

De Musica

**ANNUARIO IN DIVENIRE DEL SEMINARIO
PERMANENTE DI FILOSOFIA DELLA MUSICA**

ANNO 2024

VOL. XXVIII (1)



Milano University Press

Direttore
Carlo Serra (Università della Calabria)

Comitato editoriale
Alessandro Arbo (Université de Strasbourg)
Alessandro Bertinetto (Università degli Studi di Torino)
Markus Ophaelders (Università degli Studi di Verona)

Comitato Scientifico
Giovanni Piana (Università degli Studi di Milano) †, Alessandro Arbo (Université de Strasbourg), Edoardo Ballo (Università degli Studi di Milano), Alessandro Bertinetto (Università degli Studi di Torino), Sergio Bonanzinga (Università degli Studi di Palermo), Steven Feld (University of New Mexico), Cesare Fertonani (Università degli Studi di Milano), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Antonio Grande (Conservatorio di Musica di Como), Marcello La Matina (Università degli Studi di Macerata), Maddalena Mazzocut-Mis (Università degli Studi di Milano), Markus Ophaelders (Università degli Studi di Verona), Massimo Privitera (Università degli Studi di Palermo), Nicola Scaldaferrri (Università degli Studi di Milano), Gabriele Scaramuzza (Università degli Studi di Milano), Paolo Spinicci (Università degli Studi di Milano),
Silvia Vizzardelli (Università degli Studi di Verona)

Redazione
Nicola Di Stefano (caporedattore), Matteo Chiellino, Alessandro Decadi, Filippo
Focosi,
Marco Gatto, Domenico Passarelli

ISSN 2465-0137
doi: 10.54103/2465-0137/2024/1

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza [Creative Commons Attribution-ShareAlike \(CC BY-SA\)](#)
su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/demusica>)



INDICE

SAGGI

Mimesi e ritmicità come prerequisiti del linguaggio verbale <i>Christian Rovatti</i>	1
<i>The Great Book Of Music</i> of Al Farabi – A Medieval Model For A Musico-Theoretical Research <i>Prof. Ilia Mihaylov</i>	25
Fare satira su Wagner parodiando Offenbach: l' <i>Orfée in vivoron</i> di Cletto Arrighi <i>Davide Ciprandi</i>	35
Ripensare l'unità: una lettura <i>polifonica</i> della Sonata in La bemolle maggiore op. 110 di Beethoven <i>Giovanni Lipardi</i>	65

ALLEGATI

«Bello perché vero»: il ritorno al principio nella musica di Béla Bartók <i>Allegra Costantini</i>	83
---	----

Saggi

MIMESI E RITMICITÀ COME PREREQUISITI DEL LINGUAGGIO VERBALE

Christian Rovatti¹

¹ Musicista e didatta

Mimesis and Rhythmicity as Prerequisites of Verbal Language

Abstract

The discovery of mirror neurons has stimulated a series of new research on the origin of language, which have led, ever more stringently, to support the hypothesis that it should be sought in the evolution of gestural, rather than vocal, communicative systems. In this article we review some reasons that would confirm this theory, dwelling on two distinctly human characteristics that may have had a major influence on the development of verbal language: mimesis, or the ability to understand, interpret and intentionally represent objects and animate entities around us – as well as the actions through which we and our fellow human beings relate to them – and rhythmicity, i.e. the ability to recognize and identify an orderly and predictable temporal organization in sensory events and motor acts. We will try to show how mimesis and rhythmicity are psycho-body faculties that relate with each other, and how they can be considered indispensable prerequisites for the emergence of referential and recursive communicative systems, including primarily verbal language.

Keywords: Gestural language, Imitation, Mirror neurons, Sensorimotor intelligence, Theory of mind

Sommario

La scoperta dei neuroni specchio ha stimolato una serie di nuove ricerche sull'origine del linguaggio, le quali hanno condotto, in modo sempre più stringente, ad avvalorare l'ipotesi che essa vada ricercata nell'evoluzione di sistemi comunicativi gestuali, piuttosto che vocali. In questo contributo passiamo in rassegna alcune ragioni che confermerebbero tale teoria, soffermandoci su due caratteristiche prettamente umane che potrebbero avere influito in modo determinante sullo sviluppo del linguaggio verbale: la mimesi, ovvero la capacità di comprendere, interpretare e rappresentare intenzionalmente gli oggetti e gli enti animati che ci circondano, nonché le azioni con cui noi e i nostri simili ci relazioniamo a essi, e la ritmicità, ossia la facoltà di riconoscere e individuare un'organizzazione temporale ordinata e prevedibile negli eventi sensoriali e negli atti motori. Cercheremo di mostrare come mimesi e ritmicità siano facoltà psico-corporee correlate tra loro e come possano considerarsi prerequisiti indispensabili per la nascita di sistemi comunicativi referenziali e ricorsivi, tra cui in primis il linguaggio verbale.

Parole chiave: linguaggio gestuale, imitazione, neuroni specchio, intelligenza sensomotoria, teoria della mente



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](#)

© The Author(s)

Published online: 31/05/2025



Milano University Press

1. PROTONARRATIVITÀ E BABY TALK

Se la relazione del ritmo con la musica e con la danza appare evidente, così come può risultare altrettanto intuitiva l'importanza della ritmica nella poesia, può forse sfuggire la profonda ritmicità di cui è intriso il linguaggio verbale. Il primo “atto che sottosta a precise leggi ritmiche”, sostiene Maria Grazia Turri, parafrasando un'osservazione di Marcel Jousse, è senz'altro la *parola*, quel complesso di suoni variamente accentati che si trova alla base del nostro linguaggio parlato e scritto.¹ L'abbassamento della laringe, per quanto costituisca una condizione necessaria all'articolazione di suoni complessi, non può considerarsi l'unica causa che ha condotto la nostra specie a sviluppare un linguaggio simbolico basato sui suoni vocali; un altro presupposto fondamentale è la *ritmicità*, quella capacità tipicamente umana di riconoscere un ordine negli eventi temporali e di organizzare le percezioni senso-motorie intorno a una pulsazione di riferimento.² Parlare è un fenomeno principalmente ritmico e ciò risulta pernacchio se si osservano le fasi con cui un infante si appropria gradualmente di questa facoltà.

Dopo tutto il periodo della gestazione, trascorso a stretto contatto con i suoni del corpo materno, il neonato viene naturalmente rassicurato da tutto ciò che lo riconduce alla sua vita intrauterina:³ la voce della madre, la pulsazione del cuore

¹ Cfr.: M. G. Turri, “Il ritmo del linguaggio e delle emozioni”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, Italian Society of Philosophy of Language (C.C.), Agosto 2020.

² Il ritmo è connaturato alla biologia stessa dell'uomo, a partire dall'alternanza duale tra sistole e diastole, inspirazione ed espirazione, appoggio della gamba destra e della gamba sinistra nella deambulazione; ciò nonostante, non vanno confusi i ritmi fisiologici (e tanto meno quelli naturali, come l'alternanza del giorno e della notte, o delle stagioni) con la percezione del ritmo e del metro, facoltà psico-corpochea che contraddistingue l'essere umano dagli altri animali in modo specie-specifico.

³ Cfr.: D. Lucangeli, “Musica, intelligenza musicale, influenza sulla crescita cognitiva e ripensamento dell'insegnamento a scuola” (intervista a cura di Fabio Gervasio), Orizzontescuola.it, Didattica, Ragusa, 11 Nov. 2021.

(è al petto che si appoggiano i bambini quando li si vuole calmare) e quel movimento pendolare tipico del cullare, che riporta alla sensazione di sospensione oscillatoria provata nell'utero. Ciò che contraddistingue tanto il battito del cuore quanto il dondolamento è il duplice principio ritmico della *ripetizione* e della *variazione*, una dialettica che intesse a ben vedere tutte le prime interazioni tra il bambino e l'adulto (*in primis* la madre).

La prima modalità con cui un neonato manifesta il suo interesse verso gli approcci espressivi degli adulti è la sincronizzazione dei propri movimenti con la ritmica delle loro manifestazioni vocali e gestuali; reagendo ritmicamente alle parole, alle cantilene e alle gesticolazioni degli adulti, il neonato può infatti “esprimere una gamma di sentimenti che va dalla sorpresa all'interesse, dall'avvilimento alla compassione”.⁴

Come riporta lo psicologo Michel Imberty, già alla fine degli anni Settanta lo psichiatra statunitense Daniel Norman Stern aveva individuato nella ripetizione e nella variazione due fenomeni strutturali delle interazioni madre-figlio. Osserva Imberty: “La ripetizione genera una regolarità e permette al bambino di anticipare il corso del tempo, dunque in un certo modo di controllarlo; ma la ripetizione è sempre collegata alla variazione, senza la quale la sequenza ripetuta susciterebbe rapidamente noia e caduta dell'attenzione. (...) Questa struttura in ripetizione-variazione dei primi scambi pre-verbali tra il bambino e il suo ambiente umano è dunque la struttura originaria, prototipica di una serie di esperienze emozionali e cognitive (...) e della socializzazione del bambino”.⁵

È in questa struttura temporale che si innestano dunque le prime rappresentazioni interioriz-

⁴ M. Imberty, “La comunicazione e la condivisione delle emozioni in musica”, in R. Caterina, G. Magherini, S. Nirenstein Katz (a cura di), *Crescere con la musica – Dal corpo al pensiero musicale*, Nicomp Editore, 2009, p. 94.

⁵ *Ivi*.

zate del bambino, la cui organizzazione è inizialmente determinata da elementi ritmico-musicali, quali la durata e i cambiamenti nella durata, la velocità e i cambiamenti nella velocità, l'intensità e i cambiamenti nell'intensità, così come il profilo melodico e gli accenti, ovvero la distribuzione delle tensioni e delle distensioni. L'adulto agevola questa interazione proto-semiotica sia mediante l'uso della voce (parole, cantilene, vocalizzazioni, ninne nanne, canzoni), sia tramite gesti, carezze, movimenti, espressioni orofacciali e sollecitazioni tattili, ossia utilizzando un linguaggio multimodale e multisensoriale, tradizionalmente denominato *baby-talk*. Una modalità sincretica basata su ciò che Stern definisce “affetti vitali”: caratteri generali, legati alle emozioni e ai modi di essere, che possono manifestarsi attraverso diversi profili di attivazione, veicolando un medesimo significato comportamentale (ad esempio: un tono di voce basso e delicato può sortire lo stesso effetto calmante di una carezza, o di un sorriso rassicurante).

Le sequenze di scambio tra madre e figlio si basano dunque su forme temporali che prevedono attesa e soddisfazione/delusione, previsione e conferma/smentita, in ultima analisi *tensioni* e *distensioni*, seguendo una costante dialettica tra ripetizione e variazione, uguaglianza e varietà. Una dialettica che non può non suggerire un'evidente analogia musicale: se, da un punto di vista armonico e formale, ogni composizione tonale è costruita intorno a un gioco di aspettative che si basa su tensioni e risoluzioni, ripetizioni e variazioni, consonanze e dissonanze (un principio che Sloboda sintetizza nell'espressione: “creazione e risoluzione di una tensione motivata”),⁶ qualcosa di simile accade anche nel rapporto tra il metro e il ritmo, laddove su una griglia mentale stabile, costante, isocrona e “affidabile”, si innestano eventi imprevedibili, contraddittori, diacronici, che tuttavia

non dissolvono la regolarità dello schema, bensì vi interagiscono in modo vario e stimolante, creando nuovi sviluppi e nuove aspettative.⁷ Come afferma Sant'Agostino, “niente infatti è più piacevole per l'udito che essere diletto dalla varietà senza essere privato dell'uguaglianza”,⁸ e ciò sembra valere fin dalla nostra primissima infanzia.

Se si pensa al noto “principio di accomodamento” descritto da Piaget, secondo il quale le funzioni cognitive si sviluppano attraverso nuove esperienze che mettono in crisi le strategie precedentemente consolidate, risulta evidente come questo proto-linguaggio sia già in sé una prima modalità di apprendimento, tramite il quale il bambino si appropria dell'ambiente che lo circonda, cominciando a legare le proprie e altrui azioni al piacere o al dispiacere che ne deriva, alla soddisfazione o alla delusione delle proprie aspettative. Le prime forme di intelligenza del bambino, in senso esteso, iniziano a svilupparsi proprio tramite questa modalità ritmica di comunicazione proto-narrativa e multimodale; una modalità primaria di interazione con l'ambiente che costituisce la base su cui potrà poi svilupparsi un vero linguaggio simbolico.

2. PROTOCONVERSAZIONE E LALLAZIONE

La natura eminentemente ritmica dei primi tentativi comunicativi del neonato appare chiara sin dal secondo mese di vita, quando i primi vocalizzi si vanno a inserire nei turni verbali del genitore, mettendo in atto una *protoconversazione*

⁷ Il rapporto tra il metro (semplificando, un “contenitore” gerarchicamente organizzato di impulsi temporali) e il ritmo (la distribuzione degli input sensoriali rispetto all’organizzazione temporale stabilita dal metro) è sintetizzato da Azzaroni come “uno schema accentuativo più o meno regolare contro un processo di accentuazioni non predeterminate” (L. Azzaroni, *Canone infinito*, CLUEB, 1997, p. 192).

⁸ Agostino d'Ippona, *De Musica*, Libro II, 9.16. Detto diversamente: “La musica deve contenere due aspetti discreti di un evento sonoro, che iniziano in reciproca ‘unità’, si muovono verso uno stato di ‘disgiunzione’, e tornano quindi all’unità” (J. A. Sloboda, *Ibid.*, p. 56).

⁶ J. A. Sloboda, *La mente musicale*, Il Mulino, 1998 (1° ed.: Oxford University Press, 1985), p. 55.

basata sullo scambio alternato di reazioni emotive, che assume la forma antifonale di un ritmato e interattivo *call and response*. Questa precoce forma di comunicazione si configura come una successione regolare di comportamenti tanto vocali quanto gestuali, governati da un senso ritmico interno (che Trevarthen definisce *Intrinsic Motive Pulse*) e organizzati secondo una trama narrativa che richiama “la costruzione di una storia con i relativi momenti topici: introduzione, sviluppo, *climax*, risoluzione e conclusione”; ciò consente al bambino e all’adulto di “condividere il senso del tempo che scorre (...) dando ‘senso musicale’ allo sviluppo degli eventi.”⁹

Per quanto riguarda il repertorio gestuale, nel bambino esso diviene gradualmente più preciso e articolato, arricchendosi, tra i nove e i dodici mesi, di una chiara valenza comunicativa. Progressivamente, compaiono gesti che possono definirsi *intenzionali*, i primi tra i quali presentano caratteristiche deittiche, come l’indicare, il mostrare, il chiedere o il dare; l’intenzionalità del gesto risulta deducibile dallo sguardo rivolto verso l’interlocutore, con cui il bambino accompagna e sottolinea l’atto. Da questa forma di gesto comunicativo, che risulta fortemente ancorata a uno specifico contesto o a un particolare oggetto, si passa intorno ai dodici mesi a un’altra tipologia di gestualità, che si può definire *referenziale*: i gesti esprimono un significato rappresentativo che trascende il contesto e che assume il valore di un segnale simbolico (ad esempio aprire e chiudere la manina per salutare, o scuotere la testa per dire di no). Si tratta di gesti che il bambino impara per imitazione, in contesti di gioco e di routine con l’adulto, i quali vengono a mano a mano decontextualizzati e utilizzati per scopi comunicativi e referenziali; essi possono essere considerati pre-

dittivi del linguaggio verbale, poiché rappresentano il simbolo e il referente, così come le parole.¹⁰

Contemporaneamente alla comparsa dei gesti referenziali, tra gli undici e i tredici mesi, il bambino comincerà a produrre le sue prime parole; la comparsa di queste ultime, tuttavia, è preceduta da diverse fasi preparatorie. Se intorno ai due mesi si rilevano le prime vocalizzazioni, seguite dall’uso delle prime consonanti, a partire dai sei o sette mesi si assiste a quel fenomeno caratteristico chiamato significativamente “lallazione”. L’etimologia del termine (dal lat. *lallatio -onis*, l’atto del *lallare*, cioè canterellare *la-la* per addormentare il bimbo, cantare la ninna nanna) svela almeno due questioni interessanti: la sua genesi, attribuibile all’imitazione da parte del bimbo dei canti e dei vocalizzi materni (e dei movimenti orofacciali atti a produrli),¹¹ e la sua natura, basata sulla ripetizione di semplici sillabe vocali (intese, in questo caso, come unità foniche composte da almeno una vocale e una consonante). Nel primo tipo di lallazione, detta *canonica*, si assiste alla ripetizione di due sole sillabe, uguali tra loro (ad es. “ma-ma”, o “ba-ba”); verso i nove o dieci mesi, le successioni sillabiche si fanno più lunghe e complesse (*lallazione variata*, o *babbling*: ad es. “ba-da”, o “da-dò”), fino alla formazione, tra gli undici e i tredici mesi, delle prime protoparole, che inizialmente saranno per lo più etichette ritmiche e onomatope-

⁹ L. Corbacchini, “La comunicazione musicale: dalle narrazioni emotive alla *intenzionalità fluttuante*”, *Musica Domani*, n. 182, Società Italiana per l’Educazione Musicale, giugno 2020.

¹⁰ Cfr.: R. Mancini, M. Mascolo, “Dalla comunicazione preintenzionale alla comunicazione intenzionale del bambino”, *State of Mind – Il Giornale delle Scienze Psicologiche*, Open School, Milano, 9 Nov. 2018.

¹¹ Patel sostiene che la lallazione non sia in realtà il risultato di un’imitazione, portando come prova il fatto che anche i bambini sordi la producono, sebbene non abbiano alcuna esperienza uditive del discorso altrui (A. D. Patel, *La musica, il linguaggio e il cervello*, Giovanni Fioriti Editore, 2014, p. 398). Ciò nonostante, è opinione diffusa che in essa si possa comunque ravvisare un processo mimetico, basato sull’imitazione non dei suoni, bensì dei gesti orofacciali, di cui i suoni vocali possono essere una conseguenza involontaria. A suffragio di questa teoria si può citare lo stesso Patel: “I meccanismi di base della lallazione non sono legati alla parola. I bambini sordi esposti al linguaggio dei segni produrranno una lallazione con le mani, producendo segni non referenziali in sequenze replicate” (*Ibid.*, p. 399).

peiche, come “brum-brum” o “bao-bao”, per poi assomigliare sempre di più a unità fonologiche riconducibili a vere e proprie parole (ad es. “aua” per “acqua”).

Nei mesi successivi, il bambino imparerà a combinare queste prime parole in brevi *olofrasi*, semplici accostamenti presintattici, per lo più binari (ad es. “pappa più”, o “titto dà”), usati intenzionalmente per esprimere precisi concetti legati alle proprie volontà e ai propri scopi. Le combinazioni verbali si faranno sempre più sintatticamente precise e complesse e intorno ai due anni di età si assisterà a un rapidissimo incremento del lessico, definito “esplosione del vocabolario”, che porterà il bambino ad apprendere fino a quaranta nuove parole alla settimana:¹² il linguaggio è ormai diventato uno strumento nelle sue mani, un gioco combinatorio di cui il piccolo umano ha compreso le enormi potenzialità.

È opinione diffusa che questo graduale collegamento tra suoni e significati avvenga dapprima in modo casuale: il bambino inizia a ripetere due sillabe uguali (ma-ma, ba-ba), probabilmente cercando di imitare i vocalizzi e i gesti orofacciali che sente e vede produrre intorno a sé, e si accorge che esse producono una reazione nell’adulto, il quale lo incentiva a ripeterle; quando le sequenze si fanno più precise e iterative (mamma, papà, pappa) e in seguito più complesse (titto, bumba, ciuccio), l’adulto premia il bambino con qualcosa che collega arbitrariamente alla pseudo-parola pronunciata dall’infante. Quest’ultimo si abitua quindi a ottenere un dato risultato (ad esempio essere nutrito, o dissetato) ogni volta che pronuncia quella particolare sequenza di sillabe, instaurando una graduale associazione tra la pronuncia di certi fonemi e determinati oggetti o comportamenti che rispondono a un suo desiderio. Il bambino, in questo modo, ha compiuto un balzo cognitivo

importantissimo: anziché afferrare o indicare un oggetto, ha imparato a usare un simbolo sonoro con cui designarlo e reclamarlo.¹³ Un simbolo ritmico, a ben vedere, basato sulla ripetizione cadenzata di sillabe accentate, che per un certo tempo risulterà sempre accompagnata da qualche movimento ritmico delle braccia e delle mani.¹⁴

Come abbiamo osservato, dopo la fase sillabica, che porta alla produzione delle prime onomatopee e protoparole, si ripete con le parole lo stesso procedimento riscontrato con le sillabe nella lallazione, ossia il graduale passaggio da semplici ripetizioni o composizioni binarie alla formulazione prima di brevi frasi telegrafiche, composte da tre o più parole legate tra loro da una relazione proto-sintattica, e in seguito a sequenze progressivamente più lunghe e articolate. Successivamente, tra i due e i sei anni, le capacità linguistiche conosceranno un rapido e inarrestabile sviluppo, con un enorme incremento delle conoscenze lessicali e delle competenze sintattiche. Un lungo e proficuo processo che nel bambino sembra cominciare – semplificando – con la sincronizzazione delle proprie reazioni (prima senso-motorie, poi orofacciali e infine fono-articolatorie) a un semplice “la-la” ripetuto e variato nel tempo. La sincronizzazione, del resto, risulta essere il primo e principale gesto mimetico con cui l’essere umano tenta di imparare dai propri simili, tramite quel processo imitativo che sta alla base di ogni apprendimento. Come afferma Aristotele: “L’imitare è congenito fin dall’infanzia all’uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l’imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. (...) Per natura noi posse-

¹² Cfr.: R. Mancini, M. Mascolo, *op. cit.*

¹³ Si usa qui il termine “simbolo” in accordo con la sua significativa etimologia: dal lat. *symbolus*, dal gr. *symbolon*, “contrassegno, accostamento”, derivato dal tema di *symballo*, ”confrontare, fare coincidere”; da *balleo*, “mettere”, col prefisso *syn-* “con”: “mettere insieme, associare”.

