano altro che una cucina sonora e un fasto-so banchetto sonoro in cui ogni prodotto e ogni cibo aveva il proprio ritmo e la propria melodia

particolare; era una sorta di sinfonia della cucina e del banchetto che risuonava in permanenza nelle strade» (1979: 200). Sotto questo aspetto i mercati tradi-zionali sono luoghi della “certezza”: la penuria dei prodotti sui banchi, o peggio ancora la loro totale assenza, costituiscono il segno ineluttabile della crisi vitale per la società intera, mentre l’esposizione fastosa delle merci, accompagnata dalla loro ben modulata magni-ficazione acustica, ne rappresentano tangibilmente il benessere e la prosperità.

Se le pratiche di ostensione attuate in questi mercati hanno obiettivi primariamente materiali, dettati dalle ragioni del commercio, le forme in cui questa ostensione si plasma rinviano a modelli riconducibili alla sfera dei comportamenti rituali. Il modo in cui vengono tuttora “ordinate” in Sicilia le offerte alimentari in occasione delle pratiche di ex-voto tributate ai santi suggeriscono con forza questa correlazione. Soprattutto nelle celebrazioni in onore di san Giuseppe, l’esposizione di alimenti crudi, di pietanze più o meno elaborate e, addirittura, di notevoli quantità di cibi e bevande confezionate (dai biscotti alla pasta, dal vino alla cocacola), disposti su tavoli oppure impilati sul pavimento lungo le pareti di stanze appositamente predisposte, ripropone significativamente gli stessi schemi elaborati ai fini dello scambio commerciale. Il senso ultimo di questa ostentazione viene lucidamente posto in evidenza da Fatima Giallombardo (2003: 42-43):

[...] ortaggi selvatici (cardi, asparagi, finocchietti) e coltivati (lattughe, fave fresche, carciofi, finocchi); agrumi (arance, limoni, mandarini, cedri), si ammassano sulle tavole devozionali, adornano le statue dei santi [...]. Oltre alle primizie di frutta e alle pietanze, tutti questi alimenti sono strategicamente presenti negli spazi ostentativi delle feste per ribadire, insieme alle alleanze con le entità sacrali, il senso rassicurante del ritmo apicale della fertilità. Una dimensione che si itera nelle numerose celebrazioni del ciclo annuale anche attraverso gli elementi arborei (alloro, mortella, palme), il fuoco, i rametti di rosmarino posti a adornare anche certe ciambelle di pane [...]. Si tratta, com’è evidente, di simboli orientati a suggerire l’idea di una energia vitale concentrata, alla cui fruizione in chiave collettiva, e secondo norme cerimoniali, molti gruppi continuano a affidare la garanzia della continuità naturale e sociale.

Si comprende allora quale sia il meccanismo fondante di questa *retorica della persuasione*, che non cessa di narrare la seduttività del “corporeo” come struttura del godimento dei sensi. Ne consegue una *estetica* del mostrare, dove la materialità dell’oggetto diventa *forma* culturalmente sublimata attraverso una *ritmica* delle forme, dei colori e dei suoni. Una *estetica* corroborata dal vigore di simboli arcaici, eppure ancora *straordinariamente efficaci*. Queste strategie dell’offerta “mercantile” degli alimenti continuano a significare il prevalere dell’ordine umano sul *caos* che può essere generato da una natura ostile. Una natura che invece trova, proprio all’interno di queste aree centrali della *civitas*, salda e rassicurante domesticazione: gli alimenti ordinatamente “ammucchiati” e adeguatamente “cantati” riproducono difatti un esemplare calendario della fruttificazione (vegetale e animale), che contiene in una indissolubile circolarità i tempi della produzione, della distribuzione (vendita) e del consumo. “Tempi” solo apparentemente connotati da uno spirito profano, ma in realtà profondamente permeati di

sacralità. Non è certo un caso che le *fiere* (del bestiame anzitutto), estensioni sovralocali e intercomunitarie dei mercati cittadini, siano state da sempre associate a festività religiose, e che le stesse celebrazioni religiose prevedano invariabilmente la presenza di particolari *mercati*, se pure specializzati nella vendita di prodotti specifici (dolci, bevande, semi tostati e frutta secca, cibi di strada, giocattoli, ecc.).

I mercati tradizionali – dove peculiari modalità di ostensione si accompagnano al gusto agonistico della contrattazione, all’irruzione dell’oscenità e del riso, al piacere del gioco e al rigore iterativo del rito – restano pertanto ancora luoghi “della lontananza”. Parziali baluardi di un mondo preindustriale, essi paradossalmente si pongono come modelli dei nuovi e moderni spazi della compravendita (supermercati, ipermercati e forse anche *ultramercati*), non più “officine dei sensi” ma “mercati-obitorio”: tanto dei cibi quanto delle molteplici declinazioni dell’umana espressività[91].

Riferimenti

d. = edizione in disco 33/30

cd. = edizione in compact disc

AA.VV.

1992 *I segni dei mestieri. Banchi grida insegne*, Leonardo - De Luca, Roma.

2001 *Mercati*, numero monografico di “La Sicilia Ricercata”, III/8.

Acquaviva, Rosario - Bonanzinga, Sergio

cd.2004 Musica e tradizione orale a Buscemi, Regione Siciliana - Assessorato dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica istruzione, Palermo.

Aime, Marco

2002 *La casa di nessuno. I mercati in Africa occidentale*, introduzione di S. Latouche, Bollati Boringhieri, Torino.

Alessandro, Lillo

1982 *Grida di mestieri in Sicilia*, Edikronos, Palermo.

Alesso, Michele

1915 *Usanze d'altri tempi di Caltanissetta*, Tip. Popolare, Acireale (Ct).

Bachtin, Michail

1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], trad. it. Einaudi, Torino.

Benveniste, Émile

1971 *Dono e scambio nel vocabolario indoeuropeo* [1966], in Id., *Problemi di linguistica gene-rale*, trad. it. Il Saggiatore, Milano: 376-389.

1976 *L'economia*, in Id., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* [1969], trad. it. a cura di M. Liborio, Einaudi, Torino: I, 9-153.

Biagini, Ermanno

1938 *Venditori ambulanti delle vie palermitane*, in "Le vie d'Italia", XLIV, 7: 856-865

Biagiola, Sandro

d.1979 *Campania 1. Venditori ambulanti*, con libretto allegato, Fonit Cetra, Milano.

1992 *I canti dei venditori ambulanti italiani. Tipi e processi compositivi*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XXVI, 1: 53-66.

Bogatyrev, Pëtr

1982 *Le grida dei venditori ambulanti: segni di reclame* [1962], in Id., *Semiotica della cultura po-polare*, premessa di M. Solimini, trad. it. Bertani, Verona: 209-225.

Bonanzinga, Sergio

1993 *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Folkstudio, Palermo.

1995 *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Cims, Palermo.

1997 *Il canto di tradizione orale in Sicilia*, in Id. (a cura di), *Canti popolari in Sicilia*, numero monografico di "Nuove Effemeridi", X, 40: 2-24.

Braudel, Fernand

1973 *Storia e scienze sociali. La "lunga durata"* [1958], trad. it. in Id., *Scritti sulla storia* , introduzione di A. Tenenti, Mondadori, Milano.

1981 *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII) - II. I giochi dello scambio* [1979], trad. it Einaudi, Torino.

Burke, Peter

1980 *Cultura popolare nell'Europa moderna* [1978], introduzione di C. Ginzburg, trad. it. Mondadori, Milano.

Buttitta, Antonino

1961 *Cultura figurativa popolare in Sicilia* , Flaccovio, Palermo.

1996 *Dei segni e dei miti. Una introduzione all'antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo.

1999 *Del giuoco o della giustizia. Della vita e della morte*, in G. Ruffino (a cura di), *La carta dei giochi* , Materiali e ricerche dell'Atlante linguistico della Sicilia, n. 7, Palermo 1999: 11-24.

Camporesi, Piero

1983 *Alimentazione folclore società* , Pratiche, Parma.

1985 *Le officine dei sensi* , Garzanti, Milano.

Canetti, Elias

1989 *Le voci di Marrakech* [1964] , trad. it. Bompiani, Milano.

Caravaglios, Cesare

1931 *Voci e gridi di venditori in Napoli* , Libreria Tirelli di F. Guaitolini, Catania.

1936 *Il contenuto poetico ed il contenuto musicale nei gridi dei venditori ambulanti napoletani*, in. Id., *Saggi di folklore* , Rispoli, Napoli: 65-101.

Cardona, Giorgio R.

1976 *Introduzione all'etnolinguistica* , Il Mulino, Bologna.

Collaer, Paul

1981 *Musique Traditionelle Sicilienne*, 2 voll., Fonds Paul Collaer, Tevuren.

D'Agostino, Gabriella

1991 (a cura di), *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*, Flaccovio, Palermo

Della Peruta, F. - Leydi, R. - Stella, A.

1985 (a cura di), *Milano e il suo territorio*, 2 voll., Silvana, Milano.

D'Onofrio, Salvatore

1988 *Un gioco tragico: il tocco*, in "Nuove Effemeridi", I/3: 50-58.

Favara, Alberto

1923a *Canti e leggende della Conca d'Oro*, in "Rivista d'Italia", XXVI: 287-303; ried. in Favara 1959; ried. in "Nuove Effemeridi", III (1990), 11.

1923b *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia*, in "Rivista d'Italia", XXVI: 79-99; ried. in Favara 1959.

1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, 2 voll., Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo.

1959 *Scritti sulla musica popolare siciliana - Con un'appendice di scritti di U. Ojetti, C. Bellai-gue, E. Romagnoli e A. Della Corte*, a cura di T. Samonà Favara, De Santis, Roma.

Ferrara, Corrado

1896 *La musica dei vanniatori o gridatori di piazza notigiani*, Tip. Zammit, Noto; ried. in "Nuove Effemeridi", III (1990), 11.

Fugazzotto, Giuliana - Sarica, Mario

1998 (a cura di), *Canti e suoni sul lavoro in provincia di Messina*, Ass. Culturale Kyklos GE 002, Messina.

Giallombardo, Fatima

1990a *Festa orgia e società* , Flaccovio, Palermo.

1990b *Accumulare ostentare distribuire. Preliminari a una antropologia della ricchezza*, “Uomo e territorio. Quaderni dell’Istituto di Scienze antropologiche e geografiche dell’Università di Palermo”, vol. 6, Palermo.

1995 *La cucina di strada a Palermo* , in G. Ruffino (a cura di), *Percorsi di geografia linguistica. Idee per un atlante siciliano della cultura dialettale e dell’italiano regionale*, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo: 513-527.

2003 *La tavola l’altare la strada. Scenari del cibo in Sicilia*, Sellerio, Palermo.

Grazioli, Riccardo

1985 *Il linguaggio dell’imbonimento* , in Della Peruta - Leydi - Stella 1985/II: 47-90.

1992 *Testo, tempo e imbonimenti di dimostrazione*, in AA.VV.: 203-214.

Grillo, Salvatore

1972-73 *Invenzioni melodiche di «vanniaturi» siracusani*, in “Archivio Storico Siracusano”, N. S., II: 237-265.

Grisanti, Cristoforo

1981 *Folklore di Isnello*, introduzione e note di R. Schenda, Sellerio, Palermo (riedizione dei due volumi pubblicati col titolo *Folklore di Isnello*, rispettivamente nel 1899 e nel 1909).

Guarrasi, Vincenzo

1978 *La condizione marginale* , prefazione di L. M. Lombardi Satriani, Sellerio, Palermo.

Guggino, Elsa

d.1974 (a cura di), *Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro*, vol. I, Albatros VPA 8206, con libretto allegato.

1986 *I canti della memoria* , in V. Consolo (a cura di), *La pesca del tonno in Sicilia* , Sellerio, Palermo 1986: 85-111.

1991 (a cura di), *I carrettieri*, con saggi musicologici di G. Garofalo e I. Macchiarella, Folkstudio, Palermo (I ed. 1978).

Jakobson, Roman

1966 *Linguistica e poetica* [1960], trad. it. in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Mi-lano: 181-218.

Julien, Jean-Rémy

1992 *Musica e pubblicità. Dai gridi medioevali ai jingle radiotelevisivi* [1989], trad. it. Unicopli, Milano.

La Duca, Rosario

1994 *I mercati di Palermo*, Sellerio, Palermo.

Latouche, Serge

2004 *L'altra Africa. Tra dono e mercato* [1997], trad. it. Bollati Boringhieri, Torino (nuova ed. riveduta e ampliata).

Lo Presti, Salvatore

1963 *Gli ultimi gridatori delle vie di Catania*, in "Sicilia", 40: 28-43.

Matvejevic, Predrag

1998 *Mediterraneo. Un nuovo breviario* [1987], introduzione di C. Magris, trad. it. Garzanti, Milano.

Murray Schafer, Roger

1985 *Il paesaggio sonoro* [1977], trad. it. Unicopli, Milano.

Pacella, Vincenzo

1933 *Autri cosi di paisi*, Scuola Tip. Ospizio di Beneficenza, Palermo.

Pennino, Gaetano

1990 *I suoni e le voci*, in AA. VV., *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Libreria Dante, Palermo: 415-426.

Perroni Grande, Ludovico

1903 *Voci di venditori ambulanti in Messina* , in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», XXII: 408-413.

Pitrè, Giuseppe

1882 *Sulle voci dei venditori ambulanti* , in “Archivio per lo studio delle tradizioni popolari”, I: 289-292, 455-458.

1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.

1894 *Costumi di venditori ambulanti di Palermo* , Tip. del Giornale di Sicilia, Palermo.

1900 *Feste patronali in Sicilia* , Clausen, Torino-Palermo.

1913 *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Reber, Palermo.

Pratella, Francesco Balilla

1941 *Sicilia* in Id., *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, 2 voll., Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine: II, 451-476.

Rigoli, Aurelio

1973 *Vita e costumi dei siciliani dall'XI al XIX secolo, in un inedito di Salvatore Salomone-Ma-rino* , in Id., *Mondo popolare e letteratura* , Flaccovio, Palermo: 109-162.

Rubino, Benedetto

1925 *I gridatori delle vie siciliane* , in “La lettura”, XXV/2: 157-158

Scarsellini, Annalisa

1985 *Teatralità dell'imbonimento di piazza* , in Della Peruta - Leydi - Stella 1985/II: 33-45.

Serio, Stefania - Soriani, Guido

2005 *Abbanniate e interazioni nei mercati del Capo e di Ballarò di Palermo*, in G. Marcato (a cura di), *Dialetti in città*, Unipress, Padova: 99-106.

Sottile, Roberto

2005 *Il mercato in città: contesti comunicativo-relazionali a Ballarò e al Capo di Palermo*, in G. Marcato (a cura di), *Dialetti in città*, cit.: 93-98.

Tiby, Ottavio

1957 *Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo*, in Favara 1957/I: 2-113.

Uccello, Antonino

cd.2004 *Antonino Uccello etnomusicologo. Documenti sonori degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2 cd, a cura di G. Pennino, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica istruzione, Palermo.

Zumthor, Paul

1995 *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* [1993], trad. it. Il Mulino, Bologna.

Note

[1] L'idea che i mercati si configurino come *scene* animate da *attori* che ogni giorno interpretano un *canovaccio* dettato dalla tradizione non è certo nuova; si vedano a esempio: Bachtin 1979: *passim*; Burke 1980: 106-110; Camporesi 1983: 235-241; Scarsellini 1985; Canetti 1989: 21-31; Zumthor 1995: 126-127; Matvejevic 1998: 263-271; Aime 2002: 72-84. Per un inquadramento generale degli aspetti storico-culturali e socio-simbolici connessi alla "vita" dei mercati urbani in contesti europei ed extraeuropei si vedano in particolare Braudel 1981 e Latouche 2004.

[2] Tra i pochi testi che trattano l'esposizione della merce nei mercati storici siciliani (soprattutto attraverso immagini fotografiche), si segnalano La Duca 1994 e AA.VV. 2001. Per una breve nota centrata sugli aspetti linguistico-relazionali, cfr. Sottile 2005. Più in generale per l'area italiana si veda AA.VV. 1992.

[3] *Rilevamento* (videoripresa): Acireale (Ct), 09/04/2005.

[4] *Rilevamento* (videoripresa): Palermo, 07/05/2005.

[5] *Rilevamento* (videoripresa): Caltanissetta, 02/04/2005.

[6] *Rilevamento* (videoripresa): Trapani, 10/06/2004.

[7] Cfr. nota 4.

[8] *Rilevamento* (videoripresa): Catania, 25/04/2004.

[9] *Rilevamento* (videoripresa): Catania, 23/02/2002.

[10] Cfr. nota 6.

[11] *Rilevamento* (videoripresa): Palermo, 15/05/2004.

[12] Cfr. nota 11.

[13] *Rilevamento* (videoripresa): Siracusa, 24/02/2002.

[14] Cfr. nota 5.

[15] Per considerazioni relative al *toccu* e alla *riffa* nel quartiere del Borgo Santa Lucia – dove è situato uno dei mercati tradizionali di Palermo – si veda Guarrasi 1978: 158-168. Più in generale sul gioco del *toccu* in Sicilia, cfr. D’Onofrio 1988. Riguardo altri contesti ludico-cerimoniali in cui si mettono in gioco alimenti, cfr. in particolare Giallombardo 2003: 91-124. Sul valore simbolico del gioco, con specifico riferimento al contesto tradizionale siciliano, cfr. Buttitta 1999.

[16] Grida di venditori e artigiani ambulanti siciliani sono state raccolte da numerosi studiosi, fra cui segnaliamo: Pitrè 1882, 1889/I: 363-404, 1894, 1913: 212-266; Ferrara 1896 (con esempi musicali); Perroni Grande 1903; Alesso 1915: 99-108; Rubino 1925; Lo Presti 1963 (con ess. mus.); Biagini 1938; Pratella 1941/II: 465-470 (con ess. mus.); Favara 1957/II: 487-513 (con ess. mus.); Grillo 1972-73 (con ess. mus.); Alessandro 1982 (con ess. mus.). Per uno studio sulle grida dei venditori ambulanti napoletani, corredato da documentazione sonora, cfr. Biagiola *d.* 1979. Per una sintesi relativa all’area italiana, cfr. Biagiola 1992. Per un approccio funzionale-strutturale alle “grida di reclame”, cfr. Bogatyřev 1982. Per un’analisi di tipo linguistico, cfr. Garzioli 1985 e 1992. Per un approfondimento storico nel più ampio quadro dei rapporti tra musica e pubblicità, cfr. Julien 1992. Per l’edizione discografica di alcuni documenti raccolti in Sicilia si vedano: Guggino *d.* 1974: A/4; Fugazzotto-Sarica *cd.* 1998: 15-22; Acquaviva-Bonanzinga *cd.* 2004: 22, 23; Uccello *cd.* 2004: 26, 27, 57.

[17] Per la nozione di *suono-segnale*, cfr. Schafer 1985: 22.

[18] Cesare Caravaglios riscontrava nelle grida dei venditori napoletani lo “stato embrionale” di alcune forme del canto popolare e in particolare del canto *a ffigliola* (1931: 28-29; cfr. anche Caravaglios 1936). Il processo inverso venne invece posto in evidenza da Ottavio Tiby con riferimento a certe *abbanniatini* trascritte da Favara: «molto esse debbono al canto del popolo, del quale alcune mi appaiono come manifeste derivazioni» (1957: 97). Sarebbe interessante approfondire la questione verificando in modo sistematico le opzioni indicate dai due studiosi.

[19] *Rilevamento* (audioripresa): Villabate (Pa), 29/07/1995. *Esecuzione*: Nino Geraci (n. 1935, venditore ambulante).

[20] Cfr. nota 18

[21] *Rilevamento* (audioripresa): San Filippo Inferiore (fraz. di Messina), 18/09/1988. *Esecuzione*: Francesco Sottile (n. 1939, venditore ambulante).

[22] *Rilevamento* (audioripresa): Belmonte Mezzagno (Pa), 07/08/1991. *Esecuzione*: Pietro Greco (n. 1920, contadino e venditore ambulante).

[23] Cfr. nota 20.

[24] *Rilevamento* (audioripresa): Messina, 20/02/1989. *Esecuzione*: Michele Ferro (n. 1911, pescivendolo al mercato delle “Due vie”).

[25] *Rilevamento* (audioripresa): Giampileri Superiore (fraz. di Messina), 05/08/1988. *Esecuzione*: Salvatore Mazzapica (n. 1939, venditore ambulante e contadino).

[26] *Rilevamento* (audioripresa): Torre Faro (fraz. di Messina), 18/09/1989. *Esecuzione*: Giuseppe Arena (n. 1925, venditore ambulante e pescatore).

[27] Cfr. nota 20.

[28] Cfr. nota 21.

[29] Cfr. nota 18.

[30] *Rilevamento* (audioripresa): Salemi (Tp), 30/03/1996. *Esecuzione*: Benedetto Di Dia (n. Marsala 1925, venditore ambulante).

[31] Cfr. nota 22.

[32] Cfr. nota 27.

[33] Cfr. nota 18.

[34] Cfr. nota 18.

[35] Cfr. nota 18.

[36] Cfr. nota 27.

[37] Cfr. nota 18.

[38] Cfr. nota 18.

[39] Cfr. nota 23.

[40] Cfr. nota 27.

[41] Cfr. nota 18.

[42] Cfr. nota 18.

[43] Cfr. nota 27.

[44] Cfr. nota 27.

[45] Cfr. nota 27.

[46] Cfr. nota 27.

[47] *Rilevamento* (audioripresa): Giampileri Superiore (fraz. di Messina), 05/08/1988. *Esecuzione*: Salvatore Berlinghieri (n. 1959, venditore ambulante).

[48] Cfr. nota 47.

[49] *Rilevamento* (audioripresa): Belmonte Mezzagno (Pa), 07/08/1991. *Esecuzione*: Giuseppe Saletta (n. 1940, bidello, occasionalmente venditore ambulante).

[50] Cfr. nota 21.

[51] Cfr. nota 20.

[52] Cfr. nota 25.

[53] Cfr. nota 18.

[54] Cfr. nota 22.

[55] *Rilevamento* (audioripresa): Torre Faro (fraz. di Messina), 18/09/1989. *Esecuzione*: Giuseppe Rando (n. 1919, venditore ambulante e pescatore).

[56] *Rilevamento* (audioripresa): Villabate (Pa), 16/06/2001. *Testimonianza*: Ignazio Dominici (n. 1925, carrettiere).

[57] Cfr. nota 18.

[58] Anche questa testimonianza si deve a Nino Geraci (cfr. nota 18).

[59] Segnaliamo a tale proposito una pertinente osservazione di Giuseppe Pitrè (1900: 75) riguardo al contrasto tra la “cantilena allegra” dei venditori e quella “monotona” dei mendicanti.

[60] L’episodio è stato riferito da Antonino Buttitta che ringraziamo per la segnalazione.

[61] *Rilevamento* (audioripresa): Lipari, Isole Eolie (Me) 15/04/1990. *Testimonianza*: Giovanni Saccà (n. 1932, *rigatteri*, piccolo grossista di pesce).

[62] Cfr. nota 24.

[63] Si ringrazia per la segnalazione Giuseppe Di Miceli (insegnante presso la scuola media statale G. Galilei di Mezzojuso).

[64] *Rilevamento* (audioripresa): Salemi (Tp), 05/05/1991. *Esecuzione*: Salvatore Corradino (n. 1912, *tammurinaru*).

[65] È interessante rilevare come questa azione fosse parodisticamente riproposta a Palermo in ambito carnevalesco (cfr. Pacella 1933: 85-90). Per valutazioni relative a forme rituali connesse

alla celebrazione dell'abbondanza alimentare in Sicilia, si veda in particolare Giallombardo 1990a e 2003.

[66] L'enunciazione dei messaggi di pubblico interesse per mezzo dei banditori professionali, eredi degli antichi araldi, era ancora molto comune in Sicilia fino agli anni Cinquanta. Gli avvisi, che venivano declamati ad alta voce, erano perlopiù preceduti dal suono di un tamburo – ma all'occorrenza potevano impiegarsi anche trombe militari, corni d'ottone, campanelli o campanacci per vacche – con cui si eseguivano semplici ritmi per meglio attirare l'attenzione. Per attestazioni relative al mestiere di banditore in Sicilia, si vedano: Pitrè 1889/I: 367; Alesso 1915: 130-132; Grisanti [1909] 1981: 168-169. Per la trascrizione musicale di alcuni ritmi che accompagnavano la declamazione dei bandi, si veda Favara 1957/II: nn. 938, 971, 980, 1016, 1028; per la trascrizione completa di un bando, si veda Favara 1957/II: n. 1018. L'attività di uno di questi “professionisti della voce” viene descritta verso la fine dell'Ottocento da Salvatore Salomone Marino, con particolare attenzione per forme, funzioni e occasioni di questo antico mestiere (testimonianza contenuta in un manoscritto edito a cura di Aurelio Rigoli; cfr. Rigoli 1973: 136-137).

[67] *Rilevamento* (audioripresa): Palermo, 07/08/1991. *Esecuzione*: Giuseppe Aucello (n. 1916, ex impiegato, *abbanniaturi*), Maurizio Aucello, (n. 1964, manovale, *tammurinaru*), Onofrio Aucello (n. 1949, bidello, *tammurinaru*).

[68] *Rilevamento* (audioripresa): Noto (Sr), 07/08/1998. *Esecuzione*: Salvatore Marini (n. 1956, venditore ambulante).

[69] Abbiamo potuto acquistare l'audiocassetta (60 minuti di durata) nel 1998 dal venditore Vincenzo Romagnolo (n. 1949), di passaggio in via delle Pergole (zona Ballarò). Fino a oggi continuiamo a osservare tra i venditori di *sfinciuni* la medesima consuetudine, con il ricorso anche a nuove “edizioni” dell'audiocassetta sempre realizzata da Giuseppe La Torre.

[70] Fanno eccezione i rilevamenti indicati alle note 23, 24, 47 e 67.

[71] La formalizzazione verbale degli imbonimenti si pone in questa sede quale obiettivo prioritario dell'analisi. Segnaliamo tuttavia che è in corso di elaborazione un nostro studio complessivo sulle grida di *reclame*, esteso al complesso degli aspetti performativi – melodici, cinesici, prossemici – che più ampiamente caratterizzano questo peculiare sistema di propaganda commerciale.

[72] Considerate le circostanze in cui si è operata la documentazione, solo di rado è stato possibile registrare il nome del venditore che eseguiva i richiami. Si indicherà pertanto esclusivamente il luogo e la data in cui sono svolti i rilevamenti.

[73] Una recente indagine, specificamente incentrata sulle modalità di interazione tra venditori e acquirenti nei mercati palermitani del Capo e di Ballarò, pone tra l'altro in evidenza la frammistione linguistica presente nel repertorio delle *abbanniati* (cfr. Serio-Soriani 2005).

[74] Cfr. nota 11.

[75] Cfr. nota 11.

[76] Cfr. nota 11.

[77] Cfr. nota 11.

[78] Cfr. nota 9.

[79] *Rilevamento* (videoripresa): Palermo, 09/06/1995.

[80] Cfr. nota 79.

[81] Cfr. nota 4.

[82] Cfr. nota 4.

[83] Questa stessa *abbanniata*, raccolta sempre a Palermo negli anni Trenta del Novecento da Ermanno Biagini, viene così commentata: «sta a significare che, siccome l'aglio si fa sentire col suo odore penetrante e persistente, così occorre l'aglio per far sentire la nostra presenza ai vicini... quando ne sia il caso!» (1938: 860).

[84] Cfr. nota 9.

[85] Cfr. nota 13.

[86] Cfr. nota 6

[87] Cfr. nota 5.

[88] Giorgio Raimondo Cardona, esaminando alcuni esempi tratti da una raccolta di grida di venditori del Cairo realizzata negli anni Trenta da J. Heyworth-Dunne, osserva un caso simile a questo di Caltanissetta: «il grido “Dio me ne ripagherà” del venditore di acqua va interpretato come: “il prezzo che vi faccio è così basso che la mia si può considerare solo una buona azione; per questo mi aspetto ricompensa sola da Dio”, con un efficace capovolgimento delle presupposizioni dell'ascoltatore» (1976: 205).

[89] *Rilevamento* (audioripresa): Messina, 20/02/1989.

[90] La questione è stata trattata, com'è noto, in diversi contributi “classici” dell'antropologia (da Mauss a Bataille, da Malinowski a Lévi-Strauss). Valga qui rinviare agli studi di Fatima Giallombardo – che ha tra l'altro saputo ricordare i meccanismi che strutturano certi processi di acquisizione (pesca del novellame nel Palermitano) a quelli riscontrabili nell'ambito di svariate pratiche rituali siciliane – e all'ampia bibliografia ivi indicata (1990b, 2003).

[91] Le espressioni virgolettate sono desunte da Camporesi 1985 e 1983 (p. 237).

  [ritorna agli studi sul paesaggio sonoro](#)  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Le traiettorie acustiche di Le Corbusier è un saggio che Amedeo Petrilli (1995-2005) aveva scritto in occasione delle lezioni che aveva tenuto presso il mio insegnamento di Estetica alla Facoltà di Architettura di Milano-Bovisa. Tali lezioni erano state lo stimolo per l'elaborazione di un lavoro molto più ampio e articolato pubblicato dalla Marsilio nel 2001 e intitolato *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier* (questo testo venne pubblicato dopo una monografia dal titolo *Il testamento di Le Corbusier*, 1999, e precede un volume, ora in corso di pubblicazione, sempre per la Marsilio, *L'urbanistica di Le Corbusier*, 2006).



Amedeo Petrilli, architetto conosciuto e molto stimato in Italia e all'estero, è stato uno dei maggiori esperti dell'opera e del pensiero di Le Corbusier, di cui fu allievo. Nel 1965 era entrato nel suo Atelier, a Venezia, lavorando per il progetto dell'Ospedale, purtroppo mai realizzato, e aveva continuato poi la sua formazione a Parigi.

Ha lavorato a Como (dove si può ammirare parte delle sue opere realizzate come architetto) e a Milano, e ha insegnato per diversi anni alla University of Pennsylvania in Philadelphia, alla University of Texas in Arlington e alla University of Southern California in Los Angeles.

Se il suo primo volume è il testamento di Le Corbusier, l'ultimo, è drammaticamente il suo stesso testamento. Durante la stesura ho avuto la fortuna di essere una sua interlocutrice. Mi raccontava di essere giunto alla fine del suo percorso, avendo completato il terzo libro su Corbu: "non ne scriverò altri. Il cerchio è chiuso definitivamente". Il cerchio del lavoro, della scrittura e della vita. Non quello degli affetti.

Maddalena Mazzocut-Mis

Amedeo Petrilli

Le Corbusier: forma e immagine

Quando sono stato invitato a tenere delle lezioni nel Corso di Estetica, Maddalena Mazzocut-Mis mi ha spiegato che il tema ruotava intorno al problema della forma e dell'immagine, circostanziando il filo logico e la sequenza con cui l'argomento sarebbe stato trattato. Devo dire che mi è subito sembrato un itinerario teorico molto interessante e ricco di suggestioni, e allora ho pensato che forse i miei interventi avrebbero potuto, in qualche modo, mettere a fuoco una serie di coordinate e di principi che, in architettura, servono a dare forma e configurazione allo spazio tridimensionale: anche perché, in definitiva, questa è la nostra vera preoccupazione come architetti. E seguendo questa traiettoria, che peraltro a mio avviso non è lineare e rettilinea come qualcuno afferma, ma al contrario variegata e oscillante, ho scelto di cominciare con un'opera di Le Corbusier, il

nuovo Ospedale di Venezia, il suo ultimo progetto in ordine temporale.

Sono passati più di trent'anni, si tratta di un progetto rimasto sulla carta e non di un'opera costruita, quindi di un processo architettonico interrotto e cristallizzato allo stato d'idea. Ma quando fu presentato, destò subito un enorme interesse sia per la sua qualità intrinseca sia perché i contenuti sembravano svelare molteplici e inedite direzioni di ricerca: la critica più avvertita lo definì il *testamento* di Le Corbusier, e non soltanto perché fu l'ultimo organismo su cui lavorò. Per queste ragioni, penso abbia senso rivisitarlo, cercando di individuarne gli elementi generatori e le forme che lo caratterizzano. Aggiungo anche che, osservando i segni e le figure che mostrano il lento itinerario percorso per arrivare alla sua definizione, qualcuno potrebbe essere sorpreso dalla loro semplicità e dall'assenza di ogni tentativo di *rappresentazione* - il nuovo simulacro che oggi sembra imporsi all'interno dello scenario architettonico - ma è bene ricordare che per Le Corbusier "*l'architecture est un acte d'amour et non une mise en scène*" [1]. Non cito questa frase come una dichiarazione ad effetto, ma soltanto perché palesa un atteggiamento culturale e umano estremamente chiaro e rigoroso.

Nell'aprile del 1965, dopo due anni di intenso lavoro sviluppato a Parigi nell'*atelier* di rue de Sèvres, Le Corbusier presentò personalmente a Venezia - nella mostra allestita per celebrare la circostanza - i piani del progetto per il nuovo Ospedale: un organismo orizzontale, interamente portato dai *pilotis*, organizzato su tre livelli principali e la cui altezza non superava la linea media degli edifici della città. L'area messa a disposizione era limitata, per cui la struttura si espandeva nella laguna, appoggiata su palafitte immerse nell'acqua, secondo l'antica tecnica costruttiva dei veneziani. La sola parte chiusa era quella superiore, il piano della degenza; in questo modo, a chi arrivava dalla terraferma, era lasciata aperta la vista della città retrostante, secondo una molteplicità di traiettorie visive: una transenna, una sorta di filtro, uno spazio di mediazione tra la dimensione aperta della laguna e la complessa articolazione della trama urbana. L'insieme, visto dall'alto, presentava lo stesso andamento ritmico della città di Venezia, l'armonica contrapposizione dei pieni e dei vuoti e un tessuto edilizio compatto, variamente percorso, secondo una logica precisa, da calli, campi e canali.

L'Ospedale si poneva come la logica estensione di questo "edificio unico", la città, e sembrava svilupparla organicamente sull'acqua della laguna. Come dichiarò Le Corbusier in un'intervista: "La città di Venezia è là, e io l'ho seguita. Non ho proprio inventato niente. Io ho solo progettato un complesso ospedaliero che può nascere, vivere ed espandersi come una mano aperta: è un edificio 'aperto', senza una sola facciata definitiva, in cui si entra dal di sotto, cioè dal di dentro, come in altri luoghi di questa città" [2]. La forma è "aperta", non bloccata o immutabile, la sua immagine non è definitiva: non solo concettualmente, ma anche da un punto di vista spaziale e organizzativo sembra possibile intervenire, modificare ed estendere questa struttura, senza per questo alterare in alcun modo il suo principio generatore e la sua concezione architettonica globale.

Osservando con attenzione i suoi schizzi e le note preliminari, appare anche evidente che, secondo Le Corbusier, un ospedale, prima di essere un organismo specializzato, un

manufatto che deve rispondere a specifiche esigenze tecniche e funzionali, è una "casa dell'uomo". Il problema è subito chiaramente determinato - la chiave è l'uomo - considerato nella sua totalità, con la sua ragione, i suoi sentimenti, le sue necessità e le sue dimensioni fisiche: il punto di partenza sarà allora il suo alloggio all'interno di questa struttura, e cioè la stanza di degenza, la cellula. Qual è infatti la funzione primaria di un ospedale? Curare l'uomo malato: ma tutti gli uomini quando nascono sono uguali, e quindi ogni malato ha a disposizione una cellula individuale, senza distinzioni sociali, la stessa per i ricchi e per i poveri, variamente combinabile e aggregabile con le altre.

E in relazione a questa precisa scelta umana e figurativa, Le Corbusier individua su tre piani sovrapposti la localizzazione e la distribuzione delle attività e dei servizi medici. Non solo, ma per assicurare continuità, organicità e chiarezza a un processo architettonico che avrebbe dovuto svilupparsi nel tempo e prevedere la possibilità di una sua crescita per parti, ritiene necessario definire un sistema organizzativo complessivo, cioè una struttura logica, dotata d'un alto grado di mobilità interna, destinata a essere la matrice costruttiva e la guida permanente e flessibile per lo sviluppo dell'organismo: propone cioè un "modello spaziale" formato da *calli e campielli* - le strade e le piazze veneziane - che collegano e servono unità modulari e autonome, recuperando virtualmente il tessuto storico della città e i ritmi del suo andamento distributivo.

Affermò a questo proposito: “Bisogna capire l'andamento del sangue, come scorre il sangue nelle arterie e nelle vene per poter fare una ‘plastica’, altrimenti il corpo umano respinge il corpo estraneo; si è nella circolazione vitale di questo organismo o non lo si è. Io ho riportato il modo di camminare a Venezia - calli, campielli, ponti - tutto questo modo di andare, il tempo delle percorrenze, l'ho portato dentro l'ospedale. L'esito esterno è una conseguenza”^[3]. Appare dunque evidente che Le Corbusier mutua la sua opera dalla città e la città, in un senso, continua con l'Ospedale, in un rapporto reciproco e scambievole. Ma è anche chiaro, in queste parole, che la città viene letta come un sistema "biologico", un insieme perfettamente calibrato in tutte le sue parti, un organismo vivente in cui ogni elemento aggiunto deve trovare il giusto equilibrio con le condizioni preesistenti.

E non sorprende che la città di Venezia fosse sempre stata per Le Corbusier il vero modello di riferimento, il paradigma fondamentale nella formulazione delle sue proposte per il disegno della città contemporanea: le sue caratteristiche morfologiche e spaziali - dettate dalla specificità del contesto fisico e affinate dalla partecipazione dei suoi abitanti - avrebbero potuto fornire, a suo giudizio, i parametri e le regole per configurare i nuovi interventi urbanistici. Sia nei disegni e negli appunti presi durante le sue frequenti visite - la prima risale al 1907 - sia negli scritti esemplari degli anni Trenta^[4], vengono infatti analizzate con cura le relazioni esistenti tra gli organismi architettonici e l'articolazione del tessuto edilizio, e appare evidente che tutto si gioca sul delicato rapporto tra terra e acqua: la gerarchia dei tracciati urbani, le traiettorie visive, gli ambiti spaziali e i margini degli assetti planimetrici, la sequenza e la giustapposizione dei volumi, l'armonica alternanza dei materiali e dei colori impiegati, l'incidenza e la qualità della luce.

Scrisse infatti in *La Ville Radieuse*, nel 1935: “Quello che è fondamentale a Venezia è la

distinzione tra la circolazione naturale e quella artificiale: il pedone e la gondola. Questa distinzione è originata dalle condizioni naturali del sito. La netta separazione delle due circolazioni ha permesso d'organizzare, senza equivoci né dualità, i tracciati urbani: qui i canali, là le strade dei pedoni. E' un sistema cardiaco puro, impeccabile. Il 'piano d'acqua' ha imposto la scala umana a tutte le cose: per scendere o salire sulla gondola bisogna servirsi di gradini con dimensioni corrette e disposti utilmente. Né il fasto né l'Accademia potrebbero essere tollerati in luoghi dove si svolgono funzioni così delicate. Si potrebbe dimostrare che Venezia è un meccanismo perfetto, un sistema corretto e sapiente, un prodotto preciso delle vere dimensioni umane. Questa città non avrebbe alcun bisogno dei suoi famosi palazzi rinascimentali per essere un'ammirevole creazione umana" [5].

Io credo cioè si possa affermare che, proprio su questi aspetti e attraverso la sapiente e poetica interrelazione delle stesse coordinate, verranno selezionati, molti anni dopo, i principi e i segni che daranno forma ai piani del nuovo Ospedale di Venezia: si trattava cioè di mettere a punto una strumentazione appropriata e creare una continuità con la struttura e con gli elementi spaziali della città, un sistema logico e semplice, che offre possibilità complesse, e introdurli nel progetto.

E non a caso, in una recente intervista, Guillaume Jullian de la Fuente [6] - l'architetto che collaborò con Le Corbusier alla concezione di quest'opera - ha affermato: "Questo progetto è una specie di *témoin* nel quale Corbu introduce tutti i suoi principi e le sue teorie, e lascia aperta la porta per quello che viene dopo. In questo caso la sua architettura non è soltanto la soluzione di un problema specifico, ma è un'apertura... E' tutta una vita, sai, ed è curioso questo eterno ritorno ai *basic problems*: l'Ospedale diventa l'opera che mette in ordine tutte le cose" [7].

In altri termini, attraverso la lettura di questo progetto "esemplare", non è soltanto possibile individuare i rimandi e le connessioni con il lavoro precedente, ma appare evidente la straordinaria continuità presente in tutta la sua ricerca: un lento e rigoroso processo conoscitivo che cercherò di condensare brevemente, limitandomi a enunciare una serie di punti strettamente connessi con l'Ospedale di Venezia. Innanzi tutto, vorrei sottolineare l'impegno teorico che Le Corbusier manifestò sempre nel codificare e sistematizzare, sia a livello architettonico sia urbanistico, norme e regole generali: in questo senso, si potrebbero esaminare alcune delle proposte studiate per le grandi aree metropolitane o le diverse articolazioni elaborate intorno al tema dell'alloggio, ma se si osservano con attenzione gli elementi e i dettagli costruttivi della configurazione finale dell'Ospedale - *pilotis, brise-soleil, aréateurs, pans de verre ondulatoires* - si possono desumere segni e riferimenti linguistici che derivano da un lessico preciso, costruito nel tempo e continuamente perfezionato.

Come secondo punto vorrei evidenziare, nell'opera di Le Corbusier, la sua costante ricerca verso la tipizzazione e la standardizzazione degli organismi e delle componenti architettoniche, cioè il tentativo di dare loro una forma e una struttura appropriata, producibile in serie e ripetibile. Scrisse in *Vers une architecture*, nel 1920: "Bisogna tendere alla determinazione di standard per affrontare il problema della perfezione. Il

Partenone è un prodotto di selezione applicato a uno standard. L'architettura agisce attraverso gli standard. Gli standard sono un fatto di logica, di analisi e di studio scrupoloso; si stabiliscono a partire da un problema ben posto. La sperimentazione fissa definitivamente lo standard" [8]. Fissare lo standard significa dunque - come si può leggere nella relazione tecnico-sanitaria [9] allegata ai piani dell'Ospedale - "selezionare" tutte le potenzialità, teoriche e pratiche, per definire un modello riconoscibile e conforme alle funzioni e alle attività previste, aspirando al massimo rendimento e al minimo impiego delle risorse disponibili: mano d'opera, materiali, parole, forme, colori, suoni. Selezione vuole dire: "Scartare, sfrondare, pulire, far emergere - netto e chiaro - l'essenziale" [10]. E Le Corbusier applicò sempre questi principi, per esempio nello studio dell'alloggio: l'Unità d'abitazione a Marsiglia, realizzata nel 1952 [11], rappresenta certamente il prodotto finale di una ininterrotta sperimentazione - cominciata negli anni Venti - sul tema dello standard applicato alla residenza collettiva.

Ma vorrei mettere a fuoco un altro punto che riflette un aspetto analogo al precedente, e cioè l'individuazione e la definizione di tipi e modelli organizzativi che possano strutturarsi organicamente, per addizioni successive, nello spazio e nel tempo; credo infatti che, da un punto di vista concettuale e metodologico, abbia molti elementi in comune con l'Ospedale di Venezia. In particolare, mi riferisco al Museo a crescita illimitata del 1939 [12], proposto per Philippeville, una città dell'Africa del Nord, ma che Le Corbusier aveva già cominciato a studiare nel passato e poi riproposto e perfezionato più volte. Il problema è posto, sin dall'inizio, in modo chiaro: l'obiettivo è quello di costruire un museo la cui organizzazione spaziale rifletta le leggi di crescita che appartengono all'ordine naturale in cui si manifesta la vita organica. In tal modo ogni nuovo elemento sembra potersi aggregare armonicamente con il tutto, dal momento che l'idea d'insieme - il principio generatore - è antecedente alla successiva addizione delle singole parti. La struttura può allora estendersi liberamente, secondo uno sviluppo geometrico regolare che assicura l'accrescimento equilibrato sia delle componenti sia del sistema complessivo: in questo caso, la forma individuata è quella della spirale, una figura che appare di frequente all'interno della ricerca di Le Corbusier. Aggiungo che realizzerà questa idea, in modo parziale e con le opportune modifiche, soltanto in tarda età, prima per il Museo di Amedhabad [13] nel 1956 e poi in quello di Tokio [14] nel 1957, ma indagherà gli stessi principi anche per il "Museo del xx secolo" [15] a Nanterre, vicino a Parigi, nel 1965: le analogie con l'impianto veneziano sono evidenti, ma questo non deve sorprendere.

In riferimento a quanto sopra - gli aspetti analogici della sua ricerca - vorrei introdurre un'altra coordinata che mi sembra rilevante, segnalando gli intrecci e le riverberazioni esistenti in alcuni progetti sviluppati negli anni Sessanta, nell'*atelier* di rue de Sèvres. In quell'arco di tempo, Le Corbusier e i suoi collaboratori stavano lavorando contemporaneamente in molte direzioni e su vari temi ed è interessante osservare come alcune "scoperte" venissero esplorate e verificate in contesti apparentemente diversi tra loro. Se riconsideriamo la pianta del "Museo del xx secolo", è significativo che la trama organizzativa dell'Ospedale - un sistema semplice, modulare e ripetibile, che può ampliarsi nelle quattro direzioni e originare una sequenza di articolazioni spaziali

realizzabili in tempi differenti - potesse introdurre nuove suggestioni intorno al tema della crescita "illimitata" degli edifici. Nel contempo, se riguardiamo con attenzione il modello e i piani definitivi dei musei di Amedhabad e di Tokio, sviluppati circa dieci anni prima, possiamo notare che la sperimentazione sulle possibilità di aggregazione, generate dai principi geometrici e organizzativi della svastica, era già in atto e costituiva il naturale perfezionamento delle qualità originate dalle volute della spirale.

Vorrei anche precisare che, negli anni Sessanta, altri eminenti architetti [\[16\]](#) lavoravano nella stessa direzione ed esploravano analoghe soluzioni - si potrebbe affermare che l'architettura viveva una stagione creativa molto gloriosa - ma in qualche caso l'aggiunta delle parti sembrava più aritmetica e meccanica, quasi più *minerale* che *biologica*: nell'Ospedale di Venezia il processo di crescita era sempre possibile senza alterare la struttura generale del sistema e, benché fosse stato più volte richiesto dalla committenza di variare il numero dei posti letto, l'organismo continuava ad apparire, nelle diverse fasi, come un sistema unitario e armonico. Un ulteriore elemento indagato nello stesso periodo - e non soltanto nell'*atelier* di Le Corbusier - riguardava l'articolazione tra spazio pubblico e privato all'interno delle strutture architettoniche, vale a dire la definizione degli ambiti specifici e le loro reciproche connessioni: l'organizzazione del progetto per Venezia riflette questo aspetto, per esempio nella individuazione delle cellule "private" dei malati rispetto alla trama "pubblica" della circolazione orizzontale, ma io credo che anche questo fosse un principio ricorrente sin dall'inizio nella ricerca di Le Corbusier, una condizione esplorata - a partire dal 1907 - nelle sue visite alle certose di Ema e di Pavia.



**Carpenter Center for the Visual Arts
Harvard University - Cambridge,
Massachusetts
Le Corbusier, 1961-64**

Ritengo però opportuno circostanziare che gli stessi elementi li ritroviamo sapientemente sviluppati nel Visual Arts Center [\[17\]](#) a Cambridge (Massachusetts) del 1961, nel Centro Olivetti [\[18\]](#) a Rho del 1962 e nel Palazzo dei Congressi [\[19\]](#) di Strasburgo del 1964: anche in questi casi - come per l'Ospedale di Venezia - entrano in gioco la trama organizzativa, il movimento, il ritmo e i flussi della circolazione, i diversificati sistemi di distribuzione, la transizione tra pubblico e privato, il rapporto con le peculiarità del sito, le relazioni con il territorio circostante, l'armonico equilibrio dei volumi sotto

la luce. Si potrebbe affermare che gli elementi compositivi sono sempre gli stessi, pochi ed estremamente affinati ma, come Le Corbusier precisò in *Le Modulor* [\[20\]](#) - il suo libro sulla proporzione e la scala umana - tutta l'aritmetica è scritta con dieci numeri e la musica con sette note.

Vorrei concludere introducendo un altro punto e cioè lo studio appassionato e il continuo interesse dimostrato da Le Corbusier per l'architettura del passato, un atteggiamento che appariva già manifesto nei disegni giovanili e negli scritti degli anni Trenta sui caratteri distintivi del contesto urbano veneziano. Forse non tutti riterranno condivisibili le

osservazioni che seguono, ripensando alla perentorietà di alcune sue proposte urbanistiche - peraltro non realizzate o divulgate come un manifesto - ma devo confessare che mi ha sempre sorpreso come le sue profonde riflessioni sull'insegnamento che possiamo ricavare dalle forme, dai volumi e dai tracciati della città antica, siano state regolarmente ignorate o sottovalutate dagli studi critici sulla sua opera. Segnalo infatti che Le Corbusier scrisse, nel 1943, un piccolo libro dal titolo *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture* in cui, attraverso una serie di considerazioni generali sugli obiettivi della propria ricerca, si propone di indicare agli studenti d'architettura in quale direzione dovrebbero orientare la loro sperimentazione. Dopo aver messo in gioco la tecnica, il rapporto con il sito e le proporzioni armoniche, spiega come, dal suo punto di vista, ogni uomo equilibrato che si spinge verso le incognite della creazione architettonica, non può avvalersi che delle lezioni fornite dal passato, affermando che "fu il mio solo maestro, e continua ad essere il mio costante ammonitore" [\[21\]](#).

Molti anni prima, nel suo libro *Urbanisme* [\[22\]](#), Le Corbusier aveva già affrontato diffusamente questo tema. Scriveva infatti che, sebbene la città moderna appaia spesso come un sistema molto complesso, è tuttavia un corpo che possiede degli organi "classificabili" e un contorno, un insieme di cui si possono decifrare i caratteri, la natura e la struttura. E siccome la sua "massa" è sufficientemente coerente per selezionarne i principi fondativi, a suo avviso lo studio dell'organismo urbano poteva essere condotto in termini rigorosamente scientifici. Aggiungeva anche che, se dalla situazione geografica e topografica, oltre che dal suo ruolo politico, economico e sociale, si possono individuare le linee d'evoluzione, è soprattutto dal rapporto tra il suo passato e le trasformazioni in atto che è possibile tracciare una curva di sviluppo e formulare, con buona approssimazione, un quadro di previsioni. Ma questo ragionamento viene portato ancora più a fondo e Le Corbusier, servendosi di schizzi e fotografie e prendendo come esempio Pompei, Roma, Istanbul e Venezia, produce una serie di osservazioni molto interessanti sulle specificità architettoniche delle città del passato: appare cioè chiaro che esisteva una "unità" sorprendente, caratterizzata ovunque dalla messa a punto di *standards* precisi e ripetibili.

E non deve sorprendere che, nel tentativo di spiegare quali strategie debbano essere utilizzate per armonizzare i nuovi interventi con i segni memorabili della città del passato, Le Corbusier ricorra ancora a Venezia. Vorrei ricordare che nel libro *Propos d'urbanisme* [\[23\]](#), stampato nel 1946, pubblica un suo disegno prospettico di piazza San Marco, in cui appaiono in sequenza la basilica, il campanile, palazzo Ducale, la loggetta e la biblioteca, le due colonne con il leone e il santo: sullo sfondo la chiesa di San Giorgio Maggiore, posata sulla linea orizzontale della laguna. Il testo, sul fianco, prende in esame singolarmente gli elementi costitutivi di questo insieme "unitario" e - con metodicità - indica per ciascuno la data di costruzione e lo stile a cui appartiene: si intrecciano così romanico, bizantino, gotico e rinascimento. In altri termini, i secoli si sono succeduti e ogni epoca ha prodotto risposte coerenti, commisurate al contesto spaziale e alle trasformazioni sociali e culturali. E Venezia offre, ancora una volta, la sua "magistrale" lezione d'armonia.

Un'ultima coordinata: il progetto per la Città Universitaria, studiato nel 1925.

L'organizzazione è analoga a quella di un caravanserraglio; tutti gli studenti hanno a disposizione lo stesso spazio, sia quelli ricchi sia quelli poveri; ogni cellula - molto simile in sezione a quella dell'Ospedale di Venezia - ha un ingresso, la cucina, il bagno, la sala, la parte superiore per dormire, il giardino sul tetto, la luce dall'alto. Le Corbusier scrisse a questo proposito: "Ogni studente desidera una cellula uguale a quella di un monaco, ben illuminata e riscaldata, con un angolo da dove guardare le stelle. Ma ognuna deve essere indipendente" [\[24\]](#). Dei setti murari isolano le cellule tra loro ma, io credo, sarebbe molto semplice aprire delle porte scorrevoli e metterle in comunicazione; inoltre, se gli studenti vogliono riunirsi, possono utilizzare gli spazi comuni e i campi sportivi limitrofi. In altri termini, come in molti dei progetti che produrrà in seguito - oltre agli aspetti spaziali, alle relazioni con il sito, alle proporzioni, al gioco della luce e ai materiali -, vengono esplorate fino in fondo sia la libertà individuale sia l'organizzazione collettiva e, come nell'Ospedale, la chiave appare essere soltanto l'uomo, considerato nella sua totalità, fisica e spirituale.

Amedeo Petrilli

Le traiettorie acustiche di Le Corbusier

Premessa

L'anno scorso è stato pubblicato il libro *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'Ospedale di Venezia* [\[25\]](#), un testo che ho scritto per trasmettere la mia testimonianza diretta su quella vicenda. Infatti, nella metà degli anni Sessanta, avevo cominciato il mio apprendistato proprio su quell'opera, nell'*atelier* che Le Corbusier aveva aperto a Venezia qualche mese prima della sua morte. Quindi la rivisitazione di quel progetto diventava anche un'occasione personale per rimettere insieme una sequenza di segni e di contenuti che in qualche misura mi appartenevano o su cui avevo lavorato con grande passione e accanimento. Inoltre volevo sottolineare un altro aspetto che ritengo molto importante - una coordinata che mi sembra spesso trascurata o addirittura banalizzata - e cioè la straordinaria "continuità" che caratterizza complessivamente la sua ricerca.

Quanto sopra ha comportato un esame approfondito di molti progetti e scritti di Le Corbusier e, benché io fossi convinto di conoscere a fondo la sua opera, ero sempre sorpreso nel verificare la qualità e la varietà dei temi proposti, il tentativo di sistematizzarne le motivazioni e i contenuti, la coerenza adottata nell'approccio e nello sviluppo delle diverse soluzioni spaziali: e se da un lato mi sembrava quasi impossibile scindere tra loro la molteplicità degli elementi messi ogni volta in gioco nei singoli organismi, dall'altro avevo anche la sensazione che si potessero lentamente scoprirne le direzioni prioritarie, le specificità, l'unicità o le convergenze dei tracciati. Cominciai cioè a immaginare che selezionato un tema preciso - mi riferisco a coordinate come luce, suono, proporzioni, rapporti armonici e non a un progetto specifico o a un edificio realizzato - sarebbe stato interessante seguirne le orme e gli intrecci e, inoltrandomi lungo un itinerario trasversale all'interno delle sue opere, arrivare a comprenderne l'utilizzo, la strumentazione e le modalità impiegate: le possibilità erano molteplici e tutte

estremamente suggestive ma a un certo momento la mia attenzione si è concentrata su un aspetto particolare.

Qualche tempo fa, Ruggero Pierantoni [\[26\]](#) mi telefonò e - dopo aver argomentato in termini percettivi il suo ragionamento - mi rivelò che, dal suo punto di vista, la pianta della cappella di Ronchamp era l'esatta rappresentazione sul piano orizzontale del timpano sinistro dell'orecchio umano, un'ipotesi che sembrava anche supportata dalla continua insistenza di Le Corbusier nell'evocare, a proposito di quell'opera, l'*acoustique paysagiste* ovvero l'influenza provocata dalle riverberazioni acustiche, prodotte dalle emergenze del contesto naturale circostante, nella determinazione della forma e dei volumi. In un primo momento manifestai molte perplessità e risposi che mi sembrava una congettura difficilmente sostenibile: poi, lentamente, cominciai ad esserne affascinato e cercai di documentarmi nel merito.

Più tardi, Pierantoni mi spiegò che, dopo aver osservato un disegno quasi sconosciuto di Le Corbusier, dove appare la pianta della cappella con sovrapposto un diagramma molto strutturato, riconobbe in esso un grafico acustico riferibile alla rappresentazione del fenomeno dei cosiddetti "toni combinati", a lungo esplorati da Reinier Plomp [\[27\]](#) negli anni Sessanta e già analizzati a partire dalla metà del Settecento. Ma in che cosa consiste questo fenomeno? In termini molto sintetici e semplificati, l'arrivo simultaneo a un orecchio, o a entrambe le orecchie, di due toni musicali - uno stabile nel tempo e l'altro progressivamente ascendente o discendente - porterebbe a una percezione assai complessa in cui si ascoltano toni non suonati ma "costruiti" dall'orecchio interno. Dal punto di vista grafico entrambi i diagrammi - di fatto speculari - consistono in una serie di quadrati regolari attraversati dalle diagonali e dalle loro reciproche intersezioni sul piano.

Quanto sopra è trattato in un capitolo del libro di Pierantoni *La trottola di Prometeo* [\[28\]](#), dove viene ricordato ai lettori come Le Corbusier costruisca la sua opera tenendo conto dell'acustica "paesistica", situando cioè la cappella in riferimento ai quattro indicatori acustici esterni: le due valli, la pianura della Saône e la linea delle colline alsaziane. Di fatto, a questo proposito, Corbu scrisse: "Sulla collina avevo disegnato con cura i quattro orizzonti. Questi schizzi provocarono dal punto di vista architettonico una risposta acustica - un'*acustica visuale* delle forme... Le forme fanno rumore e silenzio; alcune parlano, altre ascoltano" [\[29\]](#). E più avanti, per essere ancora più chiaro, aggiunse: "Il linguaggio dell'architettura - e cioè equazioni plastiche, sinfonia, musica e numeri - è il rivelatore rigoroso dello spazio indicibile..." [\[30\]](#). Una dichiarazione molto esplicita, in cui si afferma che nella configurazione dello spazio non si possono escludere coordinate come misura, armonia, ritmo e proporzioni.

Decisi allora di approfondire questo tema. Mi sembrava infatti interessante indagare più in dettaglio in che modo l'acustica, il suono e la musica entrino in gioco, unitamente a tutte le altre componenti, sia nella concezione sia nella configurazione finale dei suoi organismi. Ed è lungo queste traiettorie che mi sono mosso, esaminando in sequenza una serie di opere progettate o realizzate da Corbu in tempi e luoghi differenti. Vorrei anche aggiungere che, raccogliendo alcuni documenti, ho letto una frase di Le Corbusier che mi

convinse, in modo definitivo, a sviluppare questa indagine. Ve la cito: "Per riconoscere la presenza di un fenomeno acustico nel dominio delle forme non bisogna essere l'iniziato delle parole tabù, ma l'individuo sensibile alle cose dell'universo. L'orecchio può 'vedere' le proporzioni. Si può 'ascoltare' la musica della proporzione visuale"[\[31\]](#).

Il Palazzo delle Nazioni a Ginevra (1927-28)

Nel 1927 Le Corbusier e suo cugino Pierre Jeanneret parteciparono al concorso internazionale per la Sede del Palazzo delle Nazioni a Ginevra e, benché il loro progetto fosse risultato vincitore, la giuria, attraverso una serie di pretesti e di operazioni molto discutibili, assegnò l'incarico a un gruppo di architetti "accademici". Un anno dopo, nel 1928, ancora molto amareggiato per l'esito della vicenda, Corbu pubblicò *Une Maison - Un Palais*[\[32\]](#), un libro estremamente interessante in cui, dopo aver espresso i principi teorici generali della sua visione dell'architettura, entra nel merito delle caratteristiche di quest'opera e dedica ai problemi dell'acustica e della visibilità un intero capitolo, con il titolo: *Una grande sala per 2.600 persone, un organismo per vedere e ascoltare*.

Le Corbusier precisa subito che si tratta di una sala per i discorsi, un luogo in cui un numeroso gruppo di persone, che provengono dai quattro angoli della terra e che parlano lingue differenti, non discuteranno principi filosofici astratti e avulsi dalla realtà, ma problemi concreti e contingenti come la pace o la guerra nel mondo. Invita poi a ricordare come, durante le nostre visite alle grandi opere d'architettura del passato, ci fosse impossibile udire persino le parole delle guide, a meno di non essere incollati ai loro passi. Afferma cioè che in tutti questi grandi invasi - ricoperti da un soffitto - di solito non si sente niente, se non una sorta di brusio, alcuni frammenti indistinti, un rumore di fondo: gli innumerevoli echi s'incrociano infatti tra loro e le onde sonore rimbalzano e si scontrano disordinatamente.

Come contrapposizione Le Corbusier esamina l'antico teatro all'aperto di Orange, una città di origine romana situata nel sud della Francia, e segnala l'esperienza che le guide locali realizzano per i visitatori: lasciata cadere una moneta sulla pedana in legno del palco, il tenue rumore prodotto dal colpo arriva all'orecchio degli spettatori seduti sulle gradinate, nella sua "totale esattezza". E ne riferisce la ragione: è perché questo spazio non ha il soffitto e il muro riflettente sul retro della scena, i materiali e la disposizione dei gradini, seguono scrupolosamente le regole della fisica. Ne deduce, confrontando la qualità tecnica e figurativa di quest'opera così semplice con la sterile magniloquenza messa in mostra nel concorso di Ginevra, che i teatri antichi sono l'espressione di un disegno rigoroso e pieno di sapienza, mentre molti grandi invasi progettati o realizzati nell'epoca moderna spesso non tengono nemmeno conto dei principi essenziali dell'acustica.

Salta subito all'occhio che il vero problema - anche nel passato - era quello del "soffitto" e, secondo Le Corbusier, soltanto la sua realizzazione strutturale aveva assorbito l'impegno dei grandi costruttori. Però, a suo avviso, le leggi dell'acustica ci introducono in un ordine di problemi che non è più soltanto di natura statica, ma "biologica", con conseguenze formali del tutto differenti. E, prendendo come esempio gli esperimenti sviluppati negli stessi anni dall'ingegnere francese Gustave Lyon[\[33\]](#), descrive l'itinerario percorso per

definire la forma e il volume della grande sala. Spiega subito che il suono è un'onda sferica di cui il timpano non percepisce che un'infima porzione del rumore emesso, così piccola che - alla distanza di undici metri - la voce umana non è più sentita in onda diretta. Afferma inoltre che la sfera sonora è come una palla da biliardo che rimbalza su tutte le superfici che incontra, seguendo l'angolo d'incidenza. Ogni urto determina una nuova sfera che a sua volta si propaga e di cui soltanto una parte molto piccola arriva al nostro orecchio: si genera dunque un'immensa diffusione acustica la cui origine era una, e il cui effetto è di moltiplicarsi enormemente e, nel contempo, di indebolirsi sempre di più.

Ma - si domanda Le Corbusier- un grande numero di questi rumori non arriveranno molto ritardati? Spiega infatti che l'esperienza ha stabilito che l'orecchio umano non differenzia i suoni se non quando sono separati, al loro arrivo al timpano, con una frequenza di un quindicesimo di secondo: vale a dire che tutti i suoni che riusciamo ad ascoltare, al di sotto di questa frequenza, sono percepiti come un solo suono. E aggiunge: "Ora, un quindicesimo di secondo rappresenta un percorso di circa ventidue metri. Risultato: situando l'oratore al suo posto, in un punto preciso, si può tracciare con la matita l'immagine esatta degli avvenimenti, e cioè da una parte le traiettorie percorse dalle sfere che rimbalzando arrivano all'orecchio degli ascoltatori; dall'altra, l'onda diretta che raggiunge ogni spettatore"[\[34\]](#).

Avverte però che, dopo aver tracciato i grafici esatti delle traiettorie acustiche, bisogna prendere un'altra decisione molto importante: dal momento che la sala riflette sia le onde che raggiungono l'obiettivo sia quelle che arrivano in ritardo, è necessario "correggerla". Ma in che modo? Attraverso un utilizzo sapiente dei materiali: è infatti necessario mettere, nel punto preciso, dove si producono le onde ritardate, un materiale assorbente capace di annullarle. Non si deve però dimenticare che l'onda diretta apporta un ascolto quasi impercettibile e che il rumore emesso diventa sensibile soltanto tramite le innumerevoli onde secondarie, rinviate dalle superfici riflettenti: per cui, anche se abbiamo corretto la sala, avremo un ascolto puro, ma estremamente debole.

Ed è qui che entrano in gioco le caratteristiche dei teatri antichi e viene svelata la strategia adottata: sistemando l'oratore in un luogo preciso (matematico) e incurvando sapientemente la tribuna del presidente, il muro di fondo della sala e quello della scena - ovvero *gli elementi che producono la riflessione* delle onde sonore - si riuscirà a "innaffiare" gli spettatori in modo regolare e in quantità uguale e a produrre un ascolto equivalente in ogni punto. I tre muri di scena riflettenti, seguendo una progressione determinata dal quadrato della distanza, determinano la *forma* dello spazio: teoricamente, è soppresso il soffitto e sono ridotti al mutismo i muri laterali. E così, in questa *sala immensa*, si potrà parlare con la certezza che tutti sentano e Le Corbusier può concludere che le nazioni, finalmente, potranno "capirsi".

Il Palazzo dei Soviet a Mosca (1931)

Il programma del Palazzo dei Soviet prevedeva diversi spazi per le riunioni: in particolare una sala per quindicimila spettatori. Nel secondo volume dell'*Oeuvre complète*[\[35\]](#), Le Corbusier parla della sala più grande e spiega che il problema - considerando il numero

dei posti e le dimensioni - era estremamente complesso, dal momento che si doveva assicurare una "visibilità perfetta" per tutti gli spettatori e una "acustica equivalente" per ogni ascoltatore: in questo caso il soffitto, rispetto a quello di Ginevra, fu sostituito da una "conca sonora" levigata, in cui tutti i punti generano gli angoli d'incidenza necessari per innaffiare lo spazio con onde equivalenti. E per analizzare la loro rifrazione, costruì in *atelier* un grande modello della sala e collocò una sorgente luminosa nel punto preciso dove era prevista l'origine del suono: questo esperimento gli permise di verificare che i posti venivano tutti illuminati nello stesso modo, gli ultimi come i primi. Ribaltando l'esperienza nel dominio delle onde sonore, appare evidente che vi è una ripartizione assolutamente regolare tra il punto d'emissione - situato in un "luogo matematico" - e l'orecchio degli ascoltatori.

Il progetto però non venne realizzato e fu poi sostituito da un edificio in stile Rinascimento: lo spirito rivoluzionario e innovativo cedeva ancora una volta il passo alla restaurazione. Anche in questo caso Le Corbusier fu molto amareggiato e, con la sua infaticabile tenacia nell'affermare le sue idee, così si esprime: "Una sala per quindicimila persone è un organo biologico che obbedisce a dei calcoli matematici. Questi calcoli, se sono guidati dal punto di vista plastico, possono condurre ad un'armonia impeccabile, a uno splendore molto simile alle forme della natura. In questo caso il calcolo riflette le leggi del mondo e si manifesta un principio di unità tra il cosmo e l'opera umana. I fautori degli 'stili' non vogliono capire che i nuovi programmi portano alla creazione di nuovi organismi, che a loro volta rispondono alle leggi della statica, della resistenza dei materiali, dell'acustica e della visibilità. Queste condizioni 'imperative' determinano uno stato di cose altrettanto imperativo: si può così passare dal semplice soddisfacimento dei bisogni materiali allo splendore dell'architettura, che è poesia, lirismo, commozione provocata da rapporti inattesi" [\[36\]](#).

La Cappella di Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp (1950-55)



Cappella di Notre Dame du Haut

"Sulla collina avevo disegnato con cura i quattro orizzonti. Questi schizzi provocarono, dal punto di vista architettonico, una risposta acustica - un'*acustica visuale* delle forme..." [\[37\]](#). Nel 1950 Le Corbusier iniziò lo studio del progetto e durante il suo primo sopralluogo, come scrisse, osservò a lungo il sito per prendere conoscenza del "suolo" e degli "orizzonti". Una vecchia cappella, squarciata dai bombardamenti dell'ultima guerra, era ancora in piedi e siccome non esisteva una strada carrabile per trasportare i materiali, decise di accontentarsi di sabbia e

cemento e di recuperare le pietre come riempimento dei muri portanti. Questi muri si sarebbero poi incurvati e dilatati per effetto delle "riverberazioni acustiche" emesse dal paesaggio e avrebbero avvolto l'aula e le cappelle laterali.

Alla fine del secondo libro sul *Modulor* - il sistema di misure "armoniche" che Le Corbusier inventò riferendosi alle dimensioni del corpo umano in movimento e su cui ritornerò - per approfondire il suo atteggiamento teorico nei confronti delle proporzioni e il suo personale dissenso rispetto alle regole perpetuate dagli ambienti accademici, riparlò di quest'opera affermando che, una volta compiuta, avrebbe dimostrato che "l'architettura non è un problema di colonne ma di eventi plastici. E questi 'eventi' non si regolano con delle formule scolastiche o accademiche, bensì sono liberi e illimitati" [38].

L'argomentazione è sintetica e il tono rigoroso, ma quali sono le condizioni che possono trasformare l'ultimo contrafforte dei Vosgi in una meta di pellegrinaggio, un luogo per il raccoglimento e la preghiera, e nel contempo generare gli "eventi plastici" di cui parla Le Corbusier?

Credo che la risposta la fornisca lui stesso nel quinto volume dell'*Oeuvre complète* [39], in particolare quando si riferisce alle ricerche plastiche - pittura e scultura - che conduceva in quegli anni e che l'avevano portato alla percezione della presenza di "un fenomeno acustico nel dominio delle forme". Afferma, infatti, che una matematica e una fisica "implacabili" devono animare le forme e i volumi che si offrono alla vista degli occhi: soltanto la loro concordanza, ricorrenza e interdipendenza possono produrre il fatto architettonico, un avvenimento che - a suo avviso - è flessibile, sottile, esatto e rigoroso come quelli "acustici". Contestualmente entra in gioco l'*acoustique paysagiste* e le emergenze naturali dei quattro orizzonti di Ronchamp diventano i silenziosi interpreti di questa sinfonia. E scrive: "Tutto sarà coerente. Il lirismo e l'espressione poetica, come nella musica, sono sempre generati dall'invenzione, dalla definizione dei rapporti, dalla perfezione delle combinazioni matematiche" [40].

Come spiegavo all'inizio, se si confrontano tra loro un disegno autografo, in cui appare la pianta con sovrapposto un diagramma, e la rappresentazione grafica dei "toni combinati" elaborata da Reinier Plomp, viene la tentazione di formulare una serie di ipotesi che potrebbero rivelarsi molto suggestive, soprattutto se consideriamo che a questo edificio Le Corbusier aveva affidato l'incarico di essere un "orecchio ambientale" e di mettersi in sintonia con i "quattro orizzonti acustici". Si potrebbe anche affermare che il reticolo in oggetto non è che un tracciato regolatore - uno strumento spesso utilizzato per verificare l'organizzazione planimetrica e i rapporti dimensionali nelle sue composizioni - ma è senza dubbio "intrigante" verificare la perfetta identità presente nelle due trame ortogonali. Ovviamente non è mia intenzione alimentare nuove elucubrazioni critiche o innescare ipotesi inedite sulla genesi di un'opera che, tra l'altro, è sempre stata oggetto di attacchi e di polemiche molto vivaci: dai solerti custodi della Verità, nel migliore dei casi, Le Corbusier fu accusato di tradimento. Suggerirei perciò di limitarsi a osservare con attenzione il disegno in oggetto e di trarre individualmente le proprie conclusioni [41].

Il Palazzo dell'Assemblea del Parlamento di Chandigarh (1952-57)

Nell'estate del 1950, una commissione governativa, in rappresentanza dello stato indiano del Punjab, venne in Europa e dopo aver visionato il lavoro di molti architetti, affidò a Le Corbusier il progetto per Chandigarh, la nuova capitale: sarebbe sorta su un altopiano ai

piedi della catena dell'Himalaya, in un sito limitato da due grandi fiumi. Tra gli edifici pubblici previsti vi era la sede del Parlamento e uno dei punti interessanti da segnalare fu l'adozione della forma circolare della grande sala che poteva sembrare contrastare con lo sviluppo di una buona acustica. Il volume era definito sui lati da un guscio iperbolicoide in cemento e la copertura aveva una sezione obliqua con un "tappo" di chiusura in carpenteria metallica. L'idea originaria era di fare di questo tappo un vero "laboratorio di fisica", destinato ad assicurare l'illuminazione naturale e artificiale, la perfetta ventilazione interna e, citando le parole di Le Corbusier, il luogo della meccanica acustica-elettronica. Le Corbusier aggiunse anche che questa struttura avrebbe permesso agli uomini di osservare le "feste solari" e ricordato, almeno una volta all'anno, di essere figli del sole.

A suo avviso la sala, in rapporto alla sua definizione geometrica, avrebbe espresso una sorprendente nobiltà architettonica e tutte le correzioni acustiche, in più o in meno, si sarebbero potute realizzare lungo l'involucro perimetrale dello spazio. Spiegò inoltre che la caratteristica del profilo di questa forma consentiva a una parte della superficie del guscio di riflettere il suono, all'altra di assorbirlo o espellerlo. Se osserviamo infatti una delle prime sezioni[42], possiamo anche notare che sulla copertura appaiono appesi degli standard colorati di varie dimensioni, utilizzati come correttori acustici, in seguito, nelle immagini dell'opera realizzata[43]; vediamo invece che sulla parete sono fissate delle forme irregolari, o secondo il termine tecnico utilizzato da Le Corbusier, delle "piastre acustiche".

Se mi soffermo su questo aspetto, apparentemente di scarsa rilevanza, è perché, leggendo un'intervista fatta a Guillaume Jullian de la Fuente[44] ho scoperto una serie di informazioni molto preziose sull'approccio "acustico" di Le Corbusier. Alla domanda se lui fosse stato coinvolto nel progetto del Palazzo dell'Assemblea di Chandigarh, Jullian rispose che lo studio dell'acustica della sala - la costruzione dell'opera era già molto avanzata - fu la sua prima esperienza in *atelier*. E aggiunse: "La preoccupazione di Le Corbusier era come lavorare con la luce e il suono all'interno di quello spazio, e nel contempo cercava d'introdurre qualcos'altro: per lui la luce aveva anche un significato 'cosmico' e voleva relazionare il suo edificio con il solstizio indiano e con il movimento del sole. Quando cominciammo ad occuparci dell'acustica della sala, Corbu mi chiese di modificare la soluzione iniziale e di disegnare delle 'nuvole', quasi volesse portare all'interno dell'edificio alcuni elementi formali che fanno parte del cielo. La luce arrivava dall'alto e, secondo il diverso angolo d'incidenza del sole durante le ore del giorno, produceva una sorta di gioco con le nuvole, come nel cielo. Volle che le nuvole avessero colori differenti, alcune rosse e altre gialle - un po' come all'alba e al tramonto - un vero spettacolo cosmico trasferito nello spazio interno. Ricordo anche che studiò a lungo i materiali, i dettagli costruttivi e le proprietà acustiche di queste forme e decise di staccarle leggermente dalla parete, per cui si generavano delle ombre sulla superficie convessa del muro: forse tutto questo può sembrare un po' curioso, persino esoterico, ma Corbu cercava semplicemente di far reagire insieme la luce, il sole, le ombre, la forma del muro, lo spazio e il suono..."[45].

Il Convento di Sainte-Marie-de-la-Tourette a Evieux (1957-60)

"Alloggiare nel silenzio degli uomini che si dedicano alla preghiera e allo studio e costruire per loro una chiesa" [46]. Fu in base a questo programma molto scarno che, nel 1957, Le Corbusier cominciò a occuparsi del Convento della Tourette e si propose di conciliare le regole e i rituali dell'ordine domenicano, già stabiliti a partire dalla seconda metà del tredicesimo secolo, con le difficoltà determinate dal profilo naturale del luogo prescelto per il progetto. Non solo studiò con attenzione i riferimenti del passato - bisogna ricordare che le Certose di Ema e Pavia, visitate la prima volta nel 1907, avevano sempre rappresentato uno degli elementi fondativi della sua ricerca (sui problemi della residenza, per esempio) - ma rilevò con grande cura l'antica abbazia di Thoronet in Provenza, una straordinaria costruzione in pietra: se confrontiamo i due impianti possiamo scoprire sorprendenti analogie nell'orientamento, nella distribuzione degli spazi liturgici, nel rapporto esistente tra i volumi e nella rigorosa povertà della costruzione.

La chiesa era uno degli elementi più importanti dell'intero sistema spaziale e, anche in questo caso, il luogo fisico configurò la soluzione finale: una grande navata, determinata non da tracciati astratti fissati a priori, ma dall'idea generatrice dell'insieme [47]. Uno dei problemi riguardava l'acustica e Le Corbusier racconta che in *atelier* avevano pensato di costruire dei muri poligonali per spezzare il suono ed evitare, con questo artificio, i riflessi e le riverberazioni ritardate; ma non avendo a disposizione il denaro per realizzarli, fu stabilito che, in fondo, non ne valeva la pena. E, confessa, che ne fu molto contento perché gli sembravano del tutto superflui e inoltre, dal momento che la limpidezza delle forme era l'aspetto dominante dell'insieme, aveva l'impressione che avrebbero creato un "tumulto" visuale. Comunque, alla fine dei lavori, l'acustica risultò essere eccellente.

Con grande ironia, spiegò che anche una risonanza scadente avrebbe potuto adattarsi alla liturgia, perché in tante chiese è talmente inefficiente che si finisce col confondere la liturgia con la cattiva acustica, dandosi che crea quel brusio, quel mistero e quella confusione che talvolta ammaliano. Ma aggiunse subito: "Qui, però, vi trovate di fronte a un'acustica di grande purezza. Non dirò di averla trovata in modo pienamente consapevole, ma piuttosto di avere avuto fiuto" [48]. E per circostanziare, in termini più generali, i principi compositivi di questo spazio, precisa che la posizione dell'altare, oltre che il centro di gravità, indica il valore e la gerarchia di tutte le cose. Ma per essere più esplicito, ricorre ancora una volta al suono: "Vi è nella musica una chiave, un diapason, un accordo. In questo caso la nota è rappresentata dall'altare, da cui si irradia tutta l'opera. Ciò è stato determinato dalle proporzioni. La proporzione è una cosa ineffabile. Io sono l'inventore dell'espressione *lo spazio indicibile*, una realtà che ho scoperto lungo il mio cammino" [49].

Suono, musica, armonia

Ci potremmo domandare, a questo punto, che cosa sapeva Le Corbusier del suono. E' noto che sua madre amava la musica e si esercitava al piano e che il fratello Albert Jeanneret fu musicista e compositore, ma qual era la sua personale conoscenza del fenomeno? Ammetteva di non avere ricevuto un'educazione specifica e di non distinguere nemmeno

le note, ma di possedere una sensibilità capace di apprezzare e giudicare la musica. Nell'introduzione del primo libro sul *Modulor*[\[50\]](#), si occupò del suono e lo definì un avvenimento continuo che può salire senza interruzioni dal grave all'acuto: la voce umana può modularlo liberamente - anche alcuni strumenti - e spiegò che nel corso dei millenni era stato utilizzato per cantare, suonare e danzare, anche se la sua trasmissione avveniva soltanto oralmente.

Aggiunse, però, che circa sei secoli prima della nascita di Cristo, qualcuno decise che era necessario, per tramandarla fedelmente, scrivere la musica e cioè fissarla su un foglio secondo una serie di segni convenzionali, determinati e precisi, e introdusse una "graduazione": ruppe cioè la sua perfetta continuità e individuò una serie di progressioni che avrebbero costituito i gradini della scala (artificiale) del suono. Ma come si poteva sezionare l'unità del fenomeno sonoro? Come tagliarlo secondo regole condivisibili? A giudizio di Le Corbusier, questa questione molto complessa fu risolta da Pitagora, il filosofo greco che ebbe una grande intuizione e individuò i due termini del problema: da una parte la sensibilità dell'orecchio umano e dall'altra i numeri, e cioè la matematica e le sue combinazioni.

Così fu inventata la prima scrittura musicale capace di registrare e trasmettere le composizioni sonore. E questa pratica non solo servì a tramandare le sonorità greche ma fu perpetuata anche nel Rinascimento, fino a quando venne inventata una nuova notazione musicale - la gamma temperata - che diede vita a un ulteriore impulso creativo. Ma perché Le Corbusier ci racconta queste cose? Per spiegare che il suono non sarebbe stato un fenomeno trasmissibile con la scrittura, se non fosse stato prima graduato e sezionato, vale a dire "misurato". E dal momento che tutto quello che è costruito nelle tre dimensioni non aveva ancora beneficiato d'una unità di misura equivalente a quella utilizzata nella musica, si domanda: "Se esistesse uno strumento di misure lineari o visive simile a quello della scrittura musicale, non ne risulterebbero facilitate le cose che riguardano l'architettura?"[\[51\]](#) Attraverso il *Modulor*, una gamma di misure armoniche relazionate alle dimensioni del corpo umano e alla matematica, cerca di dare una risposta definitiva alla questione: il sistema che inventa è semplice, pratico e rigoroso. Anche in questo caso, i due termini messi in gioco sono la sensibilità della percezione umana e i numeri.

Alla fine del secondo volume sul *Modulor*[\[52\]](#), le argomentazioni diventano ancora più chiare, in particolare quando racconta che la sua ultima "invenzione" - adottata per la prima volta nel Convento della Tourette - sono i *pans de verre musicaux* (pannelli di vetro musicali), una soluzione in cui le vetrate, interrotte da sottili lame in cemento, vengono ritmate in progressione aritmetica seguendo le norme che regolano da sempre la scrittura musicale. Ricorda anche che la sua messa a punto fu perfezionata da Iannis Xenakis, un ingegnere greco diventato musicista e più tardi architetto-collaboratore nel suo *atelier*: a giudizio di Le Corbusier, tre vocazioni molto "favorevoli" riunite insieme. E per dimostrare la stretta correlazione tra musica e architettura, precisa che è rappresentata sapientemente in *Metastasis*, una composizione musicale creata da Xenakis nel 1954.

Anche se sarebbe molto interessante esaminare a fondo i ragionamenti di Iannis Xenakis sulle gamme dei tempi e sulle progressioni geometriche contenute nella partitura, mi

limiterò ad aggiungere che, oltre all'utilizzo delle due serie numeriche del *Modulor*, se si osserva con attenzione la scrittura musicale dei *glissandi*, appare evidente che la loro struttura tridimensionale sembra anticipare la configurazione dei paraboloidi iperbolici e dei conoidi che, qualche mese più tardi, avrebbero caratterizzato la forma e l'involucro del guscio del *Pavillon Philips* [53] a Bruxelles, l'edificio che consentì a Le Corbusier di comporre il suo "poema elettronico", un evento spaziale e acustico in cui la musica, le immagini e le scansioni temporali si intersecano armonicamente.

Il Padiglione Philips a Bruxelles (1956-58)



**Padiglione Philips Expo di Bruxelles
Le Corbusier, 1956-58**

Nel 1956, quando il direttore della Philips chiese di progettare il padiglione per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles, precisò subito che non avrebbero esposto i loro prodotti commerciali, bensì presentato uno spettacolo con il suono e la luce: aggiunse anche che l'architetto sarebbe stato libero di disegnare la facciata come voleva. Le Corbusier rispose che non avrebbe realizzato una "facciata" Philips, ma un poema elettronico. E affermò: "Tutto succederà all'interno: suono, luce, colore, ritmo; un ponteggio metallico potrebbe essere il solo aspetto esteriore del padiglione" [54]. Pose anche come condizione di poter contare sulla collaborazione di Edgard Varèse, il noto compositore di origine francese. Vorrei anche sottolineare che l'idea di

servirsi della musica elettronica - da questo momento in poi - diventerà per Le Corbusier un tema ricorrente: lo riproporrà nel Palazzo dei Congressi [55] di Strasburgo, nella Chiesa [56] di Firminy e nel Visual Arts Center [57] a Cambridge (Massachusetts).

Spiego subito che il "poema elettronico" immaginato da Le Corbusier utilizza tutte le possibilità fornite dall'elettronica, dall'illuminazione artificiale e dall'acustica ed è ospitato all'interno di un volume costituito da gusci incurvati in cemento armato, dimensionato per accogliere seicento spettatori ogni otto minuti, il tempo fissato per ogni rappresentazione: uno spazio continuo in cui non esiste alcuna distinzione tra pareti e soffitto, bensì una stretta relazione tra la forma a "stomaco" della pianta e lo sviluppo dell'involucro. La *performance* visiva è divisa in sette sequenze interrelate tra loro, durante le quali lo spettatore è al centro di una serie di eventi visuali selezionati secondo un itinerario tematico, mentre i numerosi dispositivi elettro-acustici diffondono la composizione sonora. Si potrebbe anche affermare che, più in generale, questo organismo non gioca soltanto il ruolo di cassa di risonanza delle riverberazioni acustiche che si producono al suo interno, ma diventa esso stesso l'origine del suono, quasi che l'architettura e la musica coincidano.

In *atelier*, Iannis Xenakis venne incaricato da Le Corbusier di occuparsi dello sviluppo

architettonico e di comporre la partitura musicale dei due minuti di intervallo tra una rappresentazione e l'altra. Così Xenakis spiegò il suo approccio: "Nell'ottobre del 1956, cominciai lo studio del progetto preliminare. L'obiettivo di Corbu non era di realizzare un 'locale' in più nella sua carriera, ma di creare un vero 'gioco' elettronico e sincronico in cui il volume, il movimento, il suono e l'idea complessiva potessero formare un tutto sbalorditivo. Mi resi conto che, per determinarne la forma, era necessario considerare molteplici fattori, ma le mie ricerche musicali sui suoni a variazione continua in funzione del tempo mi indirizzarono verso strutture geometriche basate sulle rette o su superfici generate da curve piane, ovvero i paraboloidi iperbolici e i conoidi" [\[58\]](#).

Il poema elettronico cominciava al buio (colore nero), vi era qualche istante di silenzio e poi il suono di un gong annunciava l'inizio della composizione musicale di Edgard Varèse. Più tardi, dopo aver ultimato la sua composizione, Varèse dichiarò: "In musica ci sono tre dimensioni: orizzontale, verticale e quella dinamica, espressa sia in crescendo sia in calando. Io potrei aggiungerne una quarta, la proiezione del suono nello spazio, ovvero la sensazione che se ne sta andando via per sempre e senza speranza di tornare indietro, una percezione simile a quella suscitata dai fasci di luce emessi da un potente proiettore: è infatti una condizione che vale sia per l'orecchio che per l'occhio" [\[59\]](#). Aggiunse anche che nel Pavillon Philips, per la prima volta, sentì la sua musica letteralmente "proiettata" all'interno di un organismo architettonico, e se osserviamo il testo e i segni che caratterizzano la partitura, o meglio i diagrammi tracciati per suggerire la variazione del colore sonoro e la sua intensità, anche in questo caso, come già segnalato per Xenakis, possiamo individuare incredibili analogie tra la scrittura musicale e la configurazione spaziale dell'edificio.

Conclusione

Essendo sempre più incuriosito dall'insistenza di Le Corbusier nel volere introdurre la musica elettronica nei suoi ultimi progetti, ho chiesto a Guillaume Jullian de la Fuente (il mio Maestro) di spiegarmene le ragioni. Mi ha risposto rivelandomi un'altra coordinata che ritengo utile riportare, a conclusione del mio itinerario: "Quando cominciammo a lavorare, nel 1961, sul progetto per il Visual Arts Center a Cambridge, Corbu mi diede un piccolo schizzo che conteneva l'idea generatrice: un segno molto semplice - una rampa sinuosa - avrebbe servito l'edificio e connesso tra loro le due strade parallele che tangono il lotto. Voleva anche creare qualcosa con la musica, ma allora io pensai che fosse un'invenzione un po' folle. Mi disse, infatti, d'inserire, all'interno della rampa, una serie di microfoni e di amplificatori che avrebbero emesso dei suoni elettronici durante le diverse ore del giorno e della notte. Non ero molto convinto e non studiai seriamente questa possibilità, anche se di fatto l'edificio era pieno di curve e c'era questa *promenade architecturale* - la rampa - che saliva e scendeva come una spirale, relazionando tra loro il movimento, la luce e le viste: per così dire, un vero percorso 'musicale'. Oggi, però, penso che si trattasse di un'idea estremamente suggestiva: immaginare cioè che un edificio possa produrre la musica quasi fosse uno strumento e che i suoni diventino parte integrante di un organismo architettonico in cui ogni spazio ha il suo suono" [\[60\]](#).

[1] Le Corbusier, *Entretiens avec les étudiants d'architecture*, Éditions de Minuit, Paris 1957.

[2] Cfr. "Il Gazzettino" di Venezia, aprile 1965.

[3] G. Mazzariol, *Esperienze di etica dell'architettura*, "Venezia Arti", n. 4, 1990.

[4] Cfr. A. Petrilli, *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'Ospedale di Venezia*, Marsilio Editori, Venezia 1999.

[5] Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Editions Vincent Fréal & Cie, Paris 1964, p. 269.

[6] Guillaume Jullian de la Fuente, architetto cileno nato a Valparaiso, lavorò a Patigi nell'*atelier* di rue de Sèvres dal 1958 al 1965. Dopo la morte di Le Corbusier, fu incaricato di continuare l'Ospedale di Venezia e l'Ambasciata di Francia a Brasilia. Attualmente lavora e insegna negli Stati Uniti.

[7] L'intervista è pubblicata in A. Petrilli, *op. cit.*, p. 115.

[8] Le Corbusier, *Vers une architecture*, Editions Vincent Fréal & Cie, Paris 1958, p. 103.

[9] Cfr. A. Petrilli, *op. cit.*, pp. 52-53.

[10] Le Corbusier, *Vers une architecture*, cit., p. 110.

[11] Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1991, vol. 5, 1946-1952.

[12] Cfr. *ibid.*, vol. 4, 1938-1946.

[13] Cfr. *ibid.*, vol. 6, 1956-1959.

[14] Cfr. *ibid.*, vol. 7, 1959-1965.

[15] Cfr. *ibid.*, vol. 8, 1965-1969.

[16] Mi riferisco, per esempio, al prezioso lavoro prodotto in quegli anni da Louis Kahn, Aldo van Eyck, Giancarlo De Carlo, Jørn Utzon, Candilis-Josic-Woods, Alison e Peter Smithson.

[17] Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, cit., vol. 7, 1959-1965.

[18] Cfr. *ibid.*

[19]Cfr. *ibid.*

[20]Cfr. Le Corbusier, *Le Modulor*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne sur Seine 1950.

[21]Le Corbusier, *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture*, cit.

[22]Cfr. Le Corbusier, *Urbanisme*, Editions Vincent Fréal & Cie, Paris 1966.

[23]Cfr. Le Corbusier, *Propos d'urbanisme*, Editions Bourrellier, Paris 1946.

[24]Le Corbusier, *Vers une architecture*, cit., p. 220.

[25]A. Petrilli, *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'Ospedale di Venezia*. Marsilio Editori, Venezia 1999.

[26]Ruggero Pierantoni lavora presso l'Istituto di Cibernetica e Biofisica del CNR di Genova. Ha condotto ricerche e insegnato presso varie università americane ed europee. E' autore di numerosi libri, tra cui: *Riconoscere e comunicare* (1977), *L'occhio e l'idea* (1981), *Forma fluens* (1988), *Monologo sulle stelle* (1996), *La trottola di Prometeo* (1996), *Verità a bassissima definizione* (1998).

[27]Cfr. R. Plomp, *Experiments in tone perception*, Von Gorcum, Assen 1966.

[28]Cfr. R. Pierantoni, *La trottola di Prometeo. Introduzione alla percezione acustica e visiva*. Laterza, Roma-Bari 1996, cap. XLI.

[29]Le Corbusier, *Ronchamp*, Edizioni di Comunità, Milano 1957, p. 89.

[30]*Ibid.*, p. 123.

[31]Le Corbusier, *Modulor 2*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne sur Seine 1950, p. 154.

[32]Cfr. Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais*, Editions Connivences, Paris 1989.

[33]Per maggiori informazioni sulle ricerche dell'ingegnere francese Gustave Lyon, cfr. R. Pierantoni, *La trottola di Prometeo*, cit.

[34]Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais*, cit., p. 118.

[35]Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1991, vol. 2, 1929-1934.

[36] *Ibid.*, p. 131.

[37] Le Corbusier, *Ronchamp*, cit., p. 89.

[38] Le Corbusier, *Modulor 2*, cit., p. 265.

[39] Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, cit., vol. 5, 1946-1952.

[40] Le Corbusier, *Modulor 2*, cit., p. 267.

[41] Cfr. *Ronchamp, Maison Jaoul and Other Buildings and Projects*, Garland Publishing Inc., New York and London and Fondation Le Corbusier, Paris 1984, vol. XX, 1951-1952.

[42] Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, cit., vol. 6, 1952-1957.

[43] Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, cit., vol. 8, 1965-1969.

[44] Guillaume Jullian de la Fuente, architetto cileno nato a Valparaiso, lavorò a Parigi, nell'*atelier* di rue de Sèvres dal 1958 al 1965. Dopo la morte di Le Corbusier, fu incaricato di continuare l'Ospedale di Venezia e l'Ambasciata di Francia a Brasilia. Attualmente lavora e insegna negli Stati Uniti.

[45] L'intervista venne registrata alla Cornell University, Ithaca, nel 1986.

[46] Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, cit., vol. 6 1952-1957.

[47] Cfr. *ibid.*

[48] Jean Petit, *Un convento di Le Corbusier*, Edizioni di Comunità, Milano, 1961, p. 29.

[49] *Ibid.*

[50] Le Corbusier, *Le Modulor*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne sur Seine, 1950.

[51] *Ibid.*, p. 75.

[52] Cfr. Le Corbusier, *Modulor 2*, cit.

[53] Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, cit., vol. 6, 1952-1957.

[54] Le Corbusier, *Le Poème Electronique*, Editions de Minuit, Paris 1976.

[55]Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, cit., vol. 7, 1957-1965.

[56]Cfr. *ibid.*

[57]Cfr. *ibid.*

[58]Le Corbusier, *Le Poème Electronique*, cit.

[59]Cfr. Marc Treib, *Space calculated in seconds*, Princeton University Press, New Jersey 1996.

[60]L'architetto Guillaume Jullian de la Fuente mi ha rivelato questa coordinata nel corso di una conversazione che abbiamo avuto nel 1999 a Cambridge, Massachusetts.

  [ritorna agli studi sul paesaggio sonoro](#)  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Nadia Moro

Lo sguardo profondo nell'anima e l'arte consapevole delle proprie regole

La riflessione herbartiana sulle relazioni tonali

Johann Friedrich Herbart (1776-1841), studiato per la sua pedagogia più che per il suo ricco pensiero filosofico e psicologico, in realtà è stato anche un precoce ed eccellente pianista. Autore di varie fughe e sonate[1], egli ha costantemente accompagnato la sua attività teoretica a quella musicale, ragione per cui non sorprendono i frequenti richiami

all'arte dei suoni che ricorrono nelle sue numerose opere teoriche.



Se la musica è da sempre stata oggetto di feconde riflessioni, quando la trattazione herbartiana entra nel merito lo fa in maniera del tutto indipendente dal pensiero tradizionale, in particolare per quanto riguarda le ragioni stesse che hanno condotto il filosofo di Oldenburg ad occuparsi di musica anche a livello teorico. Infatti, egli si esprime sulla musica per ragioni strettamente interne alla sua psicologia ed alla sua estetica: così come vengono da lui trattate, queste due discipline vertono in modi diversi sull'analisi

dell'esperienza e Herbart pensa bene di far diretto riferimento ad un ambito così fondamentale per lui, che è quello del suono, con un approccio però sostanzialmente autonomo, dettato dalla sua riflessione teorica e piuttosto estraneo alle teorie formulate in precedenza da altri pensatori[2]. L'abilità e le conoscenze musicali di cui Herbart dispone, poi, non lo inducono a fare della musica l'oggetto *tout court* della sua riflessione, magari assegnando all'arte dei suoni un predominio teorico che non le spetta; la sfera musicale gli si presenta piuttosto come ambito privilegiato di esperienza, al quale ricorrere opportunamente per le esigenze interne all'apparato di teorie filosofiche che egli propone.

Proprio le modalità con cui Herbart tematizza il suono musicale permettono di attribuirgli un merito fondamentale, che M. Kaiser-El-Safti riassume così: «Senza dubbio è stato Herbart che, primo filosofo nel XIX secolo – prima di Schopenhauer, Lotze, Nietzsche, Mach, Stumpf e von Ehrenfels [...] – ha promosso [...] la musica ed il sapere musicale al

rango di questione da prendere sul serio, psicologicamente e scientificamente»[3].

Herbart, infatti, attribuisce alla percezione acustico-musicale un ruolo pari, se non superiore, a quello tradizionalmente giocato dalla percezione visiva e le ragioni che lo hanno spinto a questa mossa rivelano l'originalità delle sue posizioni, che si collocano a pieno titolo all'interno del vivace dibattito filosofico dei primi decenni dell'Ottocento tedesco.

In quel periodo di grandi discussioni sulla filosofia kantiana, non destano certo stupore l'analisi la critica delle problematiche da essa poste, tuttavia, nel caso di Herbart, la rivisitazione tutta particolare delle tematiche critica e trascendentale conduce a risultati sorprendenti, ed il proficuo connubio di scienza psicologica e musica – due termini sui quali Kant aveva gettato ampio discredito – ne offre senz'altro un'ottima esemplificazione, di cui è opportuno ora ricostruire lo svolgimento.

1. Una psicologia scientifica

Se Kant aveva negato alle teorie dell'anima qualunque possibilità di assurgere a dignità di scienza, Herbart raccoglie fino in fondo la sfida del suo predecessore presso la cattedra di Königsberg[4] e, pur condividendo certi presupposti metodologici kantiani, propone niente meno che una «psicologia come scienza, nuovamente fondata su esperienza, metafisica e matematica», come recita il titolo della ponderosa trattazione herbartiana[5]. Neppure Kant avrebbe potuto pretendere qualcosa di più, giacché il suo veto era motivato dalla convinzione che fosse impossibile applicare la matematica alle questioni dell'anima e dalla certezza che una scienza fosse tanto più scienza quanta più matematica si ritrovasse al suo interno. Herbart tematizza da un punto di vista epistemologico l'applicazione della matematica alla scienza dell'anima, facendola peraltro oggetto anche di una trattazione indipendente, dal titolo programmatico *Über die Möglichkeit und Nothwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden*[6].

Organizzata secondo il modello delle scienze naturali, la nuova psicologia herbartiana si propone di «rendere comprensibile la totalità della esperienza interna»[7], opponendo alla vuota astrattezza della teoria delle facoltà (a giudizio di Herbart un enorme errore kantiano) la salda e ricca base dell'esperienza, integrata in una struttura coerente grazie all'elaborazione metafisica e metodologicamente fondata sulla certezza conferita dalla matematizzazione. Sostituendo allo studio delle facoltà l'analisi delle rappresentazioni e delle loro connessioni all'interno della coscienza secondo un modello elementaristico e pressoché meccanico, Herbart promuove uno studio dell'anima fondato sui dati d'esperienza, ricomposti e sistematicamente riorganizzati in un quadro razionalmente perspicuo attraverso l'applicazione degli strumenti elaborati dalla metafisica generale, della quale la psicologia è appunto una parte applicata.

2. Il suono musicale in psicologia: ragioni epistemologiche

Fra i due scritti herbartiani pressoché interamente dedicati allo studio psicologico del suono intercorrono quasi trent'anni, tuttavia, le *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* del 1811[8] e le *Psychologische Untersuchungen* del 1839[9] non rivelano

sostanziali differenze d'impostazione, semmai soltanto nel grado di approfondimento dei temi analizzati. Accanto all'indagine della teoria musicale da un punto di vista psicologico, entrambi i testi ad essa dedicati presentano, in maniera più o meno sistematica, le ragioni metodologiche ed epistemologiche che hanno condotto alla scelta di integrare l'analisi del suono musicale nelle teorie psicologiche: tali motivazioni illustrano peraltro tutta la consapevolezza herbartiana nei confronti del suo nuovo oggetto di ricerca.

Una prima ragione che giustifica l'attenzione particolare rivolta alla musica risiede nella chiarezza con la quale essa esibisce le proprie relazioni, sottomettendosi in maniera esemplare all'analisi psicologica: Herbart osserva come la musica sia completamente risolvibile in suoni semplici e consenta una loro precisa indicazione, offrendo così un aiuto prezioso ad una ricerca mirante all'esattezza[10]. L'indagine psicologica della musica si svolge grazie alla possibilità di formalizzare, con l'aiuto della matematica, le relazioni tonali e di confrontarle poi con le leggi psicologiche individuate, anch'esse esprimibili secondo rapporti matematici. È dunque la costituzione stessa del materiale tonale a sostenere l'elaborazione matematica e, quindi, agevolare un'analisi psicologica, fungendo al tempo medesimo da banco di prova per le teorie elaborate.

L'intento epistemologico herbartiano consiste appunto nel progetto di verifica della psicologia già elaborata a priori: questa disciplina va ben oltre l'esperienza nello studio delle leggi che la regolano, ma, proprio a causa di questo allontanamento metodologico dall'empiria, si rende necessario un ritorno ad essa, non più alla sua contingenza, certo, ma alla sua ricomprensione entro un quadro ormai scientifico e razionalmente fondato. Consapevole del fatto che la teoria comporta una presa di distanza dai dati dell'esperienza immediata, il filosofo non viene meno al riconoscimento della loro piena autorità, perché ad essi compete pur sempre di giudicare la validità stessa di qualunque costrutto teorico approntato.

Anche in questo procedimento Herbart fa appello al suono, presentandolo come l'ambito determinato di esperienza intrinsecamente più adatto all'applicazione dei calcoli psicologici; a questi sembra invece sfuggire, almeno in un primo momento, la maggiore complessità di spazio e tempo, così come dello spettro dei colori, che pure è suscettibile di interessanti confronti con la sfera sonora[11].

Il suono, dunque, gode di un'indiscussa centralità nella psicologia herbartiana, eppure non prende mai il sopravvento sulla disciplina che lo affronta: la psicologia, in quanto scienza, detiene la priorità nel procedimento e la musica, semmai, funge da ancella al suo servizio. La costituzione del suono, grazie alla chiarezza dei suoi rapporti, rappresenta il modello esemplare per tutti gli ambiti dell'attività spirituale, ma Herbart si sforza di non enfatizzare il suo ruolo più di quanto esso non meriti, trattenendolo nei limiti della sua pur fondamentale funzione epistemologica. Tutto ciò, comunque, non comporta una riduzione della musica a semplice strumento per l'analisi, ma rappresenta, piuttosto, la piena valorizzazione dell'arte dei suoni entro i limiti che la psicologia può assegnarle in prospettiva scientifica.

3. L'analisi psicologica e l'a priori del suono

Chiarite le questioni preliminari circa il ruolo della musica per l'inaugurazione della scienza psicologica da parte di Herbart, l'analisi del suono e della sua costituzione relazionale rappresenta un aspetto significativo delle sue riflessioni ed esemplifica un approccio ancor oggi proficuo per il pensiero. Herbart approfondisce questo tema prevalentemente da un punto di vista psicologico, al quale si aggiungono poi le analisi estetiche, tuttavia più brevi e meno sistematiche.

Prendendo le mosse dall'esperienza del suono, Herbart si propone di analizzarla secondo le categorie della sua psicologia, spiegando così la genesi e la costituzione del materiale tonale, con la sua articolazione nelle strutture codificate dalla teoria musicale, alle quali egli intende ora guadagnare anche una fondazione psicologica. Nella trattazione, Herbart alterna la constatazione dei fatti alla posizione di questioni ed alla loro risoluzione all'insegna dei criteri e dei meccanismi psicologici; quanto meno in via preliminare, poi, l'indagine deve presupporre anche un livello a priori, dal quale si ricavi la possibilità in generale dell'ordinamento tonale così come esso viene assunto in ambito musicale.

Nel corso dell'argomentazione, infatti, Herbart introduce una sorta di costruzione dei suoni e delle loro relazioni ponendo preliminarmente un a priori tonale continuo, che egli chiama linea tonale, e che va inteso come la linea ideale lungo la quale siano collocati, in ordine di altezza, tutti i suoni possibili. Il primo fatto che la psicologia contempla è quello per cui «da ciascun suono a piacere si può passare in maniera continua a suoni più alti e più bassi, senza che si possano indicare determinatamente i suoni più alti o più bassi che si possono udire, e in generale pensare»[\[12\]](#). È dunque al livello stesso della psicologia che viene aperta la via all'introduzione di una nozione di linea tonale che ne sintetizzi l'andamento seriale potenzialmente infinito, certamente non esperibile ma opportuno per l'impostazione dell'analisi razionale dell'esperienza stessa.