¹⁴ Cfr.: R. Mancini, M. Mascolo, *op. cit.*

diamo il gusto dell'imitazione, della melodia e del ritmo.”¹⁵

3. MIMESI E RITMICITÀ

A tracciare una più moderna correlazione tra sincronizzazione ritmica e processi mimetici ci penserà il già citato Marcel Jousse (1886-1961). Partendo dall'osservazione che l'uomo si distingue per essere un fabbricatore di strumenti e attrezzi, l'antropologo francese teorizza che le sue modalità di apprendimento prendano le mosse da una rappresentazione ritmico-gestuale della realtà che lo circonda. Ritmismo e mimismo sarebbero dunque in costante interdipendenza, poiché è attraverso il ritmo che l'uomo riesce a cristallizzare e ripercorrere le fasi di ogni interazione con l'ambiente che lo circonda. Sarebbe un gesto principalmente ritmico quello che si impara per costruire, ad esempio, un manufatto, così come sarebbe un gesto ritmico la parola, che del gesto motorio si può considerare una particolare estensione. Come infatti sintetizza Turri, “l'imitazione è a fondamento del controllo motorio e il controllo motorio è (...) condizione necessaria per l'utilizzo dell'apparato fonatorio (...). Visto che il suono è l'epifenomeno di un gesto o, meglio, è esso stesso gesto, affinché si sviluppi una qualunque capacità di emettere vocalizzazioni volontarie, occorre che vi sia prima una capacità di controllo motorio sugli organi deputati all'emissione sonora.”¹⁶

Se il legame tra imitazione e controllo motorio risultava intuitivo già in epoche antiche (una tra tutte, ricordiamo l'apodittica osservazione di Sant'Agostino: “Non si dà imitazione senza l'intervento del corpo”),¹⁷ a confermare la correlazione tra movimento, ritmo e fonazione concorre la

dimostrata contiguità tra le aree cerebrali deputate al linguaggio e quelle coinvolte nel gesto ritmico-motorio. “È stata dimostrata l'esistenza di un legame fra la rappresentazione motoria e quella percettiva del linguaggio. (...) Al saper comprendere un fonema corrisponderebbe strettamente il saperlo pronunciare. (...) Quando un individuo ascolta stimoli verbali vi sarebbe un'attivazione automatica dei centri motori responsabili dell'emissione dei fonemi presenti nelle parole ascoltate”, afferma Alice Mado Proverbio,¹⁸ descrivendo un processo che lega l'istinto mimetico alla comprensione e alla produzione di qualsiasi gesto motorio, compreso quello fono-articolatorio.

Alla base di questa propensione a imitare e riprodurre i gesti altrui, attraverso una loro rappresentazione senso-motoria, vi è il sistema dei neuroni cosiddetti “specchio”, ovvero una particolare popolazione neurale che si attiva quando si osservano azioni compiute da altri, specialmente se esse appaiono legate a un'intenzione o a uno scopo preciso (ad esempio il gesto di prendere un bicchiere d'acqua e portarselo alla bocca per bere). Esistono neuroni specchio multimodali (detti *audiorisuomotori*) che si attivano non solo osservando visivamente un gesto motorio finalizzato, ma anche udendone il risultato sonoro (come il suono prodotto rompendo il guscio di una noce, o mordendo una mela).¹⁹ Non si tratta di neuroni presenti esclusivamente nell'essere umano: sono stati originariamente scoperti nella corteccia premotoria del macaco e solo successivamente sono stati rintracciati in diverse aree cerebrali dell'uomo.²⁰ Sembra che un simile siste-

¹⁵ Aristotele, *Poetica*, 1448b (trad. it.: G. Paduano, Gius. Laterza, 1998).

¹⁶ M. G. Turri, *op.cit.*, p. 465.

¹⁷ Agostino d'Ippona, *De Musica*, Libro I, 4.7.

¹⁸ A. Mado Proverbio, *Neuroscienze cognitive della musica*, Zanichelli, 2019, pp. 54-55.

¹⁹ “[Si scoprì che] alcuni neuroni nella corteccia premotoria della scimmia macaco (...) ‘sparavano’ sia quando l'animale eseguiva un'azione specifica sia quando ne udiva solamente il suono (...): furono scoperti così i neuroni specchio audiovisuomotori (...), che codificano congiuntamente gli oggetti e il suono da loro prodotto” (A. Mado Proverbio, *Ibid.*, pp. 55-56).

²⁰ Il sistema dei neuroni specchio fu scoperto, tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, da un gruppo di ricercatori

ma sia patrimonio di tutti i mammiferi, nonché di uccelli e roditori; nondimeno, non in tutte le specie animali i neuroni specchio si attivano allo stesso modo, né funzionano con lo stesso grado di complessità.

Uno studio del 2001 di Giovanni Buccino *et al.* dimostra che negli esseri umani l'attivazione "a specchio" di alcune aree cerebrali, tra cui l'area di Broca (coinvolta nella produzione linguistica), avviene in presenza di atti motori sia transitivi che intransitivi; in altre parole, per l'uomo non è necessaria un'effettiva interazione con gli oggetti (per esempio vedere la mano che afferra un utensile, o sentire il rumore di una porta che sbatte, ecc...): i suoi neuroni specchio si attivano anche quando l'azione è semplicemente mimata.²¹ Da questo legame diretto tra gesto (o simulazione del gesto) e attivazione dei centri motori, è plausibile dedurre un'implicita correlazione tra ritmicità e mimesi. Si imita tramite l'attivazione dei centri motori, stimolati dalla percezione multimodale di gesti reali o simulati (ivi comprese le parole, che abbiamo visto essere atti motori a tutti gli effetti); ma su cosa si basa la capacità tipicamente umana di rappresentarsi interiormente un movimento, conservandone una mappa mentale predittiva che permetta, all'occorrenza, di ripercorrerlo e di riprodurlo? Senza dubbio sulla *ritmicità*.²²

Ritorniamo alla questione della sincronizzazione, di cui abbiamo già analizzato la centralità nei primi processi espressivo-comunicativi tra

italiani dell'Università di Parma, tra cui il prof. Giacomo Rizzolatti (Cfr.: G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006).

²¹ Cfr.: G. Buccino *et al.*, "Actional observation activates premotor and parietal areas in a somotopographic manner: an fMRI study", *European Journal of Neurosciences*, 13, 2001, pp. 400-404.

²² Sostiene Turri, a tal proposito: "Sostanzialmente i movimenti, gli atti e le azioni sono la precondizione per creare la possibilità di un'azione come quella del parlare. Il parlare potrebbe essersi articolato a 'imitazione' dei movimenti, degli atti e delle azioni che il corpo assume nella gestione dello spazio e la dimensione *ritmica* ne potrebbe essere la condizione caratterizzante" (M. G. Turri, *Dalla paura alla parola. Emozioni e linguaggio*, Mimesis, 2019, p. 37).

bambino e adulto. Osserva Mado Proverbio, riferendosi a uno studio di Patel e Iversen del 2014: "Quando ascoltiamo sequenze ritmiche, (...) sincronizziamo spesso i movimenti del corpo con il ritmo percepito. Per fare ciò, rileviamo delle regolarità nello schema temporale dei suoni. (...) Recentemente è stata avanzata un'ipotesi 'motoria' per spiegare questa abilità, specificamente umana, di andare a tempo. (...) Alla capacità di andare a tempo e sentire il ritmo contribuirebbero processi di simulazione di movimento periodico (alternato, ripetitivo) che avrebbero luogo nelle aree di pianificazione motoria. (...) Questa 'simulazione dell'azione per la previsione uditiva' si baserebbe sulle connessioni che la via uditiva dorsale possiede con le regioni della pianificazione motoria, (...) connessioni (...) più forti nella specie umana rispetto agli altri primati a causa dell'evoluzione della capacità fono-articolatoria, che è strettamente basata sul ritmo."²³ Anche nelle interpretazioni degli psicologi Stephen Malloch e Colwyn Trevarthen l'interazione sonoro-gestuale che intesse la protoconversazione adulto-bambino, così densa di richiami ritmici, è tratteggiata come un "processo di 'creazione del futuro' con cui i soggetti possono anticipare cosa può succedere e quando".²⁴

Verrebbe da chiedersi: è la capacità umana di interpretare ritmicamente la realtà che ha generato la possibilità di sviluppare un linguaggio verbale o è, al contrario, l'evoluzione del linguaggio verbale che ha incrementato il nostro senso del ritmo? Probabilmente è come chiedersi se sia nato prima l'uovo o la gallina. Patel, ad esempio, riporta a tal proposito l'opinione in qualche modo opposta di due ricercatori: da una parte Abercrombie (1967), che sembra suggerire una sorta di *ritmogenesi* del linguaggio, legata alla naturale ritmicità degli im-

²³ A. Mado Proverbio, *op. cit.*, p. 121.

²⁴ Cfr.: L. Corbacchini, "La comunicazione musicale: dalle narrazioni emotive alla *intenzionalità fluttuante*", *Musica Domani*, n. 182, Società Italiana per l'Educazione Musicale, 2020.

pulsi muscolari fonatori, e dall'altra Dauer (1983), secondo cui il ritmo di una lingua sarebbe meramente “il *prodotto* della sua struttura linguistica e non un principio organizzativo.”²⁵ Ciò che ci sentiamo di affermare è che senza l’abilità conaturata di recepire la realtà in un modo ritmico, ossia secondo modelli interiorizzati che sappiano distinguere e apprezzare i fenomeni della ripetizione e della variazione, non solo l'uomo non sarebbe in grado di parlare e di comprendere una lingua, ma probabilmente, come sostiene Mithen, non riuscirebbe nemmeno a camminare su due arti: “Il ritmo (...) risulta essenziale per camminare (...), per correre, per qualunque attività che implichì una complessa coordinazione della nostra particolare corporatura bipede. (...) Fu essenziale per il bipedismo lo sviluppo di meccanismi mentali in grado di mantenere la coordinazione ritmica dei gruppi muscolari.”²⁶

Una simile interpretazione si può ravvisare anche negli scritti di Jousse, il quale accosta l’andatura bipede al gesto ritmico del dondolamento, così come a quello del cullare, riconducendo tutto, essenzialmente, al bilateralismo del corpo umano; la struttura bilaterale dell'uomo sarebbe alla base di tutte le sue forme espressive in quanto “legge spontanea onnipresente dell’equilibrio umano.”²⁷ Sulla scorta di queste considerazioni, è interessante osservare come l’età in cui un bambino impara a camminare (normalmente tra i nove e i diciotto mesi) corrisponda grosso modo a quella in cui inizia ad articolare le prime parole; a mano a mano che l’andamento bipede si perfeziona e si stabilizza, anche l’espressione verbale conosce un analogo e parallelo sviluppo, suggerendo un possibile coinvolgimento di abilità neuromotorie

in qualche modo correlate.

Molti elementi concorrono dunque a tracciare una linea di continuità tra processi mimetici, controllo motorio, sincronizzazione ritmica e sviluppo della fonazione; alcuni di essi sembrano addirittura indicare che certe attività “sequenziali” (e di conseguenza ritmiche), indispensabili allo sviluppo del linguaggio, siano già individuabili nelle prime ore di vita del neonato, se non addirittura nella fase embrionale, rivelando una probabile predisposizione innata a tali processi. “Lo sviluppo delle abilità ritmiche”, inferisce Turri, sviluppando una deduzione del ricercatore canadese Donald, “ha influito positivamente sulle capacità di imitazione vocale perché la capacità umana di seguire e creare il ritmo è un aspetto della capacità più generale di mimare.”²⁸

Non appena sono in grado di farlo, gli esseri umani mettono in atto processi mimetici basati sulla sincronizzazione motoria ed è attraverso tale modalità – strutturalmente ritmica – che imparano a esprimere e comunicare le proprie emozioni e i propri bisogni, mettendo in relazione la propria entità psico-corporea con l’ambiente che li circonda. Quanta importanza ha avuto questa facoltà mimetico-gestuale dell'uomo, resa possibile dalla capacità di rappresentarsi la realtà in modo ritmico e sequenziale, nell’affermazione evolutiva e nei progressi storico-culturali della sua specie? Come sostengono Rizzolatti e Arbib, rifacendosi anch’essi a un’intuizione di Donald, “la capacità mimetica, un’estensione naturale del riconoscimento delle azioni, è centrale nella cultura umana (come nelle danze, nei giochi e nei rituali tribali)” e “l’evoluzione di questa capacità è stata un necessario precursore dell’evoluzione del linguaggio.”²⁹ Per dirla con un lapidario aforisma di Jousse: “Senza Mimaggio niente *Anthropos*”.

²⁵ A. D. Patel, *La musica, il linguaggio e il cervello*, 2008 (ed. it.: Giovanni Fioriti Editore, 2014), p. 132.

²⁶ S. Mithen, *Il canto degli antenati*, Codice edizioni, 2005 (ed. italiana, 2019), p. 207.

²⁷ Cfr.: C. Franzoni, “Marcel Jousse e l’antropologia del gesto”, *Doppiozero*, rivista culturale, Milano, 11 Nov. 2022.

²⁸ M. G. Turri, *op. cit.*, p. 465.

²⁹ G. Rizzolatti, M. A. Arbib, “Language within our grasp”, Trends in Cognitive Science, Vol. 21, n. 5, 1998, pp. 188-194.

4. GESTUALITÀ E ORIGINE DEL LINGUAGGIO

Contrariamente a quanto sostenuto da Darwin, che rifiutava l'ipotesi di una netta discontinuità tra le facoltà linguistiche umane e le modalità comunicative di altre specie animali,³⁰ secondo il linguista Noam Chomsky il linguaggio sarebbe una capacità peculiarmente umana, comparsa grazie a caratteristiche neurofisiologiche che differenziano decisamente l'uomo rispetto agli altri animali.³¹ A ben vedere, molte inferenze stridono con questa visione specista. La lateralizzazione cerebrale, ad esempio, cui alcune teorie attribuirebbero un ruolo centrale nello sviluppo delle facoltà linguistiche, è rintracciabile anche in altre specie animali (per esempio nelle scimmie, che come l'uomo presentano spesso un emisfero dominante, più sviluppato dell'altro); l'asimmetria cerebrale non sembrerebbe dunque determinante nell'evoluzione del linguaggio umano, o quanto meno non una causa in sé sufficiente (forse, piuttosto, una sua conseguenza).³² Nemmeno la possibilità di padroneggiare un lessico e di saperlo combinare sintatticamente sembrerebbe così specificamente umana: gli scimpanzé si sono mostrati in grado di imparare oltre centocinquanta vocaboli, nonché di comprendere e perfino comporre brevi frasi, manifestando capacità sintattiche essenziali – limitate, ma comunque significative.

Anche la presenza dell'area di Broca e dell'area di Wernicke, considerata a lungo un indice

dell'esclusività delle facoltà linguistiche umane, non sembra garantire certezze al riguardo, dacché nelle scimmie è stato individuato un complesso anatomicamente e funzionalmente analogo, denominato “area F5”, che a quanto pare non si è rivelato un requisito necessariamente legato allo sviluppo del linguaggio. Tale area, piuttosto, risulta correlata a un controllo manuale più sofisticato, a una gestualità più consapevole, a una motricità più complessa e a una maggiore espressività orofacciale. Riportano Rizzolatti e Sinigaglia: “Negli ultimi anni, studi di anatomia comparata hanno mostrato come l'area 44 di Brodmann (ossia la parte posteriore della cosiddetta area di Broca, tradizionalmente deputata al controllo dei movimenti della bocca necessari per l'espressione verbale) possa essere considerato l'analogo umano dell'area F5 della scimmia; inoltre, è emerso sempre più chiaramente come essa possieda una rappresentazione, oltre che dei movimenti della bocca, anche di quelli della mano.”³³

L'esistenza di un legame speciale tra bocca, mano e oralità sembra confermato dalle ricerche sperimentali: “Tanto i semplici movimenti della bocca quanto le sinergie orolaringee necessarie per la sillabazione appaiono (...) legate ai gesti manuali; non solo: gli atti che richiedono un ampio movimento della mano e quelli orolaringei che comportano un ampio movimento dalla bocca poggiano su un'organizzazione neurale comune, la quale sembra rappresentare (...) una delle vestigia di quello stadio dell'evoluzione verso il linguaggio in cui i suoni cominciarono a veicolare significati grazie alla capacità del sistema boccale e orolaringeo di articolare gesti dotati di un valore descrittivo analogo a quelli codificati dal sistema manuale.”³⁴ Un filone di ricerca che sembra convalidare l'ipotesi che la genesi del linguaggio

³⁰ Cfr.: C. Darwin, *The Descent of man*, Murray, London, 1871; ed. it.: *L'origine dell'uomo*, Newton Compton, 1972 (3° ed.: 1995), pp. 103-109.

³¹ “Il linguaggio umano si basa su un principio interamente differente da qualsiasi altro sistema di comunicazione animale” (N. Chomsky, *Linguaggio e problemi della conoscenza*, Il Mulino, 1988, p. 178).

³² Cfr.: A. Oliverio, “Cervello e linguaggio”, seminario presso Università La Sapienza di Roma, 2015.

³³ G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 118.

³⁴ *Ibid*, p. 159.

umano sia da ricercare nell'evoluzione del gesto, piuttosto che della vocalità.

Sebbene infatti le articolate vocalizzazioni delle scimmie possano suggerire un filo conduttore con il linguaggio umano, diversi elementi concorrono a delineare la debolezza di un tale modello. Innanzitutto, a utilizzare una comunicazione prevalentemente vocale sono le scimmie non antropomorfe (come i cercopitechi e i babbuini), ovvero quelle filogeneticamente più lontane dall'uomo; al contrario, le scimmie più strettamente "imparentate" con l'essere umano (scimpanzé, bonobo e gorilla) presentano un sistema di richiami vocali limitato ma, in compenso, una comunicazione gestuale piuttosto evoluta. Le vocalizzazioni dei primati non umani, inoltre, appaiono geneticamente determinate, ossia in gran parte non apprese e non modificabili attraverso l'esperienza, e in questo dimostrano una sostanziale differenza con il linguaggio umano. Infine (come già rilevato da Darwin), le manifestazioni vocali delle scimmie appaiono legate principalmente all'espressione involontaria di stati emotivi: veicolate da un sistema neurale che afferisce alle regioni limbiche (zone del cervello deputate alla regolazione delle emozioni), esse risultano scollegate da quel percorso neocorticale che nell'uomo consente il controllo volontario delle corde vocali e della lingua.³⁵ Diversamente dalle altre specie di scimmie, le grandi scimmie antropomorfe comunicano invece in modo prevalentemente gestuale, "impiegando soprattutto posture

corporee, espressioni facciali e gesti manuali. A differenza delle vocalizzazioni, gran parte del repertorio gestuale delle scimmie (...) antropomorfe viene appreso individualmente e utilizzato in modo intenzionale, volontario e flessibile",³⁶ mostrando in questo maggiori affinità con le principali caratteristiche del linguaggio umano.

Muovendo da queste evidenze, Michael Corballis sostiene con forza che il linguaggio debba essersi sviluppato a partire dai gesti brachio-manuali e orofacciali,³⁷ attraverso un processo cominciato circa due milioni di anni fa e reso possibile dai sistemi di comprensione dell'azione che avrebbero contraddistinto i nostri progenitori primati, ovvero da quei sistemi neuronali "a specchio" scoperti negli anni Novanta dall'équipe di Rizzolatti. Il ruolo principale dei neuroni specchio è infatti legato alla comprensione delle azioni altrui e all'interpretazione del loro significato: "la loro attività 'rappresenta' le azioni [e] questa rappresentazione può essere utilizzata per imitare le azioni e per comprenderle. (...) I neuroni specchio rappresentano il collegamento tra il mittente e il destinatario (...), necessario prerequisito di ogni tipo di comunicazione."³⁸ Proiettando le azioni osservate in mappe motorie che ne permettono la riproduzione, il sistema specchio ha permesso lo sviluppo della mimesi, intesa come rappresentazione intenzionale di azioni ed eventi del mondo esterno; come evidenzia Adornetti, "si tratta di un cambiamento chiave nella strada che porta al linguaggio. La mimesi è, infatti, intrinsecamente comunicativa: essa è messa in atto per indurre l'osservatore a pensare azioni, eventi

³⁵ A tal riguardo va rilevato come questa tendenza generale presenti, in qualche grado, alcune eccezioni. Come osserva Piera Filippi, ad esempio, alcuni richiami d'allarme dei cercopitechi etiopi "non sono ascrivibili alla sfera dei riflessi automatici, innati e involontari, [poiché] rimandano a una rappresentazione mentale del riferimento"; queste scimmie, inoltre, in determinati contesti si dimostrano "in grado di sopprimere la [loro] vocalizzazione" (Cfr.: P. Filippi, "L'evoluzione del linguaggio proposizionale: dai vocalizzi dei primati non umani ai messaggi olistici", Conference Paper, ResearchGate, Dic. 2010 - <https://www.researchgate.net/publication/270685841>).

³⁶ I. Adornetti, "Origine del linguaggio", *Giornale di Filosofia*, n. 5, APhEx, 2012, p. 17.

³⁷ "Secondo questa concezione il linguaggio si è evoluto come un sistema gestuale basato sui movimenti delle mani, delle braccia e del volto, compresi i movimenti delle labbra, della bocca e della lingua" (M. Corballis, *From Hand to Mouth: the origins of language*, Princeton University Press, 2002; ed. it.: *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Cortina, 2008, p. 255).

³⁸ G. Rizzolatti, M. A. Arbib, "Language within our grasp", *Trends in Cognitive Science*, Vol. 21, n. 5, 1998, p. 189.

o oggetti specifici distanti dal qui e ora della situazione attuale.”³⁹

A partire dalla scoperta che l’area di Broca – come nelle scimmie l’analoga area F5 – è preposta a funzioni motorie legate tanto alla mano quanto alla bocca, è possibile ipotizzare che le vocalizzazioni siano state gradualmente incorporate in un medesimo sistema specchio che reagiva tanto ai gesti brachio-manuali quanto ai gesti orofacciali e orolaringei. Come si è già osservato, parlare è primariamente un gesto articolatorio, e dunque, secondo Corballis, “il passaggio dai gesti manuali al parlato può essere visto come una transizione all’interno di una stessa modalità, quella gestuale, con i gesti manuali che gradualmente sono stati soppiantati dai *gesti articolatori*.⁴⁰”

Il linguaggio parlato si sarebbe affermato in quanto evolutivamente conveniente: i suoni possono raggiungere l’interlocutore anche se esso è girato di spalle, o se ci si trova al buio, e possono attirare l’attenzione più di un gesto silenzioso. Il linguaggio vocale permette inoltre di liberare le mani e le braccia da incombenze comunicative, permettendone l’utilizzo durante la costruzione o l’utilizzo di utensili e manufatti, e in questo senso può avere avallato lo sviluppo tecnologico e culturale della specie umana.