Herbart lamenta, tra l'altro, la negligenza della filosofia post-kantiana rispetto alla possibilità di confrontare la linea tonale con lo spazio ed il tempo[\[13\]](#): con questo egli allude evidentemente alla loro natura a priori, che infatti va ascritta anche al continuo dei suoni, mentre Kant avrebbe commesso l'errore di limitare anche numericamente le forme dotate di uno statuto a priori. In effetti, un passo della *Psychologie als Wissenschaft* è apertamente dedicato a questa tematica: «Se le rappresentazioni di tutti i suoni nella linea tonale fossero innate, egli [l'uomo] potrebbe, con la semplice spontaneità, portare alla coscienza ogni volta due e tre o quattro di tali rappresentazioni. Se egli poi non udisse mai uno strumento, mai una voce, nondimeno l'ottava sarebbe per lui il rapporto dell'opposizione piena, proprio come adesso [...]. Perché le ragioni per cui tutto ciò dev'essere così sono generalissime e sono le stesse per lo spirito incorporeo e per noi, uomini sensibili»[\[14\]](#).

Il fatto che Herbart enfatizzi il carattere a priori della linea tonale non comporta un venir

meno dei presupposti del suo realismo filosofico, ma rimanda piuttosto alla profonda ridiscussione della teoria trascendentale kantiana che egli svolge, non da ultimo, proprio in ambito psicologico. Infatti, Herbart è convinto che le forme dell'esperienza non siano date una volta per tutte, perché altrimenti esse verrebbero ipostatizzate e ridotte a vuote astrazioni, analogamente a quanto accade (a parere di Herbart) nel caso del soggetto kantiano, con tutte le sue intuizioni pure e categorie.

Indipendentemente dalla fondatezza o meno dell'interpretazione herbartiana di Kant, emerge qui la ferma volontà di assegnare davvero al dato l'autorità che gli spetta, perché per Herbart le forme sono date ovunque ed è a livello psicologico che si svolge l'astrazione da quanto si presenta, nell'esperienza, come spaziale e temporale, alle "forme pure" di spazio e tempo. Inoltre Herbart evita di limitare a due le forme ed introduce piuttosto la possibilità di un a priori molteplice, che contempla, per esempio, anche la linea tonale come forma in tutto e per tutto degna di affiancare spazio e tempo nel loro ordinamento a priori. Proprio in virtù di questo, la linea tonale si presta come punto di riferimento ideale per il reperimento delle relazioni tonali secondo criteri imposti dall'esperienza e sarà l'integrazione razionale dei dati musicali attraverso il riferimento a tale linea a proporre un quadro coerente di tutti i rapporti udibili.

4. L'analisi psicologica dell'ottava

La linea tonale si presenta, nella sua natura a priori, già piena di relazioni, ma spetta innanzitutto alla psicologia mostrarle: con le sue leggi ed i dati offerti dall'esperienza del suono, la scienza dell'anima introduce dei parametri con cui rendere conto della costituzione del suono secondo gli equilibri fra le rappresentazioni nella coscienza. Ciò significa stabilire, lungo la linea tonale, dei punti ordinati che permettano, per così dire, di misurare le distanze ed i rapporti tra loro intercorrenti, analogamente a quanto avviene nel caso di una retta lungo la quale si segnino dapprima i numeri naturali, poi quelli relativi, razionali e così via. Non saranno però soltanto criteri matematici ad individuare i punti sonori lungo la linea tonale, ma l'esperienza stessa del suono, che diviene poi oggetto di spiegazione alla luce delle categorie psicologiche e di formalizzazione in termini matematici.

L'intento herbartiano è ora quello di operare il passaggio dal continuo denso, rappresentato dalla linea tonale, ad una sequenza discreta di suoni, le note, che risultano funzionali all'uso musicale. I criteri che Herbart adotta rivelano un procedimento logicamente chiaro ed euristicamente impostato: dato un continuo omogeneo, se ne deve operare una scansione che permetta di giustificare anche a livello psicologico – e non solamente musicale – l'articolazione degli intervalli.

Il primo passo per realizzare la transizione dalla dimensione di un indefinito trascorrere di altezze indeterminate a quella di una loro struttura organizzata e ricca di relazioni consiste, secondo Herbart, nell'individuare almeno due punti fra i quali sussista un rapporto psicologico di pura distinguibilità, perché soltanto nel momento in cui si possono

separare gli elementi l'uno dall'altro è stabilito un criterio sufficiente alla loro scansione. Il nodo centrale di tutta l'argomentazione risiede infatti nel passaggio del grado di differenziazione fra le rappresentazioni da una dimensione infinitesimale ad una finita: in effetti, una pura distinguibilità è consentita soltanto all'interno di una prospettiva discreta, ed è proprio la finitizzazione qui richiesta a sancire la transizione dalla considerazione metafisica del continuo a quella psicologica delle rappresentazioni. La pura distinguibilità tra rappresentazioni si prospetta dunque, nell'analisi del musicale, come la categoria psicologica fondamentale, che consente di operare la scansione che dà inizio all'analisi propriamente psicologica della linea tonale.

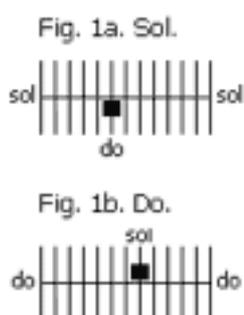
A sua volta, la pura distinguibilità ora enunciata si realizza in corrispondenza dei punti di opposizione completa, che introducono direttamente ad uno dei concetti principali della psicologia del suono herbartiana. Tutto il lessico di questa disciplina fa riferimento agli equilibri più o meno stabili fra le rappresentazioni ed alle forze che esse sono in grado di sviluppare nel tentativo di aggiudicarsi un maggior peso nella coscienza. Fra i criteri decisivi per l'analisi dei rapporti rappresentativi vi è quello di opposizione, che è definibile come la quantità di differenza che distingue due o più rappresentazioni e che tende a mantenerle separate. La nozione di uguaglianza funge da complementare a quella di opposizione, perché essa definisce ciò che le rappresentazioni hanno in comune e sviluppa tra di esse una tendenza alla fusione. Se ciò non contraddicesse parecchie teorie herbartiane (tra cui la semplicità delle rappresentazioni e dell'anima stessa, la loro inestensione e la loro natura di forze entro la coscienza), si potrebbero paragonare le rappresentazioni ad insiemi ed intendere le loro relazioni come disgiunzione (in psicologia: opposizione completa), intersezione (opposizione parziale) e coincidenza (fusione completa).

Ora, tutte le rappresentazioni presenti nella coscienza debbono necessariamente entrare in relazione reciproca, perché l'anima è semplice e non è ammessa alcuna molteplicità al suo interno, «in quanto la molteplicità originaria nell'uno è ovunque ed in generale la fine e la rovina di ogni sana metafisica»[\[15\]](#). Instaurando un sistema di rapporti, le rappresentazioni costituiscono una totalità complessa, che permette al tempo stesso un riferimento coerente e funzionale alla semplicità dell'anima. In conformità a questo principio, il criterio della pura distinguibilità permette, a livello psicologico, di isolare due rappresentazioni che si trovano nella coscienza, pertanto in relazione reciproca, mantenendone insieme la reciproca distinzione.

Si può intendere questa situazione considerandone un modello spaziale di tipo lineare: quando si individuino due segmenti di pari lunghezza, distinti ma consecutivi lungo una retta, che quindi non abbiano alcun punto in comune ad eccezione di un'estremità, allora, psicologicamente, si trovano in opposizione completa l'uno all'altro ed è compito della scienza dell'anima analizzare tutte le posizioni intermedie (opposizione parziale) che, dalla coincidenza dei due segmenti (fusione completa), conducono alla loro completa separazione. È opportuno aggiungere un'ulteriore condizione, che consiste nel considerare, per il momento, la sola estremità, poniamo, sinistra di ciascun segmento e ciò che si tratta ora di stabilire è la distanza che queste due estremità debbono raggiungere l'una dall'altra perché si abbia, psicologicamente, la piena opposizione, o, detto altrimenti, la loro pura distinguibilità.

In termini tonali, ciò significa considerare due suoni identici, modificando l'altezza di uno dei due (poniamo, aumentandola) progressivamente, fino a che i due suoni si trovino completamente opposti (a livello psicologico), ossia che non abbiano più nulla in comune. Questa situazione corrisponde, secondo Herbart, all'ottava, che egli definisce quindi come l'intervallo della massima opposizione. Non deve destare stupore questo termine, utilizzato esclusivamente nel significato psicologico spiegato e che va tenuto ben distinto dalla dissonanza e da qualunque connotazione di tipo armonico, al fine tra l'altro di evitare i gravi fraintendimenti che hanno peraltro già condotto ad una prematura bocciatura della teoria herbartiana[16].

Sebbene molto schematica, una rappresentazione grafica analoga a quelle proposte dallo stesso Herbart nei suoi testi può risultare utile per comprendere in che cosa consista l'opposizione che separa due note a distanza di ottava:



La nota di partenza è rappresentata dal segmento orizzontale che interseca le tredici tacche parallele verticali (sol in fig. 1a e do in fig. 1b), da intendere come segni per ciascun semitono compreso tra la nota di partenza e la sua ottava superiore incluse. Il quadratino indica a quale nota rivolgere l'attenzione ed in quale ottava essa va considerata rispetto alla nota di riferimento: superiore se il quadratino si trova sopra la linea orizzontale (sol fig. 1b), inferiore se è posto sotto di essa (do in fig. 1a).

Secondo un procedimento piuttosto semplificato, suggerito ed adottato dallo stesso Herbart, nel caso di una nota presa nell'ottava superiore, si ottiene la quantità della sua opposizione alla nota di partenza contando le tacche a sinistra, la quantità dell'uguaglianza contando invece le tacche a destra (in fig. 1b l'opposizione tra do e sol è sette, la loro uguaglianza cinque). Nel caso di una nota posta nell'ottava inferiore, invece, si debbono invertire le direzioni in cui cercare opposizione (a destra) ed uguaglianza (a sinistra). Ipotizzando di considerare la nota più bassa possibile nella rappresentazione (per esempio, facendo retrocedere il quadratino della fig. 1b fino alla prima tacca a sinistra) si avrebbe dunque il massimo di uguaglianza (dodici, che corrisponde all'intero) a fronte di un'opposizione nulla: questo è il caso che corrisponde all'unisono. Al contrario, procedendo verso la nota più alta (raggiungendo quindi la tacca all'estrema destra della figura, che rappresenta l'ottava superiore della nota di partenza), l'opposizione aumenta fino ad annullare l'uguaglianza: si sono così raggiunti i valori dell'ottava, nella quale si verifica infatti l'opposizione completa.

Si tratta qui essenzialmente di un ausilio alla comprensione, giacché le parti di

uguaglianza e di opposizione introdotte sono in realtà astrazioni (e non tratti spazializzati) alle quali la spiegazione psicologica ricorre per poter porre in atto la sua indagine. Ma, a questo punto, piuttosto che seguire analiticamente il metodo psicologico herbartiano, corredato anche da frequenti calcoli matematici di varia complessità, ritengo più significativo delineare la situazione teorica che ne consegue in merito alla concezione del suono.

Herbart introduce la nozione di “nota estesa”, intendendo con essa l’intero segmento tonale che separa una nota dalla sua corrispondente ad un’ottava di distanza (si pensi alle dodici parti delle figure proposte). L’estensione attribuita a ciascuna nota permette di includere, nella considerazione di quella nota stessa, anche tutti i rapporti che essa può intrattenere con i suoni ad altezze diverse: non vi sono, infatti, determinazioni tonali assolute, è semmai necessario stabilire una prospettiva entro la quale considerare i suoni, ed essa viene offerta proprio a partire da un suono assunto a “linea” di riferimento. È qui implicito il rimando alla struttura intervallare, che è riconoscibile lungo il segmento finito che si è posto a rappresentazione della singola nota e dell’ottava ad essa riferita.

La collocazione della nota come un punto lungo la linea tonale non è sufficiente proprio perché, mancando un ulteriore suono di riferimento, il suono risulta privo di determinazioni riguardo alla quantità di differenza rispetto a qualunque altro, sottraendosi di fatto ad un’adeguata indagine psicologica. Questo non significa che, per Herbart, un suono singolo non abbia alcun valore psicologico, ma soltanto che, nell’analisi psicologica della musica, il suono acquista un senso innanzitutto all’interno di un intervallo, perché soltanto così esso acquisisce una determinazione armonica, che lo rende musicalmente significativo. Per questo è necessario che la singola nota si amplifichi fino a coprire un intero segmento tonale, che costituisce un sistema finito nel quale ciascun tratto esibisce relazioni specifiche con tutti gli altri, in virtù delle peculiarità armoniche (e con ciò musicali) che possono darsi soltanto entro la molteplicità relazionale di un tutto internamente complesso.

Ciò che è dato, in musica, sono le relazioni tonali che compaiono in intervalli ed accordi e, coerentemente con i presupposti realistici herbartiani, proprio dai dati si deve partire per guadagnare una spiegazione ai fenomeni, e quelli musicali non fanno eccezione. Le note prese semplicemente e dotate di posizione assoluta non hanno significato se non nella riconduzione alle serie psicologiche a seguito delle quali vengono poste, quindi in relazione con i meccanismi rappresentativi. Data la complessità dell’esperienza, infatti, va da sé che le rappresentazioni dei suoni siano inattuabili nella loro singolarità, perché esse si combinano in ragione della loro forza reciproca ed esigono dunque un riferimento anche metodologico alla molteplicità che, per i suoni, acquista senso a livello del continuo tonale. Si tratta allora di isolare psicologicamente quei punti notevoli lungo la linea tonale che offrono altrettanti punti di vista significativi rispetto alla nota in questione e che coincidono, musicalmente, con le altre note nell’ambito dell’ottava.

5. Gli intervalli e la prospettiva

Una volta individuata l’ottava, i criteri per la determinazione dei nuovi punti al suo interno sono ancora una volta prettamente psicologici e consistono nella ricerca dei luoghi

in corrispondenza dei quali avvengono variazioni nell'equilibrio tra le rappresentazioni, riconducibili in ultima analisi alle quantità di uguaglianza ed opposizione. Da questo approccio generale di indagine sugli intervalli emerge la forza della connessione tra la formulazione matematica e le categorie psicologiche. Sulla base della proporzione tra le forze che Herbart individua, infatti, si possono ricavare in termini numerici gli esatti rapporti sussistenti tra le rappresentazioni: ridotte a grandezze matematiche, allora, uguaglianza ed opposizione permettono anche la collocazione di ciascun nuovo intervallo lungo la linea tonale. Se l'udito corporeo non è in grado di determinare con assoluta precisione l'ampiezza dell'intervallo, lo strumento matematico lo sostituisce in questo compito e, insieme, conferisce un valore scientifico al risultato ottenuto.

D'altra parte, non si tratta in alcun modo di ripetere meccanicamente il procedimento appena indicato, perché ciascun caso singolo richiede una valutazione specifica ed un approfondimento che va ben oltre la ripetitività di uno stesso calcolo matematico. Saranno peraltro proprio gli intervalli, con le difficoltà poste dalla loro determinazione, ad esigere considerazioni psicologiche particolari, talora persino *ad hoc*. A tutto questo si aggiungono ulteriori complicazioni relativamente a quei casi, come gli intervalli di terza, in cui sia possibile determinare psicologicamente più valori adatti ad uno stesso intervallo e variabili a seconda del contesto in cui esso si trova[17]. Allora vige il principio che «nella musica gli intervalli non vengono anzitutto derivati, ma immediatamente sentiti»[18] e la psicologia non può discostarsi da tali dati, in quanto «il pensiero musicale è certamente la cosa essenziale»[19].

Herbart invoca qui il pensiero musicale come regola e criterio per la determinazione dei rapporti eminentemente musicali che egli indaga, rimettendo dunque ad un artista ideale la decisione su ciò che, in musica, ha senso oppure no. Si tratta senz'altro di un saggio principio, che mostra quanto Herbart si attenga ai fatti (ed egli stesso fa riferimento ad esperimenti compiuti alla presenza di vari musicisti)[20], dopodiché egli si pone alla ricerca delle ragioni psicologiche alla base di quelle scelte musicali. Insomma, anche quando la psicologia pecca di ambiguità fornendo risultati molteplici per la determinazione di un unico intervallo, spetta all'arte indicare la giusta soluzione tra le varie possibilità psicologiche.

Quanto alla pluralità dei risultati ottenuti, va ricordato come Herbart non si sottragga neppure ad un diretto confronto con la fisica, peraltro enfatizzando l'irriducibile differenza dei due piani – psicologico e fisico – di considerazione dei fenomeni. Per poter paragonare i valori indicati dalle due scienze, è necessario trasformare preliminarmente le grandezze fisiche (in scala geometrica) in grandezze psicologiche (in scala aritmetica) con l'aiuto dei logaritmi naturali[21]. Herbart può allora mostrare la corrispondenza, sia pure approssimativa, tra i risultati dell'acustica e della psicologia, e vi legge una significativa conferma epistemologica all'intera impostazione che egli ha dato al problema, mostrando la convergenza delle leggi psicologiche fondate su rapporti matematici con i dati della fisica e, ancora, con l'uso musicale.

Per quanto riguarda i criteri prettamente psicologici di uguaglianza ed opposizione, le relazioni possibili concernono innanzitutto il predominio dell'uguaglianza nell'unisono (nel quale non compare alcuna quantità di opposizione), poi un aumento della quantità di opposizione concomitante ad una proporzionale diminuzione dell'uguaglianza e, infine,

l'opposizione completa nel caso dell'ottava. Il risultato dei vari rapporti psicologicamente significativi fra le quantità sarà un punto lungo la linea ideale, ma la sua determinazione è possibile solo indicandone, funzionalmente, la distanza che lo separa da ciascuna estremità del segmento cui appartiene.

Con questo si giustifica il fatto che, nell'analisi della musica, la considerazione degli elementi più semplici non verta in realtà sui singoli suoni, come ci si potrebbe attendere, bensì sulle relazioni intervallari che intercorrono tra essi. Se, da un punto di vista metafisico, il semplice detiene il primato logico rispetto ai rapporti in cui viene poi inserito, la psicologia non può costitutivamente varcare la soglia che separa la relazione dall'irrelato, così che i suoi elementi primi consistono nei rapporti più semplici cui le sia dato pervenire e mai nei membri stessi del rapporto. Nell'indagine della musica, ciò significa fare riferimento «agli intervalli *di suoni semplici*» come «agli elementi primi della musica» [22].

La prospettiva offerta dall'intera ottava si rivela dunque metodologicamente necessaria per poter dar conto degli elementi fondamentali di cui si compone la musica; nell'ottava vengono infatti intessute le molteplici relazioni secondo cui restituire una coerenza teorica al dato tonale esperito. I singoli suoni (e, soprattutto, le singole rappresentazioni di suono), in virtù della loro assoluta semplicità, si sottraggono tuttavia ad una considerazione diretta, ma è possibile e doveroso studiarli tendendo l'orecchio verso le loro combinazioni, a partire da quelle più semplici, negli intervalli.

6. L'ottava modulare

Andando alla ricerca di quelle «differenze tra due note qualsiasi [che] si possono utilizzare come misura, secondo cui si possono misurare altre differenze ugualmente ampie, maggiori o minori» [23], Herbart reperisce le varie distanze intervallari, che si ripetono identiche all'interno di ciascuna ottava, del tutto conformemente a quanto avviene, lungo un continuo, nel caso delle relazioni individuabili nell'ambito circoscritto da ogni coppia di punti prossimi di pura distinguibilità. Questi corrispondono per definizione al luogo in cui l'opposizione psicologica tra due rappresentazioni assume il valore massimo che completa l'unità della rappresentazione; all'interno di essa si possono tuttavia fissare ulteriori rapporti tra le quantità di uguaglianza ed opposizione, che vanno approssimativamente ricondotte a ciascuna tacca del segmento tonale di fig. 1.

Herbart compie approfondite analisi e numerosi calcoli per individuare l'esatta ampiezza psicologica dei vari intervalli, ossia per stabilire con precisione le proporzioni in cui le varie grandezze psichiche debbano trovarsi affinché si affermi una nuova situazione sulla scena della coscienza. Per esempio, l'unisono e l'ottava rappresentano il dominio completo delle parti di uguaglianza o di opposizione, mentre, nella quinta diminuita, la loro parità impedisce una stabilizzazione del rapporto di forza e si instaura quella tensione così tipica per questo intervallo. Nelle quarte e quinte giuste, invece, la proporzione tra le forze risulta, secondo Herbart, atta a sancire il dominio dell'una o dell'altra (rispettivamente uguaglianza ed opposizione), placando dunque il conflitto sorto tra di esse ed assicurando stabilità sulla scena rappresentativa.

Le relazioni musicali espresse negli intervalli, in definitiva, paiono corrispondere appieno

alle strutture psicologiche di analisi del continuo tonale, impostate secondo i criteri dei rapporti tra rappresentazioni. L'ottava così arricchita di tutte le relazioni intervallari stabilite al suo interno, può ora essere assunta ad unità di misura, metodologicamente ripetibile e trasponibile ovunque lungo la linea tonale: questo stesso continuo sostiene allora un'interpretazione modulare delle relazioni tonali, che si presentano tendenzialmente omogenee ad ogni altezza.

Data la continuità dei passaggi possibili lungo la linea tonale, inoltre, si può selezionare ciascun suo punto come inizio di una ripetizione modulare dell'ottava (per esempio di do in do), al quale vanno poi coerentemente riferite tutte le relazioni. In questa prospettiva, però, non sarebbe valido, sovrapporre parzialmente le ottave (scegliendone come punti d'inizio un do ed il sol successivo) oppure disporle in maniera non immediatamente consecutiva (un do ed un mi a distanza di decima), perché significherebbe falsarne le relazioni interne con l'assunzione di una densità variabile: in tal caso, infatti, si avrebbe a che fare con un continuo non omogeneo, che, in generale, non supporterebbe più la molteplicità dei possibili punti di riferimento (una volta re ed un'altra la) e, nel caso specifico, non permetterebbe più la trasposizione delle ottave in successione.

Anche se Herbart non lo segnala espressamente, è bene rilevare che tali limitazioni valgono esclusivamente nel contesto della spiegazione psicologica circa la costruzione delle strutture tonali, mentre perdono senso rispetto alle scelte artistiche. Ciò significa che il compositore è assolutamente libero di sovrapporre il riferimento a più note contemporaneamente, per esempio nel passaggio enarmonico tra tonalità differenti, che è previsto dalle regole tecnico-compositive e che può essere utilizzato a finalità espressive. La costituzione psicologica del suono presenta regole proprie per l'articolazione dei rapporti tonali, ma ciò non comporta alcuna forma di determinismo estetico: il bello musicale si rifà a canoni, appunto, estetici, affatto irriducibili alle rappresentazioni ed alle serie rappresentative secondo cui pure l'oggetto, da un punto di vista psicologico, va analizzato.

Sulla base della concezione modulare dell'ottava trova giustificazione anche l'equivalenza armonica di note prese in ottave differenti, che per Herbart è un fatto, purché le note in questione vengano considerate rispetto ad uno stesso punto di riferimento. Infatti, riproducendo la medesima struttura relazionale a distanze costanti, è sempre possibile ricondurre i rapporti maggiori di questa stessa struttura a combinazioni dell'unità (la struttura presa un certo numero di volte) con relazioni o parti ad essa interne: a queste ultime risulta equivalente, in ultima analisi, l'intervallo inizialmente considerato. Ciò significa fondare psicologicamente anche la riducibilità degli intervalli composti (superiori all'ottava) a somme di intervalli semplici (una nona equivarrà ad un'ottava più una seconda; una decima, ad un'ottava con una terza e così via). In tal modo, è possibile ricondurre le relazioni complesse a quelle semplici già stabilite all'interno dell'ottava, che garantiscono ora la possibilità di determina tutti i rapporti tra suoni senza alcuna limitazione di ampiezza.

La struttura modulare attribuita all'articolazione tonale permette di apprezzare meglio anche la definizione dell'ottava come intervallo dell'opposizione completa. Questo rapporto posto fra note a distanza di ottava le rende contrari eccellenti, perché la relazione tra di esse non è di mera sovrapposizione, per cui l'ottava equivarrebbe semplicemente all'unisono, bensì mantiene al suo interno tutta la distanza che separa i due estremi di un segmento, sia esso tonale oppure spaziale. L'enfasi va dunque posta proprio su questa

distanza, che racchiude al suo interno tutti i rapporti tonali significativi: il loro reperimento impostato secondo le proprietà delle rappresentazioni coincide con la possibilità di esaurire le proprietà formali e psicologiche del suono dal punto di vista prettamente psicologico.

Questo significa che la nota posta all'ottava superiore rispetto a quella di partenza è parte integrante dell'ottava in quanto tale e va considerata in questa funzione prima ancora che come l'inizio di una nuova ripresentazione dell'unità: l'ottava delimita la sfera in cui si esauriscono tutte le possibili relazioni fra suoni ed esse debbono essere tutte percorse prima che anche solo una di esse venga ripetuta. Entro l'ottava sussiste una tensione che è costitutiva della sua unità e la rende irriducibile a mero criterio per la misurazione delle distanze tonali; essa presenta una struttura decisiva per l'organizzazione di tutte le restanti relazioni e questo la rende eccezionale rispetto agli altri intervalli, tanto che «la musica abbisogna propriamente solo dell'ottava, all'interno della quale essa trova tutti insieme gli altri rapporti»[\[24\]](#).

7. Fondamento psicologico dei rapporti armonici

Dopo aver trattato gli intervalli, Herbart si dedica a quello che ritiene uno dei temi più interessanti della sua ricerca, che è la spiegazione delle triadi perfette. Anche in questo caso, la sua analisi prende in considerazione i rapporti fra le quantità psicologiche di uguaglianza ed opposizione che si instaurano quando le rappresentazioni dei suoni si trovano insieme nella coscienza. Ancora una volta è una data proporzione (in questo caso, 3 : 4 : 5) fra tutte queste parti a determinare il peculiare equilibrio che si crea e che corrisponde ad un particolare rapporto tra le forze, secondo un procedimento consueto per la psicologia herbartiana, impostata appunto su basi matematiche. Nello specifico, il carattere armonico delle triadi deriva dal rapporto interno tra le note costituenti, che danno origine a forze che si relazionano reciprocamente in pieno accordo con quanto stabilito dalle leggi (e dalle formule) della psicologia herbartiana[\[25\]](#).

Rinvenuta tale peculiarità attraverso l'analisi della terza nella triade perfetta allo stato fondamentale, Herbart constata che la stessa proporzione caratteristica si presenta per ciascuna nota dell'accordo perfetto in tutte le disposizioni, sia nel maggiore sia nel minore ed ancora nei loro rivolti, mentre tutto questo non vale nel caso degli altri accordi studiati dalla teoria musicale (per esempio accordi diminuiti o di settima). Egli può quindi concludere che proprio tale proporzione tra le forze (3 : 4 : 5) costituisce il carattere generalissimo dell'accordo perfetto, ma anche una sua peculiarità esclusiva, che dunque rappresenta il requisito psicologico necessario e sufficiente alla determinazione delle triadi perfette.

Herbart cerca una ragione psicologica anche per dar conto della differenza tra maggiore e minore e del diverso effetto che i due modi producono. Nelle *Osservazioni psicologiche sulla dottrina dei suoni*, egli lascia trasparire la sua incertezza rispetto al motivo della diversità, che ipotizza risiedere nella proporzione pressoché geometrica con cui la quantità di opposizione aumenta nel percorrere in senso ascendente le note dell'accordo maggiore e rende tanto più agevole il passaggio, mentre nel modo minore non accade alcunché di analogo.

Nelle *Psychologische Untersuchungen*, invece, si riscontra una maggiore sicurezza fin dalla formulazione del problema: «perché il minore è consonante in modo assolutamente uguale al maggiore e nondimeno [...] dà meno soddisfazione di questo [...]? Perché, oltre a ciò, esso è più adatto del maggiore ad esprimere afflizione, abbattimento, collera, perfino capriccio e senso dell'umorismo, mentre non si adatta alla pura allegria ed alla serenità?»[26].

La spiegazione che segue si basa sul diverso sistema di valutazione della terza nei due modi. Herbart constata, infatti, come la determinazione dell'esatta ampiezza dell'intervallo di terza conduca a risultati diversi a seconda dei vari procedimenti adottati, che possono consistere nella considerazione dell'intervallo all'interno di una triade, maggiore o minore, oppure come semplice intervallo, indipendentemente dalla sua comparsa negli accordi.

Nel modo maggiore, la terza minore equivale allo "spazio" rimasto libero dopo aver posto la terza maggiore e la quinta a partire dalla fondamentale; di conseguenza, la sua ampiezza dipende direttamente da quella degli altri due intervalli già individuati. Nel minore, invece, la terza minore dev'essere determinata immediatamente, nella diretta relazione che essa intrattiene con la fondamentale; eppure essa non ha «libero spazio nell'accordo perfetto»[27] né l'accordo viene costruito in modo da attribuirle l'ampiezza che essa richiede. Se così fosse, infatti, sorgerebbe un'incompatibilità, dal punto di vista armonico, perché la somma della terza minore (considerata nella sua grandezza psicologica al di fuori della triade) con quella maggiore supererebbe l'ampiezza della quinta, nella quale pure le due terze debbono potersi inserire. Risulta dunque necessario comprimere la terza minore nell'accordo omonimo, in maniera tale da non estendere eccessivamente la quinta, al fine di evitare un effetto disarmonico. La terza minore, tuttavia, tende a ristabilire la propria estensione precedente alla correzione e preme, verso il basso, sulla fondamentale, la quale, ovviamente, non può subire modifiche. Proprio da questa pressione irrisolta della terza minore deriva, secondo lo Herbart delle *Psychologische Untersuchungen*, la natura in senso lato negativa dell'accordo minore: al suo interno, l'intervallo caratterizzante non può ottenere l'ampiezza che gli spetterebbe secondo la sua determinazione naturale al di fuori dell'accordo e per questo manca l'effetto affermativo tipico del maggiore.

Questo stesso tipo di pressione si rivela determinante non soltanto per la distinzione del modo minore dal maggiore, ma anche per l'analisi dei rapporti armonici di consonanza e dissonanza. Prima di entrare nel dettaglio delle connessioni psicologiche alla base dell'armonia, occorre premettere che questa si fonda su giudizi di valore: essi, conformemente a quanto Herbart sostiene nelle sue osservazioni sull'estetica, sono evidenti e si fondano sul sentimento immediato. Consonanza e dissonanza, infatti, si sentono e non si deducono, perché «è certo che mai una spiegazione speculativa di giudizi estetici può produrre da sé il sentimento che in essi si trova. Attraverso il pensiero si viene tolti dal sentimento»[28]. È concesso piuttosto il percorso inverso, che presuppone un'esperienza estetica adeguata, tale per cui tutti gli elementi esteticamente rilevanti siano stati investiti dal sentimento: su di un tale sentimento si può dunque concentrare la riflessione ed il pensiero vi trova una salda base per la valutazione estetica.

La consonanza non rappresenta un problema particolarmente complesso per Herbart – mentre sembra esserlo per quella parte dei suoi critici inquietata dalla considerazione psicologica dell'ottava come opposizione – ed egli la determina ricorrendo nuovamente ai rapporti tra le quantità di uguaglianza ed opposizione, questa volta però nella loro

formazione più complessa in tendenze alla fusione o alla repulsione: queste indicano soltanto il risultato finale dello scontro tra le forze, o la traduzione di esso rispetto alle rappresentazioni (che si fondono ed impediscono esattamente nella misura indicata dalle due tendenze). Il meccanismo è tale per cui l'uguaglianza danno origine alla tendenza unificante che spinge le rappresentazioni alla fusione, mentre le opposizioni formano, insieme, la tendenza repulsiva, artefice della separazione delle rappresentazioni. Quando una delle due tendenze (non importa quale) è sufficientemente forte da impedire l'altra, si produce la consonanza, che infatti viene definita come l'assenza di conflitto tra la tendenza repulsiva e quella unificante, quando il loro scontro viene risolto subitaneamente a favore dell'una o dell'altra.

La riflessione herbartiana sulla dissonanza, al contrario, si rivela piuttosto complessa. Nel caso degli intervalli, essa corrisponde alla situazione in cui le tendenze repulsiva ed unificante non raggiungono una stabilità: quando esse presentano forze pari, nessuna ottiene il sopravvento sull'altra ed il conflitto non trova soluzione alcuna, con l'esito della più completa tensione che, tradotta armonicamente, è la dissonanza del tritono.

Vi è inoltre un caso intermedio, tale per cui le due forze assumono proporzioni atte a determinare un conflitto di entità minore rispetto a quello causato dalla loro completa parità, e che produce una gamma di situazioni armoniche che si avvicinano ora alla consonanza di unisono ed ottava ora alla dissonanza del tritono. La classificazione secondo i vari gradi di consonanza equivale a grandi linee a quella presentata dalla teoria armonica, per la quale Herbart trova così, ancora una volta, corrispondenze psicologiche. Per quanto riguarda gli accordi, a sorpresa, la definizione della dissonanza non è più simmetrica rispetto a quella della consonanza, perché la sua peculiarità non dipende più dalla natura del conflitto tra tendenze repulsiva ed unificante, bensì da quello stesso tipo di pressione che, in misura minima, si riscontra già nella terza dell'accordo minore.

L'ampiezza degli intervalli è stata determinata secondo i criteri psicologici, applicati entro lo spazio dell'ottava, ed essa indica la distanza dei punti rispetto all'estremità del segmento tonale assunto a riferimento. Le grandezze individuate in questo modo, tuttavia, sono irriducibili alla ripetizione di un valore minimo costante: infatti, Herbart riesce soltanto approssimativamente nella determinazione di un semitono medio che, moltiplicato, equivalga esattamente all'estensione degli intervalli ad esso superiori e possa quindi essere assunto ad unità minima di riferimento.

Ne consegue che gli intervalli sono difficilmente confrontabili, perché la somma di due intervalli presenta inevitabilmente uno scarto (in genere per difetto) rispetto all'intervallo di maggiore estensione cui essa dovrebbe corrispondere. Per esempio, la somma di una quinta ed una terza minore (secondo i calcoli herbartiani, $0,58578 + 0,26120 = 0,84698$) risulta lievemente maggiore della settima minore ($0,82841$). Proprio da un'incongruenza di questo tipo sorge quella che negli accordi è sentita come dissonanza.

Alternando calcoli matematici e somme di grandezze psicologiche, Herbart mostra come i vari casi di dissonanza presentino tutti la difficile convertibilità di una somma di almeno due intervalli in uno più grande e riconduce l'effetto dissonante alla pressione degli intervalli sommati, che tendono a riguadagnare la loro ampiezza originaria oltre i limiti loro imposti dall'accordo che pure dovrebbe contenerli.

L'analisi dei principali accordi dissonanti fornisce un esempio per le considerazioni appena svolte e getta le basi per un'ulteriore distinzione herbartiana nell'ambito della dissonanza. L'accordo diminuito risulta dissonante a causa della compressione di due

terze minori (che, secondo i calcoli di Herbart, equivalgono a $0,2612 \times 2 = 0,5224$ [\[29\]](#)) all'interno di una quinta diminuita (0,5) che evidentemente non può contenerle. Al tempo stesso non si può concedere alle terze di oltrepassare il limite rappresentato della quinta diminuita, perché essa si avvicinerebbe allora a quella giusta, compromettendo la peculiarità stessa dell'accordo; di conseguenza, entrambe le terze subiscono necessariamente una pressione analoga a quella già inflitta alla terza minore nell'accordo omonimo.

La compressione che ha luogo nell'accordo diminuito accumula una tensione che può essere risolta in modi diversi, purché si restituisca alle terze il giusto spazio. Ciò può avvenire secondo una varietà di combinazioni che Herbart stesso esemplifica[\[30\]](#), concludendo che la scelta specifica di una sequenza accordale piuttosto che un'altra dipende dal contesto armonico: la decisione spetta dunque al musicista e non allo psicologo. Quest'ultimo analizza infatti le relazioni tonali secondo i meccanismi rappresentativi, che, talora, aprono varie possibilità senza presentare contestualmente alcun criterio di preferenza: in casi del genere lo scarto tra psicologia ed estetica emerge in maniera più evidente, perché ciò che le serie rappresentative, in quanto tali, non sono in grado di determinare trova al contrario una soluzione ben definita in sede di indagine estetica (o, più propriamente, di dottrina artistica, qual è, per esempio, la musica). Nell'accordo di settima di dominante si ripresenta, esasperato, il problema della compressione della terza: la settima minore si compone di una terza maggiore e due minori, la cui somma equivale a 0,8557 ed eccede il valore della settima stessa (0,82841). Una situazione analoga si produce anche qualora si considerasse la settima come la somma di una terza maggiore e di una quinta diminuita: quest'ultima, infatti, verrebbe schiacciata dalla terza che si fa spazio nell'accordo di settima.

Se la pressione per far rientrare gli intervalli nella settima dell'accordo, di per sé, costituisce una ragione sufficiente a giustificarne l'instabilità, ad essa si aggiunge anche la resistenza della seconda maggiore (complementare alla settima dell'accordo), che tende anch'essa ad ampliarsi e risulta determinante per la risoluzione dell'accordo. In maniera del tutto schematica, Herbart mostra tutti i passaggi, anche matematici, necessari a risolvere la dissonanza della settima di dominante, prendendo ad esempio un accordo di Do settima. La seconda maggiore in esso riesce ad ampliarsi a terza minore (da si bemolle a la-do), la terza maggiore si amplia a quarta (da do-mi a do-fa) e, di conseguenza, la terza minore si amplia a terza maggiore (da mi-sol a fa-la): il risultato è quindi l'accordo di Fa maggiore, proprio come vuole l'armonia. In altre parole, si tratta del soddisfacimento di tutte le pressioni che gli intervalli esercitano nell'accordo di settima, alle quali è sufficiente dare sfogo per recuperare l'equilibrio e la consonanza della triade perfetta.

Ad ulteriore conferma della peculiare dissonanza che figura nella settima di dominante, Herbart giunge a proporre un esperimento da condursi al pianoforte: si dovrebbero innanzitutto scordare il mi – alzandolo – ed il si bemolle – abbassandolo – dell'accordo di Do settima, in modo tale da fare spazio agli intervalli di terza conformemente alla determinazione psicologica, eliminando quindi la compressione cui di regola vengono sottoposti. In questo caso, osserva Herbart, si riconosce «ancora l'accordo di settima guastato, ma la dissonanza ha perduto il suo sale; il suono non è proprio offensivo, ma risulta piuttosto un po' scipito-dolciastro»[\[31\]](#) e, se lo si risolve come d'abitudine facendogli seguire l'accordo di tonica, «si sente la mancanza del soddisfacimento

consueto»[32]. L'esperimento proposto mostra come, tolta la pressione degli intervalli interni all'accordo, non si dia neppure una dissonanza e, di conseguenza, non sia più necessario risolverla. Tutto ciò confermerebbe allora l'argomentazione herbartiana, che ha identificato in quella pressione la causa della dissonanza: gli intervalli, infatti, premono per una propria espansione che, secondo i rapporti di forza, può avvenire in una sola maniera determinata, sancendo la risoluzione.

Herbart può a questo punto introdurre una distinzione nel campo della dissonanza, che tiene conto delle varie possibilità di risoluzione delle tensioni. La nozione ampia di dissonanza si applica a tutti gli accordi privi della stabilità caratteristica di quelli perfetti e comporta la necessità di una transizione ad altro, con un passaggio che risolva, in qualche modo, la compressione degli intervalli. Questo è il caso dell'accordo diminuito, nel quale l'ampliamento delle due terze si realizza, sì, grazie ad un nuovo accordo, ma quest'ultimo può assumere diverse forme e non è già determinato dalle tensioni interne all'accordo dissonante che lo precede.

La definizione ristretta di dissonanza riguarda invece gli accordi che, oltre a contenere la tendenza alla transizione tipica della dissonanza in generale, indicano già il punto verso cui risolvere. In questo caso, quindi, si manifesta una «forza direzionante della dissonanza»[33], che ricorre soltanto negli accordi che urgono verso una risoluzione ben determinata, l'unica che possa dare sfogo immediato a tutte le pressioni interne all'accordo. In definitiva, la triade diminuita è dissonante quanto al carattere di instabilità, ma le manca la tendenza ad una risoluzione specifica così come viene invece mostrata dalla settima di dominante, la cui autentica risoluzione è la tonica corrispondente.

La distinzione herbartiana è particolarmente significativa in virtù del fondamento psicologico che la sostiene: infatti, sono pressioni tra forze nella coscienza a determinare più o meno esattamente la risoluzione di una dissonanza e questo comporta, a livello armonico, l'esistenza di un territorio intermedio che separa consonanza e dissonanza in senso stretto. Se pure Herbart non se ne interessa, all'interno di questo territorio è possibile indicare il limite che distingue psicologia ed estetica: laddove la prima non riconosce alcuna necessità scientifica per la determinazione di un fatto (in questo caso la risoluzione dell'accordo diminuito), vigono criteri essenzialmente estetici ai quali l'arte deve fare riferimento. Vi è dunque una classe di norme estetiche fondata su rapporti psicologici, come quelli che determinano la risoluzione di una settima di dominante, ma anche una classe dove la psicologia non ha alcuna legge da imporre, perché si tratta di questioni indifferenti rispetto ad essa. Resta, in ogni caso, la libertà estetica di attenersi o meno alle legalità psicologiche ed il lessico della teoria armonica tradisce talora il mancato soddisfacimento di una regola psicologica (tale almeno per Herbart), quando parla, per esempio, di cadenza d'inganno.

8. Ragioni psicologiche per il temperamento equabile

Le ragioni che inducono Herbart alla tematizzazione del temperamento equabile dal punto di vista psicologico puntano essenzialmente alla sua legittimazione. Herbart insiste, infatti, nel rigettare il valore meramente strumentale del temperamento: da una parte, infatti, il filosofo gli tributa il tradizionale riconoscimento per la sua utilità rispetto ai limiti tecnici imposti dagli strumenti a tastiera, ma ritiene anche che i musicisti non potrebbero compiacersi dei vantaggi che esso offre, se questi non fossero accompagnati da

ragioni squisitamente musicali per apprezzarli[34]. Qualora il temperamento apportasse null'altro che una correzione utile ma infondata o, per giunta, falsificasse i rapporti tonali in nome di una maggiore comodità, esso non godrebbe di alcuna legittimazione né teorica, perché la prassi non ha valore di principio, né pratica, giacché i veri musicisti non si adatterebbero a compromessi meramente pragmatici. Eppure il successo del temperamento è un fatto: occorre dunque guadagnargli la giustificazione teorica che lo sorregge.

Ha allora ragione Kaiser-El-Safti nel riconoscere Herbart come «il primo filosofo che ha preteso una spiegazione *psicologica* per la possibilità e l'attuabilità di questo processo»[35], ossia la suddivisione dell'ottava in dodici semitoni uguali, come previsto dal temperamento equabile. L'aspetto più rilevante della faccenda risiede, a mio avviso, nell'interdipendenza tra la giustificazione psicologica del temperamento e la spiegazione della dissonanza, che merita quindi di essere analizzata fin da subito.

Si è visto che lo scarto fra le grandezze psicologiche degli intervalli nell'accordo determina una pressione, per la quale il temperamento svolge ora un ruolo fondamentale. Esso, infatti, stabilisce una grandezza omogenea per il materiale tonale, ma altera lievemente le determinazioni degli intervalli già ottenute per via psicologica. In questo procedimento, allo scarto già notato fra le somme di intervalli e gli intervalli più grandi si aggiunge anche la differenza tra la grandezza psicologica e quella temperata dell'intervallo (analogamente a quanto avviene tra gli intervalli cosiddetti naturali e quelli temperati), ed essa risulta percettibile. Accade allora che, negli accordi dissonanti, gli intervalli compressi tendono a riacquistare la loro ampiezza psicologica, accumulando una tensione contro lo spazio angusto che la grandezza temperata loro concede.

L'esperimento al pianoforte, che presuppone il temperamento equabile e si svolge rinunciando ad esso, ha mostrato come il carattere dissonante vero e proprio (nell'accordo di settima) si riduca considerevolmente quando lo strumento venga scordato (rispetto al sistema temperato) in modo che gli intervalli ritrovino uno spazio psicologicamente loro adeguato. Da ciò si deve concludere che la dissonanza dipende strettamente dall'ampiezza degli intervalli e dall'impossibilità della loro immediata commutabilità reciproca. Peraltro si radica proprio qui la tendenza degli accordi alla risoluzione, perché gli intervalli sommati al loro interno premono ciascuno per ristabilire l'estensione sua propria, fino a che non si istituisca una certa stabilità grazie alla transizione ad un nuovo accordo. Ciò non avverrebbe qualora gli intervalli temperati, ottenuti tramite la suddivisione matematica dell'ottava, potessero sostituire quelli psicologici senza resti e senza riserve. Si è visto però che talvolta già il pensiero musicale, che accompagna le questioni psicologiche, differisce, ancorché minimamente, dalle determinazioni prescritte dal calcolo: ne deriva uno scarto irriducibile, nel quale produttivamente si raccoglie il potenziale armonico. Tutta la tensione della dissonanza si concentra allora nelle differenze minime fra gli intervalli temperati e quelli psicologici, che si offrono ora al pensiero musicale: esso, infatti, ne fa una ricchezza, riempiendo la discrasia di una tensione che è anche il motore dello sviluppo armonico. Se, a livello psicologico, l'equivalenza solo approssimata ai valori temperati può presentarsi ancora come manchevolezza, da un punto di vista prettamente musicale tutto ciò si trasforma nella più ricca miniera di possibilità. Osservando tale situazione, Herbart individua una corrispondenza tra il pensiero musicale

ed il temperamento equabile: essa va individuata nel luogo di congiunzione fra la determinazione psicologica e quella temperata dell'intervallo, in cui si dà l'effetto immediato di dissonanza che si presta a sostenere la differenza fra le due grandezze. Per la psicologia a sé stante, si tratta certo di una corrispondenza estrinseca, motivata, al massimo, dall'approssimazione matematica per cui i due numeri attribuiti ad uno stesso intervallo si discostano appena; invece, considerata musicalmente, essa risulta funzionale allo sviluppo armonico nella misura in cui la dissonanza vi svolge il suo ruolo irrinunciabile.

Tale sintonia con il pensiero musicale stabilisce, quindi, lo stretto legame che unisce il temperamento alla legalità musicale e, ancora, la sua piena funzionalità rispetto ai principi dell'uso artistico, ben oltre l'accomodamento utilitaristico degli strumenti a tastiera per il quale è stato approntato. Il riconoscimento esplicito del valore indirettamente estetico del temperamento assegna a quest'ultimo una legittimità ben più salda, che risponde intimamente alle esigenze dell'intero sistema musicale. Il merito herbartiano in tutto questo risiede quindi nell'impostazione della ricerca scientifica circa le rispondenze psicologiche ed estetiche che giustificano l'ammissibilità eminentemente teorica del semitono temperato.

9. La relazionalità estetica

L'analisi dell'aspetto relazionale della musica da un punto di vista estetico è resa ardua dalla mancanza di una compiuta trattazione di Herbart in merito, di modo che la sua posizione deve essere ricostruita sulla base di una serie di riflessioni disseminate un po' ovunque nelle sue opere. Tale lavoro di sistematizzazione è del resto necessario, almeno parzialmente, già rispetto alla sua estetica, cui sono dedicate alcune sezioni dell'*Introduzione alla filosofia*[\[36\]](#) e della *Kurze Encyklopädie der Philosophie*[\[37\]](#), oltre ai vari cenni che ricorrono in altri testi ancora. Comunque, nonostante questa frammentarietà delle fonti principali – alla quale i seguaci di Herbart hanno cercato con solerzia di porre rimedio mantenendosi più o meno fedeli al maestro – sussiste una certa unitarietà della riflessione, giacché i principi e le argomentazioni presentano una coerenza che giustifica la tematizzazione stessa di un'estetica herbartiana.

Questa contempla una partizione fondamentale in estetica generale ed applicata. Compito della prima è quello di occuparsi delle questioni di principio, quali la fondazione stessa di un'estetica come scienza, l'elaborazione logica dei concetti di valore, l'identificazione della peculiare forma del giudizio estetico e la definizione della correlazione di soggetto ed oggetto nell'atto della valutazione estetica.

Appartiene all'ambito generale dell'estetica anche la definizione del suo carattere rigorosamente formalistico, che Herbart riconduce alla considerazione che gli elementi più semplici dell'estetica sono rapporti. Infatti, un valore si stabilisce a partire dalla relazione di almeno due membri che, presi indipendentemente, sarebbero esteticamente indifferenti ed appartenerebbero piuttosto alla sfera di competenza della metafisica, che svolge appunto considerazioni teoretiche (non assiologiche).

L'oggetto estetico, dunque, per definizione porta in sé la relazione e questo rappresenta già il criterio distintivo rispetto alla metafisica, ma l'assunzione qui introdotta conduce anche oltre: se soltanto la relazione è esteticamente rilevante, i singoli membri che la costituiscono fungono da materia, costitutivamente necessaria ma indifferente per la valutazione, mentre ciò che li lega è in realtà l'oggetto estetico, e cioè la forma. Se pure l'argomentazione teorica non è immune da accuse di circolarità[38], un esempio può chiarire la concezione herbartiana: un intervallo di quinta è consonante (esteticamente bello), ma tale carattere risiede nella congiunzione dei due suoni e prescinde dal fatto che essi siano do e sol, oppure la bemolle e mi bemolle. Il bello sta quindi nella relazione armonica, non nelle determinazioni specifiche di ciascuno degli elementi del rapporto stesso.

Le dottrine artistiche, nelle quali si suddivide l'estetica applicata, traggono dall'estetica generale i principi comuni, ma riflettono allo stesso tempo la molteplicità fattuale delle arti e delle loro massime specifiche. Herbart, pur nella sua tensione al rigore ed all'esattezza scientifica, non disconosce la matrice esperienziale dell'estetica e si rende fautore di un pluralismo estetico, giacché il bello è molteplice quanto le relazioni particolari che lo esibiscono.

Purtroppo, però, Herbart non ha approfondito questa parte applicata dell'estetica, neppure riguardo alla musica, così da tradire i suoi lettori proprio in ciò che essi si sarebbero attesi come conclusione del percorso svolto: un'estetica della musica. Non resta allora che concentrarsi sulle principali osservazioni herbartiane circa il bello musicale.

Nelle sue varie asserzioni in merito, Herbart rimanda di frequente alla salda ed opportuna elaborazione teorica che la musica vanta rispetto a qualsiasi altra arte, ma riconosce in pari tempo che, ai fini della produzione e della fruizione dell'opera musicale (quindi a livello prettamente artistico), è insufficiente la conoscenza delle regole "grammaticali" dell'armonia e del contrappunto.

Il limite opposto è tracciato dal principio che «per riconoscere il bello e il brutto nella musica, si dovrebbero indicare differenze fra tali suoni ed altri; si dovrebbero [sic] perciò discorrere di suoni»[39]. Con ciò si esclude dai criteri del bello musicale qualunque riferimento extramusicale e la differenza tra ciò che vi appartiene e quanto ne viene bandito è netta: essa impone una stretta attinenza ai suoni dati ed alle loro relazioni. In questo punto è pienamente riconoscibile l'analoga tesi che sta al centro de *Il bello musicale* di E. Hanslick, al quale le posizioni herbartiane erano ben note.

Una retta valutazione estetica della musica dovrebbe dunque collocarsi tra tali due limiti, ma Herbart sembra talora ridurla ad un'attenta lettura della partitura, perché questa sarebbe in grado di esibire le serie rappresentative ed i rapporti tra di loro sussistenti, quasi che la valutazione possa essere esaurita attraverso l'analisi, voce per voce, della tessitura contrappuntistica di un brano. In tal modo, però, Herbart rischia di appiattare il bello musicale sulle sue condizioni psicologiche, equiparandole perfino all'insieme delle tecniche di composizione.

Eppure, quando delinea i rapporti fra estetica e psicologia, egli stesso si mostra del tutto consapevole della reciproca irriducibilità delle due modalità di considerazione: infatti, se anche la legalità psicologica estende il suo dominio fino ai fenomeni estetici, in realtà il compositore e l'ascoltatore si concentrano sull'effetto estetico, immediatamente sentito e poi espresso nel giudizio di gusto (oggettivo ed assoluto), trascurando interamente tutto quel che la psicologia può aggiungere all'originario riconoscimento del bello. Anzi, «se si

domandassero dimostrazioni al maestro del basso continuo, egli potrebbe soltanto riderne o commiserare l'orecchio insensibile che non avesse già percepito»^[40]: lo studio teorico non è costitutivamente in grado di raggiungere l'assolutezza di quanto è sancito dal giudizio estetico universale né l'indagine psicologica può colmare la distanza che la separa dall'immediata valutazione del bello mediante il sentimento.

Di conseguenza, l'enfasi posta sull'analisi della partitura si spiega, a mio avviso, con l'ammirazione che Herbart nutre per l'eccezionale livello raggiunto, in musica, nella codificazione delle norme compositive e di analisi, le quali rimandano direttamente al valore estetico dei rapporti tonali, pur senza poter avanzare la pretesa di esaurire le relazioni estetiche tutte.

Herbart introduce infine un altro elemento, del quale tuttavia non sembra cogliere appieno le potenzialità estetiche: il pensiero musicale. Esso si distingue dall'orecchio corporeo perché offre connessioni non altrettanto contingenti: il pensiero musicale, infatti, esprime il repertorio di molteplici connessioni (effettive o soltanto possibili) tra rappresentazioni tonali già poste e rivela in tal modo una legalità interna generale e non meramente empirica. In questo senso, esso rappresenta una forte istanza polemica nei confronti del kantiano solletico di nervi, perché è in grado di rivendicare alla musica uno statuto affatto superiore ad un coacervo di impressioni senza regola. Tali peculiarità hanno reso irrinunciabile il riferimento al pensiero musicale nel contesto delle analisi psicologiche, in primo luogo poiché esso svolge un ruolo rilevante rispetto alla precisa determinazione degli intervalli; questa, da parte sua, ha senso eminentemente perché prelude al loro impiego musicale e, affinché si diano relazioni belle, la spiegazione teorica dei fatti della coscienza non è sufficiente. Il pensiero musicale è altro dalle serie rappresentative nelle quali scorre e che ne sorreggono gli sviluppi, perché la logica che gli è intrinseca si dirama ad un livello sempre superiore ed irriducibile alle combinazioni tra rappresentazioni illustrate dalla psicologia.

Permettendomi di leggere fra le righe herbartiane, ritengo lecito concludere che l'ambito in cui il pensiero musicale si dispiega al meglio è quello estetico, ove esso esibisce una coerenza internamente organizzata su rapporti tonali garantiti a priori e relazioni estetiche per le quali sussiste un giudizio oggettivamente valido. Conoscendo le relazioni tonali ed il loro effetto indipendentemente dall'averle tutte esperite, esso è il miglior interprete di una legalità estetica specificamente musicale e costituisce l'unità di riferimento per tutti i fenomeni dell'arte dei suoni. In pari tempo esso fonda e garantisce l'autonomia della musica, separando nettamente il suo studio psicologico dalla sua valutazione estetica, grazie alla capacità di istituire e riconoscere relazioni non contemplate nell'analisi della costituzione teoretica dell'oggetto. Richiamando infine le questioni di psicologia del suono, si può definire il pensiero musicale come il punto di vista estetico sulla linea tonale, perché, assumendo a priori il continuo tonale, la valutazione estetica vi interviene a stabilire relazioni assiologicamente rilevanti e fa dell'oggetto psicologico un oggetto bello.

Considerazioni conclusive

L'analisi dei rapporti pervade tutta la discussione herbartiana della musica, dal punto di

vista sia psicologico, con la posizione di una linea tonale a priori sede di tutte le relazioni possibili, sia estetico, con il riconoscimento di un pensiero musicale atto alla determinazione dei rapporti musicali esteticamente significativi.

L'analisi psicologica del suono segue una logica cogente nello sviluppo del problema e ricostruisce una genesi del materiale tonale per cui, partendo dalla versione piuttosto schematica del segmento tonale suddiviso in parti di uguaglianza ed opposizione, Herbart rielabora tale modello iniziale ed affronta per gradi la costituzione psicologica del suono ripercorrendo la ricca articolazione in cui la musica lo presenta. A conclusione delle analisi si osserva come, dalle relazioni più semplici tra suoni negli intervalli, si costruiscono quelle più complesse in accordi consonanti e dissonanti. Il confronto fra gli elementi rimane comunque il principale metodo esplicativo: se rapportati tra loro perché compresi in un accordo, gli intervalli producono la dissonanza e la sua risoluzione consiste in una nuova relazione tra intervalli che scarichi la tensione accumulata.

Tutto questo si svolge all'interno dell'ottava, che rappresenta la relazione psicologica fondamentale soprattutto perché essa racchiude al proprio interno la varietà dei rapporti musicalmente significativi: in virtù di questa sua costituzione internamente strutturata, essa mantiene una centralità tutta particolare per l'indagine psicologica, la quale a sua volta soggiace a qualsiasi considerazione estetica.

La linea tonale assunta a priori si riempie progressivamente di specificazioni psicologiche fino ad assumere una struttura di punti a varia distanza che, resi omogenei grazie al temperamento equabile, rivelano una linea a densità lievemente variabile, lungo la quale sorgono tensioni tra i diversi criteri di determinazione. Il punto di vista estetico, in tutto questo, si sviluppa nell'alternanza tra i rapporti consonanti e quelli dissonanti, traendo particolare vantaggio dalle zone dove la discrasia a livello psicologico è maggiore.

L'aspetto relazionale costituisce, inoltre, la peculiarità dell'approccio herbartiano all'estetica in generale ed alla musica in particolare, ma esso sancisce anche il legame a mio avviso più stretto fra la psicologia e l'estetica. La psicologia analizza, infatti, i rapporti intercorrenti fra le rappresentazioni e, per quanto riguarda il suono, ne ricava le leggi di connessione, che coincidono anche con le regole dell'armonia. L'estetica costituisce allora un ulteriore punto di vista sulle stesse relazioni analizzate in psicologia ed esso si esprime nella valutazione immediata formulata nel giudizio estetico.

I due piani della considerazione del medesimo oggetto convivono in esso come due punti di vista reciprocamente compatibili. In questo senso la legalità psicologica e quella musicale, al di là della convergenza delle loro determinazioni, possono congiungersi nell'approccio estetico, dando luogo ad un giudizio sintetico che unifica in sé la rappresentazione teoretica dell'oggetto e la sua valutazione estetica[41].

L'audace impresa herbartiana consiste nell'elaborazione di una psicologia scientifica che smentisca di fatto il veto che Kant aveva posto alla sua stessa possibilità, e poi, ancora, nell'applicazione di tale scienza all'arte dei suoni, che Kant aveva deplorato a causa del suo pressoché esclusivo radicamento sensibile. In Herbart, invece, la musica gode di tanta attenzione proprio in virtù di quella stessa pregnanza sensibile che è l'irrinunciabile punto di partenza per qualsiasi analisi psicologica ed indagine estetica.

Infine, il pensiero musicale si prospetta come l'ambito più autentico per la valutazione del suono musicale e come il luogo più adatto per la sua elaborazione. Al pensiero musicale, in quanto legalità autonoma, spetta il compito di proporre un'articolazione normativa del suono – che si esplica peraltro secondo quelle stesse relazioni armoniche di cui si è

indagata la struttura psicologica e che vengono insieme riconosciute come belle in sede di valutazione estetica.

Il percorso teorico che ha condotto Herbart a concentrare l'attenzione sull'aspetto relazionale del suono musicale, della sua costituzione psicologica e della sua valutazione estetica rivela un approccio ben impostato: il suono si fa musicale quando viene articolato in relazioni di natura armonica, ed a partire dalla struttura armonica se ne può studiare la costituzione secondo una legalità intrinseca. Le relazioni armoniche, dunque, danno forma al suono stesso, rendendolo specificamente musicale; tutto questo accade però dall'interno, senza aggiunte contingenti: secondo Herbart, vi è una natura musicale del suono che si esprime nel pensiero musicale e nei rapporti che esso pone.

Dall'indagine herbartiana sulle relazioni tonali emerge quindi una considerazione immanente del suono musicale e di tutto il sistema di relazioni in cui esso si esplica: dotato di un proprio statuto, che vige nella costruzione di connessioni tonali secondo le regole dell'armonia, la dimensione musicale del suono si sviluppa all'insegna di criteri intrinseci all'arte dei suoni. Al tempo stesso, viene mantenuta salda l'impostazione relazionale dell'indagine, che fa appello ai rapporti tra i suoni senza pretendere di procurarne una definizione sostanzialistica, e questo non tanto per garantire coerenza con l'impostazione formalistica dell'estetica, quanto piuttosto perché l'analisi psicologica dà conto della connessione degli elementi psichici senza poter attingere alla loro immediata ed assoluta semplicità. Le loro relazioni vengono costruite progressivamente ed i criteri si stabiliscono al loro interno: non vi è alcuna unità di misura che intervenga in maniera trascendente nella determinazione dei rapporti tonali, ma ciascuno di essi diviene misura per tutti gli altri e contribuisce all'arricchimento di quel repertorio di connessioni conformi a regole che è il pensiero musicale.

[1] Sono tre le composizioni herbartiane tutt'ora conservate: la *Sonate pour le Pianoforte dédiée à Messieurs J. D. Gries et Fr. Köppen composée par J. Fr. Herbart*, edita da Kühnel, Bureau de Musique, Leipzig 1808; la fuga allegata alla lettera di Herbart all'amico Griepenkerl, datata 27 gennaio 1832 (cfr. J. F. Herbart, *Sämtliche Werke. In chronologischer Reihenfolge*, a cura di K. Kehrbach, O. Flügel e Th. Fritsch, ristampa dell'edizione Beyer, Lagensalza 1887-1912, Scientia, Aalen 1964² – d'ora in poi indicato con la sigla SW, seguito dal numero del volume – vol. XVII, pp. 293-297) ed un'ulteriore breve fuga, conservata soltanto nella trascrizione che G. Bagier ne offre nel suo *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), Langensalza 1911, pp. 163-165.

[2] Il legame con Leibniz, fondato e convincente, si limita alla pur notevole impostazione che vuole una stretta connessione fra matematica, musica ed indagine scientifica (cfr. I. Volpicelli, *Herbart e l'estetica*, Marzorati, Milano 1985, p. 113), mentre l'indagine herbartiana si spinge oltre, all'esatta determinazione psicologica dei rapporti armonici.

[3] M. Kaiser-El-Safti, *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, p. 283.

[4] Tra il 1809 ed il 1833 Herbart è infatti Professore Ordinario di filosofia e pedagogia a Königsberg, sulla stessa cattedra già appartenuta a Kant.

[5] Si tratta della *Psychologie als Wissenschaft neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, apparsa negli anni 1824-25 (in SW, IV, 177-402 e SW, V, 1-338). Herbart presenta la propria psicologia già nel 1816, con il suo *Lehrbuch zur Psychologie* (in SW, IV, pp. 295-436; trad. it. *Manuale di Psicologia*, a cura di I. Volpicelli, Armando, Roma 1982), riedito con ampie modifiche nel 1834. Alle due trattazioni principali si affiancano ulteriori scritti, tra i quali le *Psychologische Untersuchungen* degli anni 1839-40 (in SW, XI, pp. 45-343).

[6] Si tratta di uno scritto del 1822, contenuto in SW, V, pp. 91-122.

[7] SW, IV, p. 301; trad. it. cit., p. 19.

[8] Cfr. SW, III, pp. 96-118.

[9] Cfr. SW, XI, pp. 45-176.

[10] Cfr. SW, III, p. 99.

[11] Cfr. SW, IX, pp. 118-122.

[12] SW, XI, p. 69.

[13] Cfr. SW, III, p. 117.

[14] SW, VI, p. 71.

[15] SW, III, pp. 102-103.

[16] C. Stumpf, per esempio, esprimerà veementi critiche contro la concezione herbartiana dell'ottava come intervallo della massima opposizione, ironizzando: «Una piena opposizione esiste qui soltanto tra Herbart ed i fatti» (C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Hirzel, Leipzig 1883/1890; ristampa anastatica, Knuf e Bonset, Hilversum-Amsterdam 1965, vol. II, p. 187). G. Bagier, invece, considererà tale interpretazione dell'ottava un presupposto per tutta la restante teoria herbartiana, lasciando tuttavia intendere l'infondatezza e l'arbitrarietà di tale assunzione preliminare (cfr. G. Bagier, *op. cit.*, pp. 98-105).

[17] Herbart individua, infatti, ampiezze diverse per le terze, a seconda che esse compaiano semplicemente come intervalli oppure siano inserite negli accordi: per la stabilità di questi ultimi, è opportuno modificare i valori già ottenuti per gli intervalli (cfr. SW, III, p. 102 e 106; SW, XI, pp. 77-78 e 85-87).

[18] SW, XI, p. 76.

[19] *Ibid.*

[20] Cfr. SW, III, pp. 101-102.

[21] Cfr. SW, III, p. 108; SW, XI, p. 75.

[22] SW, VI, p. 69.

[23] SW, XI, p. 70.

[24] SW, VI, p. 69.

[25] Si tratta, in particolare, della cosiddetta formula della soglia, una relazione matematica che serve, secondo Herbart, ad individuare la proporzione che deve sussistere fra (almeno) tre forze, affinché la più debole tra di loro venga spinta sulla soglia della coscienza, ossia impedita a favore delle restanti forze. Nel caso delle rappresentazioni, l'impedimento subentra quando la più debole non ha forza sufficiente (rispetto ad altre rappresentazioni) a mantenersi nella coscienza, ad essere oggetto di un effettivo rappresentare, e pertanto viene a trovarsi sulla soglia, mentre le rappresentazioni più forti continuano a dominare la scena della coscienza, mantenendosi quindi al di sopra della soglia.

[26] SW, XI, p. 87.

[27] *Ibid.*

[28] SW, XI, p. 96.

[29] I valori calcolati da Herbart per ciascun intervallo vanno riferiti all'unità intera, costituita dall'ottava uguale ad 1, che viene poi suddivisa a seconda di quanto richiesto dalle leggi psicologiche. La quantità di opposizione in ciascuna rappresentazione indica l'ampiezza dell'intervallo, che infatti cresce progressivamente da 0 nell'unisono ad 1 nell'ottava, passando, per esempio, attraverso lo 0,3 della terza maggiore e lo 0,5 della quinta diminuita.

[30] Cfr. SW, XI, tav. I, figg. 14-16.

[31] SW, XI, p. 94. La percezione dell'effetto descritto è peraltro possibile solamente dopo aver superato lo sconcerto iniziale dovuto all'eccessiva estensione assunta dalla terza maggiore, e Herbart stesso propone qualche stratagemma a tal fine: «percuotendo contemporaneamente con forza un *do* nel basso, un paio di ottave sotto alla fondamentale, e sollevando la mano sinistra dopo un breve lasso di tempo, mentre la destra mantiene ancora l'accordo scordato, si ode ora il risuonare di esso» (*ibid.*).

[32] SW, XI, p. 95.

[33] SW, XI, p. 99.

[34] Cfr. SW, III, p. 102.

[35] M. Kaiser-El-Safti, «Einführung», in J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie*, 1834²;; a cura di M. Kaiser-El-Safti, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, p. XLIII.

[36] J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, 1837⁴, revisione critica a cura di W. Henckmann, Meiner, Hamburg 1993; trad. it. *Introduzione alla filosofia*, a cura di G. Vidossich, Bari, Laterza 1927 ²;;.

[37] In SW, IX, pp. 17-338.

[38] Cfr. Th. Ziechner, *Herbarts Ästhetik dargestellt mit besonderer Rücksicht auf seine Pädagogik und im Zusammenhange mit der Entwicklung der Ästhetik an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert betrachtet*, Dissertazione, Leipzig 1908, pp. 77-81.

[39] J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, cit., p. 136; trad. it. cit. p. 105.

[40] SW, I, p. 264.

[41] I. Volpicelli, *op. cit.*, p. 70.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Ingo Schütze

Organologia e filosofia naturale in Cardano *

Lo stereotipo del filosofo rinascimentale come genio enciclopedico non prevede una sua attività di musicista perché si pensa che la filosofia con i suoi rami del sapere è lontana dalla prassi di uno strumento e si presuppone inoltre che la teoria filosofica della musica consiste nella contemplazione dei fenomeni musicali e che si avvicini solo come ascolto estetizzante ai suoni reali. In contraddizione a questa immagine dell'enciclopedista rinascimentale, Girolamo Cardano si è occupato sia in teoria che in pratica degli strumenti musicali con il risultato di avere scritto, come noto, alcune pagine importanti per la nostra conoscenza di tali strumenti e della loro prassi di esecuzione nel Cinquecento.[\[1\]](#)

Basandosi soprattutto sul metodo del flauto dolce, il musicologo americano Clement A. Miller ha dimostrato che Cardano, per le sue conoscenze tecniche specifiche, deve essere considerato un teorico minore della musica, ma comunque ben ambientato nella letteratura cinquecentesca degli strumenti musicali. Come Martin Agricola in *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg 1529) e soprattutto il flautista veneziano Silvestro Ganassi nell'*Opera intitulata Fontegara* (Venezia 1535), il filosofo milanese partecipa, da intenditore della musica, alla nuova tendenza della *musica instrumentalis* in quanto descrive realmente e praticamente gli strumenti e non li trascura all'interno della teoria musicale. E' proprio in tal senso che le moderne ricerche musicologiche hanno rivalutato l'importanza di Cardano per la teoria musicale. Ma è stata finora trascurata la domanda, rilevante per la nostra immagine del filosofo milanese e dell'enciclopedismo rinascimentale, su come si inserisse il suo concetto della teoria degli strumenti musicali, cioè dell'organologia, nel sapere enciclopedico e quale fosse la relazione di tale ramo con la filosofia naturale o, in altre parole, quale fosse il ruolo e l'influenza della filosofia naturale nello sviluppo della teoria musicale e viceversa come hanno contribuito la teoria della musica e la considerazione degli strumenti musicali alla nascita delle scienze naturali moderne dal grembo della filosofia naturale.[\[2\]](#)

La minuziosa autobiografia cardaniana *De vita propria* ci permette di stabilire un primo rapporto tra orientamento enciclopedico e strumenti musicali. Il filosofo milanese suonava per lunghi periodi della sua vita giornalmente vari strumenti e considerava la musica un'attività ricreativa, come passeggiare e cacciare.[\[3\]](#) Cardano suonava oltre ai vari flauti dolci – appresi dal suo maestro di musica Leo Oglonus o Uglonus[\[4\]](#) – probabilmente anche la lira, il liuto e la lira da braccio.[\[5\]](#) A questa vasta conoscenza degli strumenti corrispondeva il noto interesse enciclopedico di Cardano nel collezionare le varietà delle cose[\[6\]](#). Infatti il testamento del 14 luglio 1559 conferma che il filosofo milanese possedeva una piccola collezione di strumenti preziosi per un valore di *60 lire imperiali*[\[7\]](#) e alcuni libri di musica. In quello nuovo del 7 agosto 1560 leggiamo che aveva l'intenzione di donare al suo allievo Ercole Visconti un *clavicordium et sex copias librorum canendi*.[\[8\]](#)

L'autore afferma ripetutamente nel *De vita propria* che l'*usus musicae* è uno dei passatempi più piacevoli in quanto *voluptas*.^[9] L'effetto positivo sulla salute psichica dell'esercitarsi con gli strumenti musicali (*musicae operam dare*) e della musica in generale viene teorizzato da Cardano, quando definisce la parte pratica della disciplina della musica nell'altro scritto autobiografico *De libris propriis*: “*Musicae contemplatio quid peculiare est habetque quasi medelam usus scilicet moderationem ac participationem: [...]. Usus est demulcere affectus, delectare animos, et laetitiam gignere.*” (OP I 143b) Il passo citato è ovviamente un accenno alla conosciuta teoria degli affetti, nella quale Cardano, partendo dalla tradizione aristotelica e dalla sua filosofia naturale, dimostra l'influenza forte ed efficace della musica sull'anima umana.^[10] L'effetto della musica sulla salute, come tutti i rimedi, può essere positivo o negativo. In tale senso l'autore descrive nel *De utilitate ex adversis capienda* la malattia psichica del suo maestro Leo Oglonus e gli prescrive l'astinenza dalla musica.^[11] Inoltre afferma che tutti i musicisti professionisti soffrono di impazienza e vengono corrotti nel loro carattere dal modo di vita lascivo.

L'autobiografia non si limita a descriverci soltanto l'effetto psichico della *voluptas*, ma mette anche in rilievo che Cardano viveva la musica come attività sociale, infatti suonava regolarmente con l'amico giocatore d'azzardo Ambrosius Varadeus^[12] e inoltre ospitava nella sua abitazione allievi "musicisti" che venivano chiamati in casi di necessità per suonare le messe.^[13]

Infine Cardano sottolinea nel *De vita propria* che egli non si considerava tanto un bravo musicista, quanto piuttosto un teorico della musica: “in musica ineptus usui fui, contemplationi non impar: [...].”^[14] Con la stessa intenzione di mettere in risalto le sue capacità scientifiche, il nostro autore elenca orgogliosamente le sue invenzioni teoriche per la musica, in quanto pretende di aver scoperto nuove note, intervalli e scale, basati sull'uso dei microtoni, e di aver rinnovato la prassi della musica tramite Tolomeo e Aristosseno.^[15] Questo suo orientamento scientifico, che comprende anche la parte pratica della disciplina, evidenzia che l'enciclopedista rinascimentale tratta la teoria della musica come disciplina tradizionale e possiede, come abbiamo visto, una buona e diretta conoscenza degli strumenti musicali.

Dunque si può dire che da un lato l'enciclopedista rinascimentale, nella persona di Cardano, si impegnava costantemente e con passione nell'esercitazione della musica in quanto attività dietetica, possedeva o collezionava degli strumenti e libri di musica preziosi ed era uomo dalle molte esperienze musicali e dall'altro lato non si considerava un bravo musicista, ma piuttosto uno scrittore scientifico che ha lasciato alcuni contributi ai posteri sulla teoria della musica.

Uno sguardo panoramico sulle opere cardaniane rileva, come ha reso noto nel 1973 C. A. Miller, che l'autore milanese si è occupato nella sua ricerca enciclopedica anche della teoria musicale e nello specifico dell'organologia.^[16] Nel *De libris propriis* Cardano descrive accuratamente uno scritto, il *De musica*, datando la sua prima stesura intorno al

1547 con un volume di 170 carte e una divisione in cinque libri.[\[17\]](#) Per la nostra ricerca sull'organologia cardaniana è di particolare interesse il quinto libro intitolato *De structura et usu instrumentorum*, che contiene, come dice il titolo, un'organologia. Questa affermazione viene pienamente confermata dal *De libris propriis* nella versione del 1550, dove si legge addirittura che l'organologia del quinto libro è completa e tratta anche di nuovi strumenti ed altre invenzioni: "In quinto declarantur instrumentorum omnium rationes, tum ea pulsandi, tum etiam instrumenta nova et novae inventiones tractandi illa."[\[18\]](#) Però la storia del testo non ci consente di verificare il contenuto del suddetto libro, poiché la versione del *De musica* descritta nel *De libris propriis* non è stata trasmessa fino a noi. In alcuni scritti, per esempio nel *De subtilitate*[\[19\]](#) del 1554/60 e nel *De rerum varietate*[\[20\]](#) del 1557, si ritrovano tracce o residui che si riferiscono a questo quinto libro della versione scomparsa.

Oltre alla prima stesura si può stabilire filologicamente una seconda redazione del *De musica*, databile intorno al 1566, giacché Cardano, da quanto risulta da uno dei suoi testamenti, ha rielaborato radicalmente il testo prima di tale data con il risultato che le 170 carte sono state sintetizzate solamente in 28, ancora distribuite su cinque libri.[\[21\]](#) La storia della trasmissione dei testi cardaniani ha fatto sopravvivere un frammento, probabilmente l'unico testimone parziale di questa seconda redazione, cioè il testo stampato da Charles Spon nelle *Opera omnia*, intitolato anch'esso *De musica*.[\[22\]](#) Quest'ultimo sarebbe da collocare dopo il 1550, quindi dopo la prima stesura del 1547, perché cita un passo sulla definizione del bello riportato nel *De subtilitate*.[\[23\]](#) Questo scritto contiene oltre alla descrizione generale dei principi della musica (OP X 105-109a) anche una sistematica, ma incompleta organologia (OP X 109b-116b). In seguito sarà innanzitutto questo testo la fonte principale per l'interpretazione dell'organologia cardaniana.

L'ultima redazione del *De musica* del 1574 è, come scrive l'autore stesso nel *De vita propria*, una versione corretta e rielaborata.[\[24\]](#) E' molto probabile che l'unico manoscritto del testo completo, custodito gelosamente dalla Biblioteca Vaticana,[\[25\]](#) sia proprio questa redazione del 1574. Il testo mantiene la quantità di 28 carte della redazione precedente e unisce i cinque libri in uno solo. Per meglio intendere il lavoro di Cardano sui suoi testi e la relazione tra di loro, è da sottolineare che il *De musica* del 1574 riporta un intero passo del primo libro *De tranquillitate* dell'opera *Theonoston*.[\[26\]](#) Lo studio della versione del tardo manoscritto evidenzia inoltre che il testo dal capitolo 41 fino all'ultimo corrisponde presumibilmente alla rielaborazione del quinto libro della seconda redazione (1566), questi capitoli infatti formano la parte organologica dell'opera. Anche se in generale il manoscritto segue un tono colto e con frequenti riferimenti all'antichità, il passo sull'organologia è inspiegabilmente meno sistematico del frammento delle *Opera omnia*, così appare quasi giustificata la sopravvivenza di quest'ultimo inclusa la parte più elaborata sugli strumenti musicali.[\[27\]](#)

Visto che lo scopo di questo studio è determinare sia il rapporto dell'organologia verso la filosofia naturale sia l'influenza della teoria musicale nella filosofia, è di particolare

interesse il fatto che Cardano esamini gli strumenti musicali anche negli scritti di filosofia e di storia naturale. Nel *De subtilitate* parla non solo della disciplina della musica [28], ma anche degli strumenti come dei flauti, della lira, del liuto, dell'organo e dell'archicembalo di Nicola Vincentino (1511-92), famosa invenzione del contemporaneo di Cardano. [29] Inoltre l'autore considera nella sua enciclopedia, come nell'autobiografia, i vari effetti sull'anima umana prodotti dai diversi tipi di strumenti. [30] Infine nello scritto matematico *De proportionibus* (1570), che comprende anche diverse discipline di matematica applicata come meccanica e statica, si trovano alcune osservazioni importanti attinenti l'organologia, in quanto le proporzioni musicali costituiscono i fondamenti per la spiegazione di alcune macchine ed alcuni strumenti.

L'organologia ebbe per tutto il medioevo un'importanza marginale all'interno della teoria della musica in quanto matematica delle proporzioni degli intervalli. Già nell'antica tripartizione boeziana in *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis* le parti più rilevanti erano la *musica mundana*, considerazione delle armonie celesti, e la *musica humana*, ricerca delle armonie dell'anima e della sua relazione con il corpo umano. Il soggetto della *musica instrumentalis*, parte che considera i suoni prodotti da strumenti naturali, come la voce umana, o artificiali, attraverso strumenti, si esauriva invece nella suddivisione di tre specie di essi secondo la generazione del suono: quelli a corda, a fiato e a percussione. Come è noto, ancora nel Cinquecento questa tradizione boeziana era largamente in uso, perciò è quasi superfluo indicare come fonte delle conoscenze cardaniane di tale tradizione Fra' Angelo Da Picitono [31]. Il frate organista divide nel suo libro *Di musica* (1547) la disciplina della musica secondo Boezio nelle tre parti e classifica anche gli strumenti attraverso il criterio della produzione del suono. [32]

Anche se la divisione della musica in *mundana*, *humana* ed *instrumentalis* non riaffiora in Cardano, perché secondo lui la musica è una, cioè “disciplina quae vim sonorum docet agnoscere” [33], l'autore segue nel frammento delle *Opera omnia* la tradizione boeziana in quanto classifica gli strumenti musicali secondo la generazione dei suoni. [34] Tuttavia il filosofo milanese va oltre la tradizione nel modo in cui deduce i vari generi di strumenti, perché non si basa semplicemente sui tre generi “da corde, et da fiato, et da battimento”, ma ricava la differenza delle specie dalla fonte sensitiva della produzione del suono, cioè dalla percussione dell'aria, basandosi sulla teoria aristotelica per cui il suono è l'effetto sull'udito in quanto è aria percossa [35]. Di conseguenza Cardano distingue i seguenti casi secondo il luogo e il modo in cui l'aria percossa produce suoni: o il suono sorge nella gola, o viene prodotto dall'aria che esce dalla bocca, o dall'aria che non ha niente a che fare con il nostro fiato. Infine il suono può essere classificato attraverso la differenza tra *aer collectus* e *aer liber*, cioè gli strumenti a corda producono il suono attraverso l'aria libera, vibrazioni libere dell'aria, variando il suono solo con la variazione dello spessore o della lunghezza della corda. Il suono è prodotto invece *aere collecto* quando le vibrazioni dell'aria vengono variate per la creazione del suono, come nei casi della gola e del fiato. L'autore può ora dedurre quattro generi di strumenti: (1) il fischiello (*fistula*), che produce il suono solo nella gola, (2) gli strumenti a fiato come strumenti che producono il suono attraverso il respiro, (3) l'organo, che produce il suono attraverso l'aria senza il nostro fiato, ed infine (4) quelli a corda, che producono il suono attraverso percussioni libere

dell'aria. In questa classificazione è degno di attenzione il fatto che gli strumenti a corda non sono determinati sulla base del moto o del pizzicare di una corda, ma attraverso la teoria aristotelica dell'udito come percezione del movimento dell'aria. Perciò si può affermare che Cardano accentua notevolmente un'analisi filosofica delle percussioni dell'aria negli strumenti, che troverà nel secolo successivo ulteriori sviluppi scientifici. [\[36\]](#)

Mentre l'esposizione tradizionale della *musica instrumentalis* termina già con la definizione dei vari generi di strumento, Cardano continua invece il discorso nel frammento *De musica* aggiungendo alla classificazione la considerazione del materiale degli strumenti (Cap. 5: *De causa et materia soni instrumenti et differentia ex materia, ex qua instrumenta constant*) e della loro perfezione (Cap. 6: *De Instrumentorum nobilitate*). Così l'autore affronta nel quinto capitolo il problema del modo, in cui il materiale degli strumenti forma la base corporea e fisica per la produzione dei suoni, utilizzando nuovamente la teoria aristotelica della percezione dei suoni, per quanto i suoni devono essere intesi come la percussione tra due corpi aventi determinate proprietà fisiche. [\[37\]](#)

Conforme a questo punto di vista della filosofia naturale tradizionale Cardano considera la materia degli strumenti nella sua struttura fisica, ricorrendo ai tre principi naturali *cavitas*, *aequitas* e *lenitas*, in parte già formulati da Aristotele nel *De anima*, che caratterizzano un ottimo materiale sonoro. [\[38\]](#) Il materiale degli strumenti non deve essere né troppo pesante né troppo spesso, piombo e oro per esempio sono tanto pesanti e spessi, - non contengono vacuo ("*nihil vacui in se continet*") - che non producono un suono elevato e non possiedono nemmeno risonanza. Infine l'autore espande la sua ricerca ai vari metalli (*aes*, *orichalcum*, *stannum*, *cuprum*, *argentum* e *ferrum*) e a vetro, avorio e osso per trattare le loro proprietà sonore. [\[39\]](#)

Se Cardano esamina nel *De musica* il materiale degli strumenti musicali dal punto di vista filosofico, non sembra un'ipotesi azzardata il dire che anche le opere cardaniane di filosofia naturale dovrebbero considerare le proprietà sonore dei materiali oltre alle loro qualità naturali. Ed infatti nel *De subtilitate* si trovano alcune considerazioni dei timbri dei materiali, soprattutto del vetro e del bronzo. [\[40\]](#) Da questo fatto si può dedurre che Cardano esamini attentamente gli strumenti musicali nella sua ricerca enciclopedica della filosofia naturale in quanto essa comprende non solo le cose naturali, ma anche gli artefatti come esempi delle proprietà naturali. In questo senso gli strumenti compaiono nel *De musica* sotto una luce filosofica e nella stessa maniera sono adottati dal *De subtilitate* come applicazioni delle conoscenze naturali nelle arti meccaniche.

Nel sesto capitolo del frammento *De musica* Cardano analizza le ragioni per un giudizio sulla *nobilitas* o perfezione degli strumenti, applicando esclusivamente criteri musicali. Nella sua maniera esaustiva di classificare, l'autore raccoglie nove criteri necessari per giudicare la perfezione degli strumenti: [\[41\]](#) (1) *amplum systema*, (2) *suavi soni, non aspera non obstrepente*, (3) *quod facile pulsantur*, (4) *cum humana voce et aliis instrumentis facile conveniant*, (5) *polyphona*, (6) *vocem retinent*, (7) *vocem amplam, non tenuem*, (8) *minimis intervallis ac frequentioribus divisum habent systema*, (9) *quae inflantur, quoniam humanae voci sunt similia*. Secondo queste *conditiones* si può

determinare esattamente il valore di uno strumento, con il risultato che l'organo è lo strumento perfetto. Dal confronto del frammento con il manoscritto ci balza agli occhi che Cardano si ravvede scrivendo nella tarda versione che la *lyra* (citarra) è lo strumento più elegante.^[42] Il filosofo lombardo giustifica esplicitamente questa alterazione del giudizio sugli strumenti nel primo libro *De tranquillitate* dello scritto *Theonoston*, quando uno degli interlocutori del dialogo chiede, perché non si consideri più l'organo lo strumento perfetto.^[43] L'autore aggiunge ai criteri puramente musicali quelli pratici e morali, in quanto la *lyra* è uno strumento ideale per l'educazione, la tranquillità dell'anima e l'armonia tra musica e lettura di poesie. E' evidente che Cardano con questo ragionamento rientra nella discussione aristotelica della *Politica*,^[44] nella quale si disputa, se e quale strumento si dovrebbe suonare nella gioventù, argomento che in precedenza sembra aver evitato.

Alla famiglia dei flauti dolci Cardano presta una particolare attenzione, in quanto, come già detto, non solo egli stesso suona le diverse taglie del flauto sotto la guida del maestro Leo Oglonus, ma dedica anche alcune pagine dello scritto *De musica* delle *Opera omnia* alla descrizione dettagliata della tecnica e della costruzione di questi strumenti, proponendo una considerazione quasi 'scientifica' e in parte filosofica all'organologia.

Secondo Cardano gli strumenti a fiato meritano un'esposizione speciale nel confronto con altri strumenti, perché il loro principio o funzionamento (*ratio*) non è veramente chiaro. L'autore spiega questa *ratio*, sotto la prospettiva di analizzare la costruzione di tale strumento, attraverso una classificazione dei vari fori e dei loro effetti per la produzione del suono, definendo due generi di fori necessari, l'imboccatura e il foro del piede e un terzo, quello dei fori del corpo, utili per le modulazioni che operano in tre modi sul suono: *reddere vocem faciliorem*, *vocem modulari* e *vocem acuerere*.^[45] Inoltre Cardano aggiunge una dimostrazione strutturale ed acustica, perché il suono (*vox*) esce dal foro del piede del flauto e non dagli altri fori, dimostrazione che l'autore svolge addirittura in quattro modi evidenziando la vastità del campo dell'organologia. E' da sottolineare che Cardano analizza e risolve il problema della *ratio* degli strumenti a fiato con una metodologia ben precisa, classifica le possibilità e descrive esattamente i principi della creazione del suono, facendo uso delle lettere e di un corrispondente disegno.



Figura 1 : Il flauto secondo OP X 111b

Nell'ottavo capitolo del frammento *De musica* Cardano analizza gli aspetti fondamentali della tecnica degli strumenti a fiato, cioè la diteggiatura, il fiato e l'articolazione. Nella sua impostazione l'autore segue nettamente gli argomenti trattati dalla letteratura contemporanea sul flauto, come l'*Opera Intitulata Fontegara* di Silvestro Ganassi, il quale è ben noto a Cardano e lo cita esplicitamente nel *De musica* come punto di riferimento ed autorità per le varie diteggiature.^[46] Il musicologo Miller ha affermato nei suoi studi che il discorso cardaniano sul flauto è orientato nello scopo e nel contenuto all'antecedente trattato di Ganassi e ha interpretato i capitoli del filosofo milanese come una ricezione del famoso musicista veneziano.^[47] A conferma della tesi di Miller i tre

aspetti fondamentali si ritrovano sia in Ganassi che nello scritto di Cardano, cioè nell'autore veneziano "el fiato, la mano e la lingua" e nel filosofo milanese *varietas digitorum, spiritus e lingua*.^[48] Una lettura attenta dello scritto cardaniano fa però notare che non tutte le sue regole e descrizioni sono dipendenti da Ganassi e che l'autore svolge una ricerca più ampia e precisa all'interno del suo mondo enciclopedico filosofico.

Per quanto riguarda il fiato (*spiritus*) Cardano distingue i vari fenomeni attraverso le qualità *magnitudo* ed *impetus*, che possono realizzarsi ognuna o in uno dei due estremi o nel loro mezzo, cioè la *magnitudo* dell'emissione del fiato può essere o *plenus* o *vacuus* o il mezzo tra di loro, l'*impetus* del fiato può essere o *remissus* o *incitatus* o il mezzo.^[49] Qui ci balza agli occhi che Cardano parla della quantità del fiato tra pieno e vacuo, due estremi che l'autore determina nella sua filosofia naturale invece come *magnitudo* e *parvitas* della materia dimostrando che il vacuo non esiste. Perciò il vacuo del fiato non deve essere inteso come vacuo della materia, ma come mancanza o privazione di fiato. Relativamente al principio dialettico, principio molto usato da Cardano in tutti i suoi scritti, della definizione di una proprietà tra due estremi e il loro mezzo sappiamo che è fondamentale per la metodologia aristotelica della definizione scientifica delle cose, ma il suo uso per la definizione della tecnica flautistica dimostra la vicinanza o dipendenza da Ganassi, perché anche il musicista veneziano si serve di tale principio per la definizione degli aspetti fondamentali della tecnica del flauto.^[50] Cardano segue quindi Ganassi nel determinare l'articolazione tra i due estremi *lenis* (*lere*) ed *asper* (*theche*) ed il loro mezzo (*there/thara*) oltre a definire il principio *lingua* attraverso la pronuncia, la posizione ed il movimento della lingua stessa (*lingua reflexa ad palatum – lingua extensa – recto motu – motu reflexo*).^[51] Infine il filosofo milanese descrive anche le tre posizioni delle dita utilizzando lo stesso principio dialettico dei due estremi e il loro mezzo: chiuso, aperto e semichiuso.^[52]

Relativamente alla prassi cinquecentesca dell'articolazione, è un problema frequentemente discusso il modo in cui i vari strumenti possono o dovrebbero imitare la voce umana. Infatti Ganassi apre il capitolo sulla definizione e la valutazione del flauto proprio con il paragone degli strumenti al parlare della voce umana ritenendo che il valore del flauto consiste nella facoltà di imitare perfettamente la voce umana.^[53] Cardano segue questo concetto estetico, perché gli strumenti devono non soltanto imitare la voce umana, ma anche gli affetti. L'imitazione della voce è addirittura una proprietà specifica del flauto, esso può infatti imitarla non solo nel modo degli altri strumenti in generale, ma più specificamente.^[54] Di conseguenza gli affetti causati dal flauto corrispondono a quelli che possono essere prodotti dalla voce umana.^[55]

Nel nono capitolo del frammento *De musica*, intitolato *De elymis et earum forma atque secretis*, Cardano sviluppa la sua analisi dettagliata e specifica del flauto. L'allusione del titolo ai segreti da carpire deve essere ambientata nella tradizione cinquecentesca delle *Wunderkammer*, collezioni museali che potevano contenere tra gli oggetti prodigiosi anche strumenti musicali.^[56] All'inizio del capitolo l'autore descrive esattamente la costruzione del flauto considerando la dimensione dei fori e la qualità del legno.^[57] La

descrizione è illustrata da una figura utilizzando le lettere dell'alfabeto per spiegare dettagliatamente i flussi dell'aria, i fori e la generazione del suono. Ganassi utilizza nel suo libro figure di flauti solo per la visualizzazione didattica delle varie diteggiature, senza spiegazione della costruzione strutturale del flauto.[58] E' da notare che mentre Ganassi scrive per il dilettante del Cinquecento il quale vuole imparare lo strumento con i vari modi di diminuzioni musicali, Cardano è molto meno didattico nelle sue descrizioni, perché indica le varie diteggiature con lettere in una singola figura e abbandona del tutto le diminuzioni per l'esecuzione artistica dei brani musicali. Perciò si potrebbe ipotizzare che Cardano non vuole scrivere un metodo per dilettanti, ma piuttosto un'organologia quasi scientifica che esamini precisamente la costruzione e le proprietà del flauto.

Dopo la descrizione organologica Cardano deduce 13 regole che formano un vero metodo del flauto e delle diteggiature. Questo metodo pretende di dedurre esattamente tutte le regole da quelle precedentemente dimostrate o da ragioni evidenti,[59] spingendo in questo senso la trattazione oltre le vaghe "dimostrazioni" del Ganassi. Il risultato è una specie di geometria del flauto che conduce la parte pratica della musica, cioè la descrizione della costruzione e dell'uso degli strumenti, al metodo matematico della disciplina della musica teorica e rivaluta la musica pratica attraverso una teorizzazione dei suoi contenuti.

Senza descrivere dettagliatamente la diteggiatura dei vari flauti, i trilli ed il vibrato, - questo è compito della ricerca musicologica o storiografica degli strumenti - si può riassumere che Cardano non ha solo una buona conoscenza della prassi degli strumenti e una diretta consapevolezza della letteratura contemporanea sul flauto, ma che indirizza anche il suo trattato relativo alla musica pratica verso una teorizzazione e una visione più filosofica e più scientifica del flauto.

Nel *De proportionibus* (1570)[60] Cardano esamina sistematicamente le proporzioni della geometria e dell'aritmetica e poi quelle dei campi nei quali si applica la matematica, cioè la cinematica, la statica e l'acustica. La sezione di matematica applicata contiene anche una parte sulla musica e sulla sua relazione con altre aree del sapere, quale la psicologia degli affetti, l'estetica del sapore e dell'olfatto ed infine la meccanica delle macchine.[61] passo intitolato *Proportionem musicam in instrumentis declarare iuxta compositionis rationem*. Le proporzioni musicali spiegano quindi la costruzione di determinati strumenti. Il testo chiarisce che Cardano intende per *instrumenta* le macchine in generale e non solo gli strumenti musicali, cioè in specifico tre generi di macchine: macchine da guerra come catapulte o baliste, organi idraulici e infine vasi di bronzo i quali venivano usati nel teatro antico per produrre effetti acustici quali l'eco e la sordina.[62]

Secondo Cardano la musica offre la chiave per la spiegazione della costruzione di queste macchine attraverso l'indicazione delle proporzioni musicali necessarie e fondamentali per tale costruzione. La relazione così netta tra musica e macchine non era insolita per gli intellettuali del Rinascimento, perché l'architettura come disciplina, che comprende la *fabricatio machinarum*,[63] e la musica come dottrina delle proporzioni sono entrambe saperi di armonie matematiche. Inoltre si deve intendere questa relazione tra musica ed architettura nella tradizione di Vitruvio e del suo *De architectura*, tradizione che passa

attraverso l'umanesimo del Petrarca e Leon Battista Alberti a Cardano.[64] Pienamente conforme all'ideale dell'architetto enciclopedico di Vitruvio, Cardano conferma la dipendenza di un tale uomo ideale dalla musica, in quanto quest'ultimo ha bisogno delle conoscenze della musica per la sua arte.[65]

Cardano deriva la sua dimostrazione della tesi che le relazioni musicali implicano le ragioni della costruzione delle macchine direttamente dal primo libro del *De architectura* (I 1, 8-9), nel quale Vitruvio scrive che le catapulte vengono centrate secondo l'orecchio, i vasi di bronzo aumentano o diminuiscono la risonanza di alcuni intervalli musicali ed infine che gli organi idraulici possono essere compresi soltanto attraverso le loro proprietà musicali.[66]

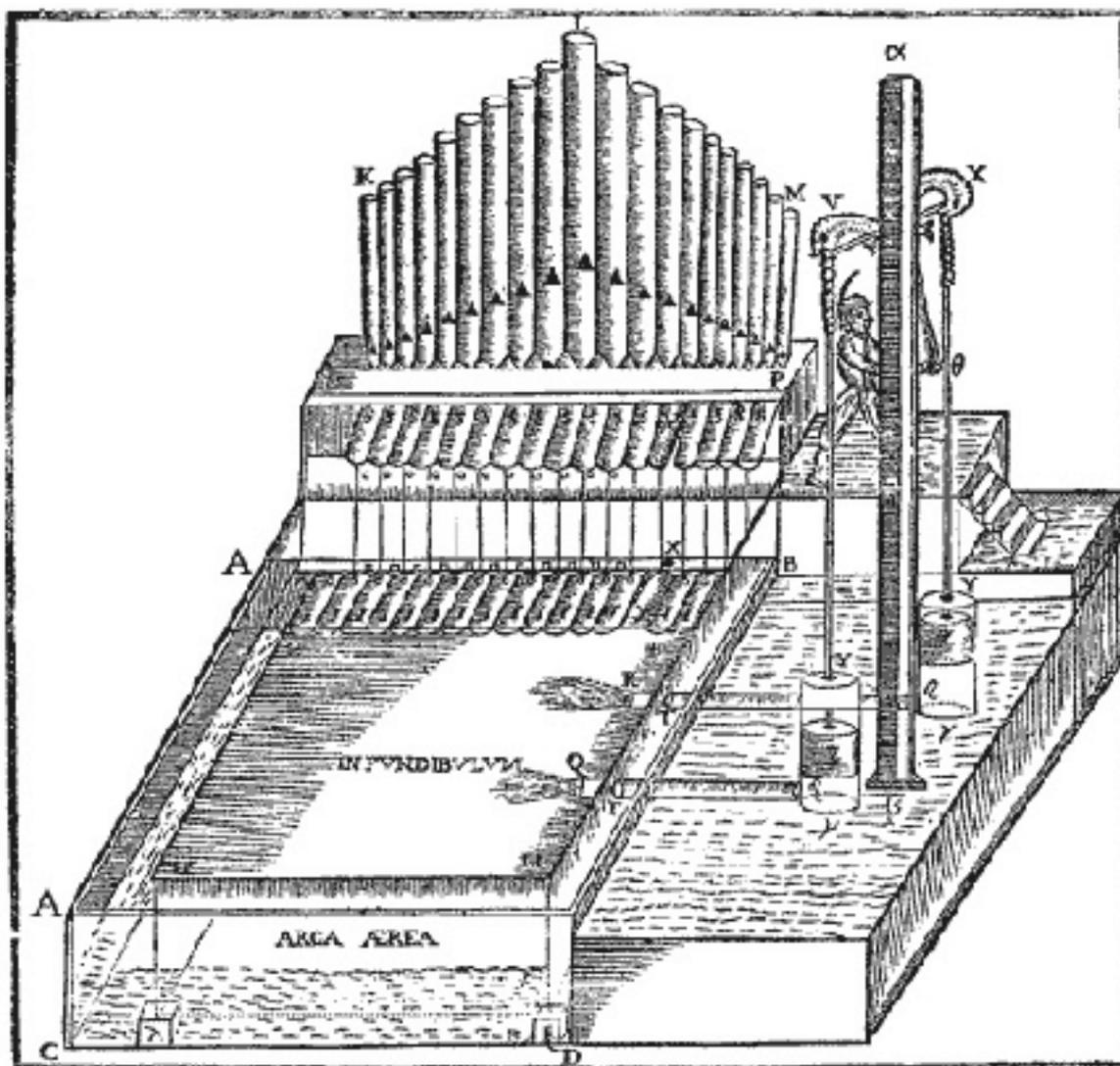


Figura 2 : L'organo idraulico di Vitruvio secondo A. Kircher 1650

Nel *De proportionibus* l'autore collega dunque la spiegazione degli strumenti o delle macchine a Vitruvio, l'antica autorità dell'architettura, come aveva già fatto nel *De subtilitate* e nel *De rerum varietate* deducendo la *ratio* delle macchine dal testo di Vitruvio e dai suoi commentatori, per esempio nella descrizione dell'effetto psichico dell'organo idraulico. [67] Nella stessa maniera Cardano partecipa anche nel *De proportionibus* alla tradizione dei commenti cinquecenteschi di Vitruvio citando

esplicitamente per la spiegazione musicale delle macchine il commentatore Guillaume Philander (1505-1565). [68] Però il lettore rimane leggermente deluso da Cardano per il suo riferimento troppo semplicistico, perché non analizza né interpreta il testo di Vitruvio, dichiara soltanto che nessuno ha spiegato meglio di quest'ultimo le proprietà musicali delle macchine. Il riferimento a Vitruvio deve essere incluso nel contesto degli scritti scientifici che si occupano dell'acustica e che discutono il funzionamento dei vasi vitruviani fino al Seicento. [69]

Sullo scritto cardaniano *De proportionibus* si può dunque dire che non solo l'architettura deve fare riferimento alla musica, ma anche viceversa la musica, in quanto considera il modo di costruzione degli strumenti, deve rapportarsi all'architettura, perché la *fabricatio machinarum* è parte dell'architettura stessa e fornisce importanti conoscenze sulla costruzione degli strumenti.

Nella prospettiva della relazione tra architettura e musica, la descrizione del flauto si trasforma in un problema ancora più tecnico, in quanto lo strumento viene considerato nella sua struttura con le relative proporzioni matematiche. Sviluppato ulteriormente questo aspetto, si può dire che, se l'architettura e la costruzione delle macchine hanno come noto una grande importanza per la filosofia naturale di Cardano, anche il trattato *De musica* deve essere compreso nel cerchio della ricerca enciclopedica e filosofica di tutta l'*experientia* possibile, perché attraverso gli strumenti musicali si chiariscono alcuni principi non solo dell'arte, ma anche della natura. Inoltre si può ritenere che gli strumenti musicali come costruzioni meccaniche hanno secondo Cardano il loro luogo sistematico nell'architettura e compiono un ruolo importante nell'orientamento enciclopedico dell'architetto. [70] Infine si deve notare che sotto questa luce l'opera cardaniana sulla musica appare un episodio significativo della storia degli automi musicali e dello sviluppo della scienza e della tecnica moderna, in quanto Cardano esamina gli strumenti musicali nella tradizione di Vitruvio, la quale conduce nel Seicento alle scoperte nel campo dell'acustica e tra l'altro ad Athanasius Kircher e al suo organo idraulico automatico [71].

* Per le preziose indicazioni e correzioni ringrazio i Proff. Michele Bacci (Siena) e Martino Noferi (Firenze). Questo studio viene qui riportato dagli atti del secondo convegno internazionale del Progetto Cardano, vedi M. Baldi e G. Canziani (eds.), *Cardano e la tradizione dei saperi*, Milano: FrancoAngeli, 2003, pp. 105-124, e ringrazio i curatori per la gentile concessione di ripubblicare lo studio.

[1] Vedi l'introduzione di C. A. Miller in G. Cardano, *Writings on music*, translated and edited with an introduction by C. A. Miller, American Institute of Musicology 1973, p. 15-35, e i suoi articoli, "Jerome Cardan on the Recorder", in *American Recorder*, XII (1971), pp. 123-125, e "Jerome Cardan on Gombert, Phinot, and Carpentras", in *The Musical Quarterly*, LVIII (1972), pp. 412-419. Inoltre vedi R. Erig e V. Gutmann (ed.), *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Amadeus, Zürich 1979, su Cardano vedi, pp. 31, 33-34, 50, e D. Lasocki: "Instruction books and methods for the recorder from around 1500 to the present day", in J. Mansfield Thomson (ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder*,

Cambridge University Press 1995, pp. 119-136, soprattutto pp.122-123, e infine M. Castellani e E. Durante, *Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII*, seconda edizione riveduta e ampliata, Studio per edizioni scelte, Firenze 1987, p. 33.

[2] Vedi D. P. Walker, *Studies in Musical Sciences in the Late Renaissance*. London 1978, P. Gozza (ed.), *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, Bologna 1989 e soprattutto P. Gozza, “La musica nella filosofia naturale del Seicento in Italia”, in *Nuncius* I (1986), pp. 13-47.