5. LA CONQUISTA DELLA POSIZIONE ERETICA

Una particolarità che potrebbe avere influenzato radicalmente lo sviluppo del linguaggio sarebbe ciò che più iconicamente distingue l’uomo dai primi ominidi e dalle scimmie (si pensi alle classiche illustrazioni in sequenza dell’evoluzione umana): la posizione eretta. Come sostiene Mithen: “il bipedismo ebbe implicazioni significative, forse radicali, per l’evoluzione delle nostre

capacità linguistiche e musicali.”⁴¹ Ciò rappresenta una sorta di rivoluzione copernicana: anziché andare a cercare l’origine del linguaggio nell’anatomia del cervello, nel funzionamento del sistema nervoso o nelle capacità cognitive, astrattive e sociali dell’uomo, la si va a rintracciare nelle caratteristiche anatomico-motorie del suo corpo.

Sebbene le australopitecine vissute tre milioni di anni fa, così come gli odierni scimpanzé, fossero già in grado di ergersi su due zampe e compiere brevi tratti senza appoggiarsi sulle zampe anteriori, solo con l’avvento di *Homo ergaster* (circa 1,8 milioni di anni fa) si assiste a una modificazione anatomica tale da potere consentire un abituale e fluido andamento bipede, del tutto simile a quello dell’uomo moderno. Ciò fu probabilmente la conseguenza di un considerevole cambio climatico avvenuto circa due milioni di anni fa, il quale rese da un lato meno necessario l’arrampicamento sugli alberi per raccogliere frutti e cercare rifugio dai predatori, dall’altro più vantaggiosa la capacità di percorrere lunghi tratti camminando, o ancor meglio correndo. Anche le alte temperature dovute alla progressiva mancanza di vegetazione avrebbero agevolato la postura eretta, la quale, sollevando il busto dal suolo ed esponendo una minor parte del corpo al sole, avrebbe diminuito lo stress termico in ambienti caldi e assolati come la savana africana.

L’andamento bipede ebbe notevoli ripercussioni sull’evoluzione dell’uomo. Innanzitutto, la deambulazione eretta prevede necessariamente il coinvolgimento coordinato di diversi gruppi muscolari agonisti e antagonisti che, contraendosi e distendendosi, provvedano al mantenimento dell’equilibrio, correggendo costantemente la postura. Una volta che il conseguimento di un baricentro stabile avrà liberato le braccia e le mani dal ruolo locomotorio, sarà possibile utilizzare

³⁹ I. Adornetti, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ Ibid., p. 23.

⁴¹ S. Mithen, *Il canto degli antenati*, Codice edizioni, 2019, p. 193.

queste ultime per fare segnali, trasportare oggetti, costruire strumenti, indipendentemente dalle gambe. Funzioni che richiedono un cervello più sviluppato, un sistema nervoso più complesso e un apparato senso-motorio più raffinato, nonché una diversa conformazione del labirinto vestibolare dell'orecchio interno, deputato al senso dell'equilibrio.

Tralasciando ora tutte le più intuitive modifiche osteo-articolari e muscolo-scheletriche provocate dal bipedismo, un'ulteriore e fondamentale modifica anatomico-funzionale innescata dalla posizione eretta risulta essere l'abbassamento della laringe, universalmente riconosciuta come *conditio sine qua non* della nostra capacità di articolare le parole. Riporta Mithen: “Siccome il midollo spinale doveva a quel punto penetrare nella scatola cranica da sotto anziché da dietro, rimaneva meno spazio tra il midollo spinale e la bocca per la laringe. (...) Conseguentemente, la laringe dovette essere riposizionata più in basso nella gola, il che ebbe l'effetto incidentale di allungare il tratto vocale e di accrescere la varietà dei suoni possibili che quest'ultimo era in grado di produrre.”⁴²

Una ripercussione del bipedismo sul piano cognitivo fu altresì lo sviluppo di determinati meccanismi mentali in grado di mantenere la coordinazione ritmica dei gruppi muscolari, mediante un controllo temporale degli impulsi senso-motori e propriocettivi. Si ipotizza che sia grazie all'ampliamento di queste funzioni mentali che si sviluppò nell'uomo tanto la capacità di articolare un linguaggio, quanto quella di elaborare forme di espressione basate sul movimento del corpo, come la danza, il canto o la musica. “La selezione dei meccanismi cognitivi per il senso del ritmo migliorò la locomozione bipede, la quale portò la capacità di svolgere ulteriori attività fisiche che a loro volta richiedevano il senso del ritmo”, affer-

ma Mithen. “Centrale tra queste attività sarebbe stato l'uso delle mani. Ormai libere dalla loro funzione locomotoria, esse avrebbero potuto essere utilizzate per colpire altri oggetti: per rompere le ossa e raggiungerne il midollo, per estrarre i gherigli dalle noci e per scheggiare i noduli di pietra.”⁴³ E magari, aggiungiamo, per produrre suoni percuotendo il proprio corpo, o rudimentali strumenti a percussione. È infatti del tutto verosimile che queste nuove facoltà cognitive, legate al senso dell'equilibrio, al movimento pendolare del corpo e all'indipendenza degli arti, abbiano ingenerato la peculiare capacità dell'uomo di coordinare i propri movimenti con una pulsazione sonora esterna, attraverso il fenomeno della cosiddetta “sincronizzazione armonica” (o *entrainment*). La percezione di una pulsazione metrica e la capacità di sincronizzare i movimenti del proprio corpo con essa, condividerla con altri individui che possono a loro volta muoversi seguendo lo stesso ritmo, è alla base di ogni possibile forma di espressione musicale e coreutica; in tal senso, il bipedismo sembra essere stato determinante per lo sviluppo di queste modalità espressive tipicamente umane.

Un altro vantaggio evolutivo procurato dalla deambulazione eretta, e dalla conseguente indipendenza del tronco e della braccia dai movimenti delle gambe, è sicuramente l'incremento del potenziale gestuale. La gestualità, sostiene Mithen, “avrebbe aggiunto alla vocalizzazione un prezioso mezzo per esprimere e suscitare emozioni e per condizionare il comportamento altrui”,⁴⁴ giacché, come individua Corballis, il bipedismo avrebbe permesso alle mani “di muoversi in quattro dimensioni (tre nello spazio e una nel tempo) e in questo modo di mimare l'attività nel mondo esterno. Le mani possono anche assumere, almeno approssimativamente, le forme degli oggetti

⁴² *Ibid.*, p. 202.

⁴³ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 213.

o degli animali, e le dita possono mimare i movimenti delle mani e delle braccia. I movimenti delle mani possono inoltre mimare i movimenti degli oggetti nello spazio, e le espressioni facciali possono comunicare qualcosa delle emozionilegate agli eventi che vengono descritti.”⁴⁵

I gesti possono essere iconici, deittici, metaforici, referenziali, e talvolta possono risultare più icastici ed efficaci della parola; allorquando si tratti, ad esempio, di trasmettere informazioni sulla velocità e sulla direzione di un movimento, sulla dimensione di un oggetto, o sulla posizione di una persona. In determinati contesti, la comunicazione gestuale può rappresentare perfino un indispensabile sostituto della parola, grazie alla sua silenziosità: i richiami vocali a lungo raggio possono infatti mettere in fuga un’eventuale preda o, ancor peggio, attirare un predatore. Sorprendentemente, alcuni studi riferiscono che “il 65% della comunicazione umana avviene [tuttora] attraverso il corpo anziché per mezzo della lingua.”⁴⁶ Il linguaggio verbale, verosimilmente evolutosi a partire da quello gestuale, non ha dunque soppiantato quest’ultimo, ma lo ha piuttosto affiancato, integrandolo e incorporandolo in un più complesso sistema comunicativo multimodale.

6. IL GENE DEL LINGUAGGIO (E DEL RITMO)

Se l’andamento bipede e il concomitante abbassamento della laringe, avvenuti quasi due milioni di anni fa, sembrano avere innescato una serie di modifiche neuro-cognitive che possono avere condotto allo sviluppo di un linguaggio prima oro-gestuale e poi gestuo-vocale (o di entrambi i tipi simultaneamente), verrebbe da domandarsi per quale motivo nessuna forma evoluta

di linguaggio simbolico sembri comparire prima dell’avvento dell’*Homo sapiens*, che risale a circa duecentomila anni fa. Una risposta potrebbe provenire dagli studi di genetica, che nei primi anni del Duemila hanno individuato un attributo biologico che distingue la nostra specie dagli altri tipi di ominidi; si tratta di FOXP2, un gene che risulta direttamente collegato alle abilità linguistiche (una sua alterazione conduce infatti a gravi deficit del linguaggio). Il FOXP2 non è presente soltanto negli esseri umani: lo si può ritrovare anche in diverse altre specie animali, tra cui topi, scimpanzé, uccelli e coccodrilli. La versione umana, tuttavia, differisce da tutte le altre per due aminoacidi; due aminoacidi – sui settecento che in totale compongono la proteina – che potrebbero ricoprire una cruciale importanza nella possibilità di sviluppare un linguaggio, e che sembrano essersi differenziati e stabilizzati circa duecentomila anni fa, ovvero proprio nello stesso periodo in cui si sarebbero diffusi e affermati i *sapiens*.

Significativamente, il gene FOXP2, come annota Patel, “sembra essere coinvolto in circuiti che supportano sia il parlato (articolazione e sintassi) che il ritmo musicale” e trova un’importante espressione nei gangli della base, “strutture sottocorticali coinvolte nel controllo motorio e nel sequenziamento, così come in funzioni cognitive superiori, ad es. l’elaborazione sintattica”.⁴⁷ I gangli della base, insieme a talamo, corteccia cerebrale e cervelletto, fanno parte di un “circuito di distribuzione” che presiede alla misurazione degli intervalli temporali e alla schematizzazione del movimento, permettendo sia la sincronizzazione motoria con una pulsazione uditiva (*entrainment*), sia il riconoscimento di strutture ritmiche basate su raggruppamenti, accentazioni, proporzioni metriche e modelli temporali prevedibili. Il gene FOXP2 avrebbe “modificato i gangli della base

⁴⁵ M. Corballis, *The Recursive Mind. The origins of Human Language, Thought and Civilization*, Princeton University Press, 2011, p. 63.

⁴⁶ S. Mithen, op. cit., p. 214.

⁴⁷ A. D. Patel, *La musica, il linguaggio e il cervello*, 2008 (ed. it.: Giovanni Fioriti Editore, 2014), pp. 412, 433.

in modo da permettere uno stretto legame tra stimolo uditivo e produzione motoria. (...) L'apprendimento vocale richiede [infatti] uno stretto collegamento tra lo stimolo uditivo e la produzione motoria.”⁴⁸ L'importanza dei gangli basali nei procedimenti linguistici, dimostrata anche dalla loro stretta connessione con l'area di Broca, sembra in gran parte riguardare la capacità di sequenziamento temporale e di produzione motoria dei segmenti linguistici. Ciò significa che una struttura cerebrale geneticamente predisposta a percepire la regolarità temporale di una sequenza ritmica (ossia a “tenere il tempo”) è anche proposta a coordinare movimenti schematizzati atti alla produzione vocale. Tra ritmo e linguaggio sembra quindi sussistere un legame non superficiale ed epifenomenico, ma profondo e strutturale.

Il nesso profondo tra capacità linguistiche e facoltà ritmico-motorie sembra confermato da una serie di studi condotti su una famiglia inglese che reca un deficit ereditario del gene FOXP2. I membri affetti da questa mutazione cromosomica presentano gravi problemi sia nella produzione linguistica, sia nel controllo dei movimenti orofacciali, sia nel riconoscimento di parole e fonemi; singolarmente, essi non presentano deficit musicali nell’ambito del riconoscimento delle altezze e delle melodie, ma hanno altresì notevoli difficoltà a individuare e riprodurre pattern ritmici. Tutti gli individui della famiglia interessati da questa problematica mostrano anomalie nei gangli basali e presentano una compromissione delle capacità di sequenziamento temporale complesso, sia nei movimenti della bocca sia nei modelli ritmico-musicali. Il gene FOXP2 sembra quindi la chiave di volta per sostenere che ritmo e linguaggio verbale riconducano a un medesimo circuito, sviluppatisi all'interno di un percorso evolutivo condiviso.⁴⁹

Conclude Patel: “Se FOXP2 è coinvolto nella costruzione di circuiti che effettuano operazioni sequenziali complesse (sia motorie che cognitive) e se il discorso, il linguaggio e il ritmo musicale attingono tutti a queste operazioni, allora una di queste capacità potrebbe essere stata oggetto di selezione.” Per poi domandarsi: “Quale di questi è stato un bersaglio diretto della selezione e quale è arrivato lungo il viaggio?”⁵⁰ Una risposta plausibile è che si tratti di abilità che sono state in grado di influenzarsi retroattivamente tra loro, rinforzandosi a vicenda, sebbene verrebbe da inferire che la facoltà ritmico-motoria sia un prerequisito senza il quale né il linguaggio verbale, né il linguaggio musicale avrebbero mai potuto svilupparsi. Ciò sembra dimostrato dall'assenza di linguaggi analoghi in tutti gli altri animali e in tutti gli ominidi *pre-sapiens*, nonostante la presenza di caratteristiche anatomiche e neurofisiologiche che, in certi casi, avrebbero virtualmente potuto condurre alcuni di loro all'elaborazione di simili sistemi di comunicazione (con tutte le incalcolabili conseguenze sociali e culturali che ne sarebbero derivate). La prerogativa che sembra fare la differenza, a ben vedere, è proprio quella capacità di *Homo sapiens*, unica nel regno animale, di interpretare ritmicamente la realtà, mettendo – per dirla con Platone – *ordine nel movimento*.

7. LA SEGMENTAZIONE RITMICA NELL'APPRENDIMENTO VOCALE

Sin dai primi mesi di vita, l'uomo mostra una predisposizione naturale a costruirsi quadri mentali di aspettative temporali periodiche intorno a un impulso dedotto; ciò potrebbe ricoprire un ruolo fondamentale nello sviluppo delle facoltà linguistiche: “Sembra che i bambini abbiano una precoce facilità con la percezione del raggruppamento ritmico”, afferma Patel, “che potrebbe de-

⁴⁸ A. D. Patel, *Ibid.*, p. 457.

⁴⁹ Cfr.: A. D. Patel, *op. cit.*, pp. 431-433.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 434.

rivare dall'importanza del raggruppamento nella percezione del linguaggio. (...) I bambini estraggono la regolarità [degli] accenti e la usano per indurre un quadro ritmico basato sulla pulsazione per percepire il modello temporale.”⁵¹ Questa capacità di segmentazione temporale sembra essere alla base della facoltà umana di discriminare le unità ritmiche di un discorso parlato, suddividendo quest’ultimo in fonemi, sillabe, parole e frasi. Come possiamo renderci conto ascoltando qualcuno che parla in una lingua sconosciuta, non è affatto semplice capire dove si trovino i confini tra parole e frasi i cui suoni e significati non ci siano familiari. Una situazione simile a quella in cui si trovano i bambini quando devono imparare da zero la propria lingua madre, estraendo lessico e grammatica dal flusso continuo di suoni vocali che sentono provenire dal mondo degli adulti.

Come riescono i bambini a ritagliare ed estrarre fonemi, sillabe e parole da quell’indistinto magma sonoro in cui si trovano immersi? Un recente studio a cura di Di Liberto, Goswami *et al.* dimostra sperimentalmente che più dell’informazione fonetica è la componente ritmica del parlato a giocare un ruolo cruciale nell’acquisizione del linguaggio. Se infatti la capacità di processare informazioni fonetiche emerge verso i sette mesi, le informazioni ritmiche aiutano il bambino a riconoscere i confini delle parole e delle frasi fin dal primo mese di età. La chiave per l’apprendimento del linguaggio risiede quindi in elementi ritmici quali l’allungamento vocalico, l’enfasi posta su alcune sillabe, i salti di tono, i rallentamenti a fine frase, gli accenti intensivi, le pause, eccetera. Sostanzialmente, i bambini usano le prominenze ritmiche come una sorta di impalcatura di sostegno per cominciare a orientarsi nel mondo dei suoni vocali: “Infants are sensitive to differences in speech rhythm from birth, and (...) rhythms

and stress patterns aid in identifying word boundaries”, sostengono gli autori.⁵²

“Un importante corpus di ricerca in psicolinguistica”, conferma Patel, “indica che le proprietà ritmiche di una lingua aiutano l’ascoltatore nella segmentazione del discorso.”⁵³ Ciò vale di certo anche per il bambino, che, senza nemmeno conoscere l’esistenza stessa delle parole, tenta di assegnare un significato alle emissioni vocali con cui gli adulti gli si rivolgono. Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, la psicologa dello sviluppo Jenny Saffran ha dimostrato, a tal proposito, che i bambini sono in grado di individuare regolarità statistiche negli eventi che li circondano, siano essi fonemi verbali, note musicali, impulsi luminosi o sequenze di azioni fisiche. In un suo studio, alcuni infanti di otto mesi sono stati sottoposti all’ascolto di una successione continua di sillabe artificiali, senza significato e senza alcun riferimento prosodico, all’interno della quale alcuni gruppi di tre sillabe avevano la particolarità di ripresentarsi sempre nel medesimo ordine. Tutti i bambini coinvolti nell’esperimento hanno dimostrato di sapere riconoscere ed estrapolare dal flusso continuo la regolarità dei gruppi sillabici ricorrenti, evidenziando un interesse selettivo per i suoni che, non ripetendosi, risultavano nuovi e inediti.⁵⁴

Questa comprovata predisposizione naturale per la “segmentazione statistica” viene altresì coadiuvata dall’esagerazione prosodica che contraddistingue il modo in cui gli adulti generalmente parlano ai bambini (il cosiddetto *infant-directed speech*, o IDS). Rispetto al linguaggio normale, l’IDS prevede la lentezza dell’eloquio, l’iperar-

⁵¹ G. M. Di Liberto *et al.*, “Emergence of the cortical encoding of phonetic features in the first year of life”, *Nature Communications*, 14:7789, 01 Dec. 2023.

⁵² A. D. Patel, *op. cit.*, p. 160.

⁵³ Cfr.: S. Mithen, *Il canto degli antenati*, Codice edizioni, 2019, pp. 107-108.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 452-453.

ticolazione vocalica, un'intonazione più acuta, profili melodici ascendenti e ampi salti intervallici, frequenti ripetizioni dei vocaboli, brevità degli enunciati, ritmiche cadenzate e intercalate da numerose pause, nonché il ricorso a una mimica facciale particolarmente vivace e a una gestualità che sottolinea – anche attraverso il contatto fisico – gli elementi emozionali del discorso: tutte modalità che agevolano il bambino nell'arduo compito di addentrarsi nella selva inesplorata del linguaggio verbale, imparando ad attribuire significati a mano a mano più precisi e circostanziati ai segmenti sonori percepiti. “I bambini dimostrano interesse e sensibilità nei confronti degli aspetti ritmici, metrici e melodici del parlato molto prima di essere in grado di comprendere il significato delle parole”, sostiene Mithen. “L'esagerazione prosodica aiuta il bambino a segmentare il flusso dei suoni che sente, in modo da poter identificare singole parole e frasi”, giacché grazie alla prosodia “le enunciazioni assumono un esplicito carattere musicale (...) [e] dal punto di vista dello sviluppo infantile, pare che le reti neurali deputate al linguaggio siano costruite sopra, o replichino, quelle adibite alla musica. (...) Monnot (1999) sostiene che (...) l'IDS svolga un ruolo determinante nell'evoluzione del linguaggio.”⁵⁵

8. IL RITMO NEL DISCORSO E NELLA MUSICA

Ogni lingua possiede caratteristiche ritmiche peculiari. Ce ne rendiamo conto quando sentiamo parlare la nostra lingua madre da una persona non nativa: la collocazione sbagliata degli accenti, la diversa proporzione tra le durate delle sillabe, l'eloquio meno fluido e più saltellante, l'allungamento o l'accorciamento delle vocali, la pronuncia troppo o troppo poco marcata dei suoni consonantici sono tutti indizi di un accento straniero,

che il nostro orecchio riconosce immediatamente. Questo grazie alla lunga esposizione, sin dal grembo materno, ai suoni e ai ritmi della nostra lingua, che col tempo inducono il nostro apparato fono-articolatorio a incorporare i precisi movimenti orolaringei necessari per riprodurli.

Come abbiamo già osservato, parlare è un atto motorio; gli studi sulle funzioni delle aree di Broca e di Wernicke, le ricerche sui neuroni specchio audiovisuomotori, così come la scoperta del gene FOXP2 e dei suoi collegamenti con il funzionamento dei gangli basali, lo confermano. Riconoscere un fonema, discernere un accostamento di sillabe, circoscrivere alcuni suoni all'interno di un vocabolo dipende direttamente dalla nostra acquisita capacità di rappresentarci a livello motorio l'atto orofacciale con cui quei fonemi, quelle sillabe e quei vocaboli possono essere pronunciati. Ciò che consente la costruzione di una rappresentazione motoria è la facoltà di discriminare, nei fenomeni che ci circondano, elementi che si ripresentano simili a se stessi con una certa frequenza prevedibile, ossia con un certo *ritmo*. “Il ritmo, nel discorso come in altre attività umane, nasce dalla ricorrenza periodica di qualche tipo di movimento”, suggerisce David Abercrombie.⁵⁶ Rintracciare e imitare gesti orali ricorrenti nell'eloquio dell'adulto potrebbe essere, per il bambino, il punto di partenza per l'acquisizione delle unità fondamentali del linguaggio articolato, grazie alla naturale predisposizione umana per l'imitazione e per l'interazione gestuo-vocale.