[3] (Le opere cardaniane sono citate in seguito secondo le *Opera omnia*, Lyon 1663, indicate con la sigla OP in aggiunta di un numero romano per il volume, di un numero arabo per la pagina e di una lettera per la colonna.) Cfr. OP I 6a: “Exercebat multis diebus a summo mane ad vesperam usque armatus, sudoreque madidus operam dabam musicis instrumentis, nocte tota saepe ad diem usque vagabar.” Purtroppo Cardano non specifica nel *De vita propria*, quali tipi di strumenti intendeva. Per ulteriori citazioni dagli scritti cardaniani sulla relazione con la musica vedi l'introduzione di Miller 1973 (n. 1).

[4] Cfr. OP X 114a: “Fit autem hoc Elyma sensim applicata cruri et remisso spiritu, vocaturque vox addita. Quod si solum quarta pars claudatur, fiet semitonio gravior solum, et hanc vocem me docuit Leo Oglonus magister meus in Musica.” A tale proposito Miller 1973 (n. 1) scrive a p. 15: “Cardan studied the recorder and possibly other wind instruments under Oglonus.”

[5] Miller 1973 (n. 1), p. 17, scrive: “From the intimate knowledge of instruments that he showed in his treatises it is possible that in addition to the recorder he played a number of other instruments, particularly the zittern, lute, and lira.” Per la descrizione delle varie taglie dei flauti dolci e la loro importanza storica vedi Miller 1972 (n. 1).

[6] Vedi sul principio *varietas rerum* M. L. Bianchi, “Motivi scolastici nel primo e secondo libro del *De subtilitate* di Girolamo Cardano”, in *Lexikon Philosophicum*, VI (1993), pp. 7-20.

[7] E. Bertolotti, “I testamenti di Girolamo Cardano, medico, filosofo e matematico nel secolo XVI”, in *Archivio storico lombardo*, IX (1882), pp. 615-660, p. 623: “Al Ferraris succede Ercole Visconti di Galeazzo, il quale stava in casa sua, cui lascia strumenti musicali per la somma di lire 60 imperiali.” Poi Bertolotti commenta: “Ecco il Cardano anche musico pratico, come lo fu in teoria, stando al suo lavoro sulla musica.”

[8] R. Soriga, “I testamenti di Girolamo Cardano durante i tre ultimi anni di suo soggiorno in Pavia”, in *Bollettino della Società Pavese di storia patria*, XV (1915), pp. 148-154, p. 149. Invece nel testamento del 18 luglio 1562 viene depositato che Paolo Andrea deve ricevere i libri sulla musica, ivi, p. 152. Nel testamento del 1571 Cardano dona libri di musica e uno dei suoi due liuti, vedi E. Rivari, “Un testamento inedito del Cardano”, in *Studi e Memorie per la storia dell'Università di Bologna*, IV (1920), pp. 3-25, p. 15seg.

[9] Cfr. OP I 8a: “Itaque a voluptate initium sumpsi aetate, natura, curis praeteritis, et occasione suadentibus. Mane si profitendum esset, ut Mediolani primum, post Papiae longe saepius profitebar. Inde deambulabam in umbra extra urbis maenia, prandebam, musicae post operam dabam: inde piscatum ibam iuxta lucos, et sylvas paulum ab urbe distantes: studebam, scribebam,

vesperi domum me recipiebam: perduravit hoc tempus annis sex [...].” Anche durante il suo soggiorno come medico praticante a Sacco Cardano considerava la musica un’occupazione felice, OP I 22a, b: “[...] ita etsi dum in oppido Saccensi fui, felix eram, non tamen sequitur, ut aliquando felix fuerim. Itaque ludebamus, musicae operam dabamus, spaciabamur, epulabamur, licet raro studiis operam navabamus, nullae molestiae, non timores [...]” Cfr. anche OP I 52a: “In iuventa, rursus, mediocris habitus, medicriter itacundus, laetus, voluptatibus deditus, musicae praecipue. [...] In hoc ergo tempore me dedidi vii annis voluptati, musicae, atque aliis, aleae et piscationi maxime: [...]”

[10] Vedi I. Sch•tze, “Cardano und die Affektenlehre der Musik“, in *Bruniana e Campanelliana*, VII (2002), pp. 453-467.

[11] Vedi OP II 177b-178a: “Qui etiam in sermone sibi nimium dum placent, morologi appellantur. Cuiusmodi sunt senes amantes et luctu positi. [...] Est in his Leo Uglonus Musicus magisterque meus et ipse vir probus ac praestans, et octuagenario vim nunc longe maior hic chlamidem viridem, rem certe omnibus insuetam gestebat.” OP II 226a: “Ut ergo curetur, praecipue abstinebimus ab artibus, quae eam irritant, qualem diximus esse musicam. [...] Esse autem musicos omnes impatientes non solum experimentum docet, sed et ratio ostendit.” *Problemata*, OP II 647: “11. Cur musici sunt adeo flagitiosi inter caeteros, incontinentes, ebriis, lascivi, petulantes, infidi, inconstantes, leves, gloriosi, mendaces, malae consuetudinis nugaces? [...] An quod saepius assuescant edere et bibere et immodice: ideo fiunt intemperantes et morborum etiam; ex intemperantia vero ad omne vitium prona ac magis ex ebrietate. Inditio hoc est quod Leo magister meus Musicus fuit admodum probus quia continens.”

[12] Vedi OP I 12a.

[13] Cfr. OP I 20a, 21a e 26b.

[14] OP I 31a. Invece Filippo Archinto avrebbe lodato Cardano come esecutore di brani musicali, vedi A. Wykes, *Doctor Cardano: physican extraordinary*, Muller, London 1969, p. 60.

[15] Cfr. OP I 39b: “In musica novas voces, novosque ordines inveni, aut potius inventos in usum revocavi, ex Ptolomaeo et Aristoxeno.”

[16] Lo scritto italiano *Della natura de principii et regole musicali*, che Charles Spon ha incluso come testo cardaniano nelle *Opera omnia* (OP IV 621-630), deve essere probabilmente considerato non autentico o almeno dubbio, come già Miller 1973 (n. 1) ha evidenziato, p. 21: “On the other hand at least two works in the 1663 edition are spurious. *De operatione* mentions Galileo Galilei, who was a child when Cardan died; a vernacular musical treatise, *Della natura de principii et regule musicali*, devoted to an exposition of the hexachord system and the tree genera, was not written by Cardan on the basis of internal evidence.” L’attribuzione a Cardano è forse fondata sul passo del testo dove parla del “nostro Cardano”, OP IV 622a: “Qui dovrebbe esser la forma della mano descritta con l’infrascritte regole dal nostro Cardano.” Il fatto che Charles Spon ha introdotto lo scritto nelle *Opera omnia* è giustificato dal catalogo dei manoscritti cardaniani il quale è stato compilato nel 1619 da Fabrizio Cocanaro, allievo di Cardano, vedi M. Baldi e G. Canziani, “La circolazione dei manoscritti cardaniani. Alcuni documenti”, in M. Baldi e G. Canziani (eds.), *Girolamo Cardano. Le opere, le fonti, la vita. Atti del Convegno internazionale*

di studi, Milano (11-13 dicembre 1997), Francoangeli, Milano 1999, pp. 477-497, p. 486.

[17] Vedi OP I 70b-71a per la versione del 1557 e 108a-b per la versione del 1562: “Eodem quoque anno condidi libros quinque Musicae, quorum initium est: Musicam neque ab antiquitate: magnitudo, foliorum clxx. In primo libro de generalibus artis regulis atque principiis, secondo, de antiqua musica, ubi de rhythmis, carminibus, choris, saltationibus: in tertio, de musica nostra: in quarto, de modo componendi Cantilenas et dicitur Contrapunctus: in quinto, de structura et usu instrumentorum.” Vedi anche M. Baldi e G. Canziani, “Una quarta redazione del *De libris propriis*”, in *Rivista di storia della filosofia*, IV (1998), pp. 767-798, p. 793: “In primo libro Musicae fundamenta et praxim chromatici et enarmonici tetrachordi. In secundo modos omnes saltationum et carminum et cantilenarum, quibus antiqui utebantur. In tertio ubi modus canendi docetur, parum adiectum est, quia omnia a recentioribus sumpta sunt. In quarto modi plurimi componendi cantilenas suavissimas adijciuntur, omnibus usque ad hanc diem maioribus nostris ignoti. In quinto declarantur instrumentorum omnium rationes, tum ea pulsandi, tum etiam instrumenta nova et novae inventiones tractandi illa.” Per la datazione cfr. p. 775: “Anno autem XLVII libros quinque Musicae collegi, quos absolvere spero.”

[18] Vedi n. 17.

[19] Cardano nomina OP III 603a-b il quinto libro sul flauto: ”At haec parva sunt intervalla, sed minora sunt enarmonici diesibus distincta, et ob id dulcior chromatico harmonia. Ut vero exemplum eius habeas in elymis, ut in quinto musicae docuimus, tremula vox parum aperto foramine, hemitoniorum, minime autem tonorum diesim efficit: [...]“

[20] Cfr. OP III 237: “Verum ut ad sermonis occultationem redeamus, septimumque illius modum explicandum, qui vocibus rudibus perficitur, ut in Mexico latrones et amantes sibilo ita omnia explicant, ut loqui dixeris illos, refert Franciscus Lopez. [...] Id duobus modis contingit, alter quidem, ut in fistulis quibus canimus simul et loquimur, dictum est de his in quinto Musicae nostrae. [...]“

[21] Nel testamento del 18 gennaio 1566 si legge: ”Musice lib. V. ex primo exemplari fol. 28.” (E. Bertolotti (n. 7), p. 642).

[22] Lo stato dello scritto è dubbio: il primo capitolo che comincia esattamente, come è indicato nel *De libris propriis*, si interrompe già dopo alcune frasi, indice del fatto che il testo è ricostruito. Il riferimento ad un *Opus perfectum*, ”Sed quia oportet intelligere quonam pacto haec intervalla seu proportiones iungantur, quanquam de his in quinto operis perfecti libro abunde dictum sit, non tamen pigebit pauca hic ad vsum maxime necessaria repetere“ (OP X 108a), non fa pensare, come scrive Miller 1973 (n. 1), p. 19, ad un altro testo “perfetto” di *De musica* – il quinto libro non parla affatto delle proporzioni –, ma ad un altro testo da individuare, probabilmente matematico. Inoltre i riferimenti al secondo e quarto libro, OP X 116a, si spiegano dal fatto che il testimone è il frammento di un testo distribuito su cinque libri. Nel contesto del progetto *Thesaurus musicarum latinarum* (<http://www.music.indiana.edu/tml>) è stata pubblicata una trascrizione del testo latino.

[23] Vedi OP X 106a: “Cum enim ex his quae in libris de subtilitate demonstrata sunt, dum de pulchritudine loqueremur, simplicissima proportio sit auribus maxime congrua atque ideo

iucundissima, simplicissima autem sit unisonus, quia aequalitate constat, erit haec etiam iucundissima [...].” Il passo si riferisce a OP III 571b: “Quid igitur est pulchritudo? Res visui perfecte cognita, incognita amare non possumus: ea autem agnoscit visus, quae simpliciter constant proportione dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, sesquitercia, ut de humana facie diximus: [...]”. Anche se *De subtilitate* è stato concepito nello stesso periodo del *De musica*, il riferimento citato presuppone che l’opera *De subtilitate* sia già abbastanza elaborata, perciò si deve ammettere che il frammento è posteriore alla prima stesura del *De subtilitate*.

[24] Cfr. OP I 41b: “Musicam, sed hanc anno post vi. scilicet MDLXXIV correxi et transcribi curavi.”

[25] Cioè *Hieronymi Cardani Medici Mediolanensis de musica liber unus*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana: Fondo Vaticano Latino, 5850, cc. 28; vedi P. O. Kristeller, *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, 7 voll., E. J. Brill, London 1963-1997, vol. 2, p. 336. Il testo del manoscritto è stato tradotto in inglese ed annotato da Miller 1973 (n. 1), pp. 73-191.

[26] Come ha già indicato Miller 1973 (n. 1), pp. 176-178, una parte del capitolo 42 del manoscritto riporta il testo del *Theonoston*, cioè OP II 344a-b.

[27] La mancanza del metodo del flauto dolce nel manoscritto - Cardano accenna soltanto cinque regole - conferma che le due redazioni sono ben lontane tra di loro (1566 e 1574). Mentre Cardano suonava probabilmente il flauto dolce nel periodo della prima redazione, non dimostra lo stesso interesse durante l’ultima redazione.

[28] Cfr. OP 602b-604a.

[29] Cardano cita lo strumento per la divisione del tono in cinque sottotoni nel passo in cui discute le scale, vedi OP III 603a: ”Nuper Nicolaus Vincentius Monochordium construxit per dieses divisum, ut tonos singulos in quinque semitonia minora in duo divideret. [...]”

[30] Vedi OP III 573b-574a. Sull’argomento degli affetti nella teoria della musica di Cardano vedi Schütze (n. 10).

[31] Vedi OP X 107b: “Sic erravit, Frater Angelus Picitonus in suo primo libro capitulo 28. floris musicae, cum dixit fa esse tonum perfectum et mi imperfectum, imo verius fa deberet dici semitonium et me tonus.”

[32] Fior Angelo, *Di Musica: Nuovamente dal R. P. frate Angelo da Picitono, Conventuale, dell’ordine minore, Organista precarissima, composto*. Vinegia MDXLVII, Cap. 4: “Perche nel sopra Capitolo habbiamo dimostrato la vera diffinitione, etiamdio Etimologia della Musica apartamente dichiarata, per maggior dichiaratione, et intelligentia d’essa, diremo che la Musica è tripartita: come vuole il padre di essa, Boetio Severino nel primo del la sua Musica al 2. Capitulo, cioe, Mundana, Humana, et Instrumentale: [...] pero tornando onde mi sono partito, dico, che la Musica mondana (si come scrivono alcuni dotti) ch’è l’harmonia e causata per el moto delle stelle e continuo movimento de Pianeti.” Poi Cap. 5: “La musica humana è una concordanza de diversi

elementi in una compositione, mediante la quale la natura spirituale si congiunge, la quale concordia proce dalla connexione dell'anima, et del corpo: [...].” Infine Cap. 6: “La musica instrumentalis è quella la qual è prodotta over causata da gli instrumenti artificiali, e da quella nasce la Musica organica et harmonica. Im perciò che l'organica Musica è prodotta da gl'instrumenti artificiali, che sono di piu forte. Ma generalmente si trovano essere triplicati, cioe, da corde, et da fiato, et da battimento. [...] Et questo afferma il Severin Boetio nel primo della sua Muscia al 2. capi. dicendo Haec vero administratur aut intentione, ut nervis aut spiritu, ut tibiis, vel his quae ad aquam moventur: aut percussione quadam, ut in his quae concava quadam virga aerea feriuntur: atque inde diversi efficiuntur soni.”

[33] Cfr. OP X 105a.

[34] Cfr. OP X 109b: “Cum omnia instrumenta musica sono constant, necesse est, ut sonus ille vel fiat in gutture vel ex aeris impulsu qui ex ore prodiens sonum efficiat, velut [vel ut?] absque nostro spiritu fiat, atque tunc etiam duplex discrimen: vel enim fit ex aere collecto, vel libero; liber autem aer non potest sonos sub certa ratione reddere, nisi mensura et tenuitate fidium causam praebente. Ergo quatuor erunt in universum instrumentorum genera, quae vocem reddunt in gutture formatam, vocantur autem fistulae, suntque unius tantum generis. Quae vero spiritum solum recipiunt vocem autem formant in se sunt, ut buccinae, litui, cornua, tibiae, tubae, elymae quas vocamus flautos, Phipholae, syringes. Tertii generis sunt organa et hydraulica. Quarti generis sunt lyra, quae antiquissima est, cithara, sambucae, chelis, Psalteria, clavicitheria, clavichordia, clavicymbala, magades, barbithi, naula, monochorda, cornua, testudines, tricordia, simica, epigonia.[...]”

[35] Vedi OP X 110a: “Sonus est accidens aurium sensu proprio quod percipi potest ob aerem percussum.” E poi Aristotele, *De anima*, II 8.

[36] Cfr. Gozza 1986 (n. 2), pp. 27-36.

[37] Vedi OP X 110a: “Sonus est accidens aurium sensu proprio quod percipi potest ob aerem percussum. Sonus autem perfectus fit, quotiens aer inter duo dura corpora percutitur, vel cum unum corpus ut fidibus aerem percutiendo alteri corpori illidit. Generaliter vero fit non sine percutiente percusso et aere medio. Ut vero bene sonus efficiatur, latitudo certe necessaria est: impossibile est enim rem tenuissimam, tenuissimae illis bene sonare, unde acus parum sonat, et si perforetur et infletur, non tamen sonabit. Itaque ut sonus evidens fiat necesse est percutiens adesse, quod etsi sit tenue non multum refert et aerem et rem latam percussum.” Vedi anche Aristotele, *De anima*, II 8.

[38] Vedi OP X 110a: “Sed ut iucundus sonus fiat, in re percussa lata tria sunt necessaria, cavitas, aequalitas et lenitas. Per aequalitas intelligo id quod refertur ad figuram et substantiam. Sed et oportet adesse materiam ad sonum aptam; plumbum enim etsi cavum aequale et latum sit non tamen sonat, quoniam nihil vacui in se continet, et ob id etiam gravissimum est: gravia etiam valde omnia reliquis levioribus minus sonant, et obtusius, ut inter metalla aurum et plumbum, inter ligna buxus et ebenus.”

[39] Cfr. OP X 110b: “Metalla igitur plus generaliter strident ligno, et ob id instrumentis vocalibus aptiora vt tubis et organis. Inter metalla aes magnam habet vocem, orichalcum

plurimum stridet, stannum suavius, cuprum vehementius percuti potest, quod nec flectatur nec facile frangatur. Argentum claram habet vocem; nolis igitur aptius cuprum quod longius exaudiatur, quia vehementer percuti potest non quia magis resonet aere. Argentum additur, ut clariorem reddat sonum, organis stannum convenit ob suavitatem, sicut tubis aes, lituis orichalcum. Ferrum male sonat elymis et his quae fidibus constant lignum, per stannum album plumbum intelligo. Cornua media sunt inter lignum et aes, quantum enim a ligno suavitatem, tantum ab aere vocis vincuntur magnitudine, vitrum inter cornu et lignum medium est, unde et cornua vitrea fiunt, quae parvo sunt in pretio ob fragilitatem: fiunt et organa qualia dum essem Venetiis, spectavi, audivique, vox tenuior acutior suavior quam in stanno. Tenuior et debilior quod vitrum impetum maiorem aeris absque periculo haud sustineat, suavior quia lenior, acutior quia levior est materia. Fiunt etiam fistulae tenues, nam moles in re tam fragili, quo maior eo periculosior, ideo acutior vox ob angustiam fistularum. Ebur et ossa obtusorem eo habent cornibus sonum quo magis terrea sunt, suavem tamen ebur, quia exacte expolitur, arundo stridet: at cortex lauri et reliquarum arborum obtusum et inaequalem necessario habent sonum, sunt enim inaequali substantia, ob hoc indigna quae referantur inter materias instrumentorum nostrae aetatis.”

[40] Vedi OP III 451: “Fiunt ex eo [vitro] organa vocata, instrumenta musicae, suavicae admodum voce, et quae fastum pulchritudine humani regni ostendunt.” Ed anche OP III 458a: “Aere etiam fistulae fiunt organorum musicorum: quaedam plumbo candido, aliae ligno: atque ita in eodem organo audies tubas, cornua, fistulas, tibias, tympana, lyram, testudinem, citharam, mira varietate, tum etiam alias voces alternatis modis resonantes. Solum deerat humana, quae eo difficilius imitatur, quod suavior est caeteris. Aes proprie tubis convenit, ut Doricam musicam alacri et maximo strepitu excitet, atque ob id homines ad praelium accendat.”

[41] Vedi OP X 110b-111a: “In strumentorum nobilitas ex novem habetur conditionibus, amplo systemate, ut scilicet saltem bis diapason excedat, velut chelis quae ad viginti pervenit vocem, organum ad quater diapason, suavi voce non aspera non obstrepente, quod facile pulsantur. Et ob has tres causas litui imperfecti sunt et ignobiles. Difficilius enim longe inflantur elymis, rauci sunt et obstrepunt, nec supra diapason nisi una duntaxat voce ascendunt: cornua vero etiam his duas has ob ultimas causas sunt viliora. Quarta conditio est ut cum humana voce et aliis instrumentis facile conveniant. Hanc ob causam elymae minime laudantur, vix enim ullum aliud instrumentum minus convenit. Quinta quod polyphona meliora sunt tricordiis dicordiis et monophonis. Quaecunque etiam vocem retinent, ut organa praestantiora sunt fugacem habentibus, sic pedales lyrae clavichordiis ac chelis praeferuntur. Quae etiam vocem habent amplam: his quae tenuem habent praestant. Octava est, quod instrumenta quae minimis intervallis ac frequentioribus divisum habent systema, his quae maioribus ac paucioribus praepollent. [...] Quae inflantur, quoniam humanae voci sunt similia, praestantiora sunt his quae pulsantur, lyrae tamen pedales pipholis praestant.”

[42] Vedi il ms. (n. 25), c. 24r. Qui i criteri sono (1) *numerosi voces*, (2) *multiplicem divisionem ad semitonia, dieses et comma*, (3) *varie aptari*, (4) *humana voci praecipui concordat*, (5) *sex ac septem cordes simul*, (6) *voces tremulae*, (7) *suavitas* e (8) *voces ad libitum allis distinctibus*. Anche nel *De subtilitate* si trovano giudizi sugli strumenti, p.e. Cardano loda la *lyra* invece della *chelis*, cfr. OP III 603: “Sed in cheli unus non poterit se esplicare. Commodior lyra est, quia etiam magis retinet voces.”

[43] Vedi OP II 343b-344a: “Iam unus quaerit musicam, et postquam multo labore vix didicit socii desunt. Et si adsit saepius errant inde risus movetur astantibus, atque ipse pro laude

contemptum assequitur et pro voluptate tristitiam. [...] At dices delectat me discere, a puero didici: nullum est instrumentum, hoc ipse, ostenditque lyram absolutius, nullum liberius, nullam suavius, nullum accomodatius, et tamen quantum et ipsum affert incommodi, dum fides tradentur, remittuntur, atque mutantur vel reparantur. [...] *Ci*. Tu ne absolutiorem dices lyram organo. *Er*. Imo. *Ci*. Quomodo cum organo sint voces plusquam quadraginta in lyra vix viginti.”

[44] Vedi Aristotele, *Politica*, 1341a17-b17.

[45] Cfr. OP X 111b: “Non simplex aut plana est ratio instrumentorum quae ore inflantur, quemadmodum eorum quae fidibus constant. Sed ut clarioribus atque evidentioribus sumamus initium, foramina omnia aut necessaria sunt aut utilia. Necessaria duo sunt, alterum per quod spiritus immitatur, reliquum per quod emittatur. Utilia autem trium generum, unum quod vocem reddit faciliorem, alterum quod eam modulatur, tertium quod eam acuit. Describatur igitur gratia exempli Elyma, cuius superius foramen per quod spiritus immittitur dicat A, B ex adverso, dico quod per B emittitur spiritus ac vox, de spiritu quidem opposita manu sentitur.”

[46] Vedi OP X 115a-b.

[47] Cfr. Miller 1971 (n. 1), p 123: “In scope and detail his printed *De musica* approaches the recorder treatise by Ganassi.”

[48] Vedi OP X 112b: “In omnibus instrumentis secundi generis haec tria pulsando considerari debent: digitorum varietas, spiritus et lingua.” E poi Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, Venezia 1535, Cap. 2: “Questo instrumento nominato flauto richiede tre cose prima el fiato seconda la mano terza la lingua quanto al fiato la voce humana come magistra ne insegna dover essere proceduto mediocralmente perche quando il cantor canta alcuna composition con parole placabile lui fa la pronuncia placabile se gioconda et lui con il modo giocondo pero volendo imitar sife effetto si procedera il fiato mediocre accio si possa crescere e munuir ali sui tempi.”

[49] Cfr. OP X 112b: “At spiritus duae sunt differentiae generales, altera quidem a magnitudine sumpta altera ab impetu: ab impetu tres sumuntur differentiae remissus qui et gravis incitatus et medius inter hos: a magnitudine tres, rursus plenus vacuus ac mediocris. [...]”

[50] Vedi Cap. 5: “Nota che il moto della lingua si fa varii effetti per causa del suo proferir con varie sillabe per tanto intenderai esser tre moti de lingua di tre originali. Il primo si e in esempio queste due sillabe te che teche te che. Il secondo tere tere tere te. Et il terzo lere lere lere le. Et sapi che questi tre moti originali contiene in si li estremi con il suo mezzo. Che sia il vero il primo perferire dil moto primo originale prociede per sillabe che causano effetto crudo et aspro: et il moto terzo de ditre originale per sillabe piacevole overo plane: [...]”

[51] Cfr. OP X 113a: “Lingua autem quatuor modis pulsando utimur, spiritu primo dum minuti reflexa ad palatum vel extensa audet ostruendo meatum et apriendo ut in cornibus: motu et hoc bifariam vel recto vel reflexo, mirum quantum iuuet voces ac variet mutetque: prolatione, haec autem triplex lenis, quae per liquidas fit ut *lere*, aspera quae mutuas aspiratas ut *theche*, mediocris quae mixta est, ut *there* vel *thara*.” Ganassi parla nel Cap. 6 della “lingua dretta e riversa”. Su questo argomento cfr. anche Castellani/Durante (n. 1), pp. 33-35.

[52] Cfr. OP X 113a: “*Digiti tribus modis faciunt mutationem vocum, vel ratione foraminum, ut in elymis maxime videbitur, vel ratione applicationis, et haec est triplex in genere: aliquando enim totum obstruit foramen, aliquando penitus non obstrui, aliquando dimidium.*” Vedi anche Ganassi Cap. 9.

[53] Cfr. Cap. 1: “*voi havete a sapere come tutti li instrumenti musicali sono rispetto et comparatione ala voce humana mancho degni per tanto noi si afforzeremo da quella imparare et imitarla: onde tu potresti dire come sara possibili e condesta cosa che essa proferisce ogni parlare dil che non credo che dito flauto mai sia simile ad essa humana voce et io te rispondo che cosi come degno et perfetto dipintor imita ogni cosa creata ala natura con la variation di colori cosi con tale instrumento di fiato et corde potrai imitare el proferire che fa la humana voce [...]. [...] et sul dipintor imita li effetti dela natura con li varii colori lo instrumento imitera il proferire della humana voce con la proportion del fiato et offuscation della lingua con lo aguito de deti et di questo ne o fatto esperientia et audito da altri sonatori farli intendere con il suo sonar le pole essa cosa che si poteva ben dire a quello instrumento non mancarli altro che la forma dil corpo humano si come si dice ala pintura per fatta non mancarli solum il fiato: si che haveti a essere certi del suo termine per dire rason de poter imitar il parlar.*” Vedi anche Castellani/Durante (n. 1), p. 28.

[54] Vedi OP X 115b-116a: “*Contingunt huic instrumento quae sunt aliis communia, sed huic tamen magis propria. Propria est imitatio humanae vocis non simpliciter, nam hoc ut ostendetur commune est omnibus instrumentis, sed exacte imitare huic proprium. Id autem fit in flebilibus remissa voce, in incitatis aucta, in gravibus continuata, atque ita de aliis affectibus de quibus in secundo et quarto libro maxime dictum est.*”

[55] Cardano tratta il problema della relazione tra musica e lingua nel canto in *De subtilitate*, OP III 603b-604a. Nel manoscritto *De musica* Cardano dà delle regole per il canto, vedi Cap. 44, e tratta con molta precisione l'argomento dell'*imitatio* nel Cap. 36.

[56] Vedi Luisa Simonutti, “*Miracula e mirabilia in Cardano*”, in M. Baldi e G. Canziani (n. 16), pp. 181-214, soprattutto pp. 204-208.

[57] Vedi OP X 113a-b: “*Habent foramina omnia quinque generum. Quae ex his lata habent foramina, quatuor ex causis deteriores sunt his quae angusta: prima quod difficilius pulsantur, quia non tam facile obstruuntur digitis, maiore etiam indigent spiritu, atque eo dupliciter peccant: lassant enim Musicum, et etiam magis ut demonstratum est strident, quarta quod imperitiam ostendunt artificis, qui quod ratione debuit assequi, quasi coecus manu ductus, dilatando foramina ad metam reduxit; meliores ex pruno albis. Quae ex albo ligno levi magis raucae, quae ex solido veluti buxo eo graviore ac magis incommodae quo suaviores. Sit igitur constructa Elyma A B In gravioribus cuius foramen M, quia digitus ad ipsum pertingere non potest omnino, ideo fit latius, quare excederet totum, ea de causa fit remotius, quamobrem adduntur virgulae, quibus compressis concluditur foramen M.*”

[58] Cfr.: “*Cap 3 Regola apertenente a tutte le voce di esso instrumento: Questo ordine et regola quale al presente ti mostro ho eletto la piu facile che a mestato possibile dil che di cho ce me tu vederai nela figura seguente flauti quante sarano le voce che portera el flauto per ordinei generale et disoto via del flauto li pongo la sua nota [...].*”

[59] Vedi OP X 114b: "Hae omnes voces ex regulis supra positis demonstrantur." P.e. Cardano scrive sulla quarta regola, OP X 113b: "Semitonium fit etiam quotiens sub eodem spiritu foramen sequens ex toto claudi non solet, vt ex E in F ex F in G. Demonstratur, quia si ex toto clauditur fit tono gravior, si nihil remanet eadem, igitur clausa parte media fiet gravior semitonio. In quantitate autem partis claudendae auri accommodetur."

[60] Il titolo completo è: *De proportionibus numerorum, motuum, ponderum, sonorum, aliarumque rerum mensurandarum, non solum Geometrico more stabilitum, sed etiam varijs experimentis et obseruationibus rerum in natura, solerti demonstratione illustratum, ad multiplices usus accommandatum.*

[61] Vedi OP IV 548b-556b. Cfr. anche Schütze (n. 10), pp. 444-448, 450-452.

[62] Cfr. OP IV 555a-b: "Tria sunt instrumentorum genera, in quibus maxime relucet ratio compositionis musicae quae a nobis nunc sunt demonstranda, scilicet machinae bellicae, ut catapultae et balistae et scorpiones, et hydraulica instrumenta ad modulationes parata, quae antiquo tempore maxime in usu fuerunt nunc desita, de quibus Vitruvius agit in decimo libro. Tertium est aeneorum instrumentorum, quorum etiam usus desiit in feoenicis theatris, ad intendendam vocem cum modulatione, ut etiam clamor audientium et vulgi cum voluptate excipiatur, de quo idem in quinto libro egit."

[63] Vedi *De libris propriis*, OP I 144a.

[64] Questa tradizione riecheggia ancora nell'idealismo di F. W. J. Schelling : "Die Architektur bildet notwendig nach arithmetischen, oder, wie sie die Musik im Raume ist, nach geometrischen Verhältnissen." (*Sämtliche Werke, Die Philosophie der Kunst*, I/5, p. 576)

[65] Cfr. OP IV 556a: "Liquet ergo si fabrilis omnis ars ad Architectum pertinet, illum etiam hac ratione oportere esse peritum musicae."

[66] Vedi OP IV 555b: "Sed nil melius quam verba ipsius explicare de hoc tractantis, sunt autem haec: *Musicen autem sciat oportet, ut canonicam rationem et mathematicam notam habeat: praeterea balistarum, catapultarum, scorpionum, temperaturas possit rectis facere. In capitulis enim dextra ac sinistra sunt foramina homotonorum, per quae tenduntur ergatis aut suculus et vectibus e nervo torti funes; qui non praecluduntur, nec praeligantur nisi sonitus ad artifices aures certos et aequales fecerint. Brachia enim quae in eas tentiones includuntur cum extenduntur aequaliter et parte utraque plagam emittere debent. Quod si non homotona fuerint, impediunt directam telorum missionem. Item theatris vasa aerea, quae in cellis sub gradibus mathematica ratione collocantur, et sonitum discrimina, quae Graeci cheia vocant, ad symphonias musicas sive concentus componuntur, divisa in circinatione diatessaron et diapente et diapason, uti vox scoenici sonitus conveniens in dispositionibus: tactu cum ostenderit aucta cum incremento clarior et suavior ad spectarum perveniant aures. Hydraulicas quoque machinas et caetera quae sunt similia his organis sine musicis rationibus efficere nemo poterit. Capiamus ergo primum illud quod est manifestius, scilicet de hydraulicis organis quorum meminit Suetonius in Nerone: Reliquam diei partem per organa hydraulica novi et ignoti generis circunduxit, ostendensque*

singula de ratione ac difficultate cuiusque differens iam se prolaturum, ut constet illa fuisse magni opificii quae nostra aetate desiere.”

[67] Vedi OP III 573b: “Qui vero maxime delectant soni, et ipsi ad incontinentiam trahent, studiosos dum nimis musicae reddunt: velut hydraulica organa, quorum Nero suavitate mira delinitus, etiam inter vitae, et imperii pericula, exercituum, et ducum defectiones, imminensque exitium manifestum, curam non neglexit. Aquam haec continent, pluribusque fistulis aer immistus aquae modulationem cum susurro mistum emittit. Tradit Vitruvius horum rationem.”

[68] Su Cardano e i commentatori di Vitruvio vedi I. Schütze, *Die Naturphilosophie in Girolamo Cardanos De subtilitate*, Fink, München 2000, pp.128-143.

[69] Cfr. Gozza 1986 (n. 2), p. 24.

[70] Miller 1973 (n. 1), pp. 21-22, sollecita questo carattere enciclopedico anche per la disciplina della musica stessa: “Cardan’s approach to music might be termed encyclopedic since there is hardly any aspect of music that he did not treat. He discusses its philosophy, social function, acoustical properties, as well as its practise in vocal and instrumental music.”

[71] Vedi A. Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650. Per la costruzione dell’organo idraulico automatico vedi pars V, pp. 334-335. Sulla discussione di Vitruvio in Kircher cfr. pars V, pp. 330-333, p. 330: “Varia de organis Hydraulicis variorum est sententia, et adeo a Vitruvio obscure descripta, ut quid de iis statuendum sit, vix dispici possit; neque mirum est. Nam si et nos quoque organa, quibus utimur describere proponeremus, rem nequaquam non habent huiusmodi organorum notitiam. Tanto magis antiquitas et vocabolorum rerumque novitas nos torquebit, si Vitruvianum machinam descriptam intelligere et fabricare tentaverimus.”

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Carlo Serra

Le funzioni della quinta nella costituzione dello spazio musicale. Jacques Chailley e la rete del discreto

Premessa

La ricerca teorica di Jacques Chailley[1] (Parigi, 1910 - Montpellier 1999) prende forma negli anni 50 del secolo scorso. Le sue indagini hanno come presupposto un'interpretazione della teoria degli armonici[2] come modello storico dello sviluppo del linguaggio musicale occidentale, e si collocano in una prospettiva di singolare conflitto con gli sviluppi della vicenda musicale a lui coeva, dominati dal serialismo e dal nascente interesse per la musica concreta.

Alle analisi sulla risonanza, nate contemporaneamente all'affermazione del linguaggio tonale, si è ricorso per dare fondazione naturale al linguaggio della tonalità, costruito sulla triade maggiore, proposta dall'emissione degli armonici. La prospettiva naturalistica, che permea ogni ricerca legata a quel fenomeno e che trova il primo fondamento nel *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles* di Rameau (1722) è andata sviluppandosi fino a novecento inoltrato: in ambiente francese, una figura come quella di Costère [3], ad esempio, ha tentato un'ibridazione fra quella teorie e le ricerche di Hindemith, per ampliare (e confondere) la nozione di tonalità.

La tradizione legata alla tavola della Risonanza incontra in Chailley un interprete particolarmente vivace, attento soprattutto agli aspetti psicologici dei fenomeni di consonanza, cioè alla fusione simultanea di più suoni tra di loro, ed alla loro pregnanza rispetto alle articolazioni spaziali dei movimenti melodici, orizzontali ed articolate dall'evolversi dalle relazioni intervallari.

Chailley si muove esplicitamente verso una ricostruzione della nozione *originaria* d'armonia, che individui in modo univoco le relazioni funzionali che sostengono le strutture musicali su cui si articolano i linguaggi storicamente dati: per esaurire quel compito, si dovrebbe dar conto di *tutta* la storia delle relazioni consonantiche anteriori ai concetti ramisti di basso fondamentale e di rivolto, che, nella teoria della risonanza incarnavano il modello naturalistico del linguaggio tonale organizzato attorno alla triade. La ricerca natura ipotetica, e seguirà il modello illuminista della storia naturale.

§ 1 Una filosofia conflittuale dell'armonia.

In questo quadro, il fenomeno di risonanza assume il ruolo di un *principio* che, astraendo dalla componente fisica e dalla misurazione matematica, regge i rapporti fra gli armonici e fondamentale[4], e li organizza secondo la trama di relazioni che segue la sequenza degli intervalli messi in gioco dal rapporto che stringe l'armonico alla fondamentale. Al paradigma offerto dal rapporto che stringe gli armonici con la fondamentale andrebbe riportato lo stesso concetto di consonanza, che per il musicologo francese andrebbe inteso come semplice *proiezione psicologica* della risonanza, determinata da una fusione omogenea fra due o più suoni: crasi in cui due suoni *risuonano uno dentro l'altro* e si annullano reciprocamente, la consonanza è principio *statico*. L'organizzazione gerarchica delle relazioni intervallari, che si riverbera nell'evoluzione dell'uso delle consonanze all'interno del linguaggio musicale occidentale guida così *tutta* l'evoluzione della musica, che va rimodellata secondo un'analisi che trovi il proprio fulcro nella *filologia musicale*[5], assimilata da Chailley allo studio di una *filosofia conflittuale* dell'armonia., una conflittualità che, negli ultimi tre secoli, ha visto esplodere dapprima tensioni fra struttura melodica ed intelaiatura armonica, tra architettura modale e suddivisione armonica, e successivamente fra consonanza e dissonanza. Il suo fondamento nascosto, giace nei conflitti fra articolazioni scalari e sonorità delle consonanze *naturali*, che, nello sviluppo storico del linguaggio musicale si *modificano* [6] e alterano la qualità dei propri nessi relazionali, alterando la loro estensione e divenendo sonorità *analogiche*, componenti instabili, che preparano l'avvento di nuove consonanze naturali[7].

La nascita del linguaggio musicale moderno, che prende consistenza grazie alle consonanze di nona e undicesima, emerge il blocco di armonici più remoto, e di più ardua comprensibilità per il pubblico.

All'interno di tale costruzione teorica, incontriamo un nuovo parallelismo: al correlato oggettivo, che troverebbe il fondamento nell'ordine di emissione degli armonici, corrisponderebbe, in senso analogico, lo sviluppo dell'attività recettiva della coscienza: in un percorso che va dal centro alla periferia, la coscienza, che sul piano relazionale si esprime nel riconoscimento attivo delle relazioni fra consonanze, espanderebbe progressivamente le proprie competenze prima attraverso l'individuazione della funzione strutturale degli intervalli attorno ai punti di massima consonanza (ottava, quinta e quarta), poi *abituandosi* ad assorbire gli armonici più lontani dalla fondamentale, consonanze sempre più remote e meno familiari, su cui si elaborano i linguaggi musicali della modernità.

All'interno di questa finzione teorica, tormentata negli sviluppi e vaga nei presupposti, su cui aleggia ancora un apparato positivista, viene sviluppata un'analisi delle componenti uditive e psicologiche, legate all'organizzazione dello spazio musicale: la *tolleranza*, che sul piano soggettivo regola ricezione degli armonici da parte dell'orecchio, limando le differenze d'altezza fra le componenti dell'intervallo (mettendo così in secondo piano le variazioni differenziali che trovano fondamento sul terreno matematico e creano tanti imbarazzi nella teoria della risonanza), e l'*attrazione*, che sul piano della costruzione delle strutture musicali indica la capacità dei gradi forti di attrarre verso di sé i gradi deboli, deformandone la funzione melodica, ritmica o armonica.

Simili presupposti possono certamente lasciar perplessi, per la loro tendenza a mescolare componenti psicologiche, fisiche, ed acustiche, in una teoria evolutiva dell'armonia che assume immediatamente l'andamento di un processo teleologico in cui le grandi modificazioni della sintassi musicale si collegano provvidenzialmente all'ordine di emissione degli armonici, scandendo l'andamento di una Storia della Musica (le maiuscole sono d'obbligo) che si snoda attraverso il concatenarsi di *epoche*, in cui i singoli linguaggi musicali saranno retti da consonanze specifiche, dall'ottava alla settima diminuita, fino all'undicesima ed oltre. Il processo determinerà così il sorgere di un parallelismo fra un non meglio specificato intendere musicale e la costruzione di nuove sintassi, rette dal ritmo alterno delle funzioni strutturali di consonanze naturali e consonanze analogiche.

La ricerca dovrà quindi guardare non solo all'ambito della storia della modalità, dalle articolazioni melodiche del mondo greco a quelle modali del primo medioevo, ma anche a tutte le forme moderne di ripensamento d'armonia e modalità, che muovono da Strawinskij a Bartòk, attraverso Chopin, Liszt, Berlioz, Debussy, Ravel, Hindemith, Messiaen, che egli considera come tappe di un disvelarsi delle latenze spaziali legate al fluidificarsi delle varie architetture sostenute storicamente dalle relazioni intervallari. La storia è quindi storia di strutture latenti, che devono essere riportate al loro fondamento. Per dar corpo a questa ricostruzione delle vicende musicali, che aspira ad un modello unitario, le indagini del teorico francese si orientano in molte direzioni: egli mostra così grande curiosità nei confronti delle discipline etnomusicologiche, psicologiche e pedagogiche, che offrono preziosi elementi d'analisi per la comprensione delle relazioni che connettono l'attività della coscienza umana alla capacità di riconoscere ampiezza e modificazioni degli intervalli.

Se lasciamo cadere l'apparato ideologico che sta dietro al modello processuale, e diamo alla categoria di attrazione tutta la sua pregnanza fenomenologica, la lettura di Chailley si rivela così assai preziosa, per l'enorme attenzione che sviluppa rispetto al tema delle articolazioni intervallari dello spazio musicale, e al suo declinarsi attorno alle singole consonanze di base, all'interno delle pratiche compositive.

Allo scopo di offrire un piccolo saggio di tali aspetti, ci tratteremo attorno funzioni della quinta, che Chailley legge tanto in senso armonico (nella sua specifica accezione, naturalmente) che in senso melodico-scalare. Un riferimento costante, nelle ricerche di Chailley, è la trasformazione delle relazioni funzionali in cui vengono collocate le linee melodiche tra il primo medioevo e gli albori della polifonia. Si tratta di un campo complesso, che Chailley tende a ridurre a poche funzioni morfologiche: queste stilizzazioni sentono il passare degli anni, ma mantengono una grande efficacia esplicativa. Partiremo da lì.

Le vicende di queste ricerche, infatti, ben lungi dal poter essere collocate fra i tanti residui museali, rapidamente ingialliti dal fulgore delle avanguardie novecentesche, sono assai interessanti, e sviluppano una *teoria generativa* della formazione delle scale, in una riformulazione assai originale dei problemi relativi al comportamento delle componenti melodiche, operanti nell'articolazione modale dell'ottava.

L'analisi dell'organizzazione dell'ottava^[8] può essere ricostruita solo modulando una serie di distinzioni fra funzioni strutturali, che possano dar ragione dei differenti livelli morfologici che si alternano nella selezione dei suoni nel costituirsi della scala. L'idea che la natura relazionale del suono lo ponga originariamente come elemento che cerca una relazione con un altro, permette a Chailley di dilatare la nozione d'armonia anche sul piano delle funzioni strutturali che connettono le consonanze analogiche all'intelaiatura polifonica.

Per poter risolvere un'indagine morfologica complessa, il musicologo riorganizza il campo delle nozioni musicali più elementari, orientando la distinzione funzionale fra scala e modo in direzione di una descrittiva

delle conflittualità fra tendenza melodica ed organizzazione scalare. La scala è semplicemente la disposizione dei suoni utilizzati dal musicista, tanto quelli effettivamente impiegati in un brano, quanto quelli non utilizzati: in sé, la scala non ha alcuna organizzazione interna, aldilà della selezione dei suoni stessi: non ha quindi gerarchie interne, e non individua alcuna funzione privilegiata.

All'interno della scala si sviluppa un *sistema*, che comprende solo i suoni effettivamente impiegati, una sorta di abbozzo di organizzazione strutturale, in cui, se non appaiono ancora le funzioni di tonica o di finale, rimane possibile rintracciare l'articolazione strutturale offerta dalle relazioni fra intervalli di ottava, quarta, quinta, e terza, nel caso di organizzazione melodica di tipo armonico.

Siamo all'interno di categorie assolutamente tradizionali, ma l'idea di riorganizzare intorno a queste presunte ovvietà un discorso sull'origine conflittuale della nozione d'armonia presenta aspetti analitici che hanno andamento meno prevedibile. Ad un livello più evoluto fanno capo le funzioni scalari organizzate attorno al concetto di *schema*: anche le melodia più primitive, infatti, raggruppano le note del sistema secondo degli schemi fissi, che ne determinano l'aspetto melodico, come accade, ad esempio, nelle melodie basate su due suoni, in cui uno abbia la funzione di appoggio. Lo schema permette l'individuazione di una cellula, di un tipo, di una prima morfologia dei comportamenti melodici. Lo schema incarna così il passaggio dalla figurazione, dalla struttura in movimento, al solidificarsi della figura, della struttura formale della scala.

Quando il sistema si solidifica attorno ad una nota privilegiata, la tonica, stabilendo una solida gerarchia tra gradi, con generale predominanza della nota finale, avremo il *modo*, evoluzione strutturale dello schema, che non guarda più al puntuale raggrupparsi dei suoni tra loro, ma alle relazioni *posizionali* fra gradi. Il modo si definisce per la sua struttura, ed è quindi possibile che vi siano modi diversi a partire dalla medesima scala, oppure che lo stesso modo si avvalga di scale diverse: il modo non è nient'altro che la strutturazione della scala [9], rispetto all'elemento che funge da fulcro relazionale per tutti gli altri (tonica).

Il modo assume per Chailley la valenza di un elemento formale, che articola le latenze materiali determinate dai processi attrattivi fra le componenti intervallari. Il modello di Chailley tende ad avvicinarsi, per una via completamente diversa, e in modo inavvertito, al modello melodico composto da concatenazioni di intervalli che caratterizza lo studio delle melodie primitive di Curt Sachs [10], dove la teoria della risonanza naturale viene lasciata da parte: nell'interpretazione di Sachs le morfologie generali della struttura melodica, creano una sorta di tessitura fissa, all'interno della quale le due figure limite della melodia centrica e della melodia a picco offrono la possibilità di declinazione d'una tipologia che proietta la sua ombra su tutta la storia della musica. Divideremo quindi la nostra esposizione in tre sezioni, utilizzando come filo del discorso le analisi legate al concetto di quinta: la prima indagherà le morfologie topologiche della costruzione dello spazio rispetto ai fenomeni di sovrapposizione intervallare, la seconda analizzerà il modello di costruzione scalare, la terza, conclusiva, discuterà l'interpretazione dei fenomeni cromatici, fondamento nascosto dell'interpretazione psicologico-discretistica di Chailley.

§ 2 Le morfologie spaziali nella musica medievale ed i dinamismi del sistema pitagorico

Nell'analisi storica delle consonanze [11], le possibilità d'articolazione melodica della quinta occupano una posizione centrale: per poter avviarne l'analisi, il musicologo parigino deve muovere le proprie considerazioni in modo ampio, prendendo le mosse dalla strutturazione della scala pitagorica, attraverso il circolo delle quinte: piazzandosi al centro dell'ottava, la quinta la divide in due parti: quinta da una parte, quarta dall'altra, con la possibilità di invertire i rapporti e vettorialità (quinta ascendente, quarta discendente e viceversa).

L'articolazione morfologica offerta dal tono disgiuntivo pitagorico, ovvero la convertibilità di una direzione nell'altra, tipica dello studio delle strutture melodiche, e della mentalità del monocordista, entrerà crisi con l'evoluzione dell'armonia tonale, che fissa la funzione di dominante sulla quinta stessa. Nei primi contesti armonici, la nota di riferimento per la costruzione dello spazio d'articolazione della melodia, che nelle strutture modali ha mobilità e si colloca spesso sulla quarta, viene riportata alla suddivisione armonica dell'ottava, ovvero, implacabilmente, sul quinto grado: si tratta di un problema, di un percorso da un'organizzazione orizzontale ad una verticale che la filologia musicale deve poter *ricostruire*, ponendo in relazione l'evoluzione della funzione della quinta rispetto alla consonanza di ottava.

L'analisi dovrà partire dal momento in cui le due consonanze si incrociano, da quella fase in cui la quinta si presenta sempre accompagnata dall'ottava, espressa o meno: un fenomeno caratteristico, connesso alla relazione fra quinta ed ottava; tanto con la quinta Do - Sol che con la presentazione dell'intervallo d'ottava a partire dalla quinta Do Sol Do è il congiungersi del movimento melodico al costituirsi di una serie di consonanze intermedie, che arricchiscono l'interpunzione cadenzale.



Nella strutturazione Do Sol Do viene immediatamente individuata la nuova consonanza di quarta (Sol -Do), in una posizione evidentemente subordinata rispetto alle altre due. Quarta e quinta vengono così colte *contemporaneamente*, ma con opposte proprietà strutturanti: la quarta viene colta secondo un movimento ascendente che va da Sol a Do, ovvero come una consonanza che non ha una vera e propria base, una nota di riferimento su cui appoggiarsi, come accade, nei costrutti armonici, per il rivolto o per le terze sovrapposte nell'accordo perfetto. In tal modo, la quarta varrà sempre come consonanza di passaggio, ma, osserva Chailley, non potrà mai assumere un valore conclusivo. Per questo motivo, nella musica medievale, alla quarta e alla quinta verrà affiancandosi la terza, come consonanza transitoria, che permetta un graduale articolarsi dell'interpunzione armonica. Il campo della musica medievale permette al nostro autore, una prima ricognizione, di ordine topologico, sulle relazioni di scambio fra gerarchie intervallari.

La trama del tessuto musicale medievale, a partire dal XII secolo, cresce infatti attorno a quelle consonanze, che divengono cardini attorno cui, con grande libertà, le note di passaggio mettono in movimento ed articolano la componente melodica nella compagine polifonica, mettendo in secondo piano le componenti armoniche. Per il teorico francese, il fenomeno è talmente consolidato che si potrebbero proporre schemi di linguaggio armonico, evidenziando il ruolo centrale della quinta e della quarta: secondo due articolazioni intervallari: nella prima si parte dall'ottava, con movimenti ascendenti di seconda, terza, quarta, quinta che si risolvono sulla quinta, mentre l'intervallo di sesta si chiude sull'unisono, mentre nella seconda si partirebbe proprio dalla quinta, che verrebbe iterata. In questo caso, i movimenti di seconda, terza, quarta, quinta si risolvono sull'ottava, mentre quello di sesta si risolve su una nuova quinta.



dal Si al Do e scendendo dal Sol al Fa, ossia percorrendo un tragitto melodico che muti la funzione strutturale della consonanza, grazie all'aggiunta di un tono in entrambe le direzioni, secondo un procedimento melodico che, secondo il musicologo parigino, ha forti analogie funzionali con la disgiunzione.

Un ragionamento analogo varrebbe anche per la terza minore, che va a risolvere sull'unisono: in questo caso, la presenza del semitono fa passare dalla terza minore Mi - Sol all'unisono sul Fa, poiché l'attrazione esercitata dal Fa sul Mi ha valore ascendente di un semitono.

Le regole codificate, che, indicando il bisogno di risolvere la dissonanza, la riportando il più vicino possibile alla consonanza che possa fungere da punto di chiusura dello spazio musicale, nascono dunque per porre *un argine* a fenomeni d'instabilità spaziale. La tendenza alla immediata risoluzione della dissonanza sulla consonanza più vicina indicherebbe quindi *un dinamismo implicito* nello spazio musicale che si manifesta nell'assorbire e chiudere i vari punti di *instabilità* all'interno di consonanze *fisse*. Il portato concettuale legato a tali morfologie porta in evidenza una concezione marcatamente dinamica dello spazio musicale: essa indica puntualmente una consonanza, ne decide la natura strutturale, la fa emergere, e la risolve secondo un tessuto di regole che impone uno spostamento dell'articolazione melodica dai punti maggiormente consolidati dall'interpunzione cadenzale sorta di scheletro melodico, che trova assetti parziali, in attesa che il consolidarsi di una nuova consonanza, lo rimetta in crisi.