Nel discorso parlato, contrariamente a quanto accade nella musica, non è possibile ravvisare un'isocronia, ossia una periodicità regolare che distribuisca gli accenti timbrici in modo temporalmente uniforme e prevedibile, poiché “il ritmo linguistico è il prodotto di una varietà di fenomeni di interazione fonologica e non un principio

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 100-101, 402.

⁵⁶ Cfr.: D. Abercrombie, *Elements of General Phonetics*, Aldine, Chicago, 1967.

organizzativo, a differenza del caso della musica.”⁵⁷ Questa insussistenza di un’uniformità metrica, tuttavia, non significa affatto che il discorso manchi di un’organizzazione ritmica; tutt’altro: esso presenta durate, pause, accenti, raggruppamenti, ripetizioni e altre tipologie di fraseggio e articolazione temporale che rendono possibile il riconoscimento di elementi ricorrenti e ritmicamente determinati. Grazie a questa possibilità di estrarre una struttura ritmica dal flusso sonoro del parlato, è anche possibile costruirsi una mappa mentale dei movimenti necessari a riprodurre determinati suoni vocali, attraverso la rappresentazione motoria del relativo gesto orofacciale e orolaringeo.

La capacità di parlare si basa dunque sulla ritmicità motoria che contraddistingue il nostro sistema neurofisiologico, modellato da stimoli evolutivi che, a partire dalla conquista della posizione eretta, ci hanno permesso di sviluppare una peculiare capacità di individuare le strutture ritmiche dei fenomeni che si muovono nel tempo. Quando queste ultime si rivelano sufficientemente regolari e periodiche, nell’uomo si attiva un’istintiva sincronizzazione con la pulsazione percepita (*entrainment*) che consente di trasformare in musica, canto e danza i movimenti del corpo, condividendo simultaneamente il medesimo impulso motorio con altri individui (sul piano evolutivo, i più intuitivi vantaggi di questa predisposizione alla sincronizzazione armonica riguardano le molteplici attività sociali che essa consente, dalla possibilità di eseguire lavori di squadra e compiere sforzi muscolari congiunti, alla capacità di condividere rappresentazioni motorie di tipo mimetico, simbolico, ritualistico, eccetera). Quando invece le strutture ritmiche percepite ci appaiono raggruppate secondo un ordine meno prevedibile e omogeneo, come accade nel discorso parlato,

la rappresentazione motoria agevola un’interazione diacronica e alternata, di cui il linguaggio gestuo-verbale è un tipico esempio.⁵⁸

Condividere uno stato emotivo attraverso il movimento sincronizzato è ciò che contraddistingue i linguaggi espressivi che si basano sulla simultaneità dell’esperienza corporea: la musica, per l’appunto, come anche il canto e la danza, che prevedono tutti la possibilità di partecipare collettivamente e simultaneamente al medesimo atto espressivo. Scambiarsi informazioni e conoscenze attiene invece ai linguaggi referenziali, come quelli del gesto e della parola, i quali si avvalgono di strutture spiccatamente ritmiche – e che in virtù della loro ritmicità consentono l’apprendimento delle sequenze motorie atte a riprodurle – ma *non* metricamente uniformi, così da aggirare l’istinto alla sincronizzazione (che porterebbe a un confusionario accavallamento degli atti comunicativi), agevolando una comunicazione di tipo diacronico e antifonale.

Sembrerebbe questo diverso rapporto con il tempo e con il movimento la sostanziale differenza tra il linguaggio musicale e il linguaggio verbale: la musica opera non solo grazie al tempo e dentro al tempo ma, per dirla con von Herder, “anche lungo l’arco della successione temporale”,⁵⁹ imponendo una fruizione simultanea e condivisa (si pensi ad esempio a un concerto dal vivo, in cui la musica rappresenta un’unica esperienza collettiva, che inibisce la comunicazione verbale tra gli spettatori); la parola, invece, che con la musica condivide la natura sonora, l’articolazione ritmica e diversi altri parametri melodico-intonazionali, si avvale di una temporalità sfasata, esclusiva, discreta, che limita la possibilità di con-

⁵⁷ A. D. Patel, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁸ Riporta Patel che la percezione di un tempo musicale prevede un coefficiente medio di variazione di circa il 5%; nel linguaggio verbale, invece, quest’ultimo può superare il 30%, un valore che dissolve la possibilità di individuare nel ritmo del discorso una pulsazione metrica regolare (Cfr.: A. D. Patel, *Ibid.*, p. 152).

⁵⁹ J. G. von Herder, *Sämtliche Werke*, vol. III.

dividere gli stati affettivi ed energetici più legati al corpo e alle emozioni profonde, amplificando nondimeno la facoltà di comunicare contenuti astratti, conoscenze intellettuali, procedure pratiche, concetti logico-matematici e informazioni relative a oggetti, persone e situazioni distanti nel tempo o nello spazio.

La musica stimola la sincronizzazione dei movimenti del corpo con la pulsazione metrica percepita, e ciò vale anche se si decide di restare immobili, giacché l'ascolto della musica attiva automaticamente una rappresentazione motoria interna che eccita i circuiti neurali deputati al movimento (ad es. la corteccia premotoria), come evidenziano numerosi studi di neuroimaging sull'attività cerebrale.⁶⁰ Per via di questa innata predisposizione umana alla sincronizzazione armonica – e in virtù delle risposte emotive e fisiologiche elicite dall'espressione musicale – è possibile vivere, grazie alla musica, al canto e alla danza, un'esperienza emozionale e corporea collettiva, che accorcia le distanze tra le dimensioni psico-affettive individuali; poiché, come afferma John Blacking, “sentire con il corpo è probabilmente l'esperienza più vicina che si possa raggiungere all'identificazione con un'altra persona.”⁶¹

Il linguaggio referenziale basato sulla parola, invece, assolve primariamente ad altri compiti, legati allo sviluppo del pensiero astratto, alla pianificazione, alla razionalizzazione delle risorse e dei ruoli sociali, e col tempo si sarebbe infine affermato come “la forma dominante di comunicazione in virtù della sua maggiore efficacia nella

trasmissione delle informazioni.”⁶² Singolarmente, la funzione di potente collante sociale assolta dalle componenti musicali dell'espressione umana, nella quale molti studiosi vedono la principale ragione evolutiva della musica, potrebbe avere causato le condizioni per cui l'uomo si sarebbe trovato ad avere bisogno di sviluppare un linguaggio verbale di tipo denotativo e referenziale; il quale avrebbe infine marginalizzato le funzioni comunicative del linguaggio musicale, divenute insufficienti a sorreggere le complesse esigenze di quella vita sociale che la musicalità umana aveva, in qualche modo, agevolato e catalizzato.

9. LA FUCINA DEL LINGUAGGIO

Quanto finora osservato porta a concludere che, se esiste un'affinità tra i sistemi comunicativi di uomini, ominidi e scimmie antropomorfe, essa sembrerebbe risiedere, più che nel mezzo vocale, in un'arcaica capacità comune di trasmettere e recepire informazioni e conoscenze attraverso pratiche mimico-gestuali, che consentivano (e consentono) la replicazione di sequenze di azioni finalizzate. Nell'uomo, tali pratiche si sarebbero poi evolute e infine trasferite – attraverso una graduale e vicendevole associazione tra sequenze di azioni corporee, gesti brachio-manuali, movimenti oro-facciali e suoni vocali – alla parola e alla grammatica del linguaggio verbale. Le dateate intuizioni di Jousse risulterebbero, in tal senso, sorprendentemente azzeccate.

Una caratteristica del linguaggio che deporrebbe a favore di questa ipotesi può essere individuata nella *ricorsività*, ossia la riproducibilità di una medesima regola a livelli sintattici diversi (o, in termini più tecnici, “il fenomeno per cui una regola linguistica può essere applicata al risultato di una sua stessa precedente applicazione”).⁶³

⁶⁰ “[Il neuroscienziato americano Michael] Thaut spiega che esistono alcuni dati fisiologici di base indicanti la presenza di una via uditivo-motoria nel sistema nervoso per mezzo della quale il suono esercita un effetto diretto sull'attività dei neuroni motori spinali” (S. Mithen, *op. cit.*, p. 209).

⁶¹ J. Blacking, *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle, 1973 (trad. it.: *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1986), p. 111.

⁶² S. Mithen, *op. cit.*, p. 356.

⁶³ R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 69.

Questa proprietà conferisce al linguaggio la possibilità di generare, a partire da un numero finito di elementi e di regole, un'infinità di sequenze diverse, organizzabili in un numero illimitato di unità paratattiche e ipotattiche. Un privilegio che il linguaggio verbale condivide, a ben vedere, con il linguaggio ritmico-musicale, nel quale un numero finito di suoni (le note musicali) può essere combinato in un'infinità di modi diversi.

Se la ricorsività è dunque un elemento distintivo del linguaggio umano – tanto di quello verbale quanto di quello musicale – si potrà constatare che esso è altresì un presupposto procedurale di svariati comportamenti motori e di diversi cicli iterativi basati sulla ripetizione di operazioni brachio-manuali, come ad esempio la realizzazione di un manufatto. La capacità di scheggiare una pietra per ottenerne un arnese è un'abilità che, in misura diversa, accomuna uomini, ominidi del passato e attuali scimmie antropomorfe, e si basa sulla ricorsività di operazioni motorie, le quali possono essere apprese e tramandate grazie a schemi generativi che incorporano modalità semantico-sintattiche da cui il linguaggio, evolvendo, potrebbe avere ereditato le caratteristiche fondamentali.

La produzione di manufatti e utensili si delineerebbe quindi come la fucina primordiale del linguaggio umano (sia verbale che musicale), in quanto fondata su una sequenza di operazioni atte a produrre un risultato che, partendo da un prototipo di base, si diversifica secondo le sue mutevoli funzioni e finalità. In base alle esigenze, un materiale verrà lavorato mediante successive modifiche a un piano di partenza, del quale alcune fasi resteranno simili o identiche, mentre altre verranno sostituite da gestualità e sequenze motorie diverse, in un processo proto-sintattico che sembra richiamare i principi musicali di ripetizione e variazione, o di “variazione sul tema”. La possibile correlazione tra i processi motori necessari alla produzione litica e lo sviluppo del linguaggio viene sottolineata da Oliverio in questi termini: “L’evoluzione dei

comportamenti motori e la capacità di manipolare e costruire strumenti hanno influenzato la facoltà linguistica. La corteccia motoria (controllo) e premotoria (pianificazione) hanno sviluppato una crescente capacità sequenziale: anche l’area di Broca (movimenti linguistici) ha potuto gestire le sequenze di sillabe usate nel linguaggio. In termini di sequenze muscolari l’articolazione di una serie di sillabe è simile allo scheggiare una pietra.”⁶⁴

Il passaggio dalle pratiche mimico-gestuali alle modalità vocalico-verbali sarebbe avvenuto grazie allo sviluppo dei cosiddetti “neuroni eco”, particolari neuroni specchio, rinvenuti finora soltanto in *Homo sapiens*, che permettono l’associazione di uno stimolo uditivo a una specifica finalità gestuo-motoria. Questa modalità inedita di associare suoni e rumori ad azioni dotate di un determinato significato potrebbe essere stata innescata dalla rumorosità di certe attività manifatturiere, come la produzione litica, per la quale ogni fase di lavorazione prevedeva l’iterazione di una serie di gesti sonori, più facilmente codificabili e memorizzabili in virtù della loro ritmicità. La ripetitività di certi schemi motori verrebbe assimilata più rapidamente e con maggiore precisione grazie alla loro traccia sonora, che comporta una distribuzione ritmica di stimoli uditivi diversificati e facilmente prevedibili. Alcuni risultati sperimentali, ottenuti mediante tecniche di neuroimaging, hanno effettivamente dimostrato che i suoni prodotti da azioni manuali attivano le aree perisilviane dell’emisfero sinistro, facilitando l’esecuzione dei movimenti che li producono.⁶⁵ È possibile inoltre ipotizzare che una certa pratica istintiva di accompagnare le attività motorie con suoni vocali, tuttora connatu-

⁶⁴ A. Oliverio, “Cervello e linguaggio”, seminario presso Università La Sapienza di Roma, 30 Ottobre 2015 (https://web.uniroma1.it/dip_filosofia/sites/default/files/neucos/11%20Oliverio%20Cervello%20e%20linguaggio.pdf).

⁶⁵ Studi di Aziz-Zadeh e colleghi (2004), riportati in: F. Di Vincenzo, G. Manzi, “L’origine darwiniana del linguaggio”, in E. Banfi (a cura di), *Sull’origine del linguaggio e delle lingue storico-naturali*, Bulzoni, Roma, 2013, p. 164.

rata all'essere umano, possa avere condotto a un graduale “passaggio di testimone” tra il gesto e la voce, laddove alcune sequenze verbali associate a particolari sequenze motorie possono avere prima accompagnato e infine sostituito i rumori ritmici prodotti da queste ultime.

10. CONCLUSIONI

Le teorie gestuali sull’origine del linguaggio – che tradizionalmente vengono fatte risalire alle speculazioni settecentesche del filosofo francese Condillac – hanno tratto nuova linfa dalla scoperta dei neuroni specchio, avvenuta nell’ultimo decennio del secolo scorso; quest’ultima ha stimolato una serie di studi e ricerche scientifiche che sembrano avvalorare l’ipotesi che la parola si sia sviluppata come estensione del gesto, piuttosto che del vocalizzo.

In questo processo appare determinante l’implementazione di una modalità comunicativa specificamente umana: la mimesi. A differenza della mera emulazione, la mimesi non si limita alla replicazione del risultato di un’azione: grazie all’intervento di un sistema specchio multimodale in grado di attivarsi anche in presenza di atti intransitivi (ossia atti non direttamente collegati all’interazione con un oggetto, quindi simulati), essa include la comprensione delle finalità degli atti osservati. L’espletamento dei comportamenti imitativi risulta basato su una complessa architettura neuronale che consente di comprendere la sequenza in cui i singoli atti motori si dispongono ordinatamente a formare un determinato comportamento. La comprensione delle combinazioni dei singoli atti motori, abbinata alla capacità di coglierne le intenzioni e le finalità, consente una replicazione fedele di procedimenti articolati e complessi.

Così come a livello ontogenetico si possono individuare diverse fasi attraverso le quali un bambino, esercitando le proprie facoltà mimetiche,

si impadronisce gradualmente del linguaggio, similmente sembrerebbe esserci una sorta di continuità filogenetica tra certe modalità di elaborazione imitativa delle informazioni sensoriali, presenti anche nelle scimmie antropomorfe, e l’evoluta capacità linguistica propria dei *sapiens*. La qualità sostanziale che ha permesso all’essere umano di elaborare un linguaggio combinatorio e ricorsivo basato sulla parola – caso unico nel regno animale – sembra profondamente correlata alla sua evoluta facoltà di percepire e interpretare ritmicamente la realtà che lo circonda, ovvero alla sua capacità innata di estrarre elementi statisticamente rilevanti dagli input sensoriali, disponendoli secondo un ordine sequenziale fondato sui principi di ripetizione e variazione. Questa abilità, sviluppatasi in seguito alla conquista della postura bipede, risulta fondamentale nell’apprendimento del linguaggio gestuo-vocale, basato sulla combinazione di gesti articolatori che assumono un significato in base alla loro disposizione sintattica e alla contestualizzazione delle loro finalità. Forme similari di sequenzialità ricorsive si possono ravvisare nei processi di produzione e utilizzazione di utensili e manufatti, in cui elementi ritmico-gestuali (e ritmico-sonori) intervengono nella facilitazione dell’apprendimento e dell’esecuzione del compito.

Recenti studi nel campo della genetica, delle neuroscienze e della psicologia cognitiva avvalorano il legame profondo tra le facoltà ritmico-motorie dell’uomo e la sua capacità di sviluppare un linguaggio basato sull’apprendimento vocale; quest’ultimo, infatti, si fonda fin dalle prime fasi di vita su una precoce sensibilità agli elementi ritmico-gestuali e ritmico-sonori degli input sensoriali, e sulla capacità innata di riordinare e riorganizzare tali elementi in una mappa predittiva che ne consenta, attraverso la rappresentazione mimetica, una replicazione motoria. Questa potenzialità assume una valenza comunicativa nella misura in cui le pratiche imitative non

risultano irriflesse, involontarie e geneticamente determinate, ma vengono modulate dall'intervento di percorsi neocorticali che suggeriscono, in base all'esperienza, quando, se e in che modo attivare la riproduzione motoria, attingendo da un vocabolario di atti formatosi grazie “a un meccanismo di apprendimento iniziato nell'infanzia e basato sul successo dell'azione ('rinforzo motorio').”⁶⁶

Come già intuito dall'antropologo Marcel Jousse, le complesse facoltà ritmico-mimetiche conseguite da *Homo sapiens* nel corso della sua evoluzione (sia filogenetica sia ontogenetica) hanno un ruolo centrale nello sviluppo delle sue facoltà linguistiche, poiché forniscano le impalcature essenziali su cui tali facoltà possono costruirsi ed elevarsi. È attraverso una rappresentazione ritmico-motoria della realtà che l'essere umano riesce a comprendere i significati degli atti che osserva, acquisendo altresì la capacità di rigiocare intenzionalmente tali significati all'interno di sistemi di comunicazione composizionali e ricorsivi; tra questi, il linguaggio verbale, a livello evolutivo, è risultato infine il modello universalmente più adatto a soddisfare le complesse esigenze socio-comunicative dei sapiens, tanto da divenire un tratto distintivo e imprescindibile di ogni forma di aggregazione umana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abercrombie D. (1967), *Elements of General Phonetics*, Aldine Publishing Company, Chicago.
- Agostino d'Ippona (ca. 389), *De Musica* (trad. it.: “Sant'Agostino, tutte le opere, versione italiana”, *augustinus.it*).
- Adornetti I. (2012), “Origine del linguaggio”, *Giornale di Filosofia*, n. 5, APhEx, Portale italiano di filosofia analitica, pp. 1-39.
- Adornetti I. et al. (2018), “Embodied Cognition e l'origine del linguaggio: il ruolo cruciale del gesto”, *Lebenswelt, Aesthetics and Philosophy of Experience*, n. 13, pp. 43-56.
- Aristotele (ca. 330 a.C.), *Poetica* (trad. it.: G. Paduano, Gius. Laterza, 1998).
- Blacking J. (1973), *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle (trad. it.: *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1986).
- Brown S. (2000), “The ‘Musilanguage’ model of music evolution”, in Wallin N.L., Merker B. e Brown S. (a cura di), *The origins of Music*, Cambridge Mass.: The MIT Press, pp. 271-300, 2000.
- Buccino G. et al. (2001), “Actional observation activates premotor and parietal areas in a somatotopic manner: an fMRI study”, *European Journal of Neurosciences*, n. 13, pp. 400-404.
- Canal C. (2011), “I ritmi mimici di Marcel Jousse”, *Il Manifesto*, Roma, 2 Novembre.
- Chomsky N. (1988), *Language and Problems of Knowledge*, MIT Press, Cambridge (ed. it.: *Linguaggio e problemi della conoscenza*, Il Mulino, Bologna).
- Corbacchini L. (2019), “Il pensiero del corpo: prospettive della Embodied Music Cognition”, *Musica Domani*, n. 181, *Viewpoints*, Società Italiana per l'Educazione Musicale.

⁶⁶ G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 45.

- Corbacchini L. (2020), “La comunicazione musicale: dalle narrazioni emotive alla *intenzionalità fluttuante*”, *Musica Domani*, n. 182, Società Italiana per l’Educazione Musicale.
- Corballis M. (2002), *From Hand to Mouth: the origins of language*, Princeton University Press, Princeton (ed. it.: *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Cortina, Milano, 2008).
- Corballis M. (2011), *The Recursive Mind. The origins of Human Language, Thought and Civilization*, Princeton University Press, Princeton.
- Corradelli, Alessia, *Correlazione tra motricità e linguaggio nello sviluppo del bambino*, tesi di Laurea di I livello in Terapia della Neuro e Psicomotricità dell’Età Evolutiva, Università degli Studi dell’Aquila, Dipartimento di Medicina Clinica, Sanita’ Pubblica, Scienze della Vita e dell’Ambiente (relatrice: prof.ssa Maria Paola Colatei), A.A. 2019/2020.
- Darwin, C. (1871), *The Descent of man*, Murray, London (ed. it.: *L’origine dell’uomo*, Newton Compton, Roma, 1972; 3^o ed.: 1995).
- Di Liberto G. M. et al. (2023), “Emergence of the cortical encoding of phonetic features in the first year of life”, *Nature Communications*, 14:7789.
- Di Vincenzo F., Manzi G. (2013), “L’origine darwiniana del linguaggio”, in Banfi E. (a cura di), *Sull’origine del linguaggio e delle lingue storico-naturali*, pp. 217-247, Bulzoni, Roma.
- Donald M. (1991), *Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*, Harvard University Press.
- Filippi P. (2010), “L’evoluzione del linguaggio proposizionale: dai vocalizzi dei primati non umani ai messaggi olistici”, *Conference Paper*, ResearchGate, Aix-Marseille Université.
- Franzoni C. (2022), “Marcel Jousse e l’antropologia del gesto”, *Doppiozero*, rivista culturale, Milano.
- Frischen U. et al. (2022), “The relation between rhythm processing and cognitive abilities during child development: The role of prediction”, *Frontiers in Psychology, Hypothesis and Theory*, National Library of Medicine, C.C..
- Imberty M. (1986), *Suoni Emozioni Significati – Per una semantica psicologica della musica*, Clueb, Bologna.
- Imberty M. (2009), “La comunicazione e la condivisione delle emozioni in musica”, in Caterina R., Magherini G., Nirensztein Katz S. (a cura di), *Crescere con la musica – Dal corpo al pensiero musicale*, Nicomp Editore, Firenze.
- Livingstone S. R., Thompson W. F. (2006), “Multimodal Affective Interaction: A Comment on Musical Origins”, *Music Perception*, Vol. 24, Issue I.
- Lucangeli D. (2021), “Musica, intelligenza musicale, influenza sulla crescita cognitiva e ripensamento dell’insegnamento a scuola”, *Orizzontescuola.it*, Didattica, Ragusa.
- Mado Proverbio A. (2019), *Neuroscienze cognitive della musica*, Zanichelli, Bologna.
- Mancini R., Mascolo M. (2018), “Dalla comunicazione preintenzionale alla comunicazione intenzionale del bambino”, *State of Mind – Il Giornale delle Scienze Psicologiche*, Open School, Milano (<https://www.stateofmind.it/2018/11/intenzione-comunicativa-bambino/>).
- Mithen S. (2005), *The singing Neanderthals*, Weidenfeld and Nicolson, Londra (ed. it.: *Il canto degli antenati*, Codice Edizioni, Torino, 2007).
- Muzio C. (2013), “Dall’Embodied Cognition a una nuova visione del sistema motorio per interpretare la clinica dei disturbi minori del movimento”, *Nuova rivista digitale “IL TNPEE”*, Anupi Tnpee.

- Oliverio A. (2015), “Cervello e linguaggio”, seminario presso Università La Sapienza di Roma (https://web.uniroma1.it/dip_filosofia/sites/default/files/neucos/11%20Oliverio%20Cervello%20e%20linguaggio.pdf).
- Oliverio A. (2016), “Motricità, linguaggio e apprendimento”, *DeMotu.it*, Biblioteca dello sport, Roma (<http://www.demotu.it/wordpress/wp-content/uploads/downloads/2016/09/oliverio.pdf>).
- Patel A. D. (2008), *Music, language and the brain*, Oxford University Press (ed. it.: *La musica, il linguaggio e il cervello*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2014).
- Rizzolatti G., Arbib M. A. (1998), “Language within our grasp”, *Trends in Cognitive Science*, Vol. 21, n. 5, pp. 188-194.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Sloboda J. A. (1985), *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press (ed. it.: *La mente musicale*, Il Mulino, 1998).
- Stern D. N. (1987), *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri.
- Trevarthen C. (1999), “Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication”, *Musicæ Scientiae*, Sage Journal, Vol. 3, Issue 1.
- Turri M. G. (2019), *Dalla paura alla parola. Emozioni e linguaggio*, Mimesis, Milano.
- Turri M. G. (2020), “Il ritmo del linguaggio e delle emozioni”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, Italian Society of Philosophy of Language.

Saggi

THE GREAT BOOK OF MUSIC OF AL FARABI – A MEDIEVAL MODEL FOR A MUSICO- THEORETICAL RESEARCH

Prof. Ilia Mihaylov¹

ORCID: 0009-0007-5551-3865

¹ Sofia University “St. Kliment Ohridski” (02jv3k292)

Il Grande Libro della Musica di Al Farabi - Un modello medievale per la ricerca musicologica

Abstract

The Great Book of Music (Kitab al-Musiqa al-Kabir), by the Golden Age Islamic philosopher Al-Farabi, is a X th. century treatise on music in Arabic. It consists of two parts, the first being an introduction in which the definition of melody and its subdivisions, the origin of music, and some acoustic problems are discussed. The second part is devoted to the specifics of musical instruments popular among Arabs, the variety of rhythms, and the composition of melodies. Influenced by Pythagoras' theory of harmonic relationships, Farabi gives us a detailed definition of music, reveals its categories, and describes the elements from which a musical work is formed. The author systematically and subversively explains the importance of induction, and supports his theory emphatically by evidence, asserting that many of the principles he derives are acquired through sense experience, as in astronomy, optics, medicine, and other sciences.

Keywords: music, pedagogy, medieval, eastern, musico-theoretical, philosophy, induction, sensory experience

Sommario

Il Grande Libro della Musica (Kitab al-Musiqa al-Kabir), scritto dal filosofo islamico dell’età dell’oro Al-Farabi, è un trattato sulla musica in arabo risalente al X secolo. Si compone di due parti: la prima è un’introduzione in cui vengono discussi la definizione di melodia e le sue suddivisioni, l’origine della musica e alcuni problemi acustici. La seconda parte è dedicata alle specificità degli strumenti musicali popolari tra gli arabi, alla varietà dei ritmi e alla composizione delle melodie. Influenzato dalla teoria delle relazioni armoniche di Pitagora, Farabi ci fornisce una definizione dettagliata della musica, ne rivela le categorie e descrive gli elementi che compongono un’opera musicale. L’autore spiega in modo sistematico e sovversivo l’importanza dell’induzione e sostiene con enfasi la sua teoria con prove concrete, affermando che molti dei principi da lui derivati sono acquisiti attraverso l’esperienza sensoriale, come nell’astronomia, nell’ottica, nella medicina e in altre scienze.

Parole chiave: musica, pedagogia, medievale, orientale, musicologia, filosofia, induzione, esperienza sensoriale



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](#)

© The Author(s)

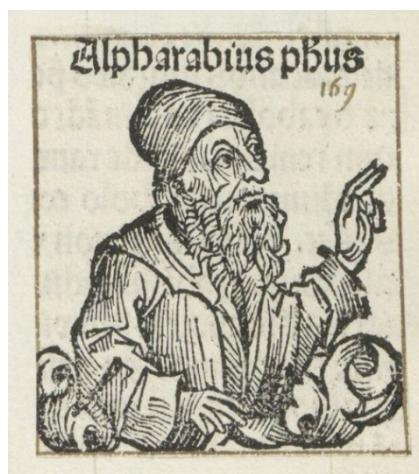
Published online: 15/10/2025



1. INTRODUCTION

The works of the medieval scholar Al Farabi¹, devoted to music theory, have unfortunately been largely marginalized and underappreciated by European music media scholars. Despite being one of the most influential theorists of Near Eastern music and the author of outstanding commentaries on the works of ancient Greek music theorists, these aspects of his many writings remain in the shadow of his philosophical works. This is probably because of the hundred and sixty or so works attributed to Farabi, only eight are about music, of which four survive (Sawa, 1983-84: 3). Or because his contributions to music theory are often entangled in legendary narratives that add a supernatural dimension to his talents as a musician. It is said, for example, that he could make his listeners laugh, cry and lull them to sleep against their will (Khallikan, 1868: 309).

Fig. 1: Image of al-Farabi from 1493 in *Liber Chronicarum*



¹ Little is known about the life of the Muslim scholar Abu Nasr Muhammad ibn Muhammad ibn Uzlag ibn Tarkhan al-Farabi (Al-Farabi). He was probably born in 870 in a place called Farab or Farayb. Scholars disagree about his ethnic origin - some claim he was Turkic, but more recent research indicates that he was probably Persian. He moved to Baghdad; in 943 he went to Syria (Damascus), and then to Egypt. He died in Damascus around December 950 or January 951. Al-Farabi had two main interests - philosophy (particularly logic) and music. His interest in philosophy explains why he is known as the "Second Teacher" (the first, of course, being Aristotle). A practicing musician, he is believed to have played the oud masterfully.

Of Farabi's works devoted to music, this study focuses on *The Great Book of Music* (*Kitab al-Musiqa al-Kabir*). It is considered one of the most important, complex philosophical sections. Farabi wrote his work for Abu Jaffar Muhammad al-Qasem Karaki, vizier to the caliph al-Razi (940 AD), who wished to learn about the science of music according to ancient Greek theorists. The author agrees to his request, as he finds serious deficiencies in the writings of ancient Hellas that were available in Arabic translation. According to him, they were due to the poor selection of the writings, the poor translation from Ancient Greek into Arabic, and the shortcomings he found in the writings of some of his predecessors, the philosopher al-Kindi (800-877) and the singer, composer, lutenist and theorist Ishaq al-Mawsili (767-850) (Sawa, 1989:14).

Farabi was a logician and practicing musician and his theory claimed to cut clear and open practice. He mainly expounds ancient Greek music theory, but also introduces his readers to those aspects about music that are not applicable in the Middle East. Since the vizier was not familiar with the art and theory of music, Farabi explains music by borrowing terms, concepts, and paradigms from the Greek sciences and modern disciplines such as arithmetic, Euclidean geometry, Aristotelian logic, architecture, civil and mechanical engineering, politics, Arabic grammar, phonology, prosody, poetics, rhetoric, and Qur'anic studies (Sawa, 1990). In addition to the Greek theories, he also describes the musical practices of his time and origin, i.e., the early Abbasid era of Iraq, Persia, Transjordan, and those of the Umayyads of the early Islamic era in Mecca, Medina, and Damascus (Sawa, 1989:14-17).

2. THE GREAT BOOK OF MUSIC

The Great Book of Music (*Kitab al-Musiqa al-Kabir*) exists in several manuscripts¹, as well as in an Arabic edition (Farmer, 1965: 27-28; Sawa, 1989: 18-20; Shiloah, 1979: 104-07). It was later translated into Hebrew by Joseph ben Judah ibn Aknin (lived

c. 1150-1220) and into French by Baron Rudolf d'Erlanger (D'Erlanger, 1930-59).²

The treatise is in two volumes. The *first volume* is divided into two books, but this claim is misleading and false. In fact, the first volume is divided into three very clear parts, called by the author *The Book of Introduction* (Part 1), *The Book of the Elements* (Part 2 or Book One) and *The Book of the Instruments* (Part 3 or Book Two). The second volume consists of only one part, called by the author *The Book of Composition* (Part 4 or Third Book). Each of these books includes two essays. Thus, there are a total of eight narrative essays in four parts.

In the preface to *The Great Book of Music*, Al-Farabi defines the motivation for its creation as, „...the desire to know the art of Music as the ancients knew it“ (D'Erlanger, 1930:1).

He goes on to tell us that:

“To be a perfect theorist, in any science, three conditions are necessary: to know well all the principles, to have the ability to deduce the necessary consequences and interrelationships from those principles belonging to that science, to be able to oppose wrong theories, and to analyze the opinions expressed by other writers in order to distinguish right from wrong” (D'Erlanger, 1930:2).

Book of Introduction (Part 1) discusses and outlines the basic musical principles and rules. It consists of two essays. The first essay is an introduction to the art of music and deals with the philosophy of music, while the second essay deals with the nature of musical science and elements of acoustics.

Contents of the topics (lectures) of the first essay:

Definition of melody; Theory and practice of music; The instruments (Ch. 1, p. 5) - Disposition

(placement) of music; Invention of melody (Ch. 2, p. 8) - Different kinds of music produce different effects on the soul (Ch. 3, p. 13) - Musical Talent: the Voice and the Playing of Instruments (Ch. 4, p. 17) - The origin of music (Ch. 5, p. 18) - The invention of instruments (Ch. 6, p. 21) - The study of music (Ch. 7, p. 23) - Theoretical science; The theory of the art of music (Ch. 8, p. 24) - Judgment of feeling and intelligence; Basic principles, what is „natural“ in music (Ch. 9, p. 30).

Contents of the topics (lectures) of the second essay:

Continuation of the previous paragraph: „Natural“ sound sensitivity, harmony or consonance, sensations of discord (Ch. 1, p. 37) - The search for „natural tones“; musical intervals; the octave (Ch. 2, p. 41) - The instruments predestined to extract the „natural“ tones; the Sahruda (Ch. 3, p. 42) - The Oud (Lute) - (Ch. 4 p. 44) - The grouping of notes, the scales (Ch. 5, p. 49) - The basic intervals - octave, fifth and fourth and tone (Ch. 6, p. 53) - The inervale, „remainder“ or Lima (Ch. 7, p. 54) - Dividing the fifth into three intervals, the genres (Ch. 8, p. 55) - Discussion of the semitone, a ladder formed by 12 semitones (Ch. 9, p. 63) - Reasons for the pitch of sounds (Ch. 10, p. 64) - Representing notes by numbers, theoretical and practical ideas about notes (Ch. 11, p. 65) - Consonants (Ch. 12, p. 67) - Simple ratios; Producing, dividing, adding and subtracting ratios (Ch. 13, p. 72).

Key ideas

The *Book of Introduction* discusses the basic principles and rules for deriving them.

Every theoretical art consists of principles and what follows from them. Thus, as in the other arts, knowing music theory requires knowing its basic principles. Then one must know the rules or generalities by which all these fundamental principles of the art are derived, since a

² For this study I use the only complete translation to date into a European language, carried out by Baron D'Erlanger, to whose great importance the last chapter of this presentation is dedicated.

complete mastery of them is also essential for the theorist. Finally, these rules enable one to determine exactly what the art of music consists in and what it does not consist in, as well as the possibility of avoiding mistakes. This is how one discovers the art of music and its character, as well as the training appropriate for one who would explore this art.

Book of Elements (Part 2) contains the second pair of essays from the *Great Book of Music*. It is devoted primarily to acoustic principles and the elements themselves. The *crafts* (*ṣenā'a*) of music are discussed, arranged according to the three arts (*fann*). The first art includes basic theoretical elements such as acoustics, musical intervals, and melodic and rhythmic modes. Al-Farabi reports that the Greeks, as well as early writers in the Near East, limited their studies to this art (Sawa, 1989:15).

Contents of the topics (lectures) of the first essay:

Principles of physics: The production of sound; its transmission (Ch. 1, p. 80) - Tone; definition; bodies that produce tones (Ch. 2, p. 81) - Causes of pitches and leanings; causes that we can measure and causes that we cannot estimate; interrelationships between notes (Ch. 3, p. 82) - Musical intervals: double octave, fourth, fifth, tone; consonant and dissonant relationships; major, middle, and minor intervals (Ch. 4, p. 86) - Arithmetic rules for adding, dividing, subtracting intervals (Ch. 5, p. 93) - Diaphones(?), different kinds of consonant intervals: large and middle and symphonant and small or tangled (Ch. 6, p. 100) - Genuses (Ch. 7, p. 101).

Contents of the topics (lectures) of the second essay:

Groups larger than a fifth; perfect group or double octave (Ch. 1, p. 116) - Names of notes in the group; fixed notes and mobile notes (Ch. 2, p. 119) - Tonality (Ch. 3, p. 129) - Mixing notes and intervals; mixing groups and tonalities (Ch.

4, p. 136) - The evolution of melody by means of notes (Ch. 5, p. 145) - Rhythm (ch. 6, p. 150) - The construction of an instrument for the experimental verification of theory (ch. 7, p. 158) - The finales of melodies (ch. 8, p. 160).

Main ideas

We have already seen that Al-Farabi describes the first of the second pair of lectures in the *Book of Elements* as dealing with the rules for deriving tones, intervals, and the like, and these derivations are in fact made very clear in the course of this lecture. The second essay is concerned with the constituent parts of this art, and in this connection Al Farabi often uses the expression „*first principles*“ (D'Erlanger, 1930:115), for example in describing the topics covered in the second of the two essays on the elements of music. Similarly, the two essays deal with the „*rudiments*“ (ibid:162), i.e. the foundations of the art of music, and we will encounter this second term at the end of the second essay. However, one has to know how to establish these basics and this is done by means of rules. As Al-Farabi explains at the beginning of the second essay on the elements, these rules along with the „*first principles*“ were the subject of the first essay on the elements.

These are „*the rules by which one derives tones and intervals*“ (ibid.:115), which, as we shall see, are among the rudiments of the art of music. Thus, the second pair of lectures in the *Book of Elements* extracts all the elements and also presents rules for their use. In it, the author presents complex calculations of ratios between tones and the size of intervals, gives directions for adding and subtracting one interval from another, and discusses the number and names of notes in his system in comparison with that of the ancient Greeks. But since this second pair of lectures deals with more than just the elements and fundamentals themselves, the term

„elements“ includes some of the more difficult concepts whose detailed descriptions can allow us to understand (only somewhat) these terminologies. The second lecture concludes with a set of tables presenting the „blends of all the genus“ (ibid.:137-142) (types of phonemes, modes) and lists complex calculations of notes, intervals, and „tonalities“ in each group, as well as those of the remaining notes in the group that are consonantal or dissonant.

Finally, in the *Book of Elements* we learn that in composing a melody one selects notes from one of the various groups, *the genus*. „A genus is a fourth divided into three intervals“ (ibid:116). Their most important distinguishing features are the particular soundorder, „their composition“ of various possible combinations of microintervals within the fourth, fifth and octave. These are named and classified by length and underlie large parts of his system.

The third pair of essays in ***The Book of Instruments (Part 3)*** discusses musical instruments. In them, Farabi deals in detail with the description of common musical instruments and how they can produce the tonal systems discussed in the theory. Among these instruments we see the *oud* (lute), the Bagdadian and Khorezian *tumbur* (pandora), the *mezmar* (flute, or reed pipe), the *sornai* (oboe), the *rabab* (rebecca), the *mezafra* (lyre), and the *sanj* (harp).

Contents of the topics (lectures) of the first essay:

The instruments used as a control experiment of the theory (Ch. 1, p. 164) – Description of the lute, strings, fingerboard and frets; usual tuning; octave repetitions of notes (Ch. 2, p. 165) – Implementation of intervals on the lute (Ch. 3, p. 179) – Scale of the lute; “*dynamis*” and “*individual notes*”; their number (Ch. 4, p. 185) – Consonances of the notes of the lute (Ch. 5, p. 193) – The “*lima*” and the quarter-tone consonance; “*accidental consonance*” (ch. 6, p. 201) – extension of the scale of the lute; the fifth string

(chap. 7, p. 204) – Other types of tuning of the lute, different from the generally accepted ones (Ch. 8, p. 207).

Contents of the topics (lectures) in the second essay:

Tunburs; Baghdad tunbur; frets with equal distances and frets with variable distances (Ch. 1, p. 217) – Other tunings; fixing the “*genres*” (Ch. 3, p. 242) – on this instrument (Ch. 2, p. 226) – Khurasan tumbur (Ch. 3, p. 242) – Correspondence of the notes of the Khurasan tumbur with those of the lute (Ch. 4, p. 249) – Other tunings (Ch. 5, p. 258) – Flutes; pitches and lows in flutes (Ch. 6, p. 262) – Types of flutes (Ch. 7, p. 268) – Rabab (Ch. 8, p. 277) – Other rabab tunings (Ch. 9, p. 280) – Harps (Ch. 10, p. 286).

Main ideas

The third pair of essays in the *Book of Instruments* (part 3) concerns musical instruments, the first essay beginning with a brief description of what is to follow. (ibid.: 164-165). After noting that he had already devoted two essays to the foundations and elements of music, and that he had already shown how these elements, described theoretically, can be experienced by the senses with the help of an instrument constructed for the purpose, al-Farabi proposes to show how these elements can be experienced on musical instruments that are actually used. At the end of the second lecture on instruments, he writes that in both lectures he has dealt with the instruments that are most used in his country, showing the notes and groups of scales that are suitable for each of them. In this way, he addresses himself not only to other theorists but also to the practicing musician (ibid.: 304-306). He proposes to study each of the instruments and to show which ones are capable of producing all the tones and which ones can produce only some of them. Finally, he explicitly emphasizes the relationship between the notes

to be produced (played on musical instruments) and the calculations and arrangements that fall into the previous general lecture in the *Book of Elements*. Al-Farabi uses the lute to illustrate the derivation of all the pitches in his system.

Of particular interest for our study is the microinterval and the use of quarter tones, as well as the instructions for their execution with different parts of the finger. In Fig. 61 (p. 173) it is clearly seen that the author distinguishes five pitches between the tones C and D: C, D flat, C sharp, D high flat, D. Similar microintervals are found on the other strings (Figs. 66–70, pp. 187–192).

“The microintervals in Eastern music are quite different and quite numerous, but in practice we can be satisfied with the use of quarter tones” (ibid.: Preface, p. XV) – claims another great orientalist specialist – Baroness Cara de Vaux, who wrote the preface to the cited work of d’Erlanger.

The fourth and final pair of essays are located in ***The Book of Composition (Part 4)*** and deal with the musical composition of melody: the first – mainly with rhythm, and the second – with the different types of melodies and their composition.

The treatment of rhythm in the first essay is one of the difficult areas in *The Great Book of Music*. The prominent German scholar Eckhard Neubauer believes that the chapters devoted to rhythm are an impenetrable chaparral and that Al-Farabi himself realized or was convinced by friends that a re-examination was necessary (Neubauer, 1968-69: 196-97)³. Al-Farabi does this in two subsequent treatises: *Ketab al-iqa at* and *Ketab ehsa al-iqa at* (Sawa, 1989: 20, 36-37)².

In parallel with music built on rhythmic modes, which is comparable to poetry, it has been noted that there also existed unmeasured types of music (unmetered), comparable to speech. In unmetered music, the proportions of duration are not integers. It is important to note that these musical genres still exist today in the Middle East: unmetered music is comparable to the Persian *avaz* (q.v.); the Arabic *maulal*, *layali* and *taksim* and the Turkish *ghazal* and *taksim*, while measured music is comparable to the Persian *tanzif*, the Arabic *moulasaah* and the Turkish *persev* and *semay*.

Contents of the topics (lectures) of the first essay:

Definition of melody (Ch. 1, p. 2) - Complete and incomplete groups (Ch. 2, p. 3) - Table of groups; consonants and dissonants (Ch. 3, p. 6) - Evolution (Ch. 3, p. 6). 4, p. 18) - Rhythm (Ch. 5, p. 26) - Basic rhythm; percussion instruments (Ch. 6, p. 27) - Generating rhythms starting from basic rhythm (Ch. 7, p. 29) - Compound rhythms (Ch. 8, p. 29) - Non-compound rhythms (Ch. 9, p. 31) - Repeated percussion (Ch. 10, p. 34) - Additional percussion (Ch. 11, p. 37) - Arabic traditional rhythms (Ch. 12, p. 40) - Composing melodies (Ch. 13, p. 49).

The discussion in the second essay deals with musical composition, consonances and dissonances, melodic movements and rhythmic modes used in practice, as well as specific details on vocal and instrumental performance practice, the relationship between language and music, the classification of types of voices and the purpose of music. Thanks to Farabi’s clear description of musical practices, we can see how much has survived to the present day (Sawa, 1981:73-86).

Contents of the topics (lectures) of the second essay:

Vocal melodies; The human voice (Ch. 1, p. 53) - Phonemes (Ch. 2, p. 58) - Phrasing (Ch. 3, p. 61) - Adaptation of words to music; Full and empty notes (Ch. 4, p. 66) - Chants on blank notes

³ See: George Sawa, FĀRĀBĪ v. Music, Encyclopædia Iranica, <http://www.iranicaonline.org/articles/farabi-v> (Visited April 20, 2024).

(Ch. 5, p. 70) - Chants on full notes (Ch. 6, p. 75) - Mixed chants (Ch. 7, p. 76) - Composite and non-composite chants (Ch. 8, p. 77) - Composition of the vocal melody (Ch. 9, p. 79) - Beginning and ending of a chant (Ch. 10, p. 84) - Feelings of the melodies; their embellishments; their interrelations with the passions (Ch. 11, p. 88) - Finale of the work (Ch. 12, p. 100).