§ 3 Funzione evolutiva dell'instabilità

Il modello può sembrare costruito a maglie troppo larghe, ma le osservazioni storiche agitate da Chailley sul funzionamento del modello spaziale trovano conferma indiretta nell'articolarsi sempre più sottile delle distinzioni relative all'uso e alla tipologia della dissonanza presenti, con scarti significativi, nella trattatistica medievale: se la morfologia dello spazio musicale passa attraverso una processualità orientata alla riconduzione dei vari tipi melodici all'interno dell'organizzazione sostenuta dal modo, diventa indispensabile, sul piano teorico, costruire modelli tassonomici, che possano indicare, nella gradualità dei processi sostenuti dalla dissonanza, *in quale punto* dello spazio musicale essa possa essere neutralizzata e ricondotta alla consonanza di riferimento. Si stabiliscono così, anche nella teoria musicale solide relazioni fra processi di riduzione della dissonanza alla consonanza, che enfatizzano la natura processuale di quelle relazioni.

Dissodato quel terreno, Chailley sviluppa con facilità considerazioni di ordine funzionale sulle variazioni connesse al dinamismo dei sistemi: nell'elaborazione pitagorica, l'ottava rappresentava l'intervallo di riferimento, la consonanza perfetta, ma le possibilità di costruzione melodica del sistema continuano a passare attraverso la quarta e la quinta, che sono consonanze fortemente dinamiche, non iterative come l'ottava, e perciò in grado di costruire strutture melodiche di complessità crescente. La melodia occidentale rimane quindi *strutturalmente* pitagorica sino alla fine del Medioevo, mentre il sistema pitagorico, che organizza le relazioni di consonanza nell'ottava non è favorevole allo sviluppo di una armonia fondata su accordi, perché in quella strutturazione spaziale la consonanza perfetta non potrebbe superare i due suoni: per altro, nella concezione pitagorica i suoni sono tanto più consonanti, quanto più *semplice* è il loro rapporto matematico, e per l'intrecciarsi di questi motivi il pitagorismo finirà per facilitare un contrappunto di linee indipendenti (ossia determinate rispetto alla struttura melodica), che si possano appoggiare su una consonanza perfetta, come l'ottava, e solo successivamente su quarta e quinta.

La polifonia medioevale e quella antica avranno in comune la tendenza ad una elaborazione della linea contrappuntistica determinata dal percorso individuale delle parti che la compongono, sviluppate seguendo la struttura della loro linea melodica, e non pensate a partire dai rapporti fra gli accordi su cui debbono incontrarsi. Nell'interpretazione del nostro autore il fenomeno si correla solidamente ad un altro, meno lineare: la forte libertà delle linee vede manifestarsi al suo interno la pregnanza strutturale dell'alterazione cromatica, che ha la funzione di facilitare l'appoggio delle voci sugli snodi offerti dalle consonanze naturali: effettuati tali incroci, la prima organizzazione dello spazio polifonico si riappoggia sull'organizzazione melodica originaria, che continua a guidare il movimento contrappuntistico delle linee.

La funzione dell'alterazione cromatica è smussare le dissonanze prodotte dall'intersecarsi delle linee.

L'alternarsi di dilatazioni e restringimenti comporta un curioso compensarsi nella struttura: Chailley nota, infatti che mentre la neutralizzazione della consonanza tende a facilitare un *restringersi* dei semitoni, cioè ad avvicinarli fra di loro per facilitare l'andamento consonantico ed allargare tutti gli altri intervalli che non fanno parte delle consonanze su cui si tende a risolversi, l'allargarsi degli intervalli non consonanti li allontana fra di loro, attraverso una divaricazione che tende a separare sempre di più gli estremi dell'intervallo, indebolendone l'identità. I fenomeni di compensazione delineano in modo più chiaro così la funzione della dissonanza nel sistema pitagorico: al suo interno le tendenze meno consonantiche vengono neutralizzate, generando un

movimento che fa entrare i fibrillazione tutto il sistema attorno alle consonanze perfette.

Se la conclusione di Chailley che vede nella dissonanza un principio *dinamico*, di insaturazione ed allontanamento di punti vicini nello spazio, non brilla per originalità, il presupposto teorico che al sostiene si rivela fecondo: tutto lo spazio musicale viene ridotto ad un reticolo di punti, in attesa di oscillare rispetto al processo consonanza/dissonanza.

Si tratta di punti spaziali, veri e propri grani sonori di tipo discreto, che possono essere identificati sul piano della loro posizione: la relazione tra nome e nota non è semplice criterio notazionale, ma l'espressione di un funzionalismo che trova la propria radice nella morfologia dello spazio.

Il riferimento alla grammatica intervallare fra consonanze permette così di entrare all'interno della natura delle cadenze caratteristiche della musica medioevale, allo scopo di individuarne le componenti spaziali, legate alle coordinate pitagoriche, e di spiegarne le risoluzioni, come accade, ad esempio, per la terza maggiore, che tende a risolversi sulla quinta.

La teoria mette in relazione fra di loro due tipi di movimenti: un movimento di allontanamento (per esempio, nella terza maggiore Sol Si, il Si viene "attratto" verso l'alto, cioè verso il Do, mentre il Sol viene "abbassato" verso il Fa, secondo la logica del percorso più breve, che va caratteristicamente in alto e in basso) ed una sottolineatura dell'aspetto dissonante che accentua le differenze fra gli intervalli. Nella stessa conferenza[13], Chailley osservava che «il pitagorismo è un sistema dinamico, che accentua le differenze fra gli intervalli, moltiplica le dissonanze ed esige imperiosamente la loro risoluzione».

E' proprio questa morfologia che viene meno nel sistema armonico, ove si assiste ad un rovesciamento dei criteri costruttivi dello spazio musicale, che si appoggia ora su tre suoni, e sull'idea che la terza maggiore sia intervallo semplice (mentre nel sistema greco veniva considerata intervallo composto) su cui organizzare l'intera struttura dell'ottava: nel contesto tonale, infine, la terza, intervallo di riferimento, «si ripiega pigramente su se stessa e si pasce della sua sonorità»[14].

L'elaborazione dello schema, all'interno di un linguaggio in cui il debole riferimento all'armonia è subordinato alle relazioni fra movimento melodico ed articolazione polifonica viene letto come se le relazioni fra le voci vada inquadrato in un rapporto fra primo piano e sfondo, dove le consonanze di riferimento sostengono le linee polifoniche anche per quanto riguarda quelle che Chailley chiama, con compiaciuto anacronismo, le note *estrane* all'armonia: con l'emergere delle sensibili e lo stabilizzarsi delle note estranee all'interno dell'armonia, la funzione di fulcro della consonanza tende a ricondurre in una sorta di rete le note estranee all'armonia, riproponendole attraverso stilemi cadenzali che le vincolano in legami sempre più rigidi. In tal modo, anche la nota estranea assume una consistenza sempre più forte mentre la nota di passaggio che si appoggia alle consonanze dà ad ogni voce in contrappunto un ulteriore affinamento alla linea melodica: il criterio d'ordine è talmente forte, che la morfologia dello spazio medioevale può essere tutta ricondotta a schemi dinamici derivati da quel modello:

«Tutta l'analisi della musica medievale deve essere basata su questo fatto, accompagnata ad una nozione di grande libertà nell'uso delle note di passaggio tra i punti d'appoggio consonanti. Inoltre, la nozione armonica dovrà essere ancor più subordinata a quella di contrappunto che si sviluppa nel tempo... Si seguirà così la marcia ascendente delle conquiste dapprima della quinta, poi della terza e delle seste, così come la nascita progressiva delle sensibili e l'integrazione sempre più stretta con l'armonia delle note estranee»[15].

Nella prima edizione del *Traité* [16] le analisi dedicate alla musica medievale sono molto sviluppate, ed il teorico francese osserva che l'analisi tonale della musica medievale deve guardare sempre alla prospettiva *monodica*, perché tutta l'articolazione melodica ha di mira solo *la configurazione della frase principale, ed il suo sviluppo si giustifica unicamente attraverso il gioco di consonanze e di note di passaggio*, che hanno lo scopo di costruire una linea elegante, in grado di sostenersi da sola. L'intreccio polifonico delle parti, il loro contrapporsi viene perciò inteso come una contrapposizione di gruppi melodici la cui funzione è far risaltare il profilo della linea melodica, la sua capacità di autosostenersi, in una analogia stilistica che ricorda ancora le ricerche sull'arte medievale di Henri Focillon.

Per quanto riguarda il mondo conflittuale dell'armonia, quando le esigenze della consonanza e quelle della scala si scontrano fra di loro, una delle due dovrà cedere. Nelle prime forme di polifonia è la scala che cede, ma sempre in modo provvisorio: superato il punto critico, l'organizzazione melodica fa riavvertire la sua supremazia. Le alterazioni cromatiche sono conseguenza dello scontro fra due tendenze spaziali, orizzontale e verticale, che trovano un compromesso attraverso l'allineamento delle voci e lo spostamento di una posizione, grazie al fenomeno attrattivo.

Nella musica del XIII secolo si assisterà così ad un proliferare delle alterazioni legate all'aspetto consonantico, che lentamente assumono una valenza estetica autonoma, tanto che nella teoria musicale si comincia a distinguere tra alterazione determinate dalla necessità di mantenere l'ordine consonantico ed alterazioni inserite per abbellire il brano musicale: in questo modo vediamo configurarsi il cromatismo propriamente detto ovvero il passaggio successivo da un grado allo stesso grado alterato: si distinguono così un cromatismo di consonanza, di ordine armonico ed un cromatismo d'attrazione cadenzale, di tipo melodico.

Per il compositore medioevale è importante *limare* l'effetto dell'alterazione cromatica, per ammorbidire la linearità del canto e non scompaginare le relazioni d'ordine nell'ottava, tanto che l'alterazione cromatica, che ha carattere locale, viene attenuata anche attraverso espedienti ritmici. L'alterazione va intesa così come un fenomeno in divenire, esclusivamente teso verso la sua risoluzione melodica. Ma il dinamismo interno al sistema melodico tende a mettere in crisi la linearità consonantica, e nell'evoluzione del sistema, il cromatismo rafforzerà le possibilità tensive connesse al binomio consonanza-dissonanza.

L'attenzione del compositore, dunque, non sarà tesa solo a sottolineare l'alterazione fra grado naturale ed alterazione cromatica, ma a tentare di *risolvere* l'alterazione cromatica sulla struttura cadenzale, sulla tendenza alla chiusura del profilo melodico. Chailley spiega con un esempio molto chiaro la tendenza melodica nell'uso del cromatismo all'interno della prima polifonia: quando si incontra una successione di semitoni del tipo Fa - Fa diesis - Sol, esiste rottura e non una continuità fra i due Fa. Il primo Fa va connesso ad un contesto che lo precede o che lo accompagna, mentre il secondo Fa prepara l'entrata del Sol che lo segue e che l'attira verso di sé. Si tratta di due Fa che rispondono a diverse funzioni e che partecipano a tensioni costruttive distinte, guidate dalla struttura melodica.

La tendenza alla chiusura della frase musicale in senso melodico orienterà il cromatismo in direzione ascendente, allontanandosi dalle morfologie discendenti della melodia pitagorica. Tali transizioni cominciano quindi a differenziare la morfologia del sistema dal modello pitagorico, conservando però al suo interno una dinamicità di tipo attrattivo, avvertibile come tensione ascendente, che porta tanto all'alterazione che all'individuazione del tono.

Nel frattempo, il rapporto fra cromatismo e sistema comincia ad acquistare un peso notevole, anche se i fenomeni cromatici non sembrano avere un valore strutturale. Tuttavia, essi indicano i primi problemi connessi alla ramificazione ed alla stratificazione delle voci, alla loro ambientazione nello spazio, e propongono un modello embrionale delle relazioni di deformazione connesse al loro intrecciarsi: se la filologia musicale è una filosofia conflittuale dell'armonia, dovremmo osservare che i primi conflitti fra logica della sovrapposizione verticale e movimento orizzontale rispetto alla direzionalità mossa dalle consonanze, prende piede attraverso deformazioni di intervalli, alterazioni, di cui il cromatismo rimane il silente testimone

§ 4 Le consonanze analogiche e la deformazione dell'intervallo: il tritono

Abbiamo visto che una consonanza analogica nasce dal conflitto fra una scala prestabilita, tonale o modale che sia, e le sonorità delle consonanze naturali che, su alcuni gradi, vanno in contraddizione con la scala stessa. Nel caso della quinta, il primo caso che attira l'attenzione fa capo alla quinta diminuita, in particolare della quinta diminuita sul settimo grado della scala: l'analogia per trasposizione è possibile nella scala diatonica solo a partire dal settimo grado della scala maggiore, ossia il Si, con cui la quinta Fa forma una quinta diminuita. Per analogia di trasposizione dobbiamo intendere la possibilità di innescare il ciclo delle rotazioni della scala diatonica, per cui la scala può presentare sempre il medesimo ordine diatonico (un tono, un tono, un semitono, un tono un tono un tono, un semitono) a partire da toniche diverse, attraverso alterazioni per trasposizione. Ora, partendo dal settimo grado, caratterizzato dall'ampiezza di un semitono, l'intervallo di quinta sarà un intervallo di quinta diminuita. Emerge così un immediato conflitto tra l'ordine della scala, che impone una quinta giusta, ed il carattere di stabilità della consonanza di quinta giusta, che funge, come abbiamo visto, da perno intorno a cui si muove, più o meno liberamente, l'intreccio polifonico delle voci.

Avremo così due criteri d'organizzazione dello spazio sonoro, che entreranno in conflitto tra loro. La struttura melodica della scala impone una quinta diminuita, dove la stabilità delle relazioni fra consonanze, richiederebbe una quinta giusta: la quinta diminuita introduce vari problemi, fra cui il tema del tritono, che viene generato dal suo rivolto, la quarta aumentata: il *tritono* è un intervallo di tre toni interi, di difficile intonazione. L'intervallo oscilla *fra* la quarta e la quinta.

Sotto il profilo armonico la quinta diminuita, ed il suo reciproco, la quarta aumentata, sono intervalli rispetto a cui la teoria musicale mostra forti resistenze. A tali resistenze, secondo Chailley, corrisponde l'introduzione delle alterazioni, prima con il Si bemolle in senso melodico, orizzontale nella musica gregoriana, successivamente con il Fa diesis nelle strutture armoniche che fanno capo alla polifonia del XIII secolo;

l'introduzione di tali alterazioni vuole ristabilire la consonanza di quinta giusta.

Stabilita la relazione fra aspetto teorico e pratica musicale, Chailley approfondisce la centralità del rapporto fra tritono e consonanza, osservando che una analisi più approfondita di tale problema, porterebbe in evidenza che l'uso del tritono è molto più frequente di quanto non ammetta la stessa teoria.

In un'opera successiva, su cui ci soffermeremo nella seconda parte della nostra esposizione, Chailley sostiene di non aver *mai* incontrato l'espressione *diabolus in musica* nella trattatistica medievale [17]. Il carattere di instabilità del tritono, la difficoltà nell'intonazione della consonanza richiama un fibrillare in attesa di direzione: il grado di consonanza della quarta aumentata (non dimentichiamo che il nostro autore continua a ragionare utilizzando una terminologia che vorrebbe collocarsi sul piano d'analisi armonico - naturalistico) tende così a venire assorbito, o risolto, nella consonanza di quinta, quasi come se essa avesse una sorta di effetto di sensibile, che viene attratta dalla chiusura dell'intervallo di massima consonanza: sul piano morfologico, la quarta aumentata andrebbe dunque vista come un intervallo incompleto, che mette capo ad un'architettura che si appoggia sulla precarietà di un salto di quinta non ancora completato.

Nel caso della quinta diminuita risulta molto problematico l'accompagnamento in contrappunto: così, nelle melodie pre-polifoniche, non pone problema eliminare quel Si, oppure, nell'armonizzazione, sovrapporvi talvolta il Fa naturale, che rimane la quinta di riferimento del Si. Quest'ambiguità crea anche situazioni singolari: in una fase del linguaggio musicale in cui le consonanze ammesse sono davvero pochissime, agli albori della polifonia, il fenomeno del tritono diventa macroscopico, anche perché il ricorso ad una consonanza tanto destabilizzante è legato anche a motivi di repertorio, legati alla scelta di melodie che provenivano dal gregoriano, e che comportavano problemi di conflittualità rispetto all'assetto melodico, nel momento in cui vengono elaborate polifonicamente secondo le consonanze *naturali* di riferimento.

Il problema, tutto interno ad una pratica musicale, spinge il musicista medievale, per attenuare l'effetto di squilibrio, malessere che comporta l'uso della quinta diminuita, a ristabilire l'equilibrio, limando ancora una volta la dissonanza con una alterazione, quale il Si bemolle o il Fa diesis, e ricostruendo la quinta giusta. Ma introducendo la quinta giusta vengono a crearsi due situazioni:

1) o si sfocia in una autentica politonalità

2) o si fa valere la tonalità di riferimento, ed allora per salvaguardare la funzione connessa alla quinta giusta, la cui correzione avrebbe messo in crisi proprio la *finalis*, intesa come riferimento tonale, veniva mantenuta la quinta diminuita.

Secondo Chailley, il fenomeno di tipo storico, deve trovare una spiegazione teorica, che trovi un appoggio sull'organizzazione formale offerta dal modo: tutta la musica medievale viene infatti percorsa da tale conflitto, che contrappone le due tendenze, con un predominio iniziale della struttura politonale, cui si sovrapporrebbe successivamente quella tonale, imponendo la consonanza analogica di quinta diminuita Si Fa, che preparerebbe la via alla consonanza naturale di settima di dominante (Sol) Si Fa [18].

Il conflitto ci riporta ad uno scontro fra armonia e melodia legato ai due modi di riportare sulle suddivisioni dello spazio musicale le strutture offerte dall'andamento melodico, che sollecita la diminuzione della quinta, ed i criteri interni alla stabilità connessa alla definizione di consonanza.

Per chiarire il processo, il nostro autore ci propone un esempio di *bitonalità* [19], attraverso la sensibile della dominante: contrariamente alle apparenze, in tali situazioni si conferma la tendenza alla *chiusura* dello spazio sonoro da parte della quinta connessa al settimo grado, e non si esita ad uscire dall'ambito di quella che Chailley definisce tonalità, pur di evitare il senso di instabilità connesso a tale consonanza, proponendo una rottura, quindi *enfaticamente* tale instabilità con un salto, che va a cogliere un diverso gradino d'appoggio.

Ne emerge una sorta di regola, che non ha valore empirico, ma mostrerebbe una tendenza generale: è più facile uscire completamente dall'impianto, in senso lato tonale, piuttosto che rimanervi con il senso precario di un avvicinarsi ad un limite dello spazio musicale. In tal modo, la tendenza alla chiusura dello spazio sonoro, connessa al tritono ed al punto di chiusura dell'ottava, viene confermato.

Descrivere il fenomeno politonale comporta una volontaria accentuazione dei caratteri di continuità fra fenomeno storici, e della costanza della regola d'analisi.

Il deformarsi del riferimento non si limita, quindi, a porre il problema della bitonalità per il mantenimento della quinta, ma mostrerebbe come possano interagire, e confliggere, nello stesso brano, due organizzazioni morfologiche che saturano l'instabilità legata ad uno *smarrimento locale* della tonica. La nozione di tonalità [20] non viene pensata all'interno delle funzioni armoniche costruite attorno al basso fondamentale ed ai modi maggiore e minore, ma come un *modo* della *percezione* musicale, secondo il quale tutti i suoni vengono compresi a partire da una scala d'osservazione data, in rapporto ad una finale conclusiva unica, *reale o virtuale* che sia. La distinzione è fondamentale, perché racchiude o soffoca, a secondo dei punti di vista, la nozione di consonanza all'interno di una modalità della coscienza.

Una conferma della teoria giungerebbe, secondo Chailley, dalla notazione musicale, che porta alla luce il punto di vista del musicista: il punto di partenza e d'arrivo sono chiaramente indicati da una struttura consonante piuttosto stabile, mentre le alterazioni sul Do e sul Fa, ossia i diesis, vengono entrambe annotati.. La riduzione del riferimento tonale sulla dialettica fra consonanza di base e consonanza analogica non porta Chailley verso analisi linguistiche che riportino la musicologia nell'alveo del modello modale, come accade nei presupposti teorici di Maurice Emmanuel [21] o di Armand Machabey [22].

Il tentativo di garantire una forma di radicale indipendenza della nozione di consonanza, più originaria rispetto a quella di tonalità ha, negli intenti del nostro autore un obiettivo polemico più ristretto, ovvero l'Arnold Schönberg del *Manuale d'Armonia* [23], colpevole, a suo dire, di aver confuso la nozione di tonalità con quella di consonanza.

La risoluzione del tritono in consonanze che propongano possibili sviluppi politonali abitua l'orecchio (espressione, a dire il vero piuttosto misteriosa) a fenomeni di consonanza sempre meno statica, in una continua linea di sviluppo: per il nostro teorico la quinta diminuita, nelle sue relazioni con il settimo grado della scala, rimarrà consonanza transitoria fino all'emergere della settima di dominante. Morfologicamente, la quinta diminuita andrà intesa come consonanza analogica indipendente, che tende a risolversi all'interno della quinta giusta.

§ 5 Espansione del modello

E' evidente che Chailley ricorre a percorsi spericolati, e a costruire nessi generali con grande disinvoltura, ma è nello spirito del nostro autore, sempre alla ricerca di leggi universali empiricamente deducibili dal linguaggio musicale, connettere l'uso della deformazione della consonanza di quinta alle prime manifestazioni di crisi del sistema funzionale dell'armonia: al centro della concezione moderna di tonalità, sta il tono, con la caratterizzazione della funzione della tonica e della dominante. che è il fulcro dell'interpretazione armonica del sistema tonale. La deformazione della quinta ha il valore di una *negazione* della dominante e quindi della nozione di tono, inteso come basso fondamentale e fulcro delle relazioni tonali.

Il ricorso alla quinta diminuita diviene così un procedimento che illanguidisce le relazioni tonali: la quinta diminuita ricompare così come consonanza analogica, che tende ad allargare i riferimenti tonali del brano:

« Si sa che un tono si afferma innanzitutto attraverso la sua tonica e la sua dominante. Ma la quinta deformata è la negazione di tale dominante, quindi del tono stesso. Ecco perché la vediamo apparire sotto forma di consonanza analogica, modellata sul settimo grado e riportata sugli altri, (in particolare sul primo grado) sotto la penna dei musicisti che cercheranno per primi di evadere da una tonalità troppo stretta [24]».



Nelle ultime battute di *Nuages*, l'uso della consonanza analogica di quinta diminuita fa avvertire un illanguidirsi del riferimento al primo grado, ossia al Si della tonalità di Si minore, in una attenuazione del carattere di conclusione che comporta la ricaduta finale sulla tonica. L'esempio, tratto da Debussy, trova forte valenza espressiva nell'indebolire la ricaduta sulla tonica: sembra cioè che un tessuto di aspettative dell'ascoltatore, che avverte il bisogno di appoggiarsi sul primo grado, venga a confliggere con l'instabilità suggerita dalla consonanza analogica in una conflittualità di ordine spaziale [25]: la consonanza analogica deforma il riferimento al tono, e fa valere una diversa logica costruttiva dello spazio musicale.

I conflitti che esplodono fra i due andamenti coprono uno spazio musicale che diviene sempre amorfo, in una concezione allargata di tonalità collega procedure antiche a linguaggi moderni. Il riaffacciarsi delle consonanze analogiche, il farsi avanti delle strutture modali, «sotto la penna dei compositori che si sentono stretti all'interno del linguaggio armonico della tonalità», per riprendere l'espressione del nostro autore, mette capo al paradosso

del recupero di criteri di suddivisione più arcaici.

La situazione di passaggio da un assetto ad un altro rappresenta, nella mentalità del nostro autore, una prova della *validità del fondamento naturalistico della teoria degli armonici*, che sosterebbe così tutto lo sviluppo del linguaggio musicale occidentale: dobbiamo avvertire il peso della componente teleologica che gioca in queste analisi storiche, diventando uno schema interpretativo che sembra farsi sempre più stretto.

Tali osservazioni impongono un commento: siamo colti da un certo disagio di fronte alle conseguenze messe in gioco da questa prospettiva. L'idea di un assorbimento progressivo della consonanza che determini un assorbimento di strutture accordali sempre più complesse, indebolendo le relazioni fra consonanza e dissonanza, e forzando oltre misura la dialettica fra staticità e dinamismo, conduce paradossalmente in una sorta di terreno di nessuno, dove non riusciamo più a cogliere il momento terminale del ciclo o la possibilità della sua verifica. Cosa rimane nel continuo denaturarsi reciproco del concetto di dissonanza e consonanza, per poter dare un profilo più preciso a quei concetti? Potremo solo dire che quello che prima era dissonanza, ora è consonanza, in una interpretazione storica delle relazioni funzionali cui manca un livello fenomenologico, che ci permetta di esemplificare, in concreto, cosa sia dissonante e cosa sia consonante. Non siamo in grado di chiarire neppure l'assunto secondo cui il processo di assimilazione di nuove consonanze, determinate originariamente dalla tavola degli armonici, diviene sempre più veloce, ed il modo in cui gli accordi, che prima apparivano dissonanti, grazie alla tolleranza, divengono sempre più familiari. Questa brusca accelerazione sembra sospetta.

I fenomeni che fanno capo all'alterazione analogica delle consonanze, al contrario, sembrano mostrarci che tale assimilazione è molto più problematica di quanto il nostro autore non ci voglia mostrare.

Dovremmo ricordare che il senso di instabilità legato all'alterazione della quinta permane e che una quinta diminuita rimane sempre un elemento che altera l'ordine di una struttura e che, in qualunque linguaggio, apporta tensione, e diventa quindi risorsa compositiva assai sfruttata, come accade per i tritoni che costellano le *Suite Inglesi* di Bach. L'attenuarsi dell'appoggio strutturale sul primo grado, e quindi sulla nota cardine della struttura.. il conflitto di cui parla Chailley dovrebbe quindi spostarsi dal piano storico a quello fenomenologico, ove assistiamo al permanere del carattere di inquietudine di fronte all'emergere di una dissonanza che deforma il riferimento al vincolo che sostiene l'architettura reticolare della melodia. In generale, infatti, dovremmo osservare che l'esistenza di tali situazioni, ed il loro continuo ripresentarsi sulla scena della storia dell'armonia, dovrebbe *temperare*, rendendo molto più problematica, la nozione di conflittualità connessa al presentarsi simultaneo della suddivisione verticale e della suddivisione orizzontale dello spazio musicale, su cui Chailley poggia le proprie analisi.

D'altra parte, l'uso del concetto di concetto di consonanza analogica non riesce ancora a spiegarci su cosa poggino le analogie che inducono ai fenomeni di destabilizzazione, né entra davvero nell'ambito delle morfologie vettoriali e costitutive dello spazio musicale.

La funzione di tonica e di spostamento, infatti, o rimandano circolarmente al rapporto fra i gradi della scala, ma allora vorremmo capire sulla base di quali relazioni strutturali possiamo indicare la ricaduta sul primo grado come tonica, oppure ci fa cadere, attraverso la teoria dell'intendere, all'interno di una circolarità di tipo storico, dove avvertiamo il peso del concetto di abitudine, più che la forza strutturale dell'intelaiatura dei sistemi nell'ottava. In questa fase, che rimane interlocutoria, Chailley ha individuato nel concetto di sistema un presupposto importante per l'analisi dei materiali compositivi, e delle loro capacità sintetiche, ma non riesce ancora ad inquadrare le relazioni che legano la mobilità interna al sistema al concetto di costruzione della scala stessa.

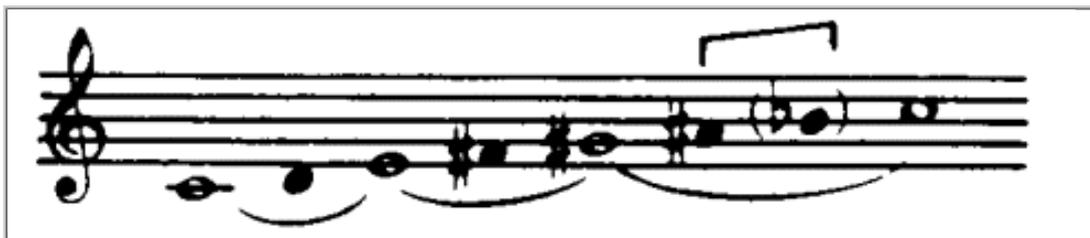
§ 6 Neutralizzazioni della quinta

Il registro polemico che caratterizza molte osservazioni del musicologo francese nei testi di cui discorriamo, non attenua il disagio determinato dai problemi tratteggiati: l'indagine del musicologo, consapevole dei problemi legati a quest'impostazione, si sposta sempre di più alla ricerca di un livello più originario in cui cogliere le trame relazionali delle strutture intervallari, giungendo al tema dell'organizzazione scalare, della logica funzionale dei sistemi, di cui offre una elaborazione raffinata, a partire da un presupposto che potremmo esplicitare, la centralità della quinta all'interno del sistema armonico, una centralità che, se risulta con trasparenza nell'impostazione ramista, si perde immediatamente nel dibattito ottocentesco attorno al tema dell'armonia.

La prospettiva comincia a prendere forma nel Corso del 1955, *Formation et transformations du langage musicale*, dove viene elaborata una teoria della formazione delle scale, organizzate secondo livelli di complessità crescente, dalla ditonica alla eptatonica, seguendo l'ordine suggerito dal circolo delle quinte. Il Corso, rielaborato trent'anni dopo, diventerà il nucleo da cui diramano le riflessioni contenute in *Éléments de*

Philologie Musicale. Il ricorso al circolo delle quinte trova un preciso riferimento nelle indagini etnomusicologiche di Brâiloiu, che sosteneva l'idea che l'analisi delle melodie primitive può valersi a pieno titolo del modello per quinte ascendenti e per quarte discendenti: quel modello può dunque fornire, nelle intenzioni del musicologo parigino, un eccellente strumento per poter analizzare le strutture melodiche. Lo scopo è quello di ricostruire un modello che possa abbracciare l'evoluzione della scala, attraverso strutturazioni successive dell'ottava, in cui gli intervalli che emergeranno prima, continueranno a conservare una supremazia strutturale, proporzionale alla loro anteriorità. Si tratta quindi di un principio analogo a quello della tavola di risonanza[26].

Anche all'interno dei sistemi scalari, l'analisi della funzione della quinta può dare indicazioni interessanti, in particolare per quanto attiene alle relazioni messe in gioco dalla quinta eccedente. La consonanza viene utilizzata da Debussy per costruire l'accordo che fa da base alla sua scala a toni interi, ossia la scala in cui il passo è di un tono. La scala esatonale, che divide l'ottava in sei parti uguali, e tende a rendere ambigue tutte le forme di attrazione tonale.



Nell'interpretazione di Chailley la scelta della scala per toni interi [27] da parte di Debussy si appoggerebbe sull'uso di una quinta aumentata atonale, che andrebbe intesa come consonanza indipendente. La quinta aumentata è il perno di una scala che perde pregnanza: essa ci offre un quadro di neutralizzazione di quella che sono le gerarchie interne della scala diatonica, perché si presenta priva di differenziazioni topiche al suo interno. Vengono così meno le differenziazioni interne che si connettono all'interpretazione armonica delle funzioni dei gradi, neutralizzando tutte le gerarchie cadenzali fra i vari gradi. La scala offre una illimitata serie di possibili simmetrie interne, risultando troppo povera sul piano grammaticale: troppe tendenze sintetiche equivalgono ad una profonda ingovernabilità delle risorse spaziali.: d'altra parte, si tratta di un materiale compositivo, selezionato per la propria ritrosia ad entrare in una logica funzionalista, e Chailley installa la sua analisi musicale su un terreno intermedio, in cui la strutturazione tonale viene indebolita dalle simmetrie della esatonica rimodellata sullo slendro.

Sul piano analitico Chailley è portato a delineare al meglio la ricaduta delle modalità d'uso con cui il compositore francese [28] lavora su scala e consonanza di quinta aumentata: esiste una profonda rottura fra Debussy e compositori russi come Mussorgskij o Rimskij, che si avvalevano di tali risorse per un arricchimento della tensione tonale, o fra Debussy e Wagner, che utilizzava la deformazione della consonanza naturale di quinta come espediente per alterare gli accordi, su cui poter effettuare, o meno, risoluzioni articolate secondo una sintassi tonale, seguendo il modello cadenzale caratteristico dal primo al quinto grado o utilizzandola come una consonanza instabile, su cui chiudere i brani, con un artificio che aumentava il valore del climax.

La situazione si farà avvertire con particolare intensità nell'uso della scala per toni interi in un'ambientazione acustica governata dal temperamento: in tale contesto, infatti la tendenza all'omogeneità, si innesta all'interno di un'organizzazione formale il cui impianto armonico è governato dalla tendenza ad una idealizzazione dell'idea di regolarità fra i rapporti di consonanza. Il musicologo osserva che sotto il profilo armonico, la consonanza di quinta eccedente, essendo rigorosamente simmetrica, può presentarsi solo secondo due possibili rivolti, che fanno capo alle due possibili forme esatonali del sistema temperato: Do Re Mi Fa diesis Sol diesis La diesis e Do diesis Re diesis Fa Sol La Si.

Da tali forme si potranno trarre tutti i rivolti possibili, in quanto l'ordine dei gradi della scala mette capo ad una struttura indifferenziata, in cui i gradi stessi risultano intercambiabili: allo stesso modo, il ricorso alle alterazioni, o alla disgiunzione così come risultano inutili tutti gli espedienti notazionali che farebbero riferimento alla funzione tonale dei gradi della scala.

Le osservazioni storiche, come abbiamo già visto accadere in questo testo, hanno significato teorico più generale: l'uso di una scala che mette in mora tutta la struttura gerarchica connessa alle funzioni dei gradi nell'armonia tonale, ci mostra come le stesse strutture scalari non siano affatto neutrali e permettano il ricostruirsi di una tonalità a propria misura, facendo risaltare strutture d'ordine melodico all'interno delle funzioni armoniche. Per quanto si possa rimanere perplessi di fronte all'idea di una nozione così allargata di tonalità, l'atteggiamento



L'equivoco, legato naturalmente anche al modo criptico con cui argomenta lo stesso Chailley, conduce i due autori a tradurre la controtendenze melodica ad un riferimento ambiguo a due pentatoniche, rispetto a cui si possano individuare o una seconda aumentata o una terza minore. In effetti, le ambiguità scomparirebbero se venisse ricostruito il problema morfologico della controtendenza melodica, che vede appunto in quell'alterazione la conseguenza di un riassetto precedente. L'impostazione si rende più evidente nell'esempio successivo, nella sequenza armonica che nel V atto dell'opera accompagna le parole di Mélisande: «C'est qu'il fait froid et qu'il n'y a plus de feullies». Qui dovremmo intendere, osserva Chailley, l'accordo in Do diesis maggiore (vedi asterisco), ma Debussy preferisce scrivere Fa bequadro e non Mi diesis. Tutto ciò mostra che, per il compositore francese, quel gruppo di suoni non rimanda ad un accordo armonico, ma ad una linea melodica discendente, che va analizzata in senso lineare. Debussy sembra prescindere da problemi di tipo funzionalistico, lasciandosi attrarre dalla sonorità dell'accordo [36], ed usandolo in senso nettamente melodico. La conseguenza dell'assunzione di una logica di tipo lineare si riverbera sulla morfologia dell'accordo stesso, che non è più incontro occasionale fra linee, come accadeva nella dimensione pre-ramista, né sviluppo funzionale da un basso, come accade per Rameau. Debussy non abbandonerà mai le risorse linguistiche connesse a quei sistemi, ma la scelta di muoversi in una spazialità musicale che permetta di ricorrere ora all'uso melodico dell'accordo, ora a quello armonico, muta, per il nostro autore il modo con cui il compositore guarda alla natura sonora dell'accordo. Quest'atteggiamento permette di esplorare la sonorità di un suono complesso, che presenta maggiore o minor densità di risonanza [37].

La neutralizzazione delle componenti armoniche e melodiche, va dunque a favore di un arricchimento della componente materica del suono, una matericità che esibisce le nuove possibilità connettive determinate dalla neutralizzazione delle relazioni intervallari: Per lo stesso motivo, la possibilità del movimento parallelo (che spesso sostiene un melos plurilineare [38]) nella musica di Debussy non nasce più dall'emanazione di una nota che viene orientata da un movimento orizzontale o verticale, ma dal «rafforzamento della densità sonora del suono [39]», preso in una accezione puramente melodica, dove il suono conduttore non è legato necessariamente al basso, ma si può muovere ed occupare un altro luogo nella tessitura sonora del brano. È interessante notare che Chailley vada ad utilizzare espressioni come suono conduttore, sonorità, suono complesso per accordo: sembra che la terminologia consueta non riesca a catturare un gioco compositivo in cui le componenti conflittuali dell'armonia collassano insieme.

Le osservazioni di Chailley su questi temi appaiono orientate ad una ricerca sulla grammatica dello spazio, con un allargamento della nozione di armonia: per questo motivo risulta poco chiaro l'ambiguo riferimento al concetto di intendere, che irrompe brutalmente, interrompendo il discorso analitico.

La possibilità di lasciar emergere un'orientamento melodico da una concatenazione accordale non armonica, viene fatto ricadere, in modo brusco, su un'aspetto oscuro dell'attività soggettiva, mentre gli esempi presentati mettono bene in mostra come il compositore abbia in mente l'elaborazione di una struttura in cui il ritagliarsi dell'andamento melodico fra gli accordi, la scelta stilistica di enfatizzare la risonanza fra suoni complessi, sembra di per sé sufficiente ad orientare il senso costruttivo ed il pensiero musicale del brano, per altro espresso con chiarezza dallo stesso Debussy quando, indicando le alterazioni in partitura, indica come leggerla.

Nel primo esempio si nota una fusione fra l'elemento armonico e quello melodico: sembra infatti che la melodia (Chailley su questo piano interpreta il pensiero del compositore, a nostro avviso, in modo corretto) riesca a crearsi da sola una sorta di ambientamento armonico, secondo un gioco linguistico in cui il risuonare del ripieno armonico si piega docilmente all'interpunzione melodica: la struttura melodica che si staglia dal fondale armonico, trasformandolo in colore, è uno esempio che ricorda un'altra nozione ambigua, ovvero la concezione bergsoniana di melodia. Nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* [40], scritto nel 1889, la vita di coscienza è assimilata ad un trascolorare qualitativo, in cui tutti i dati sono fusi assieme, come le note di una melodia.

Nella melodia dovremmo trovare compenetrazioni profonde, delle transizioni fra una nota e l'altra, che mettono

capo ad un intero in cui l'elemento armonico si fonde a quello armonico, creando appunto una struttura perfettamente leggibile nei due sensi.

L'interpretazione di Chailley dell'alterazione porta appunto nella direzione di una neutralizzazione delle funzioni armoniche, in una sorta di terra di nessuno dove il correlarsi della melodia rispetto ai suoni che la circondano è sostanzialmente fluido. In questo contesto, il richiamo ad una soggettività che intende un movimento rispetto ad un altro appare una inutile forzatura, oltre che un indebolimento della raffinata distinzione strutturale fra scala e sistema.

§ 7 La scala eptatonica: considerazioni preliminari

Un primo risultato dello schema elaborato dall'analisi scalare è porci di fronte al sistema eptatonico come al prodotto di un lungo processo e non ad un dato di partenza. Il tentativo di avviare una analitica delle forme generative della eptatonica, tende a ricostruirne le funzione *al di fuori* dell'interpretazione armonica della scala, che tende a presentarla come modello generativo della nozione stessa di scalarità. Il tentativo di Chailley è coraggioso, ma lascia irrisolti alcuni nodi: nell'analisi si ripresenta il tema della centralità del tritono, ma il problema del suo statuto assume diversa consistenza.



Nel processo attraverso cui l'ottava è organizzata mediante suddivisione diatonica il passaggio da sistema esatonico a quello eptatonico introduce il tritono, un intervallo non dissonante che, collocandosi a metà strada fra la quinta e la quarta, subisce l'attrazione di entrambe gli intervalli. L'analisi melodica conferma questa caratteristica, sottolineando che il tritono è l'ultimo gradino della scala diatonica, ossia l'ultimo intervallo con cui confrontarsi prima della chiusura dell'ottava. Si tratta, insomma dell'ultimo intervallo diatonico e le ragioni della sua instabilità vanno ora analizzate all'interno del processo di saturazione dell'ottava.

A tale scopo diventa fondamentale riuscire ad individuare le forme di transizione dal sistema esatonico e pentatonico a quello eptatonico, per riuscire a spiegare la difficoltà ad introdurre il nuovo grado a chiusura del ciclo, vere e proprie «resistenze[41]» connesse all'emergere di tale grado, in una regione sonora così problematica.

Il processo di costruzione eptatonico viene testimoniato attraverso l'introduzione di melodie di tipo esatonico cui viene aggiunto, in una posizione debole il semitono o, nel caso di pentatonico, dei due semitoni: nel caso della melodia esatonica l'introduzione del Si a carattere di *pien*, permette il passaggio alla nuova struttura melodica. Il caso della pentatonica è notevole, perché mostra che la struttura melodica a cinque suoni riesce a mantenere notevole potenza strutturale, anche se i semitoni tendono a modificarne il profilo. Va notato che Chailley mostra qui qualche argomentazione poco lineare. Nel caso della pentatonica, infatti, i due semitoni darebbero vita una sorta di gradino intermedio che ne attenua i caratteri di discretezza, e, che, in qualche modo, riporta la stessa scala su di un piano più vicino ad una gradualità di tipo diatonico: dove prima avevamo un salto di una terza minore (Re-Fa), abbiamo un susseguirsi di un tono più un semitono, e lo stesso accade per la terza minore La Do.

In questo modo, i salti caratteristici della pentatonica vengono a trasformarsi in dei raccordi di tipo caratteristicamente diatonico, con un modificarsi delle possibilità espressive della pentatonica stessa. D'altra parte, l'organizzazione pentatonica non si lascia comunque indebolire da questi avvicinati tra gradi, che hanno carattere transitorio.

Ma vi è un'osservazione più interessante da fare, che riguarda le possibilità del tritono, che nella pentatonica cade proprio sul secondo semitono (Fa Sol La **Si**) introdotto, dando luogo ad un gioco espressivo che muta completamente il modo d'intendere la struttura melodica, che avvicina i propri gradi tra di loro e si appoggia su di un grado non stabilizzato, comportando una certa instabilità nel modo d'intendere l'andamento pentatonico,

che si alterna ad una possibile tendenza eptatonica. Attraverso tale avvicinamento tra i gradi della pentatonica, si presenta la tipica struttura TTS, ovvero un tono, un tono, un semitono, che caratterizza l'andamento diatonico. E' legittimo, da parte nostra, osservare che, in questo modo, la struttura diatonica è il riferimento di tutto l'andamento scalare, e questo è certamente corretto: meno persuasivo è invece piangere tutti i sistemi e le alterazioni interne su questo modello.

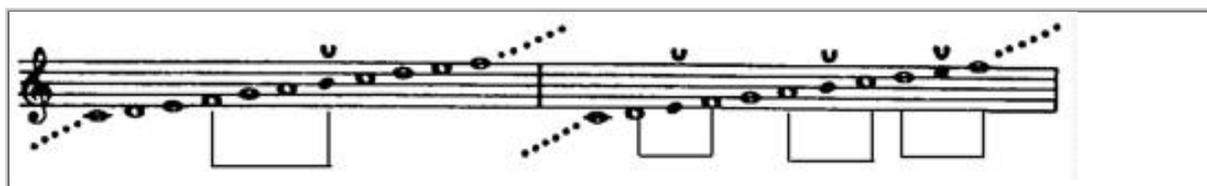
Lo schema diatonico sta diventando, per Chailley, il motore nascosto di *qualunque* evoluzione scalare: è un atteggiamento rischioso, connesso all'approccio naturalistico del nostro autore, che lo porta al rifiuto dell'esistenza di scale ottotoniche, con forzature evidenti sul piano dell'analisi.

§ 8 La funzione del *pien* nell'elaborazione del modello melodico scalare

Il diverso gioco espressivo legato all'introduzione dei *pien* e del tritono all'interno della pentatonica, tritono che si appoggia su di una nota che ha carattere transitorio (Si), ma che è sufficiente a mutare il modo d'intendere le relazioni fra intervalli, si presta a considerazioni ulteriori: i salti di terza infatti sono diventati un decorrere da un tono ad un semitono, di modo che si possano far valere entrambe le configurazioni melodiche. Da una scala caratterizzata dal salto di terza, stiamo passando ad una scala con un tritono sul settimo grado.

La formazione della scala è un processo che passa attraverso una serie di fasi intermedie in cui appare un nuovo elemento, il *pien* (termine che deriva dalla teoria musicale cinese), che occupa una posizione non stabilizzata nella struttura melodica, e che è esposto al gioco attrattivo prodotto dai gradi già consolidati della scala stessa. A livello di sistema, la scala si arricchisce attraverso una sorta di assestamento del *pien*, che lentamente si consolida nell'ottava e crea un nuovo reticolo di legami attrattivi con i suoni già stabilizzati, avviando la nascita di nuove consonanze. Questa teoria non è originaria di Chailley e viene formulata nello studio di Constantin Brăiloiu (1893 - 1958), *Sur une mélodie russe*, pubblicato originariamente in *Musique Russe, II*, Parigi, P.U.F. 1953[42].

Quest'ultima osservazione spiega sul piano strutturale lo scottante problema dell'uso della eptatonica in senso pentatonico, che per Chailley sarebbe uno dei caratteri distintivi dell'esperienza novecentesca, e che in questa configurazione vediamo sorgere dalle possibilità di introdurre due gradi con valore di *pien* nella pentatonica.. Ma su di un piano più generale tale possibilità permette di individuare due modi diversi di intendere le strutture melodiche, e di giocare sulle loro possibilità espressive.



Modificazioni dall'esatonica alla eptatonica e dalla pentatonica alla eptatonica. Nel primo caso abbiamo indicato il tritono, nel secondo le nuove suddivisioni all'interno della pentatonica: emerge in entrambe i casi l'andamento TTS, tipico del diatonismo.

Il musicologo parigino individua nel mantenimento della potenza strutturale dell'organizzazione della pentatonica e nell'introduzione dei semitoni la via d'accesso al concetto di *pien* e di sensibile.

Partendo dal vecchio studio sulla musica cinese di Laloy, teorico cui è molto legato anche sul piano ideologico [43], egli osserva che la teoria cinese spiega l'introduzione di tali semitoni nella scala pentatonica con l'introduzione di due note che non hanno un'esistenza propria, e che vengono collocate una un semitono al di sotto del quinto grado (*cheù*) e l'altra un semitono al di sotto del primo (*koung*). Un aspetto terminologico mostrerebbe che tali note non potevano avere un'esistenza propria, e che non avevano neppure la funzione di sensibili: il nome *pien* cheù o *pien koung* significa infatti *pien che diviene* cheù o koung, quindi note che avrebbero un valore di *abbellimento*, che non si strutturano in modo fisso nella scala.

Il significato *originario* di *pien* rimanda così ad un suono con funzione debole nella struttura melodica, costretto a seguire un lento processo di stabilizzazione attorno ad *una* posizione nella scala. Da un lato, l'indagine di Chailley ha una sua portata positiva: l'elemento che determina le deformazioni nel passaggio da una struttura scalare all'altra è stato finalmente rintracciato, e con questa variabile Chailley potrebbe aspirare ad aver trovato una funzione strutturale che permette il passaggio da un assetto scalare all'altro.

Su questo piano, tuttavia, il teorico si rivela reticente, e insiste solo sul fatto di poter dimostrare che vi sono sicuramente tracce di strutture eptatoniche anche al di fuori della nostra cultura musicale, tracce che fanno intravedere la loro origine penta o esafonica, e che possono trasformarsi in eptatoniche a seconda della forza dei *pien* che si instaurano nella scala. Inoltre, in questo modo è possibile far derivare l'eptatonica dal circolo delle quinte, dimostrando circolarmente la validità del modello elaborato per i sistemi scalari: dalla ditonica fino all'eptatonica, attraverso un meccanismo che analizza la funzione di stabilità di un *pien* all'interno delle varie strutture melodiche, il criterio basato sulle quinte ascendenti e sulle quarte discendenti costruisce una gerarchia fra strutture di complessità crescente..

Tutte le strutture scalari hanno riportato al loro interno le gerarchie che gli intervalli hanno fatto valere nella costruzione della struttura melodica, facendo passare da sistema a sistema, secondo una teoria che permette di individuare specifiche intenzionalità di tipo musicale, nell'elaborazione delle componenti costruttive che regolano il meccanismo di riempimento progressivo dell'ottava secondo il diatonismo. L'interpretazione evoluzionista del circolo delle quinte verrebbe così a fondare l'interpretazione relazionale dello spazio musicale, passando dal piano delle consonanze naturali a quello della gerarchia intervallare: ove la consonanza di quinta garantisce la stabilità connessa alla chiusura dello spazio musicale nella armonia pre-armonica, l'intervallo melodico di quinta diviene la struttura di riferimento per la saturazione dello spazio dell'ottava.

Il lettore che abbia seguito con attenzione la raffinata costruzione di Chailley, non può nascondere una certa delusione per il modo con cui l'autore conclude il suo periplo attorno alla nozione di *pien*: il carattere transitorio di quel suono, di cui il musicologo accentua non solo la funzione melodica, come aveva fatto Brăiloiu, ma il carattere indicale, di sottolineatura dell'emergenza di una nuova posizione all'interno dell'ottava *necessaria* per articolare il disegno melodico, ha ancora un significato ambiguo.

Abbiamo notato, infatti, che il *pien* tende a diminuire l'ampiezza del salto melodico, facendo risaltare la possibilità di una differenziazione nello spazio musicale che potrebbe essere saturata da un nuovo grado, che genera il nuovo intervallo. Il nuovo grado è all'origine della formazione di un nuovo segmento sonoro, o meglio dell'espansione di un estremo del segmento sonoro, che ha ancora carattere transitorio, in funzione subordinata. Sembra che la funzione del *pien* si riduca ad indicare una sensibile, che oscilla secondo la dialettica fra grado forte e grado debole ma quell'indicazione sembra perdere di pregnanza, perché il *pien* dovrebbe indicare la posizione debole di un estremo del segmento sonoro, nel suo rapporto con la tendenza alla chiusura della struttura melodica, mentre le relazioni fra quinta o l'ottava non andrebbero poste in termini di gerarchie fra intervalli, ma come conflitti posizionali rispetto ai luoghi in cui si articolano e si stabilizzano segmenti sonori, che il costituirsi del *pien* tende a *differenziare*.

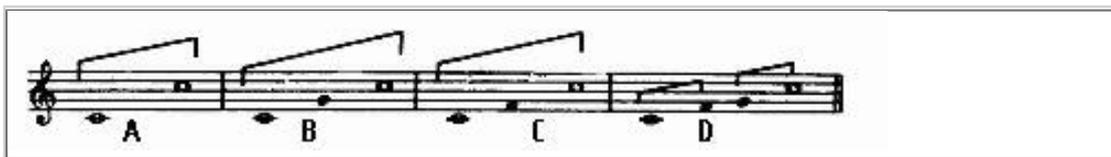
L'approccio alla descrittiva del *pien* non riesce a spiegare il fondamento spaziale delle differenziazioni fra punti di massima consonanza. L'impatto trova un fondamento nell'impostazione sostanzialmente discretistica che emerge dai ragionamenti svolti dal nostro autore.

Il fatto infatti che la consonanza si muova per aree di estensione variabile dovrebbe infatti mettere sull'avviso che tutta la spazialità musicale, oltre che essere continua, è in movimento, e che i fenomeni di consonanza dovrebbero trovare una fondazione nelle tendenze vettoriali dello spazio musicale, di cui i gradi fissi e deboli sono una semplice ipostatizzazione.

Il precipitare dei gradi su quelle aree dipende interamente dalla struttura continua dello spazio musicale, una struttura continua che mostra proprietà di differenziazione interna rispetto alla pregnanza dei punti di consonanza. L'impressione che si trae dalla lettura di Chailley è invece che vi sia una filosofia conflittuale dei luoghi dello spazio, ma non una visione organica della strutturazione continua della spazialità musicale stessa, struttura continua che, a sua volta, ha una sua processualità, che sostiene le strutturazioni discrete all'interno dell'ottava.