Main ideas

Although rhythm is dealt with briefly in *Book of Elements*, Farabi discusses it at length in the first of the last pair of essays in *Book of Composition* (Part 4). Here he describes and classifies the many rhythms that were common among the Arabs of his time. The lectures also deal with musical composition, consonances and dissonances, melodic movements and rhythmic modes used in practice, and with specific details on vocal and instrumental performances, the relationship between language and music, the classification of voice types, and the purpose of music. Thanks to the more popular description of the musical practices of Farabi's time, we can see how many of them have survived to the present day.

At the end of the last essay of *Book of Composition*, Farabi summarizes what has passed, observing that melodies „in general“ are of two types. Melodies of the first kind simply „please“ the senses, while those of the second kind are meant/intended to affect the soul. The latter are the „perfect“ melodies (D'Erlanger, 1935: 94-95). Although the term „perfect“ has not been used in this context before, the twofold classification of melodies goes back to the very opening pages of *The Great Book of Music*, where Al-Farabi writes that the term „melody“ can refer either to a particular sequence of notes - or to a series of tones that are connected by letters and words so as to express some thought (D'Erlanger, 1930: 5-6).

The definition is then repeated and elaborated at the beginning of the last pair of essays. Here

we read that „*a melody is generally a group of notes combined according to a certain mode of arrangement*“ (D'Erlanger, 1935: 3) and that among melodies some of them do not fulfill an additional condition, while others join texts. Thus the phrase „*melodies in general*“ refers to all melodies as well as to the first of the two types of melody.

The first or general kind of melody is dealt with in the first of the final pair of essays in the *Book of Composition*, and as we have already seen, it is in this essay that the subject of rhythm is dealt with.

But vocal, „perfect“ melodies are the sole subject of the last essay in the *Big Book* (p. 58). It discusses in great detail the coupling of notes and lyrics in the composition of vocal music. Here Al-Farabi discusses, for example, the tuning of measured and unmeasured texts, observing that measured texts have greater „regularity“ (ibid.: 65). He devotes considerable attention to the creation and structuring of the texts themselves, pointing out that they are guided by their own principles and constitute the art of poetry and rhetoric (ibid.: 64). The central point about perfect melodies, however, is that their purpose is to create certain states in the listener or to provoke the listener to certain actions. And it is only with the help of the text that melodies can achieve this goal, as it is manifest in the very definition of melodies (ibid.: 95).

3. THE LIFE, WORK AND TRANSLATION OF BARON RUDOLF D'ERLANGER

Although less than a hundred years separate us from the time of Rudolf d'Erlanger's (1872-1932) active life, his personality and work are little known in Bulgaria. In him we observe a rare combination of artist, ethnomusicologist and Arabist. To him we owe the only complete French translation of Al-Farabi's *The Great Book of Music* (*Kitab al-Musiqa al-Kabir*).

The translation was intended to spark a renaissance of Arabic music and its study. There is only one edition of this fundamental work, published in Paris and included in the six volumes of *La Musique arabe*. The first four volumes contain translations of works from the tenth to the sixteenth centuries, while the last two codify the modern theory of this music. *La Musique arabe* was published before and after D'Erlanger's death, between 1930 and 1959. It became a major source for the study of Arabic music. D'Erlanger was also a collector, collecting musical instruments, some of which he brought back from sub-Saharan Africa and which later became the basis of the collection in the *Centre for Arab and Mediterranean Music*, established after his death in his own palace in Sidi Bou Said, northern Tunisia. He also left a library which includes all the works on Arab music published during his era.

D'Erlanger was born in Boulogne-sur-Mer into a wealthy family of bankers with a French and English Catholic upbringing, and was fascinated by the Arab world from an early age. Between 1903 and 1905 he travelled to Tunisia and Egypt on numerous occasions to paint, and turned out to be more of an artist than an explorer. He studied in Paris and London and chose to live in Tunis, where he settled in 1910. In 1917, he published his first article in the Tunisian journal *De la musique arabe en Tunisie* ("On Arab music in Tunisia"). His first musical mentor, Ahmad al-Wafi (1850-1921), a member of the Order of Shadilya and a recognized authority on music, guided and initiated him into the secrets of his art. This friendship began in 1914 and ended in 1921 after the death of Ahmad al-Wafi, who introduced D'Erlanger into the circles of the brotherhoods, where the predominant music was of the popular *mâluf al-jidd* musical style. From 1924, assisted by Arab scholars and musicians, he studied Arab music intensively, translating many basic theoretical treatises.

D'Erlanger mentored practicing musicians. Through Al-Wafi, he organized private concerts that for twelve years featured performers with different musical horizons. He contributed to the preservation of the small instrumental ensemble (called the *jaouk*) in Tunisia. D'Erlanger would later build on and develop the ensemble by selecting each of its five members to participate in the Cairo Congress.

In 1929 Baron D'Erlanger made a series of recordings with the Tuareg⁴ in the Sahara, which he offered to the „*Berliner Phonogramm Archiv*“. The recordings were later registered in his name in the German capital.

D'Erlanger began his translation of Al-Farabi's *The Great Book of Music* in 1922. For this purpose he employed Abd al-Aziz Bakkush, a freelance translator, and Manoubi al-Sanusi, who became his permanent private secretary. In 1923 the working plan was drawn up: the Arabic Music would consist of treatises by al-Farabi, Safi al-Din, and al-Laddiqi, the only missing work in the project's abstract at the time being that of Avicenna. Moreover, volumes 5 and 6 have not yet been formulated, nor are they cited in the preface to the first volume of Arab Music, which appeared in Paris in 1930. Their exposition was later prepared at the initiative of the Cairo Congress in 1932. This international meeting influenced the Baron's life and redirected his plans.

This same 1930, when the first volume of Arab Music was published in Paris, was decisive for D'Erlanger. From that moment on, his name remained forever linked to that of Al-Farabi and settled firmly in the field of Middle Eastern music studies. Moreover, D'Erlanger also necessitated

⁴ The Tuareg are an African semi-nomadic people, inhabiting mainly the Sahara Desert in a vast territory stretching from far southwest Libya to the southern part of Algeria, Niger, Mali and Burkina Faso. Small groups of Tuareg are also found in northern Nigeria. They are traditionally engaged in cattle breeding, and have converted to Islam.

a rethinking of previously known paradigms and theoretical uncertainties, and it was in this work that he questioned all previously known data on this music. In January 1931, Rudolf d'Erlanger responded to the personal invitation of King Fuad I of Egypt and had to travel to Cairo, where he stayed for a month. He was informally commissioned to prepare the congress devoted to Arab music held in Cairo in 1932. During his stay in Cairo, the Baron met Ali Darwish, whose reputation was already established and his professional skills unquestioned. Later, during the six months he spent at the Baron's home in Sidi Bou Said, Ali Darwish's mission consisted mainly in writing several papers, including one on rhythms, which was published in Arabic under the name of Baron D'Erlanger in a book that included the papers presented at the Cairo Congress in both the Arabic and French versions of the proceedings. By this time the Baron's health was deteriorating; Rudolf d'Erlanger died, probably of tuberculosis or bronchial disease, on 29 October 1932.⁵

4. DISCUSSION

According to Al-Farabi's teachings, the art of music is divided into two areas - „theoretical“, which is a speculative science and studies its (the art of music's) foundations and principles, and „practical“, which is empirically derived and reflects lived practice. These two fields complement each other and only together are perceived as music. The term *mysuka* has therefore been interpreted in two ways: as a set of playable and composed melodies, and as a science which *consists in the study of kinds of melodies; what they are composed of; why they are composed; what should be done so that their effect may penetrate more deeply and touch more powerfully*.

⁵ For the biographical notes, I have used data from “Le Baron Rudolf d'Erlanger” (1872–1932), the Artist and the Savant” by Christian Poché and Jean Lambert. <https://www.amar-foundation.org/le-baron-rudolf-derlanger/>

The power and appeal of Al-Farby's *Great Book of Music* as a scientific theory lies precisely in its applicability to music of the most varied and different kinds and origins. The assumptions and paradigms discussed in it can be extrapolated to a variety of musical practices beyond the confines of the Arab world. Of interest to musicologists studying ancient Greece or medieval Europe, its terminology, concepts, and methodological approach have had a lasting influence on later music theorists, whether Arab, Persian, or Turkish. Moreover, because of the strong continuity in the musical traditions of the Middle East from the Middle Ages to the modern era, al-Farabi's writings continue to offer useful models for the analysis of music in the region today.

In conclusion, the *Great Book of Music* (Kitab al-Musiqa al-Kabir) is of the utmost importance for the Middle East. It discusses various aspects of the art of music, describes the construction of the *maqams* prevalent at the time, presents the philosophical principles of Arab musical culture and discusses its cosmic qualities. Despite al-Farabi's notion that music borrowed some of its principles from mathematics, he distinguishes himself from the Pythagoreans, who did not recognize the „authority of the ear“ in the field of the perception of sounds. Pythagoras and his school accepted only calculations and measurements as the starting point of their reasoning, while Al-Farabi insisted that musical performance and hearing were the best judges for determining certain theoretical propositions, even when this sometimes contradicted certain mathematical calculations. He also noted that music theory emerged much later than practical art and was accordingly based on data from musical practice. In short, the theoretical art of music is a form of thinking that knows the tunes; the converse thesis is unprovable.

However, more work is needed to clarify a significant number of obscure or ambiguous passages

in the book. Part of the problem is inherent in the subject itself - music is a non-verbal art and Al-Farabi resorts to many disciplines to express his thoughts. It is therefore inevitable that the modern reader is familiar with these disciplines in their tenth-century context, and should be equally aware that the author of the *Great Book of Music* sometimes borrows technical terms freely from particular sciences and applies them to music, not infrequently distorting their meaning or adding freely to their original meaning.

LITERATURE:

Azza 1992: Azza, Abd al-Hamid Madian. "Language-Music Relationships in Al-Farabi's Grand book of music," Ph.D. diss., Cornell University, 1992.

D'Erlanger 1930: D'Erlanger, Rodolphe. La Musique arabe, Vol. 1. Librairie Orientaliste Paul Geuthner. Paris, 1930.

D'Erlanger 1935: D'Erlanger, Rodolphe. La Musique arabe, Vol. 2. Librairie Orientaliste Paul Geuthner. Paris, 1935.

Farmer 1965: Farmer, Henry. The Sources of Arabian Music. Leiden, E.J. Brill, 1965.

Khallikan Ibn. 1868: Khallikan Ibn. (tr. de Slane). Biographical Dictionary. Vol. 3. Paris, Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland, 1868.

Sawa 1981: Sawa, George. The Survival of Some Aspects of Medieval Arabic Performance Practice. – Ethnomusicology, 25/1, University of Illinois Press, 1981.

Sawa 1983-1984: Sawa, George. Al-Farabi's Theory of the Iqa: An Empirically Derived Medieval Model of Rhythmic Analysis. – Selected Reports in Ethnomusicology, UCLA, Los Angeles, 11/9, 1983-1984.

Sawa 1980: Sawa, George. Music Performance Practice in the Early Abbasid Era, 132-320 AH / 750-932 AD. Toronto, 1980.

Sawa 1990: Sawa, George. Paradigms in al-Farabi's Musical Writings. – In: "Paradigms in Medieval Thought: Applications in Medieval Disciplines". Medieval Studies, Vol. 3. Lewiston, Edwin Melem Press, 1990.

Amnon 1979: Amnon, Shiloah. The Theory of Music in Arabic Writings (p. 900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A. Munich, G. Henle Verlag, 1979.

WEB:

George Sawa, "FĀRĀBĪ v. Music," Encyclopædia Iranica, accessed April 25, 2024, <http://www.iranicaonline.org/articles/farabi-v>.

Christian Poché, Jean Lambert „Le Baron Rudolf d'Erlanger (1872-1932), the Artist and the Savant“, accessed March 15, 2024, <https://www.amar-foundation.org/le-baron-rudolf-derlanger/>.

NOTES:

¹. The known manuscripts and editions of the Great Music Book (*Ketāb al-mūsīqī al-kabīr*) are:

MSS Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ragip Paşa, no. 876; Köprülü, no. 953;

MS Leiden, Universitätsbibliothek, Or. 651;

MS Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 241;

MS Milan, Biblioteca Ambrosiana, no. 289;

MS Princeton, NJ, University Library, Garrett 1984; ed. Ġattās 'Abd-al-Malek Kašaba (with revisions and introduction by M. A. Hefnī), Cairo, 1967 (in Arabic); tr. R. d'Erlanger as *Grand traité de la musique: Kitābu' l-Mūsīqī al-Kabīr*, La Musique arabe, 2 vols., Paris, 1930-35 (in French).

². In these two treatises, Al-Farabi perfected his theory of rhythm and his system of rhythmic notation. He developed general formulas, calling them the foundations, and codified sixteen modern ornamental techniques that modify and embellish rhythms and allow for an infinite number of rhythmic variations. Of particular value are his notated examples of rhythms in their basic and ornamented forms, as well as the meticulous inscriptions placed under the notated examples, which explain the arrangement of the basic rhythmic attacks and the ornamental additions.

Saggi

FARE SATIRA SU WAGNER PARODIANDO OFFENBACH: L'ORFEE IN VIORON DI CLETTTO ARRIGHI

Davide Ciprandi¹

ORCID: 0009-0001-6886-111X

¹ Università degli Studi di Palermo (04fz79c74)

Satirising Wagner by parodying Offenbach: the Orfee in vioron by Cletto Arrighi

Abstract

The *operetta-parodia Orfee in vioron* by Cletto Arrighi, while drawing inspiration from Jacques Offenbach's *Orphée aux Enfers*, does not merely reinterpret the French original but becomes a vehicle for satire against the so-called *musica dell'avvenire*, particularly Wagnerian music. Through an analysis of contemporary newspaper sources and the autograph manuscripts of the libretto, this study aims to reconstruct the production context of the work and its reception, highlighting the reasons for its resounding failure. Both the audience and critics reacted negatively to the performance, emphasizing its lack of originality and the poor quality of its musical execution. Nevertheless, Arrighi's work fits into a broader tradition of Milanese satirical theater, which draws on references to popular culture and the aesthetic-musical debate of the time. The analysis of the dramaturgical and musical structure of *Orfee in vioron* reveals the complex relationship between the French operetta tradition and Italian musical culture, raising questions about the reception of German music in Italy. Despite the opera's failure, its value as a historical document and a reflection of the artistic tensions of the time remains undeniable.

Keywords: Cletto Arrighi, Jacques Offenbach, Richard Wagner, battaglia wagneriana, Scapigliatura

Sommario

L'operetta-parodia *Orfee in vioron* di Cletto Arrighi, pur prendendo le mosse dall'*Orphée aux Enfers* di Jacques Offenbach, non si limita a reinterpretare l'originale francese, ma diventa un veicolo di satira contro la cosiddetta *musica dell'avvenire*, in particolare quella wagneriana. Attraverso un'analisi delle fonti giornalistiche dell'epoca e dei manoscritti autografi del libretto, questo contributo tenta di ricostruire il contesto di produzione dell'opera e la sua ricezione, evidenziando i motivi del suo clamoroso insuccesso. Il pubblico e la critica accolsero infatti negativamente lo spettacolo, sottolineandone la mancanza di originalità e la scarsa qualità dell'esecuzione musicale. Il lavoro di Arrighi, in ogni caso, si inserisce in una tradizione più ampia di teatro satirico milanese, che sfrutta riferimenti alla cultura popolare e al dibattito estetico-musicale dell'epoca. L'analisi della struttura drammaturgica e musicale dell'*Orfee in vioron* rivela il complesso rapporto tra tradizione operettistica francese e cultura musicale italiana, ponendo interrogativi sulla ricezione della musica tedesca in Italia. L'insuccesso dell'opera non impedisce, tuttavia, di riconoscerne il valore come documento storico e specchio delle tensioni artistiche del tempo.

Parole chiave: Cletto Arrighi, Jacques Offenbach, Richard Wagner, battaglia wagneriana, Scapigliatura



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](#)

© The Author(s)

Published online: 15/10/2025



1. CRONACA DI UN FIASCO

Nei primi mesi del 1871, il Teatro Milanese fondato e diretto da Cletto Arrighi, «edificato lungo il centrale Corso Vittorio Emanuele, ricostruendo, gradualmente, l'ormai fatiscente struttura del desueto Padiglione Cattaneo»¹, sembra riscontrare un notevole successo tanto nel pubblico quanto nella critica, nonostante il fatto che si tratti di un'istituzione piuttosto giovane, inaugurata solamente il 19 novembre del 1870.² In merito, possiamo leggere in un articolo di critica teatrale pubblicato sul quotidiano *Il Pungolo* nel marzo del 1871:

Da qualche tempo non ci intratteniamo nell'*Accademia del Teatro Milanese* presieduta dal nostro sindaco Bellinzaghi e diretta dall'ex-deputato Carlo Righetti. Un fenomeno strano di questa istituzione drammatica è questo, che ivi i fiaschi così frequenti in altri teatri, sono del tutto sconosciuti, ch[é] anzi vi abbondano i più sinceri e clamorosi successi. Di circa ottanta commedie e farse nuove che furono rappresentate dacch[é] il Righetti diede vita al Teatro, tutt'al più quattro non ebbero l'esito voluto, e anche queste ritoccate e meglio studiate dagli attori, crediamo potrebbero ripresentarsi con tutt'onore alla scena.³

A questo preambolo di lode segue un elenco dei più notevoli successi rappresentati al Milanese, tra cui naturalmente spicca *El barchett de Boffalora*, senza dubbio l'opera più apprezzata dell'Arrighi, dato il suo «successo strepitoso, che durò per molto tempo, essendo stata rappresentata, quasi in un arco di secolo, migliaia di volte (prima rappresentazione: 23 novembre 1870 al Milanese; ultima rappresentazione: 7 dicembre 1963 al Gerolamo)»⁴. Successivamente, l'innominato

critico del *Pungolo* annuncia brevemente una serie di alcune nuove produzioni del teatro diretto dall'ex deputato Righetti:

Intanto aspettiamo: *El pret che sent de vess [ð]mm*, *L'Orfee dell'arvenire* e *Sterenin a Colmegna*, e per l'anniversario delle [C]inque [G]iornate, una commedia: *Contessa e [O]stinna*.⁵

Nell'articolo appena citato abbiamo la prima notizia in cui occorre il titolo dell'*Orfee in vioron*. Come vedremo, la prima rappresentazione dell'*operetta-vauville* in questione non avverrà prima del mese di maggio, ma questo primo annuncio compare già in marzo: già questo dato ci informa del fatto che la gestazione dell'*Orfee in vioron* nella mente dell'Arrighi dura come minimo di un paio di mesi, ma possiamo lecitamente supporre che sia più lunga. Possiamo in altre parole ipotizzare un certo impegno dell'autore nell'ideazione della propria opera, che porta a una lunga serie di ripensamenti, fatto che si può notare anche dal gran numero di cancellazioni e revisioni presenti negli autografi del libretto.

Rimanendo sulle informazioni fornite dalla stampa periodica riguardo alla genesi dell'*Orfee*, bisogna ammettere che gli articoli in merito sono molto pochi. Successivamente alla prima citazione di cui sopra, seguono sempre sul *Pungolo* altri due annunci, non di grande valore per una collocazione cronologica:

Quanto prima l'*Orfeo dell'Arvenire*, parodia della musica tedesca.⁶

Al Teatro Milanese, avremo quanto prima una nuova commedia: *Don Evarist*, del marchese Filippo Villani – poi un'*operetta-parodia* – riduzione dal francese e dal titolo: *Orfee in vioron*, musica di Offenbach.⁷

¹ BENTOGLIO, 2019, p. 41.

² ACERBONI, 1998, pp. 83-86.

³ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/II.

⁴ FARINELLI, 2003, p. 10.

⁵ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/II.

⁶ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 marzo 1871, p. 2/V.

⁷ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 aprile 1871, p. 3/I.

Non è chiaramente molto ciò che possiamo evincere da queste poche righe, ma certamente sappiamo che lo stesso Arrighi deve aver fornito tali informazioni alla redazione del *Pungolo*, in quanto riguardano la natura stessa dell'operetta, che, poiché ancora inedita (come rimarrà sempre, non venendo mai pubblicata) e non rappresentata, non avrebbe potuto essere nota ad altri. Ciò di cui Arrighi, per tramite della redazione, informa i lettori del quotidiano milanese, perciò, è che presto si rappresenterà una parodia della musica dell'avvenire, operata attraverso la musica di Offenbach, e che, dato il titolo proposto, chiaramente richiamerà all'*Orphée aux Enfers*, celebratissima operetta di Offenbach, giunta a Milano per la prima volta grazie alla compagnia Grégoire nel 1866 insieme all'altrettanto celebrata *Belle Hélène*.⁸ Certamente, l'uso di un'opera proprio di Offenbach per muovere una critica satirica alla musica dell'avvenire non è casuale. Il rapporto tra il compositore francese e l'avvenirismo musicale, infatti, è già di per sé quello di un giudizio ironico, che può portare a immaginare quasi una divisione non solo tra due diverse estetiche proposte dagli artisti, ma anche tra i fruitori dell'una o dell'altra.