L'introduzione della tematica attinente alle forme generative dell'eptatonica, permette di impedire la sua assimilazione all'accordo perfetto. Per poter sviluppare tale posizione, Chailley propone di cogliere le relazioni che si possono analizzare all'interno degli intervalli decomponibili all'interno del sistema eptatonico.

L'ottava può essere divisa non solo in una quinta più una quarta ma anche in quarta più quinta, o ancora nelle due quarte distinte dal «tono disgiuntivo», che segna per il nostro autore, il momento d'evoluzione dal sistema tetracordale a quello d'ottava propriamente detta. L'aspetto fondamentale del problema è individuare la *grammatica* delle strutture relazionali nell'ottava.



Modalità melodiche d'intendere l'ottava nel sistema eptatonico:

A ottava

B: quinta (Do - Sol) + quarta (Sol - Do) : struttura modellata sulla suddivisione armonica dell'accordo perfetto (Do Mi Sol) a partire dalla tonica.

C: quarta (Do - Fa) + quinta (Fa + Do): C indica lo schema costruttivo del circolo delle quinte.

D: i due tetracordi separati dal tono disgiuntivo (Sol - Fa): Do Si La Sol - (Sol - Fa) - Fa Mi Re Do.

In questa prospettiva, la quinta non viene divisa da una terza, maggiore o minore che sia, come accade per la mentalità armonica di tipo ramista ma nella somma di un tono più una quarta:



La quinta Do - Sol non viene scomposta soltanto attraverso la somma di due terze, ma può essere individuata come somma di un tono (Do - Re) più una quarta (Re - Sol), o viceversa come una quarta (Do - Fa) più un tono (Fa - Sol). In questo caso l'eptatonica fa avvertire al suo interno l'ordine determinata dal sistema tritonico.

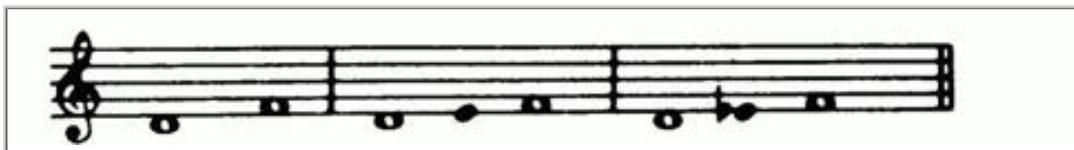
A sua volta la quarta, che nel sistema basato sull'accordo perfetto, osserva Chailley, è «indivisibile^[44]», può essere divisa in tono più una terza minore.



Ora, il fatto che esista un modo per individuare la quarta e che tale intervallo sia visto come una struttura indivisibile sul piano armonico, a causa della configurazione dell'arpeggio, che si estende da una terza ad una quinta, fino a chiudersi sull'ottava, sta ad indicare che la quarta dal punto di vista strutturale, non ha rilievo per il linguaggio armonico, se non all'interno delle strutture cadenzali, in un *movimento* verso la tonica.

Ciò comporta la totale *cancellazione del valore strutturale della quarta*, che farebbe capo solo ad un modo specifico *d'intendere* il sistema eptatonico, e non al sistema stesso. Questo è un tipico caso di conflitto fra la gerarchia intervallare di tipo melodico, che ha nella quarta tetracordale il suo riferimento, e la struttura armonica,

in cui la quarta, come intervallo melodico, non ha pregnanza. La terza minore, può essere divisa in un tono più un semitono, come accade nella melodia armonica la cui priorità costruttiva si basa sull'individuazione della terza minore come intervallo melodico.



L'analisi evolutiva della struttura scalare mette capo ad unità che non si riduca a semplice sintagmi da combinare: si traccia una evidente differenza fra suono e tono, che si appoggia sulla componente relazionale determinata dai fenomeni di risonanza da una parte, e sulle relazioni intervallari individuate dal diatonismo, e dal circolo delle quinte, dall'altra: ogni tono, nelle scomposizioni che abbiamo presentato, ha senso nel suo implicito tendere ad una relazione messa in gioco dai fenomeni attrattivi di tipo scalare, mentre nessuna scomposizione che metta capo ad unità neutre può assumere un significato strutturale.

In questa valorizzazione del rapporto dialettico fra discretezza e movimento di chiusura dell'ottava, riemerge tuttavia quell'atomismo, quell'idea della consonanza come discreto che assume il valore di perno, da cui Chailley vorrebbe allontanarci sul piano ideologico. E non ci consola sapere che lo statuto non abbia valore per tutti gli intervalli, come il nostro teorico si affanna a chiarire, ma solo per quelli analizzati. Per tutti gli altri, come la terza maggiore ed il tritono varrebbe ancora la regola secondo cui essi possono essere analizzati solo in termini di intervalli composti, per sommatoria di toni: tutto ciò ha senso in una disanima della strutturazione gerarchica dell'ottava, ma questa distinzione sul piano dell'intensità del potere attrattivo non è stata ancora giustificata teoricamente. Chailley non sa spiegare è il modello di funzionamento del comportamento attrattivo dei gradi, ovvero su cosa si fondi, e in che misura intervenga il binomio consonanza e dissonanza in queste relazioni.

La dimensione psicologica della fusione, infatti, non ci ha ancora spiegato nulla sulla struttura spaziale che regola le strutturazioni dell'ottava: in qualche modo sembra che l'analisi si esaurisca nelle relazioni che stringono i nuclei spaziali, intesi come discreti, senza aver dato luogo ad una fondazione della nozione di continuità nello spazio musicale, sempre presupposta, ma mai penetrata da una riflessione teorica. Tutto l'impianto si arresta quindi sul piano psicologico.

A fianco di questi problemi, cominciamo ad intravederne un altro, ovvero il deciso *rifiuto del valore strutturale del piccolo intervallo*, che gioca un ruolo nei fenomeni attrattivi che abbiamo considerati. Su tale aspetto Chailley mostra una singolare ostinazione, che si esemplifica in un esempio, tratto dalla pedagogia musicale: i bambini che intonano *Frère Jacques* (Do Re Mi, Mi Fa Sol), sono portati ad allargare gli intervalli fra i toni, annullando il semitono Mi - Fa, dando luogo alla sequenza: Do Re Mi e Mi Fa diesis Sol diesis.

Tale osservazione mostra bene la forma relazionale delle strutturazioni intervallari di cui abbiamo parlato: i bambini non intenderebbero la melodia appoggiandosi sulla quinta Do - Sol, riportandola sull'architettura unitaria connessa alla quinta, ma come due blocchi di terze a distanza di un tono, cancellando, con il semitono, la struttura unitaria della quinta.

L'argomentazione lascia francamente molto perplessi, e risulta equivoca: dopo un'analisi tanto articolato degli aspetti grammaticali legati alle relazioni intervallari, esse vengono brutalmente ridotte a semplici fenomeni dell'intendere, secondo il formarsi di specifiche forme intenzionali, legate alla suddivisione del disegno melodico, ma non si comprende in che modo i criteri di suddivisione spaziale si differenzino, e mutino le gerarchie intervallari nella analisi della linea melodica. Inoltre, risulta arduo sostenere una generale insensibilità al movimento legato al piccolo intervallo (sempre che il semitono temperato possa entrare all'interno di questa tipologia).

§ 9 Riformulazione della funzione melodica del tritono

Gli aspetti legati al problema dell'attrazione fra gradi, si fanno pressanti nella riproposizione del tema della funzione del tritono all'interno dell'organizzazione scalare. La posizione del tritono, alla fine del ciclo diatonico, ha sicuramente un peso nella difficoltà d'introduzione del nuovo grado dell'eptatonica, che assume quel carattere di *pien* su cui ci siamo già soffermati: Chailley cerca di ricostruire tale problema, partendo dall'aspetto

sistemi di riferimento. Siamo di fronte ad una conflittualità melodica, in cui il movimento del Si lo avvicina alla quarta o alla quinta, posizioni di massima consonanza nel profilo melodico. L'instabilità del Si è legata ad un movimento di acquisizione di una stabilità, implicita nella sua natura di semitono transitorio. La centralità del movimento verso la stabilità fa del Si, e della sua alterazione Si bemolle, delle note mobili alla ricerca di un punto su cui appoggiarsi. Il Si non ha uno spessore strutturale, ed il tritono nascerà dal comportamento instabile di quella nota.

Il lettore noterà che nell'esempio sta prendendo forma una nuova discussione sulla natura del cromatismo (non del semitono cromatico), legato all'attrazione del La nei confronti del Si. La centralità di tale movimento è talmente forte che Chailley usa talvolta il termine *glisser* [47], utilizzando rievocando un verbo che descrive un movimento che *scivola verso*. Ecco perché il problema del nome della nota coincide qui con il problema descrittivo della sua *alterazione* rispetto alle possibilità di chiusura di un intervallo. Il nome della nota entra nella continuità in cui un grado e la sua alterazione implicano un mutare della rete relazionale in cui si chiude lo spazio della consonanza.

Il tritono viene così tendenzialmente evitato, ma fa parte dell'esperienza intervallare allo stesso titolo degli altri intervalli. Le problematiche connesse all'armonia devono trovare una fondazione sul terreno della discussione sulle strutture melodiche.

Nel canto gregoriano, osserva il nostro autore, il Si spesso diventa bemolle o bequadro, spostandosi verso il Do, se rischia di assumere un valore strutturale troppo forte, che comporterebbe uno svilupparsi del tritono. In tal modo, il Si viene letteralmente saltato, e non acquista il valore di una dominante: lo stesso Si, del resto, viene alzato o abbassato, anche quando non nasce il problema del tritono, con il costituirsi di movimenti glissanti che tendono a saltarlo. Chailley propone quindi una formula melodica Do Re Re La Si La, ove non viene neppure indicata l'alterazione del Si: non si spiega se è bemolle o bequadro: ci si limita ad enunciarlo come una nota di passaggio che si deve appoggiare sul La su cui si chiude la formula.

Insomma, il precipitare del Si su una nota d'appoggio ne indicherebbe l'inconsistenza strutturale, che potrebbe essere giustificata strutturalmente da una serie di regole, tratte da linguaggi musicali storicamente consolidati: essi imporrebbero di utilizzare un semitono per ogni nota che vada oltre l'esacordo, senza salire ulteriormente, ma scendendo di nuovo sul La, facendo quindi avvertire una tensione discendente sul Si bemolle. Si tratterebbe di appoggiare la melodia sul Si bemolle, per farla poi confluire di nuovo sul La.

Ragionamenti analoghi potrebbero essere fatti riguardo alla attrazione del Do sul Si naturale: l'importante sembra essere la possibilità di evitare il tritono e sigillare il movimento del Si su uno dei due estremi, quinta o quarta che sia. L'instabilità del settimo grado rimane a lungo una caratteristica del linguaggio musicale fino all'esordio dell'armonia. Bach stesso, nota Chailley, «... insegnava la scala maggiore sotto la forma do re mi fa sol la si do / do si bem. la sol fa mi re do ... [48] » e tali articolazioni scalari sono frequenti nell'epoca barocca.

Tutto l'impianto di osservazioni legate all'analisi dell'armonia viene appoggiato sull'analisi scalare ed il musicologo ha facile gioco nell'osservare che un'analisi di tali passaggi in senso armonico, come se fossero modellati a partire dalla funzione della sottodominante sarebbe priva di senso: il fatto che i gradi impiegati nella scala discendente siano quelli che fanno parte della scala di Fa maggiore, infatti, è una osservazione che rischia di chiudere l'interpretazione del comportamento del settimo grado all'interno del quadro funzionale dell'armonia. Egli invita il lettore a cercare di cogliere il concetto di tonalità, connesso all'instabilità del tritono, partendo da *un modo d'intendere* la tonalità in cui risulti centrale l'aver presente una certa nota di riferimento, a cui le varie successioni di accordi devono tornare, dopo aver esplorato liberamente altre tonalità.

Il percorrere tali successioni accordali assume così l'aspetto di un libero errare, di una prima, originaria, nozione di *direzionalità* rispetto ad un ordine che viene inteso all'inizio e che chiude la digressione stessa: l'intendere musicale rimane legato alla tonica, mentre le successioni accordali che se ne allontanano secondo le regole armoniche non possono sostituire il senso di compiutezza che si avverte quando, prima o poi, verrà confermata la tonica che era stata presentata all'inizio.

Qui avvertiamo un nuovo problema: il musicologo francese non si accorge che, argomentando in questo modo, risulta indebolita proprio la teoria della formazione delle scale, che dovrebbe dar ragione dei linguaggi musicali attraverso la teoria della scala e che qui fa esattamente l'inverso. Il fatto che l'ordine della tonica si riveli solo alla fine, implica che vi è stato un conflitto fra il grado debole e l'attrazione dei gradi vicini, conflitto che si conclude con il predominio della tonica. L'intendere musicale, pur selezionando una tonica, non si sottrae alle tensioni del settimo grado, ma, come sappiamo, tali tensioni non hanno un significato strutturale e fanno assumere al settimo grado il significato di un *prien*.

L'analisi del comportamento della quinta, e della scala costruita secondo il circolo delle quinte, fa assumere alla teoria generativa della scala un andamento, che assume immediatamente la sospetta regolarità di un percorso diatonico: il modello di ogni deformazione scalare si presenta così in modo implacabile.

Brâiloiu, che aveva introdotto il concetto di *prien* studiando la funzione della pentatonica nella musica cinese, si era soffermato sul carattere di incertezza che lo caratterizza, osservando che il suo emergere è sporadico, spesso legato ad una funzione d'abbellimento. L'ampiezza del *prien* varia ed ha intonazione esitante, è quindi un elemento debole, che si deforma e si modifica più e più volte, prima del suo calcificarsi nella struttura scalare. Queste caratteristiche morfologiche vengono assunte da Chailley per spiegare come il consolidamento del *prien* possa permettere l'apertura del processo che garantisce la transizione da un sistema ad un altro. Il circolo delle funzioni strutturali è quindi basato sull'apparente deformabilità delle componenti non stabilizzate del sistema. Su un piano più generale, l'oscillazione del settimo grado, legata alla instabilità del tritono, ci ripropone il problema della funzione del settimo armonico: Chailley è consapevole che il settimo grado ed il *prien* esauriscono il circolo delle quinte, e che non è possibile individuare strutture melodiche in cui emergano funzioni strutturali connesse al semitono cromatico, ossia il fa diesis che individueremmo nel circolo dopo il Si. Il problema è interno all'organizzazione spaziale musicale, e andrebbe risolto, definendo una volta per tutte il rapporto che intercorre, in generale, fra un grado e la sua alterazione, ovvero entrando nel tema del cromatismo. L'instabilità del *prien*, il suo consolidarsi come altezza (Si o Si bemolle) rispetto alle tendenze attrattive a cui è sottoposto, ci presentano dei fenomeni in cui la continuità dello spazio musicale non tocca solo la posizione della nota nella struttura, ma emerge come un carattere interno alla definizione dell'altezza stessa. Infatti, nelle strutture in cui appare il Si bemolle o il Si bequadro, si presenta un cambiare di posizione che fa emergere le componenti continue che legano una nota alla sua alterazione, che vengono a distinguersi per le funzioni diverse che attribuisce loro la struttura tritonica. Tuttavia, questa tematica, così fondamentale in una morfologia delle tendenze direzionali dello spazio musicale, rimane, in Chailley, un presupposto inesplorato, anche perché entra in netto conflitto con la scansione discreta degli armonici.

La stessa interpretazione del problema dell'articolazione melodica, che trova il proprio fondamento nella tematica dei generi aristossenica, pone alcuni problemi nel caso del tritono, ove assistiamo al movimento di una nota e della sua alterazione, che mette capo a due possibili strutturazioni melodiche, la cui chiave d'accesso sta nella natura continua del passaggio da nota ad alterazione, rispetto ad un conflitto posizionale.

Per Chailley nel conflitto che ne sorge si conferma esclusivamente la potenza strutturale dell'organizzazione melodica, che fa mutare posizione ed altezza alla nota in un senso affine a quello di una trasposizione: il Si bemolle o bequadro entrano a far parte di unità melodiche diverse, ed al mutare della struttura, muta l'identità della nota stessa e le sue funzioni. Naturalmente tutto ciò è vero, ma il discorso continua ad appoggiarsi equivocamente a tematiche che continuano a lambire equivocamente i fenomeni legati al cromatismo, la cui sterilità strutturale continua ad esser postulata empiricamente. Vorremmo dedicare l'ultima parte della nostra esposizione ad una discussione del nodo problematico che si nasconde dietro a questi aspetti morfologici.

§ 10 Fenomeni cromatici, tra schema e deformazione del modello

Il musicologo francese deve presentare varie tipologie del cromatismo determinato da fenomeni attrattivi, allo scopo di metterne in mostra le capacità di *deformazione* rispetto all'organizzazione interna della scala.

Il termine deformazione è piuttosto sconcertante: vi è una deformazione dove vi è un originale ed un modello, cui si venga implacabilmente ricondotti. La deformazione sembra dunque essere una caratterizzazione della più ampia tipologia del concetto di variazione: la qualità eminentemente espressiva delle sue figurazioni vive in un terreno spurio, in cui elementi sensibili e logici, modelli organicistici e formalizzazioni logiche tendono a confondersi, mettendo in una posizione disperante chi tenti di suggerirne una definizione onnicomprensiva. I suoi intrinseci legami con il gesto ed il movimento che modificano l'assetto di una forma, degradandola, possono essere interpretati in vari modi, ma hanno alcune caratteristiche che riportano ossessivamente all'idea di *de-formare*, di allontanarsi *di un certo numero di passi* da un modello, al punto di renderlo irricognoscibile nell'*evocazione* della sua figura.

Il fatto che ci si debba riferire ad un numero di passi, ad un limite della variazione, implica che si debba fare i conti con una serie di problemi espressivi che si intrecciano implacabilmente alla relazione fra identità e differenza: l'azione del deformare qualcosa implica che vi sia un modello di partenza modificabile attraverso *alterazioni*.

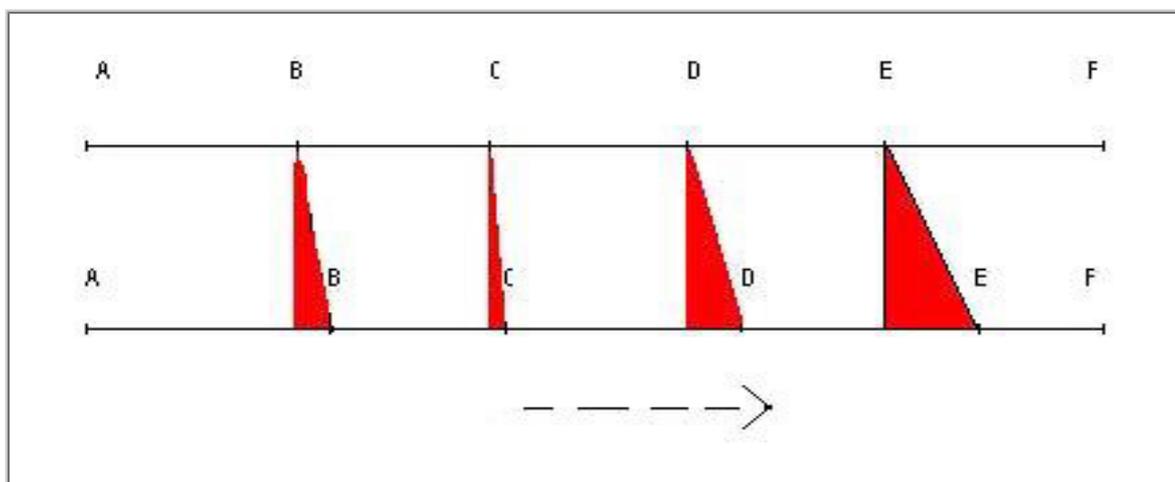
Dovremmo immediatamente chiederci cosa possa implicare un riferimento all'idea di *diventar altro da sé*, dato che rimaniamo sempre in presenza di una forma che, per quanto possa essere variata, modificata in alcuni tratti, deve comunque trasformarsi in modo tale da *non* far perdere il riferimento a quell'originale, rispetto a cui l'oggetto deformato rischia comunque di apparire come un depotenziamento, una perdita, una caratterizzazione disarmonica di alcuni tratti, a danno di altri.

La deformazione vive sempre in una sorta di confronto, che talvolta prende i colori della nostalgia, per quell'originale che incombe, anche quando i due termini vengano posti sullo stesso piano e si sostenga, correttamente, l'impossibilità di ridurre ad un unico modello la forma di partenza. Se la portata del concetto di variazione è più ampia, nel suo operare a partire soprattutto dal modificarsi delle *relazioni* fra elementi di un intero e sul far interagire contemporaneamente più parametri, sarebbe imprudente nascondere che la deformazione spesso e volentieri altera allo stesso modo le relazioni fra elementi: tuttavia, la deformazione interviene spesso direttamente sull'elemento, spesso decontestualizzandolo dall'insieme, come accade per la caricatura di un volto, in cui l'elemento deformato entra in una dialettica d'estraniamento con la rigidità del resto delle componenti fisiognomiche. Quella permanenza, quelle relazioni fisse rispetto a cui la deformazione assume il valore di una *catastrofe* che sfigura un volto, mantengono spietatamente la presa da quell'originale da cui la deformazione non sa, né vuole, staccarsi. Nessuno potrebbe infatti vedere in una caricatura una semplice *variazione* rispetto ad un modello, la stessa portata espressiva del gesto lo esclude.

Potremmo pensare che l'idea di deformazione porti in sé un riferimento particolarmente pesante al modello di partenza, come un *residuo* che nessun processo potrà mai cancellare. E' chiaro allora che la deformazione riporta alla nostra attenzione una serie di caratteri che ci riportino al modello dato, allo scopo di sollecitare una particolare *enfasi espressiva*: nel modificare qualcosa, mettiamo in luce caratteri latenti di un sorriso che muta il proprio valore espressivo in un ghigno in una dialettica ciclica, in cui il valore dell'originale verrà sempre confermato come un qualcosa che non dobbiamo, non possiamo mai dimenticare, anche se paradossalmente non lo conosciamo.

Nella dialettica fra copia e modello, fra ripetizione e variazione, la deformazione prende così consistenza come *rottura* degli equilibri su cui una figurazione prende corpo. La rottura naturalmente può espandersi anche alle relazioni che tengono insieme gli elementi che costituiscono la forma di partenza: ma anche in questo caso questa filiazione del concetto di variazione deve alludere in modo pesante all'originale che è stato deformato. Da questo punto di vista, la deformazione evoca sempre una processualità che assume volentieri andamenti circolari: essa prende consistenza sempre in prossimità dell'idea di variazione, ma viene come frenata dal fantasma dell'originale, sempre presupposto.

Spostamento verso F (grado forte) dei gradi deboli.



Correntemente, quando ci riferiamo al cromatismo, parliamo di alterazione di una nota, quando la facciamo salire o l'abbassiamo di un semitono. Alterare significa che quello che una nota era prima, poi non c'è più, avevamo un suono, il suono si è alterato è diventato qualcosa di diverso attraverso una trasformazione che lo ha fatto salire o scendere di un semitono. Ma l'origine del cromatismo si basa su una serie di relazioni diverse da quelle connesse al semitono.

Nei linguaggi musicali che precedono il temperamento, il continuo cromatico non è una base indifferenziata dalla quale vengono selezionati i gradi di una scala. I fenomeni cromatici sono legati a fenomeni attrattivi, che deformano l'aspetto scalare attraverso uno spostamento dei gradi esistenti. Il cromatismo assume dunque i caratteri di un ritocco ad un sistema, una correzione di posizione rispetto a un assetto consolidato. In quanto tale, esso ha natura preminentemente melodica.

Connettendo fra di loro il senso di queste osservazioni generali, Chailley sviluppa l'idea che la deformazione

cromatica, risultato della modificazione di un percorso melodico, debba essere pensata sempre all'interno di quei fenomeni e che non abbia una propria valenza strutturale che possa essere analizzata. Processualità e cromatismo sono perciò due concetti che per il nostro autore andrebbero differenziati sul piano gerarchico.

Per poter dimostrare tutte le conseguenze di questa opzione teorica, Chailley sviluppa un'argomentazione che cerca di penetrare nelle stratificazioni che collegano cromatismo a strutturazione melodica, prendendo le mosse dalle forme più semplici: gli schemi riproducono elementi di gerarchia interna, che fanno capo ai gradi che si sono consolidati per primi all'interno della scala.

Al presentarsi dei fenomeni cromatici, l'organizzazione interna dei gradi deboli viene in qualche modo "compressa", e si rompe l'ordine regolare delle distanze fra le altezze.

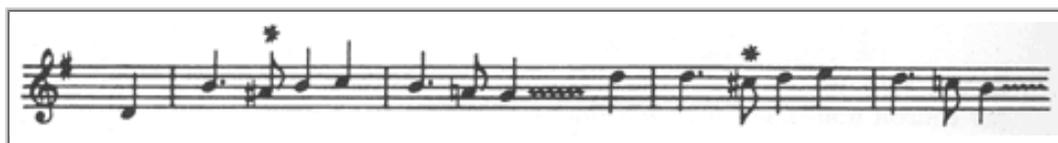
Dove prima avevamo una serie di toni che si inanellavano l'uno nell'altro, con un ordine determinato da rapporti fissi, ad esempio un tono, troveremo un accavallamento più irregolare: al passo di un tono si saranno sostituiti valori come $3/4$ di tono, $1/4$ di tono o dei semitoni di valore irrazionale. Potremmo assimilare tale situazione all'effetto di un campo magnetico, che rompe l'ordine regolare di alcuni listelli metallici, facendoli avvicinare tra loro.

Il risultato finale consiste in una serie di controtendenze, che prendono forza tanto più ci si allontana dal polo che attrae, nel tentativo di riorganizzare un ordine interno fra i gradi, dopo il fenomeno attrattivo.

La modificazione quantitativa nell'ampiezza del tono, è anche una modificazione qualitativa, nel senso che fra un Fa naturale ed un Fa alterato, anche di un quarto di tono, vi sono differenze fenomenologicamente avvertibili. Il teorico francese propone come esempio una melodia[49] diatonica, in cui un grado debole, lontano dalla tonica, ha la funzione di un abbellimento, collocato vicino ad un grado forte, che inizia a risucchiarlo verso di sé.



La nota debole, segnata dall'asterisco, tende ad assumere un'intonazione crescente e così il La tende a salire verso il Si, come mostra la sequenza trascritta dallo stesso Chailley:



Lo stesso ragionamento vale, naturalmente, per la seconda frase. In tale situazione, il grado forte inizierà ad attirare verso di sé quello più debole, che comincerà a salire o scendere, a seconda di dove l'attrazione del grado lo conduce. L'ampiezza del tono tenderà a deformarsi, a salire di un semitono o di un quarto di tono: spesso muta per fattori contingenti connessi all'intonazione, facendo mutare l'intonazione della nota, ma quello che conta è il risultato finale, dove ne va della stessa identità dell'altezza: in questo caso, osserva correttamente Chailley, il fenomeno cromatico non potrebbe darci informazioni sulla scala di riferimento: se durante il processo di stabilizzazione, prima del consolidamento della posizione del La sul Si (posizione che è anche mutamento di identità, e che come tale dovrebbe forse essere considerato) sentissimo cantare quella nota con un'intonazione a tre quarti di tono, quella modificazione non avrebbe un corrispettivo scalare.



Si tratta di una conclusione molto forte, ed equivoca: l'esempio infatti regge solo all'interno di un sistema diatonico, e di una intonazione che ha assunto su di sé la regolarità del temperamento. Ora, per Chailley lo stesso fenomeno viene a valere anche per le melodie orientali, dove spesso si confonde un'alterazione locale con una strutturale di tipo scalare e si darebbe luogo a pseudosistemi. L'affermazione appare piuttosto violenta, perché sembra condannare le strutturazioni melodiche instabili ad una debolezza strutturale, che è legata alla mobilità

stessa dei gradi nel sistema: in altri termini, la struttura melodica ha senso solo se sappiamo astrarre dai fenomeni di modalizzazione interna, che ne garantiscono il gioco espressivo. Il passaggio è, evidentemente, troppo forte e viene utilizzato per sostenere l'altro aspetto della problematica ricostruzione di Chailley: quando subentra l'alterazione cromatica, i gradi successivi tendono *sempre* a ristabilire l'ordine diatonico e la riorganizzazione diatonica riesce sempre ad assorbire il fenomeno cromatico, che rimane isolato, ed assume evidenza. Lo stesso accadrebbe per il tema della posizione ritmica del grado debole, che viene modificato nell'inflessione melodica. Il lettore comincia a sospettare che dietro all'analisi della melodia si celi una sorta di vocazione al diatonismo, che verrebbe implicitamente posto come fenomeno originario, che sta dietro ad ogni forma d'organizzazione morfologica d'ottava.

Esistono dunque tipicità nel rapporto fra suono mobile e grado forte, determinate dal fatto che le forme di avvicinamento fra i toni sembrano seguire delle regole, che valgono in ogni cultura musicale. E mentre i gradi deboli si alterano, emergono con sempre maggior forza fenomeni cromatici, che alterano l'andamento diatonico: il nostro autore aspira a descrivere leggi generali, quali l'assimilazione del grado debole ad un quarto di tono in unisono con il grado forte, e definisce questo insieme di fenomeni dei *piccoli drammi del magnetismo*, in cui si perde l'identità del tono debole. Anche in questo caso, la metamorfosi determinata dal fenomeno cromatico trova il suo motivo d'essere nel conflitto gerarchico fra toni.

Non possiamo nascondere una certa insoddisfazione, rispetto a questo modo di argomentare: l'attrazione, infatti o l'esistenza di un campo magnetico, devono comunque confrontarsi con le tendenze interne delle altezze, o come li chiama Chailley, dei toni.

Il fatto che si manifesti una tendenza del suono disposto su un'area consonantica più forte rispetto ad uno collocato su una posizione liminare all'altro, che sembra assumere la valenza di un imbuto, un gorgo che assimila a sé l'altro grado, indica anche una tendenza interna ai suoni stessi a scivolare l'uno verso l'altro, rispetto all'area di maggiore consonanza. In questo senso, risulta difficile pensare che i suoni stessi risultino semplici aggregati atomici, privi di una loro tendenza interna all'identità o all'alterazione.

Quello che vogliamo sostenere è che proprio la dialettica individuata da Chailley potrebbe benissimo dar luogo ad una riflessione sulla dialettica fra continuità e discretezza nello spazio musicale, rispetto a cui l'articolarsi delle reciproche posizioni, e delle identità che ne conseguono, vada indagata non solo all'interno delle relazioni intervallari, ma sul piano più originario del conflitto che contrappone la continuità del flusso, che nel suono musicale trova la sua espressione nell'alterazione, ovvero sua tendenza a salire o scendere rispetto ad una posizione data. Sembra insomma che la riflessione sugli armonici o sul circolo delle quinte faccia perdere pregnanza al significato originario del fenomeno del continuo all'interno dello spazio musicale, che garantisce invece la possibilità di poter parlare di alterazione della nota.

Più complesso è lo stratificarsi del tema del cromatismo nel mondo della musica antica. Abbiamo visto che nella musica antica il fattore principale nello spostamento dei suoni è l'attrazione, connessa ad una tendenza all'equalizzazione. La componente legata all'ambientazione del suono permettere che le voci si possano incrociare ed intrecciare tra di loro, generando frizioni che non rompono l'unità della struttura: l'intersecarsi delle linee melodiche va così assomigliando ad un tracciato, dove emergano dei punti obbligati in cui le voci possano incontrarsi, senza rompere l'ambientazione coerente delle relazioni intervallari.

§ 11 Il movimento della congiunzione fra tendenze attrattive e omogeneità armonica

Il trasformarsi nella considerazione dei dinamismi interni della scala e delle tendenze della profilatura melodica ha conseguenze sul piano espressivo. Si tratta di dar ragione del tema della gradualità della dissonanza, e della forma che quel problema assume nella teoria musicale occidentale. In particolare, l'attenzione di Chailley [50] si volge attorno a quello che è uno degli snodi teorici del rapporto fra cromatismo e dissonanza, che prende particolare consistenza nella letteratura del 1300. Chailley si concentra su Marchetto da Padova, che nel *suo Lucidarium in arte musicae planae* (1317-1318), parla dell'utilizzo dei semitoni dal punto di vista della tensione attrattiva, esaminando così l'alterazione solo in senso ascendente (diesis), e non discendente (bemolle).

Il cromatismo discendente va considerato all'interno dell'orientamento melodico complessivo, che è sempre ascendente. Il tono stesso va pensato all'interno di questa tensione ascendente connessa all'attrazione del profilo melodico: ciò comporterà una suddivisione del tono in cinque parti, anziché in due semitoni: il canto si assimila ad un salire della voce lungo intervalli molto contratti. Chailley parlerà di un trionfo del grande intervallo, connesso alla massima tensione attrattiva. Si tratta di una posizione che ha aspetti paradossali, e che va chiarita, perché pensare al cromatismo come grande intervallo implica una pericolosa confusione terminologica.

Chailley mette così in evidenza che all'interno di questa suddivisione del tono, che implica una divisione del tono in cinque diesis, vi sia una impressionante tensione dinamica che nel nostro temperamento a base di semitoni

tutti uguali tra di loro, va persa.

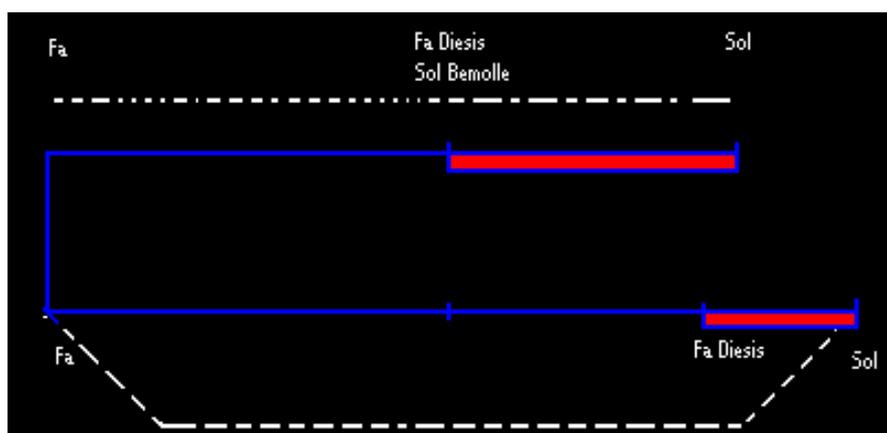
Potremmo parlare allora di una maggior dinamicità della suddivisione irregolare, connessa alla struttura melodica, rispetto alla nostra, connessa a quella armonica. L'attrazione melodica si fa avvertire in modo tanto più forte, quanto più siamo lontani dal sistema temperato. L'alterazione cromatica è esemplare per individuare tale differenza: nella progressione Fa - Fa diesis - Sol, Marchetto attribuisce 4 diesis a Fa - Fa diesis, mentre ne attribuisce uno solo a Fa diesis - Sol. Questo implica che il Fa diesis di Marchetto sia molto più vicino al Sol di quanto non lo sia quello del sistema temperato. Potrebbe apparire un'osservazione ovvia, ma qui il ragionamento di Chailley è molto più sottile di quanto non appaia a prima vista.

Quello che lo interessa, infatti, è un problema di ordine denotativo, cioè che Marchetto recuperi per la sua elaborazione del tema delle alterazioni il termine cromatismo, caduto in disuso. Egli lo adotta perché, grazie alla bellezza delle dissonanze, il tono rimane suddiviso in una forma che non è riconducibile al genere diatonico o all'enanarmonico. Secondo Chailley è evidente che il termine non designi una successione di semitoni, che pure viene individuata, ma ad una suddivisione ineguale del tono: quel più conta è il fatto che, in questo modo, diventa cromatico tutto il movimento melodico, connesso all'alterazione e non la semplice successione dei semitoni. Bisogna rilevare questo passaggio, perché l'interpretazione del problema di Marchetto da parte di Chailley riporta il discorso teorico sul cromatismo all'interno di una pratica compositiva, guardando al grande scarto melodico messo in gioco da un movimento tanto ampio, e sul quale i musicisti potevano intervenire come espediente espressivo.

Nella teoria di Chailley il fenomeno verrà letto come una mutazione di tipo attrattivo, che segue un orientamento di tipo ascendente, legato alla profilatura della melodia: lo stesso Marchetto, sostiene Chailley, condanna l'uso dei cromatismi discendenti, proprio perché ostacolano il movimento attrattivo della melodia. Da qui la sottolineatura di Marchetto dell'aspetto dissonante della suddivisione cromatica del tono che sollecita tutte le risorse consonantiche del sistema verso la risoluzione.

Il Fa diesis medioevale è molto più vicino al Sol di quanto non lo sia un Fa diesis temperato. Il fenomeno determina una potente dissonanza, seguita da una tendenza risolutiva altrettanto forte. Viene così ulteriormente chiarito come mai il cromatismo pitagorico sia, nell'ottica del nostro autore, il trionfo del grande intervallo. Al tempo stesso, tutti gli spostamenti sono movimenti interni ad una dinamica dell'organizzazione intervallare connessa alla struttura melodica: la maggior pregnanza che l'intervallo assume all'interno della configurazione melodica è ciò che ne garantisce la gerarchia, ossia il suo potere attrattivo e la tendenza dell'intero sistema a risolversi su di lui.

Confronto fra le suddivisioni nel sistema temperato e in Marchetto da Padova



Una suddivisione come quella proposta permette una grande varietà d'attacco della voce, che si articola sull'estensione del tono con un movimento che può scegliere fra 5 possibili alterazioni, all'interno della struttura continua del tono. Ciò dà la ragione della processualità interna al grande intervallo cromatico, anche se a questo punto dovremmo chiederci se anche quello di Marchetto non sia uno pseudosistema, almeno nell'ottica di Chailley. Anche in questo contesto, il cromatismo non ha valore strutturale, ma sottolinea una tendenza al movimento interna ai costituenti del profilo melodico, che non appena viene frazionato o suddiviso, mostra una tendenza a riorganizzarsi secondo una tendenza ascensionale, che segue l'orientamento della profilatura

melodica.. Torna così, mascherata, la polemica contro il serialismo e la funzione strutturale del semitono, contrapposta alla rigidità della serie, ma il problema cui mira il discorso di Chailley ha portata più generale, e va compreso all'interno del problema del tema del significato del cromatismo rispetto al movimento melodico. Avevamo osservato che nel sistema armonico, il movimento attraverso accordi, coordinando l'allineamento di tre voci, impone che le tendenze attrattive attraverso cui si esprime la relazionalità spaziale della melodia debba continuamente riferirsi alla compagine degli accordi di terza, connessi, secondo il nostro teorico, alla staticità di una consonanza artificiale.

Si assiste così ad un ripiegamento della struttura melodica sul legame armonico basato sulla terza. Si tratta di una situazione complementare, perché lo stesso legame armonico non può appoggiarsi sugli accordi, nè sul rapporto fra basso e melodia, ma sulla melodia stessa, in cui ogni nota importante viene utilizzata per sottolineare il legame consonantico con la terza. Il ripiegamento della struttura melodica assume così il valore di una perdita della propria individualità a favore della coerenza del tessuto armonico in cui essa viene inserita. Tutto questo ha portato, secondo Chailley, ad una perdita della tensione orizzontale, ad un indebolimento dei nessi relazionali che favorivano l'attrazione verso gli intervalli dissonanti. In questo processo, piuttosto lento, emerge un carattere di grande staticità, di movimento che viene molto ridotto, di tendenza al movimento per intervalli scandito in senso verticale.

Possiamo fare alcune considerazioni ulteriori su questo delicata trasformazione nel concetto di sistema: assisteremo ad una generale riduzione dell'attrazione, attraverso l'assunzione dei nuovi intervalli zarliniani, che modificano radicalmente la funzione strutturale della melodia.

In qualche modo alla melodia viene, di fatto, affidato il ruolo di unità formale che venga ad esprimere la compattezza armonica del sistema: tale ruolo ha un valore simmetrico, perché riporta sul piano orizzontale le relazioni fissate in senso verticale. La staticità non esclude la possibilità di concepire la struttura melodica come principio di unità formale: ma le tensioni melodiche continuano ad esercitare una tensione conflittuale con l'ordinamento armonico: tale conflittualità è legata ad un diverso modo di intendere la dimensione intervallare. Se guardiamo al modo come forma architettonica, nel sistema armonico incontreremo un impoverirsi della varietà costruttiva, con un progressivo affermarsi di due soli modi, il maggiore ed il minore. Ma quello che viene perso rispetto alla varietà costruttiva, viene guadagnato in omogeneità della suddivisione spaziale.

Il ricorrere a due modi, se impoverisce il percorso orizzontale, permette un approfondimento della concezione relazionale dello spazio, intesa attraverso la concatenazione degli accordi, che potranno far valere le loro relazioni su uno spazio omogeneo, facendo così partire dei processi attrattivi complessi, che la linea melodica potrà proiettare in direzione di uno spazio tonale, in cui valgano dappertutto le stesse leggi consonantiche.

Da qui, il peso crescente che assume nel linguaggio classico il movimento per modulazione. Viene da pensare ad una riorganizzazione dello spazio musicale del sistema, in cui il sistema si muove attraverso dei criteri di suddivisione armonica, che permettano di rendere equivalenti fra di loro gruppi tonali diversi attraverso l'organizzazione consonantica offerta dall'armonia. L'accordo e la tensione armonica non fanno più muovere il sistema, ma proiettano il movimento modulante su tutte le tonalità, all'interno del sistema stesso.

In questa situazione *rinasc*e il conflitto continuo fra suddivisione modale e suddivisione tonale: si tratta di due procedimenti che hanno tendenze dinamiche del tutto diverse: da una parte avremo una linea melodica che si estende e organizza attrattivamente lo spazio sonoro. Dall'altra avremo una suddivisione armonica, che attraverso la consonanza di terza cerca interpretare le relazioni fra due tonalità diverse. Tale processo è rafforzato dalla simmetrizzazione offerta dall'uso della melodia costruita a partire dall'armonia. L'andamento del modo gioca la carta della differenziazione, mentre l'articolazione armonica guarda alle regole dell'uniformità, per interpretarle in senso consonantico.

La conflittualità spaziale prende corpo nella distinzione fra *movimento per congiunzione melodica* e *movimento per congiunzione armonica*. Nella congiunzione melodica, data una scala, ogni suono, per spostarsi da un punto ad un altro, tende ad oltrepassare anzitutto tutti i gradi intermedi. Il profilo melodico nasce proprio perché, se viene saltato un gradino fra gli intervalli, si crea immediatamente una tensione che implica immediatamente una controtendenza nel movimento melodico, verso il gradino saltato. Questo ritorno indietro ha lo scopo di ristabilire l'equilibrio nel movimento per gradi disgiunti che aveva saltato quel passo: potremmo definirlo una risoluzione della disgiunzione. La regola, che non ha un valore assoluto, tende a cogliere nel movimento melodico una processualità irregolare, percorsa da forti tensioni. In questa processualità, la nota è un suono puro, che va giustificato a partire dalla posizione che assume nella architettura modale.

Nella congiunzione armonica la nota è pensata a partire da un accordo, espresso o sottinteso, che ne determina il senso e ne imbriglia il movimento orizzontale. Essa viene preceduta da una prima sistematizzazione del movimento melodico secondo la tipologia dell'arpeggio. Con il trionfo dell'armonia classica, la melodia tenderà a stabilizzarsi lungo il percorso offerto dalla triade. Il che comporta alcune complicazioni. Infatti, nel linguaggio

classico si enfatizza un utilizzo simmetrico della melodia, retto da congiunzioni armoniche che vedono nei due suoni congiunti dal movimento melodico l'appartenenza al medesimo accordo, che le usa come voci in consonanza. Il carattere di contrasto di indebolisce: d'altra parte, l'armonia classica può giocare sulla varietà offerta dal principio di modulazione, che permette di trasporre questi profili neutralizzati su varie tonalità, attribuendogli colore e vivezza.

La trasformazione del sistema si evidenzia nei due diversi modi di risolvere la disgiunzione. Il cromatismo, dal sistema zarliniano in poi, dovrà confrontarsi con questo nuovo criterio di organizzazione dello spazio sonoro. La conseguenza sarà un'evoluzione del cromatismo in direzione del piccolo intervallo e dell'ornamentazione, con un attenuarsi delle sue capacità attrattive rispetto alle tendenze consonantiche del sistema. In questo modo il cromatismo avrà la funzione di intervenire sullo spostamento di tutti i gradi della scala diatonica.

A questa vicenda non è estranea la scorretta interpretazione del cromatismo, nel momento in cui l'umanesimo riscopre questo concetto e tende a riproporlo sul piano della pratica musicale. Il problema nasce dalla constatazione che in questi sistemi si elabora un cromatismo essenzialmente traspositivo, nel senso che l'alterazione cromatica non è altro che lo spostamento del grado secondo l'andamento della scala diatonica: all'alterazione viene riconosciuta solo la funzione di stare al posto del tono diatonico, in un sistema pentatonico, senza alterarlo. Il riferimento al problema di Marchetto, ora prende tutta la sua pregnanza: il cromatismo, a grande o piccolo intervallo, è solo la maschera che prepara alla stabilizzazione del diatonico. Di nuovo, la durezza dello schema imprigiona tutte le latenze melodiche della figurazione, ed il problema terminologico di Marchetto, vero o presunto che sia, indica, per Chailley, solo l'equivocità del tema cromatico, che trova il proprio fondamento solo nella strutturazione espressiva della curva melodica, e che non ha rilevanza strutturale.

§ 11 L'opera di Chailley in una prospettiva semiologica

Nella raccolta [\[51\]](#) di voci tratte dalla Enciclopedia Einaudi, dal titolo *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica* Jean - Jacques Nattiez dedica un denso saggio alla scala, e analizza l'opera di Chailley, all'interno di una ricostruzione generale del dibattito sulla scalarità. La sua analisi, in particolare, punta a verificare quale sia la matrice ideologica, che sta dietro alla prospettiva evolucionistica della concezione gerarchica della scala: per Nattiez il motivo principale d'interesse nella teoria che abbiamo esposto è quindi cercare di corrodere dall'interno il naturalismo che vi si nasconde e proiettare il problema sull'interpretazione storica della relazione gerarchica fra le scale.

La conclusione dello studioso di Amiens è fortemente critica, quanto al metodo usato da Chailley, e scettica quanto alla sensatezza di una ricerca di questo tipo. Dopo aver presentato la teoria di Chailley, egli ne conclude che in questo modo vengono colti tre piccioni con una fava, perché la sua teoria spiega l'evoluzione storica della musica, cioè il passato fondando naturalisticamente la nozione di scala sulle consonanze del circolo delle quinte ed il presente dell'evoluzione del linguaggio musicale, e può escludere da tale contesto la dodecafonia, perché non esiste una scala ad otto toni che introdurrebbe il semitono cromatico [\[52\]](#). A queste osservazioni di Nattiez, aggiungiamo che una considerazione analoga si potrebbe sviluppare per la ricostruzione della vicenda relativa al cromatismo: il semitono cromatico non ha mai valore strutturale, non ha forza attrattiva, e vive tutto nella sintassi attrattiva giocata dal conflitto fra gradi forti e gradi deboli. La polemica sottesa contro la seconda scuola di Vienna e la suddivisione dell'ottava in dodici semitoni senza nessi gerarchici, è evidente.

Tutta la argomentazione di Nattiez tenderebbe quindi a riportare sull'orizzonte della storicità la discussione teorica che abbiamo ora esposto: partendo da questa interpretazione, egli esibisce esempi di scale in cui ottava, quarta e quinta non svolgono un ruolo strutturale, o in cui esse siano di incerta intonazione, (peraltro Nattiez sa benissimo che la posizione di Chailley è sostanzialmente favorevole ad una interpretazione relativista del problema dell'intonazione).

Per spiegare in modo più preciso le motivazioni che stanno dietro alle sue riserve, ricostruisce il modello evolutivo generale che opera all'interno della teoria che abbiamo esaminato, individuando tre nozioni di storia che ne costituirebbero i fondamenti. Su un primo livello, avremmo una storia naturale [\[53\]](#) in cui gli intervalli più diffusi sono l'ottava e la quinta, che sono gli intervalli che incontriamo per primi nella tavola della Risonanza, cioè all'interno di quel corteggio d'armonici di cui parlavamo all'inizio; qui Nattiez esibisce da subito una serie di scale primitive che non sono basate su tale modello.

Su un livello più approfondito, avremmo una storia relativa [\[54\]](#), che spiegherebbe come sia possibile che, in popolazioni che vivono tutte nello stesso momento, si possa assistere ad una evoluzione diseguale della morfologia della scala, in particolare in civiltà musicali che vivono ancora in una fase orale: tale modello serve a spiegare i numerosi controesempi che la teoria della scala costruita in termini di consonanza incontra, e sono

indicativi degli ostacoli che qualunque teoria evoluzionistica incontra nella determinazione di un modello teorico generale. Ogni cultura musicale conosce una storia che le è solo propria, e di fronte alle differenze constatabili sul piano dei fatti, la teoria deve assumere atteggiamenti prudenti e guardarsi da spiegazioni generali. Infine, la teoria di Chailley si appoggia a una storia attestata[55], in cui Nattiez entra in una discussione più articolata sul problema della Risonanza e della attrazione.

La discussione investe la scelta di spiegare il passaggio da scala pentatonica a quella esatonica attraverso il concetto di *pien*, che sono quelle altezze che si introducono in un sistema pentatonico, senza alterarlo. Brailouiu, che l'aveva introdotto studiando la funzione della pentatonica nella musica cinese, aveva insistito sulla loro flessibilità, mentre Chailley tende a spiegare quei passaggi attraverso dei fenomeni attrattivi, che fanno capo ad una tendenza al piccolo movimento, cioè al movimento per gradi congiunti all'interno della scala, associato all'attrazione del grado forte su quello debole. In questo modo, si assiste ad una forte caratterizzazione della struttura melodica, che giustifica il passaggio da scala a modo.

Ora, Nattiez non è affatto convinto che i principi di attrazione, uguaglianza e adattamento, possano essere un buon criterio per spiegare l'evoluzione della scala, e soprattutto non è disposto ad ammettere che esistano delle varietà della scala che siano una semplice variazione di un modello dato. A questa idea, di una deformazione della scala normale che sarebbe all'origine delle numerose scale irregolari con cui si confrontano gli etnomusicologi, egli risponde osservando che "la variazione- di qualunque natura essa sia- *in rapporto ad un ciclo naturale non spiega poi molto*[56] ". Se le cose stanno così, la teoria di Chailley ha scarsa pregnanza storica, non spiega nulla della storia dei fatti, e si isola all'interno di una teoria evoluzionista che si avvale di principi trascendenti[57].

Possiamo accettare la natura spuria del concetto di deformazione, possiamo avere dubbi profondi sul valore universale del diatonismo, che permette a Chailley di piangere e spalmare tutti gli elementi continuisti che emergono nelle tendenze melodiche fino a vedere nella scala indiana una deformazione attrattiva di quella diatonica, ma rispondere come risponde Nattiez significa semplicemente *liquidare* il problema.

Si crea, infatti, una frattura teorica troppo forte con gli assunti dello stesso Chailley. Quei caratteri apparentemente secondari, come l'abbellimento o la debolezza ritmica del *pien*, sono i caratteri che annunciano il presentarsi di un nuovo intervallo. Di questo bisognerebbe dar ragione, mentre Nattiez è portato a soffermarsi, ancora, sull'inesattezza della caratterizzazione morfologica della scala, attraverso dei contro-esempi, peraltro ben scelti (e facili da scegliere), in un insieme di considerazioni, che continua ad avere di mira dei concetti, a cui vengono contrapposti brutalmente dati di fatto: Tutta questa discussione che merita un commento, proprio nel merito della prospettiva con cui viene costruita.

Innanzitutto, vorremmo osservare che l'introduzione delle tre tipologie, sembra obbedire all'istanza di un forte relativismo di tipo storico. L'analisi di un modello esplicativo viene legata a tre determinazioni, che continuano ad appiattare una componente teorica sul piano dell'eccezione storica: questo ingenera una grande confusione, perché si contrappone ad un modello esplicativo una serie di eccezioni, senza discuterlo dal suo interno in modo sufficientemente ampio. Con conseguenze non desiderabili.

Cosa significa, infatti, il rifiuto di accettare la nozione di variazione rispetto ad un modello, se non la riproposizione di una molteplicità di modelli individuali, che perdono progressivamente ogni pregnanza esplicativa? Sembra che vi sia un inspiegabile timore ad accettare l'idea che un modello possa avere una sua mobilità interna, che permetta di affrontare più tipologie: esiste sicuramente una differenza tra una scala e la sua deformazione.