Riprendendo e parafrasando un concetto espresso da Huyssen nel suo saggio *After the Great Divide*, ossia la «tensione tra modernismo e cultura di massa»⁹, possiamo infatti interpretare la cultura (e, nel nostro caso, la musica) “modernista” come quella avvenirista, in particolare personificabile in Wagner, e la musica “di massa” come quella anti-avvenirista, riassumibile nella figura di Offenbach. Per utilizzare vocaboli più moderni, e più legati a un campo musicale, potremmo prendere in prestito le parole di Derek B. Scott, che contrappone “musica d'arte” e “musica

d'intrattenimento”, anche in una distinzione tra opera e operetta:

Nella seconda metà del [xix] secolo è sorta una distinzione tra “musica d'arte” e “musica popolare”, sebbene non espressa esattamente in questi termini.¹⁰

Un esempio del modo in cui le tensioni tra arte e intrattenimento si manifestano nelle forme musicali si può trovare esaminando la relazione tra opera e operetta.¹¹

In termini più pratici, questo *great divide* viene studiato, proprio in riferimento a Wagner e Offenbach, da Flora Wilson, la quale sottolinea l'alto tasso di ironia che il compositore (naturalizzato) francese utilizza nei confronti di quello tedesco, nello specifico nell'operetta dal titolo *Le carnaval des revues*:

Questa scena allegra prevede una serie di intrusioni comiche. [...] Infine – facendo l'entrata in scena più rumorosa di tutte – compare “Il compositore dell'avvenire”, annunciando la sua presenza rivoluzionaria e la distruzione del passato musicale. Costui conduce una *performance* improvvisata di una delle proprie composizioni: una *Marche des fiancés* che annuncia come «una musica strana, inaudita, indescrivibile!» (*tableau* 6, scena 6). Dopo aver fatto appello al suo venerabile pubblico, snocciola una “*tyrolienne* dell'avvenire”, prima di essere allontanato dalla scena. Portato in scena con una certa *verve* dal tenore della compagnia, Bonnet, tale compositore del futuro difficilmente

¹⁰ SCOTT, 2008, p. 85; «By the second half of the [19th] century, a distinction had arisen between “art music” and “popular music”, even if not expressed in exactly those terms» (trad. mia).

¹¹ Ivi, p. 100; «An illustration of the way the tensions between art and entertainment play themselves out within musical forms can be found by examining the relationship of opera and operetta» (trad. mia).

⁸ OLIVA, 2020, p. 111.

⁹ HUYSEN, 1986, p. 43; «the tensions between modernism and mass culture» (trad. mia).

avrebbe potuto non essere identificato [come una parodia di Wagner] dal pubblico parigino. [...] Ciò che la scena offenbachiana rivela, più utilmente, è che, sulla scia dei concerti parigini di Wagner come nella decade precedente, la musica dell'avvenire era un concetto discorsivo a cavallo tra passato e futuro – sia che fosse nota e ascoltabile, sia che sarebbe arrivata nel futuro dell'opera.¹²

Questa certa ostilità, o, volendo essere più cauti, differenza di vedute è testimoniata in prima persona dallo stesso Offenbach, il quale, in una lettera a *Le Figaro* del 17 settembre 1869, scrive:

...e, per riassumere in poche parole la mia opinione, Wagner sarebbe il più grande di tutti i musicisti se non fosse stato preceduto da Mozart, Gluck, Weber, Beethoven, Mendelssohn, ecc.[;] il più rituale, il più frescamente melodico, se Héold, Halévy, Auber, Boieldieu, ecc. non fossero mai vissuti; il suo genio sarebbe incomparabile se non ci fossero stati come [suoi] contemporanei Meyerbeer e Rossini. La sua musica, in aperta rivolta al suffragio universale e anche al gusto dei più delicati, può essere definita così: MUSICA IRRICONCILIABILE. Il futuro lo perdonerà?¹³

¹² WILSON, 2014, pp. 298-300; «This happy scene is subject to a series of comic intrusions. [...] Finally – making the noisiest entrance of all – comes “Le compositeur de l'avenir”, heralding his revolutionary presence and the destruction of the musical past. He conducts an impromptu performance of one of his compositions: a “Marche des fiancés” that he advertises as “une musique étrange, inouïe, indescriptible!” (tableau 6, scene 6). Having appalled his venerable audience, he rattles off a “tyrolienne de l'avenir” before being chased from the scene. Portrayed with some verve by company tenor Bonnet, this composer of the future could hardly have been misidentified by the Parisian public. [...] What Offenbach's sketch reveals most usefully is that, in the wake of Wagner's Paris concerts as in the decade before them, “la musique de l'avenir” was a discursive concept spanning past and future – both what was known and audible, and what was to come in operatic posterity» (trad. mia).

¹³ YON, 2019, p. 169; «...et pour vous résumer mon opinion en quelques mots, Wagner serait le plus grand de tous les musiciens s'il n'avait été précédé par Mozart, Gluck, Weber, Beetho-

Producendo la parodia di una parodia, come *l'Orphée aux Enfers*, composta da un autore che già si è espresso in maniera derisoria nei confronti della musica wagneriana, Arrighi di fatto sembra importare e “milanesizzare” questo tipo di satira,¹⁴ sfruttando inoltre, almeno potenzialmente, anche l'enorme successo del titolo di Offenbach di cui propone il riadattamento.

Tornando all'*Orfee in vioron*, per avere un annuncio giornalistico per noi più utile, in quanto più chiaro sulla data della prima, dobbiamo aspettare il 10 maggio, giorno in cui possiamo leggerne sul *Pungolo*, sul *Corriere di Milano* e sul *Secolo*:

Al Teatro Milanese domani sera va in scena l'*Orfee in vioron* operetta-parodia, di Cletto Arrighi.¹⁵

Al [T]eatro Milanese si darà domani la prima rappresentazione della nuovissima produzione di Cletto Arrighi: *Orfee in vioron*, dal sottotitolo *Parodia della musica dell'avvenire*.¹⁶

Domani al Teatro Milanese avrà luogo la prima rappresentazione della nuovissima produzione *Orfee in vioron*, di Cletto Arrighi.¹⁷

Pur applicando la necessaria cautela nel riconoscere con gli annunci teatrali sui periodici, spesso poco affidabili, la grande quantità di articoli concordanti ci porta a stabilire che i precedenti, in questo caso, riportano informazioni

ven, Mendelssohn, etc.[;] le plus ritual, le plus fraîchement mélodiste, si Héold, Halévy, Auber, Boieldieu, etc. n'avaient jamais vécu; son génie serait incomparable, s'il n'avait eu pour contemporains Meyerbeer et Rossini. Sa musique, en révolte ouverte avec le suffrage universel et aussi avec le goût des délicats, peut être ainsi définie: LA MUSIQUE IRRÉCONCILIABLE. L'avenir l'amnistiera-t-il?» (trad. mia).

¹⁴ Sull'importazione della satira sulla musica avveniristica anche da parte di altri autori e compositori, cfr. SALA, 2018, in particolare il paragrafo intitolato «Il sottobosco musicale scapigliato», alle pp. 285-292.

¹⁵ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 10 maggio 1871, p. 2/IV.

¹⁶ ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatri*, «Corriere di Milano», 10 maggio 1871, pp. 2/v-3/; 3/.

¹⁷ ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 10 maggio 1871, p. 2/1-II: II.

corrette. L'11 maggio 1871, infatti, tanto quanto afferma il volume di Acerboni dedicato al Teatro Milanese,¹⁸ ha luogo la prima rappresentazione dell'*Orfee in vioron*, così com'è testimoniato dai tamburini di ben cinque periodici: il *Corriere di Milano*,¹⁹ la *Perseveranza*,²⁰ il *Secolo*,²¹ il *Pungolo*²² e il *Gazzettino Rosa*.²³ Gli stessi periodici²⁴ annunciano, nei loro tamburini, tre repliche: la prima il giorno successivo,²⁵ la seconda quello ancora successivo²⁶ e l'ultima il 14 maggio.²⁷ Infine, a margine, la notizia arriva anche in Gran Bretagna, pur priva di specifiche coordinate cronologiche, in quanto leggiamo su *The Musical Standard*:

Una parodia della musica dell'avvenire
è appena andata in scena a Milano. È stata
scritta dal Sig. Arrighi, e porta il titolo di
«Orfee in Vioron».²⁸

Con questi ultimi tamburini si concludono gli annunci delle rappresentazioni meneghine

dell'*Orfee in vioron*, il quale va in scena, perciò, solamente quattro volte al Teatro Milanese.

Una critica comparsa sulla *Gazzetta Musicale di Milano*, che più avanti analizzeremo più nello specifico, ci dà un'informazione rilevante: in totale, l'*Orfee in vioron* ha avuto «sette repliche della produzione intiera»²⁹. Le notizie fin qui ottenute ci parlano di quattro rappresentazioni milanesi, ma è difficile pensare a messe in scena ulteriori non attestate nei tamburini, poiché questi ultimi, nei giorni successivi all'ultima replica dell'*Orfee* (14 maggio) riportano puntualmente le notizie relative al Teatro Milanese, e la parodia di cui ci stiamo occupando non figura. La risposta è semplice, e ce la fornisce lo stesso volume di Acerboni:

Con 206 sere di apertura, ventitré nuove commedie, 33.735 spettatori per una media di 163 presenze a sera, il 21 maggio 1871 il Teatro Milanese chiuse la sua prima stagione. Ma nessuno andò in vacanza perché il 27 dello stesso mese partì da Torino la prima *tournée* – non sappiamo quanto lunga e fortunata – che avrebbe toccato anche le piazze di Modena e di Como.³⁰

¹⁸ ACERBONI, 1998, p. 274; cfr. anche Oliva, 2020, p. 136.

¹⁹ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 11 maggio 1871, p. 3/1.

²⁰ ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 11*, «La Perseveranza», 11 maggio 1871, p. 3/II-III: II.

²¹ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 11 maggio 1871, p. 3/I.

²² ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 11 maggio 1871, p. 2/V.

²³ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 11 maggio 1871, p. 3/II, vv. 25-26.

²⁴ Con le eccezioni del «Pungolo» per le repliche del 12 e 14 maggio.

²⁵ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, p. 3/II; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/III; ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 12*, «La Perseveranza», 12 maggio 1871, p. 3/II; COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 3/II, vv. 9-20.

²⁶ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 13 maggio 1871, p. 3/I; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/III; ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 13*, «La Perseveranza», 13 maggio 1871, p. 3/I; COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II, vv. 4-10; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, p. 3/I.

²⁷ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 14 maggio 1871, p. 2/V; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 14 maggio 1871, p. 3/II; ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 14*, «La Perseveranza», 14 maggio 1871, p. 3/I; COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p. 3/II-III, vv. 25-46.

²⁸ ANON., *Foreign Notes*, «The Musical Standard», 3 giugno 1871, pp. 57/II-58/I: 58/I; «A parody on the music of the future has just been produced at Milan. It was written by Sig. Arrighi, and bears the title of "Orfee in Vioron"» (trad. mia).

Acerboni non cita, in questo caso, alcuna fonte esplicita. Possiamo però affermare, sempre attraverso lo spoglio della stampa, che in effetti c'è stata una *tournée* della compagnia del Teatro Milanese nella città di Torino, durata almeno fino alla fine di giugno. Tra le opere portate da Arrighi nella città sabauda c'è anche il nostro *Orfee in vioron*, oltre a una serie di altre commedie, come testimonia *Il Pungolo*:

Ci scrivono da Torino che al Teatro Rossini continua ad incontrare il favore del pubblico la Compagnia Milanese condotta

²⁹ C. M. [CORINNO MARIOTTI], *Corrispondenze*. Torino, 6 luglio, «Gazzetta Musicale di Milano», 9 luglio 1871, p. 243/I-II: I.

³⁰ ACERBONI, 1998, p. 91.

dal Rigetti. *El Barchett de Boffalora* è già alla settima replica, e i torinesi che accorrono numerosi fanno le più grasse risate. I barchetti sembrano destinati ad essere le cariatidi del repertorio poiché anche *El barchett de Vaver* del Cima ebbe un lieto successo, come pure *La donzella de q[d] Bel[d]otta* dello stesso autore, *La mal maridada e I foengh artificij*, di Duroni, *El T[d]gn facchin* di Bonzanini, *El A[d] tt* della contessa Visconti, che cooperarono a sostenere gli incassi del Direttore-imprenditore-autore. È annunciata l'andata in scena dell'*Orfee*, l'esito del quale abbastanza contrastato a Milano, potrà forse venir migliorato a Torino ove sembra che i dilettanti comici-cantanti del Righetti abbiano trovato la più cordiale ospitalità.³¹

Oltre a dirci che l'*Orfee* è stato un fiasco a Milano, l'autore ci informa del fatto che Arrighi tenterà di portarlo al successo a Torino, e sappiamo, da ulteriori fonti, che viene rappresentato tre volte (il che ci porta, dunque, alle sette rappresentazioni totali calcolate da Mariotti sulla *Gazzetta Musicale di Milano*). La *Gazzetta Piemontese* annuncia, il 22 giugno, che

Stassera si rappresenta per la prima volta al Rossini, dalla compagnia Milanese, una parodia di Cletto Arrighi, dal titolo *Orfeo*.³²

La prima è dunque il 22 giugno; stando alle indicazioni fornite dai tamburini della *Gazzetta Piemontese*, sappiamo che segue una seconda rappresentazione il 24 giugno,³³ e una terza il 28 giugno,³⁴ sempre al Teatro Rossini. Come è avvenuto a Milano, però, dopo poche repliche (solo tre) le rappresentazioni si interrompono. Il totale di

solamente sette repliche rappresenta un sintomo che può rimandare a una sola diagnosi: un totale fiasco.

Conviene ora cercare di indagare il motivo di tale scarso numero di repliche, e lo strumento più utile è certamente, di nuovo, quello di rifarsi agli articoli di critica sulla stampa. Subito dopo la prima rappresentazione milanese, il *Secolo* fornisce una breve notizia in questo senso:

L'Orfeo in Vioron del Cletto Arrighi non piacque ieri al [T]eatro Milanese. Speriamo che l'autore vorrà prendere la rivincita.³⁵

L'effetto dell'*Orfee* sul pubblico pare essere chiaramente negativo. Rimanendo su articoli piuttosto brevi e privi di reali spunti di riflessione, il fiasco è testimoniato dal *Pungolo* e dallo stesso *Secolo* il giorno successivo:

Al Teatro Milanese, l'esito dell'*Orfee in vioron*, contrastato alla prima rappresentazione, migliorò sensibilmente alla seconda. Molti pezzi furono applauditi.³⁶

Ieri sera al [T]eatro Milanese si replicò l'*Orfee in vioron* di Righetti, che fu completamente disapprovato la sera prima, suscitando ancora il medesimo senso di disgusto estetico. Noi augurando ieri a Cletto Arrighi una splendida rivincita intendemmo rivolgerci all'autore del *Dì de Natal*, non al traduttore delle *Cagnotte*; perché l'*Orfee* non è suscettibile di critica drammatica, appartenendo a quell'arte più alla buona che è quella dei clowns, che strappano i denti al suono della gran cassa.³⁷

Per quanto riguarda il *Pungolo*, pare plausibile che l'autore dell'articolo adotti una dose

³¹ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 20 giugno 1871, p. 3/II.

³² ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 22 giugno 1871, p. 1/II.

³³ ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 24 giugno 1871, p. 4/I.

³⁴ ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 28 giugno 1871, p. 4/I.

³⁵ ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/III.

³⁶ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, pp. 2/v-3/r: 3/1.

³⁷ ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/II-III: III.

eccessiva di clemenza nei confronti dell'Arrighi, ma in ogni caso non viene certamente testimoniato un successo, semmai solamente l'applauso a qualche pezzo chiuso, fatto in sé non necessariamente significativo. Nel caso dell'articolo del *Secolo*, che per la lunghezza potrebbe sembrare dirci qualcosa di interessante quando in verità il contenuto è piuttosto scarso di informazioni, il riferimento allo strappare i denti riprende certamente un passo, o meglio un personaggio dell'opera, ossia quello di Monsù Busnich (parodia dell'originale Jupiter offenbachiano), il quale nella *futio* è un immigrato lussemburghese che svolge a Milano la professione di *strappadent* (maniera ironica di definire un dentista), e a metà dell'opera, a seguito di una serie di equivoci, cava un dente al povero protagonista, Orfee. In ogni caso, mettendo da parte l'evidente indulgenza del *Pungolo*, già queste prime critiche parlano chiaro: le rappresentazioni dell'*Orfee in vioron* sono un fiasco. Lo si può chiaramente leggere anche in un breve trafiletto, stavolta decisamente inclemente quanto satirico, comparso sullo *Spirito Folletto*, sulle cui colonne prima si annuncia una serie di spettacoli con animali al Teatro Milanese, per poi fornire un paragone tra tale genere di spettacoli e le repliche dell'*Orfee in vioron*:

Oggi al [T]eatro Milanese va in scena uno spettacolo nuovo... cioè vi trasportano le loro cuccie i cani, le scimmie e le capre, che già sfoggiarono la loro bravura al [T]eatro Re [N]uovo. Era da aspettarsil perché l'*Orfeo in vioron* non poteva essere che il precursore di simil razza di gente.³⁸

Molto interessanti, per la natura stessa degli articoli, sono i tamburini del *Gazzettino Rosa*, i quali, con fortissima e piuttosto tagliente ironia,

sono abitualmente composti in versi, e uniscono gli annunci delle rappresentazioni della sera successiva a delle, più o meno sviluppate, critiche di ciò che è stato o verrà rappresentato. Un esempio relativo all'*Orfee* è nel tamburino del 13 maggio:

Righetti al Milanese con una ostinazione | degna di miglior causa, che del suo *Orfee in viorone*, | anch'oggi l'offre al pubblico, convinto e persuaso | che se l'hanno fischiato, colpa fu sol del caso. | È proprio da invidiare questa felicità, | ch'egli ha di compiacersi di tal banalità.³⁹

Come si può evincere, si tratta di una critica a una replica, quella del 12 maggio, che testimonia, oltre all'ostinazione di Arrighi nel voler continuare a replicare l'*Orfee*, i numerosi fischi tanto a quella *performance* quanto alla precedente dell'11, ossia la prima assoluta. Non diverso è l'articolo, sempre del *Gazzettino Rosa*, del giorno successivo, nel quale, in un lungo e piuttosto pedante attacco, sempre in versi, si consiglia all'Arrighi di cambiare il proprio cantiniere:

«Batti ma ascolta» credo, Righetti abbia esclamato, | allora che al Milanese l'ha il pubblico fischiato, | ed oggi vi dà quindi con gran disinvoltura | ancora *Orfee in viron*; ché vince chi la dura. | A proposito: un mio amicone diletto | dottor in medicina e gentiluom perfetto, | amante della bibita e insieme della scienza, | che entrambe le coltiva con pari diligenza, | recossi l'altra sera al *Milanese*, e udì | l'*Orfee*. Furente venne, fra gli atti, dall'Hagy, | – talché, quasi credeva, che *caricar* volesse | il povero Michele – e il suo furore espresse | in questi sensi: «Io credo che il disgraziato autore | sia, simile ai batraci, sol d'acqua bevitore, | poiché dice,

³⁸ ANON., *Spiritelli*, «Lo Spirito Folletto», 18 maggio 1871, p. 8/1-III: III.

³⁹ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II, vv. 5-10.

ch'è in moda il bene molto vino | e che per fare il *chic* s'ubbriaca il damerino. | Se di tal nobil liquido l'esofago in[n]affiasse | farebbe che il suo cerebro di meglio fermentasse | idee, pensieri, spirto; così gli è un *pel[l]agroso* | che co' suoi scritti, rendesi al pubblico nojoso[.] | Dategli, a nome mio, *gratis* un buon parere: | o cambi la cantina o cambi il suo mestiere».⁴⁰

Il riferimento, così come per il citato articolo dello *Spirito Folletto*, è qui a un personaggio dell'operetta di Arrighi. Nello specifico, si tratta del personaggio di Aristo (chiara parodia di Aristée), amante monzese di Euridice, il quale si finge un ingenuo lattaio montanaro per farsi apprezzare dalla donna: ella, volendolo trasformare da «montagnée»⁴¹ a «vun di primm schicch de Milan»⁴² decide di farlo ubriacare, in quanto sostiene che bere tanto da non reggersi in piedi sia l'unico modo per essere *chic*. Chiaramente, Fabrizio Galli, autore dei tamburini sul *Gazzettino*, si lascia in questo caso prendere la mano nella sua *vis comica*, esagerando fortemente i termini di un pur esistente non apprezzamento dell'operetta, senza al contempo fornire delle reali motivazioni che spieghino tale insuccesso. Per chiudere la disamina degli articoli del *Gazzettino Rosa*, conviene citare la critica (sempre in un tamburino) più interessante per l'analisi drammaturgico-musicale dell'*Orfee*, che è proprio quella alla prima rappresentazione:

Orfee in vioron ier sera riusciva al Milanese | proprio una *vioronata*. Sembra che alquanto lese | abbia il signor Righetti le facoltà mentali | e ve 'n sian di più savj dei pazzi agli ospedali, | poiché sebben tra i fischi finia la

produzione, | che difetta di spirto e manca di invenzione, | e in cui Gounod con Wagner la parodia confonde, | oggi, come se avesse colto d'allor le fronde, | la *replica* v'annuncia; non monta s'è fischiata: | Righetti vi dirà, che venne replicata. | Comanda infatti lui; sebbene il signor Cletto | dovrebbe poi al pubblico portar maggior rispetto.⁴³

Innanzitutto, si nota una critica non molto giustificata alla scelta di Righetti di replicare l'*Orfee*, in quanto, sostiene Galli, un'opera fischiata non dovrebbe essere replicata (fatto in sé poco logico, poiché chiaramente non bastano i fischi a una prima assoluta per definire totalmente l'insuccesso di un'opera). I versi per noi più interessanti sono quelli centrali, «che difetta di spirto e manca di invenzione, | e in cui Gounod con Wagner la parodia confonde»: l'invenzione è dunque poca, come vedremo anche nelle critiche successive, c'è poco di nuovo rispetto all'operetta di Offenbach, e soprattutto si confonde la parodia tra l'autore francese (il critico cita Gounod, ma chiaramente si tratta di Offenbach) e Wagner, vero oggetto del sarcasmo dell'Arrighi. Più avanti analizzeremo nello specifico i dettagli della parodia, e di conseguenza anche gli oggetti di tale parodia, ma già da qui intuiamo che Arrighi pare aver utilizzato l'*Orphée aux Enfers* come mezzo per muovere una critica parodica alla musica wagneriana. La ripresa dell'operetta offenbachiana è chiara anche in una critica, comparsa a seguito delle repliche torinesi, sulla *Gazzetta Piemontese*, la quale confonde in verità (con quella stessa confusione citata dal *Gazzettino*) i piani della parodia, poiché associa l'*Orphée* direttamente alla musica dell'avvenire, corrente estetica a cui chiaramente Offenbach non può essere associato:

⁴⁰ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p 3/II-III, vv. 25-46.

⁴¹ A, c. 4r; B, c. 4r.

⁴² A, c. 4v; B, c. 4r.

⁴³ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 2/I-II, vv. 9-20.