Negare che esistano variazioni di modelli dati, significa precludersi l'idea di poter ricostruire il *modello* di qualcosa in generale. Al tempo stesso, si continua a constatare che non esistono della scale-tipo, che la distribuzione degli intervalli presenta sempre qualche *eccezione*. Siamo in una atmosfera di profondo relativismo empirico, che ha risvolti inquietanti quanto alla costruzione dei concetti stessi su cui si appoggia. A ben vedere, leggendo Nattiez sembra che del modello offerto da Chailley, si possano solo trarre dei (poco plausibili) modelli storici da ciò potremmo trarre la sensazione che non si stia ponendo la domanda giusta al modello gerarchico strutturale: perché ridurre il problema di una morfologia generale della scala all'esibizione di morfologie diverse e non cercare di ricostruire un modello morfologico generale? L'evoluzione storica del modello di scala muoverà da delle possibili regole interne o da una moltiplicazione delle scale. Vorremmo chiedere a Nattiez, come si moltiplicano e soprattutto *rispetto a cosa* si moltiplicano?

L'idea di varietà, all'interno della ricostruzione di Chailley, potrebbero incontrare resistenze da parte degli etnomusicologi, che potrebbero sempre esibire una imponente quantità di scale, difficili da ricondurre ad un modello unico : ma da questa pacifica assunzione, possiamo permetterci di perdere l'idea di poter aprire una discussione in generale?

Lo stesso Chailley, per altro, mostra di aver ben chiaro che la scala svolge soprattutto un ruolo di ordinamento

delle altezze: ma questo non impedisce la sua valorizzazione strutturale all'interno della elaborazione melodica, che è il vero nucleo concettuale del problema.

Trai problemi interni alla teoria di Chailley vi è certamente quello di poter connettere, a partire dall'evoluzione delle componenti melodiche, il piano della storicità con quello determinato dall'intreccio fra elementi connessi alla consonanza e quelli legati al circolo delle quinte. Ma il tessuto che tiene insieme tali considerazioni non viene affatto *presupposto*, ma costruito, mentre l'interrogare il modello musicale della teoria della scala solo a partire dal problema storico, ridotto all'esibizione di contro-esempi, impoverisce il livello del discorso, perché rifiuta un confronto sul piano della teoria. Se entriamo su questo piano, il notare che non troviamo sempre delle ottave o delle quinte, è il motivo per cui Chailley tende a relativizzare il discorso sulle altezze, e cerca di definire la scala ditonica a partire dal circolo delle quinte, *senza*, ad esempio, presupporre l'ottava. Il fatto che nella ditonica, quinta e quarta abbiano una esplicita valenza direzionale, dovrebbe suggerire che non è sul piano dell'esattezza dell'intonazione che potremo discutere quel modello.

Si tratterà, semmai, di comprendere a fondo le distinzioni fenomenologiche fra unisono ed ottava, che creano degli imbarazzi avvertibili nello stesso Chailley per quanto che riguarda l'interpretazione dell'ottava, rifiutando che tale rapporto che vada sempre presupposto come il più importante fra due suoni. Il problema nasce già con Rameau, e chi legga la teoria musicale sa bene la fatica con cui vengono dedotti e differenziati l'ottava ed unisono nella tavola degli armonici.

In qualche modo, Chailley avverte il problema della differenziazione fenomenologica fra ottava ed unisono, che riesce a ricostruire con relativa facilità all'interno della teoria della Risonanza, ma che non risulta altrettanto immediato sul piano del circolo delle quinte, cioè su quello costitutivo della relazione gerarchica fra scale. Nattiez sembra così molto più preoccupato dai presupposti positivistici che non dalla portata del problema teorico messo in gioco dal musicologo francese, smarrendo i contenuti teorici e perdendosi all'interno di una circolarità di tipo empirico.

Si tratta di una circolarità pericolosa. Il sostenere, come fa Nattiez, che la scala non ha funzioni privilegiate e che ha senso solo all'interno di un corpus dato, sottintende infatti che esista almeno un criterio gerarchico e dei modelli relativamente stabilizzati nella suddivisione per intervalli nella scala stessa, quello della semplice successioni dei suoni astrattamente intesa. Il mettere completamente da parte il problema delle funzioni privilegiate, a favore di un empirismo ancor più sbrigativo di quello di Chailley, porta ad oscurare la stessa distinzione fra scala e modo, e le possibilità analitiche che essa offre. Una teoria non si confuta enunciando fatti, o nascondendosi dietro ad un relativismo empirico, una teoria la si discute entrando nel vivo delle sue connessioni concettuali. In questo senso, le obiezioni di Nattiez sono deboli, e sfocate.

A questo proposito dobbiamo ricordare che il modo, e persino il do mobile, portano in primo piano forme di riferimento alla tonicità che si muovono attivamente all'interno della scala stessa: si pensi alla individuazione della quinta, più o meno intonata, che stabilizza quantomeno delle direzioni, delle linee di tendenza nell'articolazione dell'ottava, anche prescindendo dalla mancata ricorsività del circolo delle quinte. Il problema giace proprio sul fatto che, stando all'interno del linguaggio di Chailley l'insistente riferimento alle funzioni di tonica, riporta confusamente ad una immanenza di un linguaggio tonale allargato che troverebbe il proprio fondamento nella teoria della risonanza: su questo terreno, diventa indispensabile una differente analitica del problema dell'intervallo, e non la sua rapida liquidazione.

La presunta neutralità della struttura scalare, tacito punto d'arrivo dell'analisi di Nattiez, può spiegare ben poco della sua morfologia funzionale, delle conseguenze che hanno sul piano dell'elaborazione musicale i nodi relazionali che nascono fra i suoi intervalli. Se rimane quindi condivisibile la critica ideologica alla costruzione di Chailley, rimane aperta la questione dell'analisi scalare, a cui si dovrebbe tentare di rispondere riaprendo le prospettive teoriche che il costruttivismo del musicologo francese ha avuto il merito di giocare, nelle sue equivocità, con raro coraggio.

Ed un primo rilievo che andrebbe posto sta proprio nell'empirismo del procedimento per esempi tratti dal linguaggio storico, a cui non corrisponde nessuna riflessione sulla natura del suono: molto spesso, leggendo Chailley, viene spontaneo chiedersi se il problema dell'alterazione, ad esempio, sia stato affrontato con la dovuta sollecitudine. Per Chailley l'alterazione cromatica è fenomeno che trova riferimento solo all'interno dei fenomeni di modificazione della struttura architettonica dell'ottava, e che quindi riguarda esclusivamente l'organizzazione spaziale del suono musicale e non la sua natura: il suono musicale è infatti un punto discreto, che si muove in un reticolo di posizioni fisse, che possono modificarsi solo attraverso l'attrazione del grado debole sul grado forte. Ma forte e debole rispetto a cosa?

Questa potrebbe essere una prima domanda da porre: se esiste una gradazione posizionale rispetto all'articolazione discreta dell'ottava, essa può appoggiarsi solo all'interno della natura continua spazio musicale: in Chailley assistiamo allo spettacolo della messa in scena di queste relazioni, senza che venga mai posta alcuna

questione rispetto al momento in cui il suono musicale, per sua natura continuo e trascorrente, viene *fissato* nella sua posizione intervallare. Il problema che si affaccia al lettore di Chailley è l'impossibilità di articolare correttamente una dialettica del suono musicale, del suo passaggio da continuo a discreto, che permetta di mettere a fuoco il fondamento stesso dell'articolazione intervallare e della scelta delle posizioni.

La dimensione spazializzata del suono, nel nostro autore, non viene mai affrontata geneticamente, mentre è la stessa nozione di sistema a richiederne una fondazione: cosa accade quando il grado forte attira quello debole, su cosa si fonda il conflitto? A queste domande Chailley risponde circolarmente esibendo degli esempi, che non fanno dar ragione delle regole di campo, su cui si poggiano leggi come quella del percorso melodico più breve, della disgiunzione o dell'introduzione del *pien*. La tendenza al flusso, il fibrillare del suono nel suo differenziarsi in gradi, che sembrano gli unici principi che potrebbero dar ragione delle tendenze direzionali legate ai fenomeni di consonanza, restano sistematicamente ignorati. Si di essi grava una fitta nebbia, che si riverbera nella distinzione fra grado forte e grado debole, due metafore che esprimono la possibilità di un *movimento verso*: quello che non viene chiarito è *cosa* si muova.

La distinzione fra suono musicale e tono vorrebbe coprire questa lacuna, ma ha respiro conto, perché si limita a mostrare che ogni suono ha una relazione con un altro suono, con cui stabilisce una serie di relazioni gerarchiche, legate alla propria posizione: che la materia sonora organizzata nel tono musicale manifesti tendenze vettoriali, che la spingono ad occupare una posizione nello spazio è presupposto non indagato dallo stesso Chailley, che preferisce appoggiarsi su fenomeni di ordine psicologico, che nulla ci spiegano di quanto accada all'interno della spazialità musicale, rispetto al carattere dinamico, fluente, del suono stesso: si tratta di un paradosso grave, in quanto lo stesso presentarsi del fenomeno cromatico, per cui un'altezza si assimila ad un'altra (il percorso che si effettua nell'esempio della melodia francese che abbiamo proposto riguardo al dramma magnetico), dovrebbe preparare il terreno ad una diversa concezione dell'idea di alterazione. L'effetto di alterazione della nota che progressivamente si dilata, diventando altro da sé, può trovare fondamento solo nella tendenza alla continuità che caratterizza lo spazio musicale, e che si riverbera nell'intonazione e nei fenomeni attrattivi.

Chailley congela questo livello analitico all'interno del movimento discreto che costituisce la melodia, perdendo contatto con il suono: così, ogni fenomeno cromatico diventa un epifenomeno delle alterazioni della struttura melodica. Come si alteri la struttura melodica, come si diano fenomeni attrattivi fra suoni, perché un grado si sposti, precipitando verso un altro, sono tutti fenomeni connessi alla natura continua del suono musicale, e sarebbero tutti passaggi essenziali in una analitica generativa della struttura scalare. Su questo livello costitutivi, purtroppo, l'analisi di Chailley è silente, distratta, troppo legata alla polemica con il linguaggio neoseriale. Per conto nostro, vorremmo sollevare dei rilievi, rispetto alle tematiche diatoniche che con intelligente prepotenza Chailley usa nella sua ricostruzione delle vicende intervallari, ed una prima difficoltà andrebbe posta proprio sul piano dell'empirismo del procedimento per esempi tratti dal linguaggio storico, a cui non corrisponde nessuna riflessione sulla *natura* del suono.

Spesso, leggendo Chailley, viene spontaneo chiedersi se il problema dell'alterazione, ad esempio, sia stato affrontato con la dovuta sollecitudine. Per Chailley l'alterazione cromatica è fenomeno che trova riferimento solo all'interno dei fenomeni di modificazione della struttura architettonica dell'ottava, e che quindi riguarda esclusivamente l'organizzazione spaziale del suono musicale e non la sua natura: il suono musicale è infatti un punto discreto, che si muove in un reticolo di posizioni fisse, che possono modificarsi solo attraverso l'attrazione del grado debole sul grado forte. Ma forte e debole rispetto a cosa?

Questa potrebbe essere una prima domanda da porre: se esiste una gradazione posizionale rispetto all'articolazione discreta dell'ottava, essa può appoggiarsi solo all'interno della natura continua spazio musicale: in Chailley assistiamo allo spettacolo della messa in scena di queste relazioni, senza che venga mai posta alcuna questione rispetto al momento in cui il suono musicale, per sua natura continuo e trascorrente, viene *fissato* nella sua posizione intervallare.

Il problema che si affaccia è l'impossibilità di articolare correttamente una dialettica del suono musicale, del suo passaggio da continuo a discreto, che permetta di mettere a fuoco il fondamento stesso dell'articolazione intervallare e della scelta delle posizioni.

La dimensione spazializzata del suono, nel nostro autore, non viene mai affrontata geneticamente, mentre è la stessa nozione di sistema a richiederne una fondazione: cosa accade quando il grado forte attira quello debole, su cosa si fonda il conflitto?

A queste domande Chailley risponde circolarmente esibendo degli esempi, che non fanno dar ragione delle regole di campo, su cui si poggiano leggi come quella del percorso melodico più breve, della disgiunzione o dell'introduzione del *pien*. La tendenza al flusso, il fibrillare del suono nel suo differenziarsi in gradi, che sembrano gli unici principi che potrebbero dar ragione delle tendenze direzionali legate ai fenomeni di

consonanza, restano sistematicamente ignorati. Si di essi grava una fitta nebbia, che si riverbera nella distinzione fra grado forte e grado debole, due metafore che esprimono la possibilità di un *movimento verso*: quello che non viene chiarito è *cosa* si muova.

La distinzione fra suono musicale e tono vorrebbe coprire questa lacuna, ma ha respiro conto, perché si limita a mostrare che ogni suono ha una relazione con un altro suono: ma del passaggio in cui la materia di questi trasformarsi manifesta al suo interno tendenze che la portano ad occupare una posizione, nello spazio, Chailley non parla mai, è solo in grado di esibirci il tessuto discreto ed organizzato offerto dalla gerarchia intervallare degli armonici.

Allo stesso modo, il presentarsi del fenomeno cromatico, per cui un'altezza si assimila ad un'altra (il percorso che si effettua nell'esempio della melodia francese che abbiamo proposto riguardo al dramma magnetico), dovrebbe preparare il terreno ad una diversa concezione dell'idea di alterazione. L'effetto di alterazione della nota che progressivamente si sposta, circoscrivendo un nuovo spazio, ed un nuovo nome, , può trovare fondamento solo nella tendenza alla continuità che caratterizza lo spazio musicale, e che si riverbera nell'intonazione e nei fenomeni attrattivi. Quello che vorremmo sostenere è che in questo modo si crea una teoria della scala, quasi astraendo dalla natura ontologica del suono musicale, sulle sue tendenze generali, e sull'aspetto fenomenologico che si cela dietro al fenomeno attrattivo. Lo spazio musicale nn è solo un reticolato di posizioni che vengono conquistate progressivamente, ma un campo aperto, dove l'idea di continuo emerge solo nella traslazione da suono a suono, quasi che la continuità dello spazio musicale fosse una discretezza mascherata.

La nozione di *pien* ha così un'altra rilevanza: il *pien* non indica solo la cesura di una consonanza che va prendendo corpo progressivamente in un insieme di relazioni, ma si appoggia ad una vera e propria regola fenomenologica della strutturazione dello spazio musicale. Lo spazio musicale vive nella continua differenziazione delle sue posizioni. La tendenza attrattiva è così movimento di saturazione di un vuoto, che trasforma in regole grammaticali le sollecitazioni a cui i singoli intervalli vengono sottoposti, nel momento in cui una struttura scalare comincia ad operare le proprie transizioni interne.

[1] Jacques Chailley nacque a Parigi il 24 Marzo 1910, da famiglia di musicisti: a sedici anni inizia a studiare armonia con Nadia Boulanger, contrappunto con Claude Delvincourt e storia della musica, alla Sorbona, con André Pirro. All'inizio degli anni trenta inizia lo studio sistematico di composizione con Henry Büsser al Conservatorio e segue i corsi di Storia della musica di Maurice Emmanuel. Nel 1935 inizia a studiare direzione d'orchestra con Pierre Monteux, studi che quell'anno proseguiranno ad Amsterdam con Mengelberg e Bruno Walter. Durante l'occupazione, si lega al movimento della resistenza e si impegna per evitare la deportazione degli studenti del Conservatorio. Del 1950 è la sua *Histoire Musicale de Moyen Age*, (P.U.F.), e la sua prima opera teorica, *Traité Historique d'Analyse Musicale*, che darà alle stampe nel 1951 (Leduc). La tensione alla creazione di una disciplina che possa dar ragione delle caratteristiche comuni ai differenti linguaggi musicali, spinge Chailley ad aprire, presso la sua cattedra, un seminario di etnomusicologia. Il risultato di una attività così frenetica prende forma nell'elaborazione del Corso tenuto alla Sorbona nel 1955, *Formation et transformations du langage musicale*, dove Chailley analizza le conseguenze teoriche di una analisi della formazione delle scale, a partire dal circolo delle quinte. In questi anni, fioriscono molte pubblicazioni legate a temi diversi, tra cui ricordiamo un saggio sul problema del nome e sull'organizzazione delle strutture modali nel passaggio dall'antichità all'alto medioevo (*L'imbroglione des modes*, 1960, Leduc), un corso su *Tristan und Isolde* di R. Wagner (C.D. U., 1963), un testo sulle passioni bachiane, *Passions de Bach* (P.U.F., 1963), un commento al trattato carolingio *Alia Musica* (1962, C.D.U.) e una *Sonata breve* per pianoforte (1964). Entrato in pensione nel 1979, il nostro autore fa uscire, nel 1985, *Éléments de Philologie Musicale* (Leduc), che riprende e sviluppa *Formation et transformations du langage musicale*. Il titolo ha riferimento ad una scienza generale, che dovrebbe studiare il linguaggio musicale nella continuità della sua evoluzione, sul modello della musicologia comparativa di Daniélou. Nella presentazione dell'opera Chailley non nasconde il debito teorico che quest'impostazione ha nei confronti dell'*Histoire de la langue musicale* di Maurice Emmanuel. Il fondamento di questo discorso teorico poggia sulla convinzione che le varie regole su cui si appoggiano i linguaggi musicali storicamente dati, siano definiti dalla grammatica delle relazioni dalle consonanze organizzate nel circolo delle quinte: il modello cui Chailley guarda è quello dell'analisi linguistica, che viene però innestato all'interno di una ricerca fenomenologica sulla grammatica relazionale delle consonanze, nell'ambito dei vari linguaggi musicali, per poter isolare dei modelli che diano il senso della particolarità di ognuno. Il richiamo all'etnomusicologia si confonde ormai alle analisi sulla percezione intervallare e al tema dell'espressione musicale. Per notizie sulla vita di Jacques Chailley, vedi AAVV *De la Musique a la Musicologie*, Étude analytique de l'œuvre de Jacques Chailley, Tours, Éditions Van de Velde, 1980.

[2] Lo studio della risonanza appartiene alla fisica acustica, il fenomeno dell'emissione di una serie di armonici da parte di

una fondamentale venne analizzato da Saveur nel 1701: i suoni musicali sono suoni non puri, caratterizzati da un intreccio di frequenze, tra cui si distingue una frequenza dominante, e delle frequenze secondarie, che danno origine ad una onda complessa. Attribuendo un valore unitario (=1) alla frequenza della vibrazione più lenta, cioè la frequenza fondamentale o dominante, quella delle altre componenti, dal grappolo di armonici che la accompagna, è determinata da multipli della fondamentale, secondo una progressione aritmetica: 1, 2, 3...n. Ogni armonico ha una frequenza che è pari a un multiplo della frequenza della fondamentale: viene così definito *un ordine* d'emissione degli armonici, che può essere indicato attraverso dei multipli del valore della frequenza della fondamentale stessa.

[3] Edmond Costère, . *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Éd. PUF, Paris, 1962.

[4] Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1981, p. 19. Il testo è significativamente dedicato ad Olivier Messiaen.

[5] *Idem*, p.20

[6] *Idem*, p. 24. Il riferimento ad una serie di fenomeni di deformazione per dar ragione dell'evoluzione storica del linguaggio musicale ricorda molto l'impostazione analitico -descrittiva con cui lo storico d'arte Henry Focillon cercava di dar ragione del modificarsi delle componenti stilistiche nell'opera d'arte. Chailley, del resto, seguì le lezioni di Focillon negli della sua formazione universitaria.

[7] E' superfluo osservare che all'interno di questa prospettiva, le teorie dodecafoniche assumono il valore di una sorta di incidente di percorso, su cui non conviene neppure scendere troppo nel dettaglio: l'ossificazione dello spazio musicale attorno alle regole costruttive che sostengono la serie non possono essere assorbite dalla teoria degli armonici. Inutile osservare che in questi giudizi, taglienti sul piano assiologico, si confonde un'opzione teorica con una valutazione estetica. Rimane da osservare che questa violenta preclusione nei confronti del serialismo, ha causato un perverso effetto boomerang contro Chailley stesso, sollecitando sterili polemiche e ostilità da parte di molti compositori d'avanguardia, a partire da Boulez, e contribuendo al colpevole disinteresse che ha accolto gli studi del nostro autore.

[8] Jacques Chailley *Éléments de Philologie Musicale*, Paris, Ed. Leduc 1985, p. 57.

[9] Va notato che Chailley tende a tradurre le relazioni morfologiche che portano al modo in termini di tonica e dominante, creando una profonda confusione terminologica, che viene giustificata dall'onnipresente richiamo alla teoria degli armonici. La stranezza trova un fondamento nella sua interpretazione teleologico-naturalistica della storia della musica, come susseguirsi di linguaggi diversi che trovano però il loro fondamento comune nell'interpretazione intervallare della tavola di risonanza

[10] Curt Sachs, *The wellsprings of Music*, 1962, The Hague, Martinus Nijhoff. Confrontando il quarto ed il quinto capitolo nella traduzione italiana di Marina Astrologo, *Le sorgenti della Musica*, Boringhieri, 1979, si assiste ad una sorta di lettura tipologica delle strutture melodiche basata sulla funzione strutturale delle gerarchie intervallari.

[11] Tale analisi inizia con la prima teorica di Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris Leduc 1951, e si estende sino ad *Éléments de Philologie Musicale*, Paris, Ed. Leduc 1985.

[12] Jacques Chailley, *Le dynamisme des gammes et des accords dans les principaux systèmes acoustiques et son influence sur le développement de la musique* in L'Acoustique Musicale, Marseille, 1959, C. N. R. S., pp. 14 - 15.

[13] Jacques Chailley, *Le dynamisme des gammes et des accords dans les principaux systèmes acoustiques et son influence sur le développement de la musique* in L'Acoustique Musicale, Marseille, 1959, C. N. R. S., p. 14.

[14] Espressioni così colorite alludono al problema della staticità dei sistemi armonici: lo studio sistematico dell'armonia a tre suoni implica una trasformazione epocale nello sviluppo della concezione dell'elaborazione dello spazialità musicale che, interpretata attraverso rapporti consonanti di tipo verticale comincia ad indebolire l'andamento orizzontale delle linee melodiche, cercando di ricondurle nell'alveo dell'accordo in posizione fondamentale. Le perplessità nei confronti di una impostazione analitica come quella schenkeriana, che Chailley studiò negli anni trenta, nasce proprio dal desiderio di una messa a punto più precisa dell'orizzonte morfologico offerto dall'analisi delle forme contrappuntistiche legate alla prima polifonia, e dall'esigenza di costruire strumenti descrittivi in grado di dar ragione delle strutturazioni melodico scalari nei linguaggi pre-tonali. Torneremo su questo punto più avanti.

[15] Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1981, p. 28.

[16] Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris Leduc 1951 p.113.

[17] Jacques Chailley *Éléments de Philologie Musicale*, Paris, Ed. Leduc 1985, , pp. 123-124.

[18] Un'analogia tanto spericolata, che fa irrompere una tematica armonica così delicata sul terreno delle differenziazioni fra consonanze naturali e consonanze analogiche nell'ambito delle forme modali può sollecitare nel lettore il sospetto che, a differenza della quinta diminuita, Chailley faccia salti troppo completi.

[19] Ci atteniamo alla terminologia di Chailley, ma vorremmo indicare un certo disagio dell'uso di questa espressione all'interno di un linguaggio che non ha minimamente la morfologia del linguaggio tonale, dove non ci sono triadi, né bassi fondamentali e lo sviluppo è tutto orizzontale: si tratta di un disagio teorico legato al presentarsi di una dialettica nella chiusura dello spazio musicale su due punti che non sono compatibili tra di loro, e la cui vicinanza sviluppa pesanti fenomeni di dissonanza, escludendo qualunque dialettica fra identità e differenza, a cui il riferimento bitonale sembra alludere pesantemente.

[20] Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1981, pp. 106-107.

[21] Maurice Emmanuel *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1911, in particolare p.16.

[22] Armand Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique*, Paris, 1955, pp.15-26.

[23] Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris Leduc 1972, pp. 106.

[24] Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris Leduc 1951, p. 24.

[25] Un curioso richiamo all'analisi di Chailley, e al significato espressivo dell'allargarsi del fenomeno della tonalità, possiamo rintracciarla nel breve accenno che Vladimir Jankélévitch dedica a questo passo nel suo *Debussy et le mystère* (Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1949. Traduzione italiana di Carlo Migliaccio, Vladimir Janélévitch, *Debussy e il mistero*, Bologna, il Mulino, 1991, p.47). Il filosofo francese tende a sottolineare come la staticità di tale finale sia implicitamente connesso all'instabilità suggerita dall'emergere del Fa bequadro, che crea una sorta di tensione fra una modulazione verso il Do maggiore, ed il chiudersi sulla tonica Si. Anche in Jankélévitch si avverte che l'ampliarsi del criterio tonale crea una instabilità, che viene a richiudersi sulla consonanza di riferimento. Ma le analogie debbono arrestarsi qua. Chailley infatti tende a ricorrere a categorie *empiriche* rette dai concetti di *tolleranza* e di *abitudine*, ricostruendo una storia della *espansione progressiva* della consonanza, che nel passaggio da naturale da analogica propone un orizzonte sempre più ampio in cui il confine fra consonanza e dissonanza tenda a spostarsi continuamente, mentre nuove consonanze vengono lentamente assorbite, e l'intendere musicale le fa proprie.

In questo scivolare continuo nell'espansione della consonanza, cominciamo a notare una serie di elementi che danno una maggior specificità alle coordinate del conflitto fra consonanza e dissonanza: la funzione delle consonanze analogiche è perciò *mantenere* una tendenza a caricare di elementi tensivi le relazioni che stabilizzano i linguaggi storicamente dati.

[26] Inviamo alla ricca discussione sulla strutturazione scalare nel IX Capitolo di Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 74 -83.

[27] Per una interpretazione opposta di tale fenomeno, tesa a dimostrare che l'uso della scala a toni interi in Debussy va ricondotta in una dimensione di armonia di tipo melodico non-ramista, in cui la nozione di quinta rimane fondamentale, si confronti: Rudolph Réti, *Tonality, atonality, pantonality*, London, 1958, in particolare pp. 22 – 26.

[28] Su questo tema, cfr. Jacques Chailley, "Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy" in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, pp.47-82.

[29] Se la struttura scalare diatonica è caratterizzata dalla forma T T S T T T S, mentre la struttura per toni interi ha forma T T T T T T, è evidente che qualunque relazione d'ordine verrà *neutralizzata*, a favore di quel carattere di simmetria da cui si deve in qualche modo uscire, trovando un criterio di riorganizzazione.

[30] La distanza da Réti è, come si vede, molto marcata.

[31] Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris Leduc, 1981, p. 32. I corsivi sono di Chailley.

[32] Jacques Chailley, "Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy" in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 68.

[33] Jean-Jacques Nattiez- Louise Hirbour Paquette: «Analyse musicale et sémiologie: à propos du Prélude de Pelléas» *Musique en jeu*, 10, 1970, pp.42 - 69 ed oggi reperibile in Ian Bent, William Drabkin *Analysis*, London, McMillian Publishers, 1980: citerò dalla traduzione italiana a cura di Claudio Annibaldi, *Analisi musicale*, Torino, EDT, 1990, pp.215 - 250.

[34] *Ibidem*, pp. 226 – 227.

[35] Jacques Chailley, «Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy» in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 68

[36] Jacques Chailley, «Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy» in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 69.

[37] *Idem*:« ...il devient aussi l'exploration de la sonorité d'un son complexe présentant une plus ou moins épaisseur de résonance.».

[38] L'espressione di Ernst Ansermet è tratta dal saggio «*Le langage de Debussy*», compreso nella medesima raccolta da cui è tratto quello di Chailley, pp. 33 – 45.

[39] *Idem*, p. 69: l'espressione di Chailley suona così: «*renforcement de densité sonore du son*».

[40] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Les Presses Universitaires de France, 1970. Traduzione italiana *Saggio sui dati immediati della coscienza* in Henri Bergson, *Opere*, a cura di P. A. Rovatti, Milano, Mondadori, 1986.

[41] Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, p. 123.

[42] Lo studio, un classico dell'etnomusicologia è reperibile in traduzione italiana in: Constantin Brăiloiu, *Folklore musicale, II*, a cura di Giorgio R. Cardona, Roma, Bulzoni 1982, pp.7 - 59. Chailley stesso affidò un seminario di etnomusicologia a Brăiloiu, cui lo legava un rapporto di profonda stima.

[43] Louis Laloy, *La musique chinoise*, Paris, s.d., p. 58.

[44] Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, p. 123.

[45] Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 124 - 125.

[46] Jacques Chailley, *Formation et transformations du langage musical*, intervalles et échelles, C.D.U., Paris, 1954, pp.138 - 139.

[47] Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 124, 125, 126.

[48] Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, p. 126. Il corsivo è nostro.

[49] Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 129.

[50] *Ivi*, p. 140 e sgg.

[51] Jean Jacques Nattiez: Il discorso musicale. Per una semiologia della musica, edizione italiana a cura di Rossana Dalmonte, Torino, Einaudi, 1987: si tratta di una rielaborazione di voci tratte dalla Enciclopedia Einaudi.

[52] *Idem*, p.38

[53] *Idem*, pp.36 - 40.

[54] *Idem*, pp. 40 - 44.

[55] *Idem* pp. 45 -47.

[56] *Idem*, p.47.

[57] *Idem*, p.36.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Massimo Privitera

Carmen, José, le castagnette e la fanfara

Nella letteratura sulla *Carmen* gode meritata fama la recensione di Théodore de Banville («Le national», 8 marzo 1875), l'unico a capire la portata innovativa di quell'opera.^[1] «Au lieu de ces jolies poupées bleu ciel et couleur de roses, qui firent la joie de nos pères», scrive Banville,

[Bizet] a voulu montrer de vrais hommes et de vraies femmes éblouis, torturés par la passion, s'agitant au vent de la folie, et dont l'orchestre, devenue créateur et poète, nous raconterait les angoisses, les jalousies, les colères et les entraînements insensés^[2]

[Al posto di quelle belle bambole blu cielo e color di rose, che fecero la gioia dei nostri padri [Bizet] ha voluto mostrare veri uomini e vere donne accecati, torturati dalla passione, che si agitano al vento della follia, e dei quali l'orchestra, diventata creatore e poeta, ci racconterà le angosce, le gelosie, le furie e gli impulsi insensati.]

Di questa recensione ci interessa qui un passo generalmente trascurato dalla critica:^[3] quello relativo al numero 17 dell'atto II, cioè quando Carmen danza accompagnandosi da sola con il canto, le nacchere, e, dopo un po', con il suono lontano della fanfara:

La romalis chantée et dansée par Carmen est d'une fougue ardente et enivrante; et les dernières mesures de cette danse, qui se mêlent à la retraite entendue au loin, créent un plaisir purement musical dont l'attrait est irrésistible.^[4]

[La *romalis* cantata e danzata da Carmen è di una foga ardente ed inebriante; e le ultime battute di questa danza, che si mescolano alla ritirata sentita in lontananza, creano un piacere puramente musicale dal fascino irresistibile.]

Parlando di «plaisir purement musical» Banville ha colto lo statuto particolare di questa scena, che a me pare il momento più incantatorio e seducente dell'opera, dotato di una speciale luminosità che esalta la dimensione archetipica della musica. Nelle pagine che seguono intendo indagare su questa speciale pagina, servendomi dell'impianto concettuale fornito da un libro del compianto psicoanalista Franco Fornari.

1. Prima di addentrarci nel discorso è opportuno notare che nell'opera la scena è alquanto diversa dal corrispondente episodio della novella. In entrambe la danza di Carmen si trova verso la metà; ma il primo terzo del testo della novella è occupato da una cornice introduttiva (completamente assente nell'opera musicale, e il cui protagonista è Mérimée stesso), e dunque, di fatto, il nostro episodio viene a trovarsi poco dopo l'inizio della storia vera e propria, narrata in prima persona da José la sera prima di essere

garrotato.

La scena è ambientata a Siviglia in una casa in via del Candilejo dove Carmen ha condotto José per saldare il proprio debito:

«Nous nous arrê tâmes dans cette rue-là, devant une vieille maison. Elle [Carmen] entra dans l'allée, et frappa au rez-de-chaussée. Une bohémienne, vraie servante de Satan, vint nous ouvrir [...]. Dès que nous fûmes seuls, elle [Carmen] se mit à danser et à rire comme une folle, en chantant:

- Tus es mon rom, je suis ta romi .

Moi, j'étais au milieu de la chambre, chargé de toutes ses emplettes, ne sachant où les poser. Elle jeta tout par terre, et me sauta au cou en me disant:

- Je paie mes dettes, je paie mes dettes! c'est la loi des Calés!

Ah! monsieur, cette journée-là! cette journée-là!... quand j'y pense, j'oublie celle de demain [...]. Nous passâmes ensemble toute la journée, mangeant, buvant, et le reste [...]. Il n'y a pas de tour ni de bêtise qu'elle ne fit. Je lui dis que je voudrais la voir danser; mais où trouver des castagnettes? Aussitôt elle prend la seule assiette de la vieille, la casse en morceaux, et la voilà qui danse la romalis en faisant claquer les morceaux de faïence aussi bien que si elle avait eu des castagnettes d'ébène ou d'ivoire. On ne s'ennuyait pas auprès de cette fille-là, je vous en répons. Le soir vint, et j'entendis les tambours qui battaient la retraite.

- Il faut que j'aille au quartier pour l'appel, lui dis-je.

- Au quartier? dit-elle d'un air de mépris; tu es donc un nègre, pour te laisser mener à la baguette? Tu es un vrai canari, d'habit et de caractère. Va, tu as un cœur de poulet.

Je restai, résigné d'avance à la salle de police. Le matin, ce fut elle qui parla la première de nous séparer.

- Écoute, Joseito, dit-elle; t'ai-je payé? D'après notre loi, je ne te devais rien, puisque tu es un payllo; mais tu es un joli garçon, et tu m'as plu. Nous sommes quittes. Bonjour.

Je lui demandai quand je la reverrais.

- Quand tu seras moins niais, répondit-elle en riant. Puis, d'un ton plus sérieux: Sais-tu, mon fils, que je crois que je t'aime un peu? Mais cela ne peut durer. Chien et loup ne font pas longtemps bon ménage. Peut-être que, si tu prenais la loi d'Égypte, j'aimerais à devenir ta romi. Mais ce sont des bêtises; cela ne se peut pas. Bah! mon garçon, crois-moi, tu en es quitte à bon compte. Tu as rencontré le diable, oui, le diable; il n'est pas toujours noir, et il ne t'a pas tordu le cou [...].»[\[5\]](#)

[Ci fermammo in quella via davanti a una vecchia casa. [Carmen] Entrò nell'ingresso e picchiò al pian terreno. Una zingara, vera serva di satana, venne ad aprirci [...]. Quando fummo soli [Carmen] si mise a ballare e a ridere come una pazza, cantando:

«Tu sei il mio rom, io sono la tua romi». Io ero nel mezzo della stanza carico di tutte le sue compere senza saper dove posarle. Ella gettò tutto a terra e mi saltò al collo, dicendomi: «Io pago i miei debiti, io pago i miei debiti, è la legge dei Calès!». Ah signore, che giornata, che giornata... Quando ci penso, dimentico quella di domani [...]. Passammo assieme tutta la giornata, mangiando, bevendo, e altre cose ancora [...]. Non ci fu sciocchezza o pazzia che non facesse. Le dissi che mi sarebbe piaciuto vederla ballare, ma dove trovare delle nacchere? Allora prende il solo piatto della vecchia, lo rompe a pezzi ed eccola ballare la romalis, facendo schioccare i pezzi di ceramica come se avesse

avuto delle nacchere di ebano o d'avorio. Non ci si annoiava con quella ragazza, ve lo garantisco. Venne la sera ed io sentii battere i tamburi della ritirata.

«Devo rientrare in caserma per l'appello» le dissi.

«In caserma?» disse con tono sprezzante «sei forse un negro per lasciarti comandare a bacchetta? Sei un vero canarino, d'abito e di carattere. Va, hai un cuore di pollo».

Io rimango, rassegnato in partenza agli arresti. Al mattino fu lei a parlar per prima di separazione. «Ascolta Joseito» mi disse «ti ho pagato? Secondo la nostra legge, non ti avrei dovuto nulla perché sei un *payllo*. Ma sei un bel ragazzo e mi sei piaciuto. Noi siamo pari, buon giorno.»

Le chiesi quando l'avrei riveduta.

«Quando sarai meno scemo» mi rispose ridendo. Poi in tono più serio: «Sai, figlio mio, che credo di amarti un po'? Ma non può durare. Cane e lupo non possono stare assieme a lungo: forse se tu prendessi la legge d'Egitto ti amerei tanto da diventare la tua romi. Ma sono sciocchezze: non è possibile. Ba' ragazzo mio, credimi, sei stato pagato bene. Tu hai incontrato il diavolo, il diavolo non è sempre nero, non ti ha torto il collo [...]».[6]

Ci sono alcune differenze importanti fra l'episodio della novella e la corrispondente scena dell'opera, che vale la pena evidenziare per afferrare meglio quel «purement musical» di cui parla Banville. Intanto nella novella il rapporto carnale fra Carmen e José viene effettivamente e gioiosamente consumato - anche se il narratore evita volutamente di entrare in dettagli («*nous passâmes ensemble toute la journée, mangeant, buvant, et le reste*»). Nell'opera invece, per l'antico tabù che vieta la soddisfazione erotica sulla scena, esso è rimandato all'intervallo fra secondo e terzo atto, dopo la diserzione di José. Se ne viene a sapere solo a posteriori, quando ormai il legame d'amore fra i due si è trasformato in legame di rancore, e (per José) in furia di possesso.

Poi, nella novella, la danza è un cosa del tutto estemporanea, e soprattutto conseguenza di una precisa richiesta di José; tant'è vero che le castagnette vengono improvvisate rompendo un piatto ed utilizzandone i cocci. Inoltre è assente una specifica menzione del canto - anche se viene naturale immaginarci che Carmen, danzando nel chiuso della stanza e in mezzo agli avanzi del pasto, abbia sentito il bisogno di accennare alla musica con la voce, per creare per qualche minuto un'ambientazione illusoria. In ogni caso nulla è detto nella novella sul potere seduttivo di quel canto. Ed è questa la differenza più importante con l'opera, dove è Carmen a decidere autonomamente di danzare per José; usa vere castagnette, ed è la musica la vera protagonista dell'azione.

Infine, nella novella il richiamo sonoro della caserma non ha relazione con la danza (arriva molto dopo), ed è costituito da tamburi («*le soir vint, et j'entendis les tambours qui battaient la retraite*»). Nell'opera i tamburi diventano trombe (cioè la musica militare si sposta dal piano del ritmo a quello del melos, avvicinandosi così al canto di Carmen), ed il loro suono compare nel bel mezzo della danza.

Nella novella, insomma, la scena della danza è solo parte di un episodio che ha rilievo tutto sommato secondario. Nell'opera invece la sovrapposizione fra il canto di Carmen, il ritmo delle castagnette e la fanfara costruisce una dimensione tutta speciale, la cui natura squisitamente musicale è stata perfettamente colta dall'intelligenza simpatetica di Banville.

2. Farò adesso riferimento ad un libro dello psicoanalista Franco Fornari: *Carmen adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca* (Milano, Longanesi, 1985), in cui l'autore ripercorre, atto per atto, la vicenda della *Carmen* di Meilhac-Halévy-Bizet, interpretando simbolicamente le principali situazioni affettive del libretto e la loro interazione dinamica. Questa lettura sarà essenziale per l'interpretazione che proporrò della nostra scena.

Fornari definisce il suo approccio «teoria dei codici affettivi». Si tratta di un'indagine in cui le dinamiche profonde, disposte a struttura concentrica, appaiono pensate in termini di contrapposizione. Dalla prima opposizione generale, natura/cultura, si discende alla contrapposizione tra codice femminile e codice maschile. Ognuno di questi due termini si scinde poi a sua volta: così il codice femminile (in definitiva più complesso, sfuggente ed affascinante di quello maschile) presenta la contrapposizione fra legge materna e legge femminile; cioè da un lato l'amore come dedizione e protezione, dall'altro l'amore come passione violenta e irriducibile alle leggi della società. Entrano insomma «in scena i due codici fondamentali che travagliano l'anima femminile: essere donna ed essere madre» (p. 62). Una contrapposizione che, radicalizzata, vede da un lato la donna divina e dall'altro la donna demoniaca.

In questo gioco dialettico Carmen, che rappresenta «la terribilità dell'amore come potenza totalmente naturale», è la vittima sacrificale, incarnando «il conflitto tragico fra la legge della cultura e la legge della natura» (p. 57):

Essa diventa così la madre del parto-nascita; mentre la madre presentificata dal bacio dato e ricevuto da Micaëla, è quella che arriva, dopo il parto-nascita, come la quiete dopo la tempesta e che prende in braccio il bambino per attaccarlo al seno (p. 60).

Il personaggio di José è invece giocato fra legge paterna (la legge del dovere, la cui espressione più compiuta è nella disciplina militare), e legge maschile (la legge dell'audacia, che ha nei contrabbandieri manifestazione estrema). Ciò che farà infine decidere José per la legge maschile è una situazione manifestatasi nel primo atto, quando Carmen sta per essere condotta in prigione. Con le parole della *seguidilla* Carmen fa intendere che ad un ufficiale (Zuniga) preferisce un brigadiere (José).

Si presenta dunque un triangolo edipico, per il quale il brigadiere diventa il figlio, e l'ufficiale diventa il padre. Dietro la seduzione di Carmen emerge dunque la potenza dell'amore materno che preferisce il bambino al padre (p. 65).

Ma nel secondo atto il triangolo si ribalta. Quando José deve decidere fra Carmen (la passione) e la caserma (il dovere e l'onore) sembra scegliere la seconda, pur con il cuore in frantumi. Egli muta repentinamente solo quando entra in scena Zuniga; cioè quando l'ufficiale-padre si accinge a prendere il posto del brigadiere-figlio nell'amore della donna-madre; è allora che si ribella alla legge del padre. Tutta l'opera dunque, centrata sulla figura della donna demoniaca, è una potente riflessione su come sia impossibile conciliare la passione (legge femminile) con il dovere (legge paterna).

Curiosamente Fornari non presta particolare attenzione alla scena della *romalis*, che qui ci interessa, perdendo l'occasione di approfondire questa fugace incarnazione dell'utopia, questo arresto del tempo e della dialettica che si presenta sotto forma di suono puro, di erotizzazione dello *jubilus* (Carmen canta senza parole). Egli si limita a leggere

Quando Carmen comincia a cantare sentiamo una melodia dalla struttura semplicissima (quasi archetipica), divisa in due parti, A e B. La polarità armonica è chiara ed elementare: A è centrata sulla tonica, Si bemolle maggiore; B sulla dominante, Fa. Semplice e regolare è anche l'articolazione interna: tanto A quanto B sono ulteriormente suddivisi in due parti di quattro battute ciascuna ($A=a+a1$, $B=b+b1$), assolutamente identiche fra loro, tranne che per le conclusioni (per dirla con i trovatori, la prima *ouvert*, la seconda *clos*). E, nonostante una cauta dissimulazione, sia A che B sono in realtà riconducibili ciascuna ad una propria cellula esposta nelle prime due battute, che, con ripetizioni e variazioni, va a costruire lo schema di 16 battute.

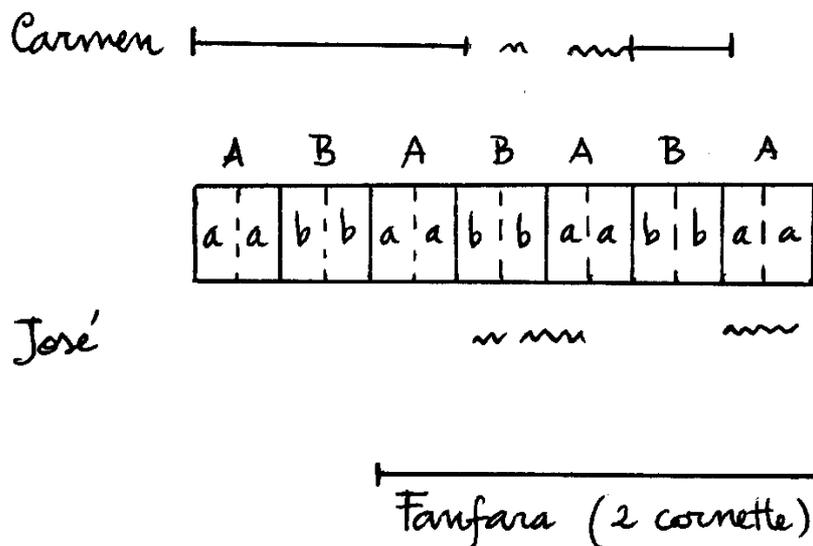
Questa struttura così semplice presenta grande interesse musicale grazie alla morbidezza del canto, vero e proprio capolavoro di seduzione. Carmen canta senza parole, e la sua melodia rimane entro l'ottava Re-Re. Il suo non è dunque un canto spiegato, ma un melodizzare intimo, un'esibizione ad uso esclusivo del suo uomo. Il canto di Carmen sfiora tutti i gradi della scala diatonica, salendo e scendendo, ma senza soffermarsi su alcuno in particolare. Non definisce un marcato polo tonale, ma oscilla in un indistinto modale fra Si bemolle maggiore e relativa minore (Sol); confermando così che la personalità di Carmen è inafferrabile. Ella, però, non canta più cromaticamente e con ampi salti, com'era successo nella *Habanera* e nella *Seguidilla* del primo atto, bensì diatonicamente e per piccoli intervalli. Si offre finalmente a José, voluttuosa ed impudica, come vuole il suo ruolo di *femme fatale*. Il desiderio è già acceso, e deve solo essere portato a compimento; così ella può, e vuole, saldare il suo debito, secondo la legge dei Rom.[\[8\]](#)

L'inizio della scena è dunque nel segno dell'erotizzazione diffusa; vi si rappresenta con i suoni il movimento del sinuoso corpo di Carmen che sfiora José danzandogli intorno. Inoltre, le morbide lallazioni del suo canto ci appaiono anche come un'erotizzazione della ninna-nanna: realizzazione cioè dell'incesto simbolico messo in gioco dal triangolo edipico.

Se, come si è detto, l'opera ci priva della pagana gioiosità della novella, perché tace sull'appagamento erotico, come risarcimento Bizet ci offre la fugace ma irresistibile fusione di legge femminile e legge paterna. Carmen infatti canta una volta l'intera canzone, A e B, con il solo accompagnamento delle castagnette. L'orchestra è discretissima: si limita a mimare, con il pizzicato degli archi, la percussione dei piedi di Carmen. Quindi ella si accinge a ricantare la stessa cosa, come in una versione intima di quel *tourbillon* zigano che aveva aperto il secondo atto. Ma mentre canta la prima parte (A), si affaccia lontano, «aussi pp que possible», il suono della fanfara. Si scopre allora che la canzone e la fanfara (l'erotismo e la legge), apparentemente antitetiche, hanno in realtà la medesima struttura armonica, la medesima struttura profonda; e dunque possono essere sovrapposte. Chi ascolta viene incantato, e per qualche secondo gode di questo miracolo, come se Carmen indossasse sul suo corpo voluttuoso la divisa di José. I fantasmi agitati fin qui dalla narrazione sembrano finalmente conciliarsi. Ma l'incanto viene presto rotto. Carmen, che cantando per la seconda volta la canzone sta per passare a B, viene interrotta da José, il quale ha riconosciuto il vero messaggio degli squilli: è la legge del padre che presenta i suoi crediti. José assume istintivamente una postura militare. Il suo canto si adegua alle trombe: si muove per quinte ed ottave ed arpeggia accordi, appena ammorbiditi da un tetracordo ascendente.

Non sappiamo se Carmen effettivamente non capisca il senso delle parole di José, o

se piuttosto non voglia capirlo. Sta di fatto che per lei la legge militare è solo un'occasione inattesa per danzare su di una vera musica. Ed è solo in questo ribaltamento del significato che ella vi si identifica, e risponde a José mimando anche lei le trombe: «Bravo! Viva!». Opera cioè un'erotizzazione al femminile dei simboli militari, ed imprime una metamorfosi alla simbologia maschile, cioè alla fallicità della rigida postura militare e della sciabola del drago. La trasgressività di questo atteggiamento si apprezza ancor più nel confronto con la scena in cui Micaëla cercava José, ad apertura del primo atto. Lasciando i soldati ella aveva ripetuto la melodia di Morales sulla «garde montante»; dunque parla per un momento con lo stesso accento dei soldati. Ma non è una vera e propria erotizzazione: si tratta della tenera fidanzata di un soldato che, parlando con un collega del futuro marito, si compiace di usarne i medesimi accenti, e si mette così sotto l'ala protettiva della legge paterna.



Torniamo a Carmen, che ha stravolto le parole di José, e riprende a cantare da dove era stata interrotta. Si noti l'efficacia della costruzione musicale: il breve dialogo si svolge mentre la fanfara satura il B della seconda ripetizione e l'A di un'ulteriore riproposizione. Così quando Carmen ricomincia a cantare lo fa proprio su B: esattamente da dove aveva lasciato. Ancora per poco vediamo dunque coincidere canzone e fanfara, ma questa volta con la piena consapevolezza di lei; cosa che carica la situazione di purpurea malizia, prima assente. Dopo aver intonato tutto il B, ella si accinge a continuare con una nuova ripetizione; ma viene interrotta una seconda volta, e definitivamente.

Dobbiamo comunque pensare che anche José è stato affascinato dall'erotizzazione della fanfara, poiché aspetta che lei canti tutto il B per tornare a dire qualcosa. Ma certo José non ha mai pensato veramente che l'eros potesse avere il sopravvento, poiché egli è ancora saldamente centrato nel codice paterno; e crede che Carmen veda le cose nello stesso modo. E' uno strabismo della mente che lo accompagnerà fino alla conclusione della vicenda, e che dimostra come la sua concezione dell'amore e dell'incontro fra corpi sia opposta a quella di Carmen. Basta infatti questo episodio per render chiaro a lei ciò che anche lui percepisce, ma si rifiuta di ammettere: e cioè che la loro storia è irrimediabilmente finita (e nel libretto, molto più che nella novella, appare finita ancor

prima di cominciare). José riuscirà a prolungarla artificialmente, accettando di scendere negli inferi. Ma per Carmen sarà molto presto tempo di voltare pagina; e verrà il tempo di Escamillo[9].

[1] Cfr. Winton Dean, *Bizet*, trad.it., Torino, EDT, p. 115. L'intelligenza e l'originalità di Banville possono esser apprezzate più intensamente, per contrasto, grazie all'ampio florilegio dalle oltre venti recensioni che Ludovic Halévy aveva ritagliato e conservato all'indomani della prima di *Carmen*, in Rémy Stricker, *Georges Bizet, 1838-1875*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 326-331. Sul significato della recensione di Banville cfr. Michel Cardoze, *Georges Bizet*, Paris, Mazarine, 1982, pp. 258-259.

[2] Cit. in Stricker, *Georges Bizet*, cit., p. 270. Dove non espressamente indicato, le traduzioni dal francese sono dello scrivente.

[3] Con l'eccezione di Dean, *Bizet*, cit., p. 115.

[4] I passi di Banville sono ripresi da Stricker, *Georges Bizet*, cit., p. 271.

[5] Prosper Mérimée, *Carmen et treize autres nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Josserand, (Nouvelles complètes de Prosper Mérimée, II), Paris, Gallimard, 1965, pp. 134-135.

[6] Prosper Mérimée, *Colomba-Carmen*, traduzione di Fabio Ara, Milano, Mondadori, 1969, pp. 297-300.

[7] Derivo queste due categorie da un'antica tradizione ermeneutica, che esemplifico qui con le parole messe in bocca da Marziano Capella ad Armonia (IX, 995): «Ci dovrebbe essere noto che il ritmo è maschio e la melodia femmina. E appunto la melodia è una materia di cui non si conosce la forma, mentre il ritmo, poiché esercita una virile attività, procura ai suoni sia la forma sia differenti effetti»: *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii, liber IX*, introduzione, traduzione e commento di Lucio Cristante, Padova, Antenore, 1987, p. 171.

[8] «[Carmen's] diatonicism indicates a straightforwardness absent from her previous songs [...] because she is offering [her body] to him in an intimate encounter. There are no chromatic tricks, no modal ambivalence here»: Susan McClary, *Georges Bizet, "Carmen"*, (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 95.

[9] Una prima stesura di questo saggio è stata letta al Secondo Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale», Bologna, palazzo Marescotti, 20-22 novembre 1998.

 [ritorna all'indice degli argomenti](#)