La parodia di Cletto Arrighi *Orfee* ossia *La musica dell'avvenire*, rappresentatasi ieri sera al Rossini, piacque discretamente. Questo lavoro comprende una continua caricatura della musica cosiddetta dell'avvenire, ed in ispecial modo all'*Orphée aux [E]nfers* di Offe[n]bac[h]. La si potrebbe chiamare la parodia delle parodie. Non ci peritiamo a parlare del merito intrinseco di questa satira, perché son cose che si sentono e si vedono, ma non vi si discute sopra.⁴⁴

Venendo a critiche di più ampio respiro, è utile citarne due: la prima comparsa il 12 maggio, in seguito alla prima rappresentazione milanese, la seconda scritta il 9 luglio, quando già si è conclusa la *tournée* torinese, e con essa tutte le sette repliche dell'*Orfee in vioron*. Leggiamo sul *Corriere di Milano*, il 12 maggio:

Non tutte le ciambelle riescono col buco: l'*Orfee in Vioron*, che fu rappresentato ier sera, non ebbe il successo dell'immortale *Barchett*. Il teatrino del Righetti era pieno come un uovo, ed i giornalisti ed i letterati erano la maggioranza. Il primo atto andò bene, parecchie ariette furono applaudite, ed in fine si volle il *bis* della canzone del venditore di cocomeri, cantata con molto brio. Il secondo atto andò meno bene; però la signora Trezzini si fece applaudire in una canzonetta e dovè ripeterla. Nel terzo atto piacque una scena fra due disperati che, incontratisi in un'osteria, credono di essere vicendevolmente invitati a cena; ma il finale tentennò. Il sipario scese accompagnato da funesti sibili. Nel quarto atto, il mare si fe' grosso, il cielo s'annerì e scoppiarono fulmini. Per poco non fu capovolta la nave che

portava Orfeo ed i suoi compagni. L'*Orfee in vioron* non ha analogia con la parodia musicata da Offenbach, sotto il titolo *Orphée aux Enfers*. La favola è tutta del Righetti. La musica è quella stessa dell'*Orphée*, male adattata e peggio eseguita. La maggior parte dei pezzi non furono che risse fra le voci e gli strumenti. Lo spettacolo fu messo in iscena con quella eleganza e quella diligenza a cui il Righetti ci ha assuefatti.⁴⁵

Come prima cosa, notiamo la conferma del fatto che molti brani riprendono la musica di Offenbach, pur non rendendole onore («male adattata e peggio eseguita»). Al di là del commento sui cantanti-attori e sulle arie e scene, un'osservazione dell'anonimo critico (potrebbe trattarsi di Torelli-Viollier, il quale si occupa della critica teatrale per il *Corriere di Milano*, ma non ne abbiamo la certezza) risulta, nell'opinione di chi scrive, molto importante: il teatro è «pieno come un uovo, ed i giornalisti ed i letterati erano la maggioranza». Questo commento potrebbe dare forza a un'ipotesi sulla nascita e sulla natura dell'*Orfee in vioron*: confrontando la parodia con le altre commedie, o anche operette, rappresentate al Teatro Milanese, infatti, per i temi trattati l'*Orfee* risulta notevolmente più complesso, in particolare rispetto alla critica alla musica dell'avvenire, tanto da suscitare un successo talmente scarso da non portare l'Arrighi a pubblicarne il testo nella collana edita da Barbini.⁴⁶ L'ipotesi è dunque quella per cui l'autore non intendesse fin dall'inizio portare in scena un possibile grande successo, quanto una parodia che fosse, diciamo così, un gioco intellettuale di critica satirica alla musica dell'avvenire. Questo fatto potrebbe essere provato dalla presenza in sala da un grande numero

⁴⁴ ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 23 giugno 1871, p. 1/III.

⁴⁵ ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatro [M]ilanese*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, pp. 2/v-3/l.

⁴⁶ Abitualmente, Arrighi pubblica i testi delle commedie di successo presso Barbini; *cfr.* ACERBONI, 1998, pp. 67-79.

di giornalisti e uomini di cultura: il pubblico a cui pensa Arrighi non è quello del *Barchett de Boffalora*, estremamente ampio e popolare, ma pare essere più selezionato, forse maggiormente in grado di cogliere un'ironia non immediata legata a un dibattito filosofico sull'ingresso in Italia della musica wagneriana. Per quanto nel testo i riferimenti parodici alla musica dell'avvenire non siano particolarmente sottili, si tratta in ogni caso di un tipo di comicità, e soprattutto di un oggetto di tale comicità, a cui un pubblico ampio è certamente meno interessato rispetto a quella, ad esempio, del *Milanes in mar*, che si gioca semplicemente su una serie di equivoci linguistici che inducono facilmente alla risata. È perciò possibile supporre che l'*Orfee* sia ideato come un *divertissement* per intellettuali, piuttosto che come un'operetta per divertire un pubblico il più ampio possibile, e da qui (sebbene non venga mai esplicitato negli articoli di critica) potrebbe derivarne l'insuccesso.

Infine, per chiudere la panoramica sulla critica a questo fiasco dell'*Orfee*, occorre citare un articolo di corrispondenza, proveniente da Torino, apparso sulla *Gazzetta Musicale di Milano* nel luglio 1871, a firma di tale C. M., che sappiamo, grazie all'*Introduzione* ai volumi predisposti dal RIPM dedicati alla *Gazzetta*, curati da Marcello Conati, trattarsi di Corinno Mariotti, corrispondente appunto da Torino.⁴⁷ In tale, lungo, articolo, Mariotti scrive:

Coll'infelissima produzione intitolata *Orfe[e]*, ossia *La Musica dell'avvenire*, la compagnia, anzi l'*[A]ccademia* del *[T]eatro* Milanese, ha chiuso replicandola parecchie sere, senza generale richiesta, il corso delle sue rappresentazioni al Rossini. Io non mi perderò certo a parlarvi d'un lavoro troppo conosciuto così, né d'una musica *espres-samente rubata* dall'Offenbach, né d'una

interpretazione troppo lontana dalla scapigliatezza di quei comici francesi che molto a torto si vogliono da noi imitare, senza averne i mezzi fisici e morali. E dico fisici e morali. Perché quantunque i comici francesi anche con poca voce sappiano cantare, e con pochi cenni sappiano vestirsi, è indubitato però che posseggono la doppia capacità del canto e della prosa in grado eminente, e i loro tipi di caricatura armonizzano perfettamente coi caratteri che con tanta verità rappresentano.⁴⁸

Un primo problema, perciò, nelle rappresentazioni dell'*Orfee* starebbe nel fatto che la compagnia in *tournée* non è in grado, né per le capacità artistiche dei propri componenti, né per le maggiori ristrettezze economiche della stessa Accademia del Teatro Milanese se paragonate a quelle delle compagnie francesi, di raggiungere il livello di «scapigliatezza» di queste ultime, abbassando perciò naturalmente il livello delle rappresentazioni della parodia di un'operetta che, in origine, è pensata appunto per una compagnia francese. Continua, sempre a proposito, l'autore:

L'unica che sappia cantare per bene è la signora Trezzini ed è anche l'unica che insieme alla vecchia canzone del mellonajo abbia suscitato vivo e cordiale l'applauso durante questa interminabile palinodia sulla musica dell'avvenire, la quale si poteva e si doveva mettere in caricatura con maggior garbo senza ricorrere alla società equivoca, al matrimonio civile, al concertista di trombone, al dente strappato ed al famoso *can-can*, che hanno niente a che fare coi costumi del popolo italiano in generale e di quello milanese in particolare.⁴⁹

⁴⁷ CONATI, 2008, p. xxv.

⁴⁸ C. M. [CORINNO MARIOTTI], *Corrispondenze*. Torino, 6 luglio, «Gazzetta Musicale di Milano», 9 luglio 1871, p. 243/I-II: I.

⁴⁹ *Ibid.*

Qui la critica si muove dai cantanti-attori, i quali di nuovo vengono accusati di non essere in grado di sostenere una parodia di un qualcosa tanto elaborato quanto *l'Orphée aux Enfers*, alla stessa drammaturgia dell'opera, che pur di fare satira sulla musica dell'avvenire utilizza mezzi considerabili (non nelle parole del critico, ma possiamo evincerne il pensiero) piuttosto triviali e che male o per nulla rispecchiano la società milanese che il Teatro dell'Arrighi si prefigge di portare sulla scena. L'articolo si conclude poi con una stecca diretta all'autore-impresario:

In conclusione, malgrado che gli attori abbiano fatto del loro meglio, malgrado qualche applauso, malgrado la replica ogni sera della canzone del mellonajo, malgrado le sette repliche della produzione intiera, ho l'onore di dirvi che il giudizio dei torinesi non ha variato da quello dei milanesi, e che questo sig. Orfeo non ha fatto punto l'incontro che si sarebbe meritato tal genere di lavoro se fosse stato originale nell'argomento e nella musica, nella sostanza e nella forma, nell'intendimento e negli effetti. Ora poi, associando questo insuccesso a quello del *Barchett de Boffalora*, che come commedia, oltre l'essere una imitazione, val poco, e come musica val niente, ricordando che delle produzioni in semplice prosa nessuna veramente ha destato un vero interesse, con tutto che non sieno mancate le repliche a formarne la buona riputazione, bisogna convenire che il [T]eatro Milanese manca ancora di... autori.⁵⁰

Per prima cosa, notiamo un fatto interessante, che già abbiamo visto in altri articoli: il brano di maggior successo è la «canzone del mellonajo», ossia il finale del primo atto, in cui i personaggi di Euridice e Aristo si mettono a cantare una

canzone popolare intonata dai venditori di cocomeri, cioè una canzone che non riprende brani di Offenbach, ma prende le mosse da un *milieu* culturale popolare, con probabilmente una melodia più semplice rispetto all'operetta francese (quindi, presumibilmente, con un esito migliore data la maggiore facilità del brano per i cantanti). Questa critica, come le altre d'altronde, chiude poi sottolineando il totale insuccesso dell'*Orfee in vivoron*, che però, come abbiamo provato a ipotizzare in precedenza, potrebbe essere stato previsto fin dalla sua stesura da Cletto Arrighi.

2. DA OFFENBACH AD ARRIGHI

Gli unici due testimoni pervenutici dell'*Orfee in vivoron* sono entrambi manoscritti autografi. Il primo dei due, che chiameremo **A**, si compone di 64 carte orientate verticalmente, ed è conservato presso il Museo archeologico «Villa Pisani Dossi» di Corbetta, in provincia di Milano:⁵¹ il diplomatico e letterato Carlo Alberto Pisani Dossi, infatti, alla morte in miseria dell'amico Carlo Righetti, ne ha raccolto le carte inedite, tra cui una copia dell'*Orfee*. Lo stesso Dossi, nelle sue *Note Azzurre*, ci racconta brevemente gli ultimi giorni dell'Arrighi:

Cletto Arrighi, morì nell'ospedale a pagamento di S. Vittore, il 3 novembre 1906 (Casa di S. Giuseppe) a ore 17 ½. Qualche giornale parlò di lui. Negli ultimi tempi era decadutissimo. Carlo Dossi lo soccorse parecchie volte.⁵²

Acerboni afferma che sia stato Dossi a occuparsi del moribondo, e a tentare di raccogliere ciò che in vita aveva prodotto ma non pubblicato:

Alle diciassette e trenta del 3 novembre 1906 il Righetti morì, «decadutissimo»

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ I-CORBpisaniDossi, fondo Arrighi, cart. 085 (u. a. 1280).

⁵² Dossi, 1964, p. 1020 (*Nota* n. 5775, pp. 1020-1021).

e dimenticato da (quasi) tutti, nella casa di salute a pagamento San Giuseppe in via San Vittore a Milano. Fu il Dossi a occuparsi di lui e a salvare dalla dispersione quel poco che nel disordine di una lunga vita non era stato sacrificato.⁵³

Le carte inedite di Arrighi, raccolte dal Dossi, sono oggi conservate da uno dei due rami della famiglia di quest'ultimo (gli eredi dell'altro ramo familiare conservano una diversa parte dei lasciti di Pisani Dossi presso il Dosso Pisani di Cardina, tra cui i manoscritti delle *Note Azzurre* studiate da Dante Isella).

Il testimone **B**, invece, è conservato dalla biblioteca della Famiglia Meneghina,⁵⁴ ed è un manoscritto di 76 carte orientate orizzontalmente. Tra i due si presentano moltissime differenze, non solo nel testo, ma anche nel numero di ripensamenti e cancellazioni: **A**, infatti, risulta molto più leggibile, mentre molte sezioni di **B** sono cancellate, riscritte o modificate. L'ipotesi, nel parere di chi scrive, è che i due testimoni siano contemporanei: il primo è una copia pensata per l'uso personale di Arrighi, mentre il secondo è ciò che l'autore ha certamente presentato agli uffici di censura prima delle rappresentazioni. Non a caso, infatti, **B** presenta il visto apposto dalla Prefettura di Torino risalente al 22 giugno 1871 (giorno della prima rappresentazione torinese) con il relativo timbro,⁵⁵ nonché il timbro della Prefettura milanese sul *recto* di tutte le carte, mentre sul testimone **A** non è attestato alcun *nulla osta*. In più, essendo quest'ultimo conservato tra le carte private del Righetti, è assai probabile che sia una copia per proprio uso personale. Un'importante differenza tra i due testimoni riguarda i pezzi chiusi: **B**, infatti, attesta solamente il testo dei brani recitati, o che potrebbero essere pensati

in forma di *mélodrame*, mentre non vi è traccia dei pezzi chiusi, i quali vengono però attestati in **A**. Anche questo fatto è facilmente spiegabile: è assai probabile che, insieme al libretto (perciò insieme a **B**), agli uffici della Prefettura sia stata sottoposta anche la partitura, ovviamente attestante i soli pezzi chiusi, e che perciò il Righetti non abbia ritenuto utile riportare in un ulteriore scritto i testi già attestati in essa, oggi purtroppo perduta.

Entrando maggiormente nel vivo del testo, come abbiamo ampiamente appreso dagli articoli sopra citati, *l'Orfee in vivoron* è un'operetta che prende le mosse dall'*Orphée aux Enfers* per proporre una satira sulla musica dell'avvenire. La ripresa di un'operetta francese piuttosto leggera per proporre una satira altrettanto leggera, così come avviene per *l'Orfee*, rientra nell'alveo di quella tendenza del teatro (anche musicale) di stampo comico ipotizzata da Ruben Vernazza:

Si può inoltre ipotizzare che l'adozione di soggetti lievi e comicità spigliata possa essere stata influenzata anche dall'esempio del coevo teatro musicale comico francese.⁵⁶

Naturalmente, siccome *l'Orfee in vivoron* vede la luce nel 1871, l'ispirazione è la prima versione dell'operetta di Offenbach, quella del 1858 (la seconda versione risale infatti al 1874), messa in scena a Milano, «prima città italiana a decretare un grande successo alle operette parigine»⁵⁷, per la prima volta nel 1866, come scrive Elena Oliva:

Il successo dell'operetta a Milano, come si è già detto, ebbe inizio non tanto con le rappresentazioni della compagnia Meynadier del 1865 al Teatro Re (*Les deux aveugles, Monsieur Choufleuri restera chez lui... e Jeanne qui pleure et Jean qui rit*), bensì con quella della compagnia Grégoire nel 1866, poiché la formazione

⁵³ ACERBONI, 1998, pp. 192-193.

⁵⁴ I-Mbm, T.148.

⁵⁵ B, c. 2r.

⁵⁶ VERNAZZA, 2015, p. 310.

⁵⁷ SALA, 2018, p. 287.

aveva portato in scena per la prima volta *Orphée aux [E]nfers* e *La belle Hélène*, operette di proporzioni più estese, che diedero la possibilità al pubblico di cogliere con esattezza l'innovatività del genere.⁵⁸

La commedia di Offenbach (d'ora in poi si farà riferimento, chiaramente, solo alla versione del 1858) si compone di due atti, ciascuno diviso in due *tableaux*, cosa che viene abbastanza fedelmente rispecchiata dalla parodia arrighiana, che si compone di quattro atti. In effetti, nell'ipotesi di una ricostruzione critica del libretto, il numero degli atti è un problema da affrontare: il testimone **B**, infatti, si compone di quattro atti, mentre il testimone **A** è in tre atti, ma alla carta in cui inizia il terzo atto Arrighi appone la dicitura «Come prima quattro atti», ed è ipotizzabile che questo ripensamento dell'operetta in tre atti (poi successivamente ripensato nuovamente) non sia mai in effetti andato in scena, come testimoniato da una critica comparsa sul *Corriere di Milano* in riferimento alle rappresentazioni milanesi che già fa riferimento a quattro atti (quelle torinesi sono di certo in quattro atti, dato che il testimone **B** riporta il visto della censura di Torino, sicuramente successivo a quello della censura di Milano)⁵⁹.

Al di là del numero degli atti, che si può pensare siano sempre stati quattro sulle scene, è utile proporre un confronto tra l'originale di

Offenbach e la parodia di Arrighi. *L'Orphée aux Enfers* alterna alle scene recitate un totale di ventuno pezzi chiusi (comprendendo nel computo di questi ultimi anche i *mélodrames*), mentre *l'Orfee in vioron* ne comprende quindici. Per essere più precisi, quindici sono i brani attestati in **A**, mentre parzialmente diversa è la disposizione dei pezzi chiusi prevista da **B**: a c. 1v, infatti, tale testimone presenta l'elenco dei brani, che a grandi linee rispecchiano ciò che è attestato in **A**, con alcune eccezioni. Ovviamente, **A** non riporta la *Sinfonia* iniziale, il *Preludio* del terzo atto e il *can-can* posto alla fine dell'opera, in quanto essi non presentano testo verbale. Rispetto all'elenco, però, abbiamo uno spostamento della *Canzone di Giraud*, ossia dell'attore che interpreta Monsù Busnich, che è prevista all'inizio del quarto atto, mentre in **A** è posta alla fine del terzo. Non potendo considerare i brani solo orchestrali come pezzi chiusi, possiamo comunque concludere che i brani cantati dell'*Orfee in vioron* sono, dunque, quindici.

Confrontando il testo dei pezzi chiusi tra le due opere, possiamo notare che molto del materiale musicale della parodia pare essere musica preesistente, ovviamente ripresa dall'*Orphée aux Enfers*, fatto provato dalla metrica simile dei brani, nonché dalla loro disposizione all'interno dell'intera opera o dai simili temi presentati dal testo verbale di tali brani. Per un più comodo e facile confronto, forse è utile presentare i pezzi chiusi delle due opere sotto forma di tabella, segnalando i casi in cui i brani di Offenbach vengono tagliati dalla parodia, nonché i casi in cui non sembra essere utilizzata musica proveniente dall'*Orphée aux Enfers*:

Orphée aux Enfers	Orfee in vioron
<i>Qui je suis? Du théâtre antique</i> (Opinion Publique)	<i>Me vedii, savii chi son?</i> (Statua di Carlo Porta)
<i>La femme dont le cœur rêve</i> (Eurydice)	<i>La donna che gh'ha on brus</i> (Euridice)

<i>Ah, c'est ainsi!</i> (Orphée, Eurydice)	<i>Ab! L'è così</i> (Orfee, Euridice)
<i>Voir voltiger sous les treilles</i> (Aristée)	<i>Mio padre è montanaro</i> (Aristo)
<i>Aïe! / Crac! Ça y est!</i> (Eurydice, Aristée)	---
<i>La mort m'apparaît souriante</i> (Eurydice)	---
<i>Voila une plume</i> (Aristée, Eurydice)	---
<i>Viens, c'est l'honneur qui t'appelle</i> (Orphée, Opinion Publique)	---
---	<i>Melon, melon, melon</i> (Venditore di meloni, Euridice, Aristo)
---	<i>Quand mi s'era al Gran Mercuri</i> (Giovanin)
<i>Dormons, que notre somme</i> (Chœur)	<i>Dormimm, dormimm</i> (Coro)
<i>Quand Diane descend dans la plaine</i> (Diane)	<i>Voi che gamba per dormì</i> (Euridice)
---	<i>Me regòrdi quand s'era pivella</i> (Madama Busnich)
---	<i>Bella, non come un angelo</i> (Busnich)
<i>Aux armes! Dieux et demi-dieux!</i> (Chœur)	---
<i>Pour séduire Alcmène la fière</i> (Ensemble de voix)	<i>Io che tanto alla parrucca</i> (Busnich, Orfee, Coro)
<i>Il approche, il s'avance</i> (Ensemble des voix)	---
<i>Quand j'étais Roi de Béotie</i> (John Styx)	---
---	<i>Viva, viva el rabadan!</i> (Coro)
---	<i>A dodici anni appena</i> (Euridice)

<i>Il m'a semblé sur mon épaule</i> (Eurydice, Jupiter)	<i>Voi, moscon che te seet</i> (Euridice, Busnich)
<i>Bel insect à l'aile dorée</i> (Eurydice, John Styx, Pluton)	<i>De moros usi a cambiar</i> (Euridice, Busnich)
<i>Vive le vin, vive Pluton</i> (Ensemble de voix)	---
<i>J'ai vu le Dieu Bacchus</i> (Eurydice)	---
<i>Maintenant je veux, moi, qui suis mince et fluet</i> (Ensemble de voix)	---
<i>La position c'est tend!</i> (Pluton, Eurydice)	---
<i>Ne regarde pas en arrière</i> (Ensemble de voix)	---

Il primo brano, attestato tanto in **A** quanto in **B**, è recitato dalla statua di Carlo Porta posta, all'epoca della rappresentazione, nell'isoletta al centro del lago dei Giardini Pubblici milanesi. Il fatto che esso sia presente in **B** indica che si tratti di un brano pensato per essere parlato, ma è in effetti curioso che sia in versi e non in prosa: è possibile, anzi probabile, che si tratti di un *mélodrame*, ossia di un testo recitato con un accompagnamento musicale. Non a caso, il primo brano dell'*Orphée aux Enfers* è proprio un *mélodrame* introduttivo affidato al personaggio dell'*Opinion Publique*,⁶⁰ la quale come prima cosa si fa riconoscere dal pubblico (come fa la statua di Porta)⁶¹ per poi introdurre la trama dell'operetta agli spettatori (di nuovo, come agisce la statua), ed è perciò probabile che, oltre al tema simile, la parodia importi da Offenbach anche la forma musicale di questo brano, ossia quella del *mélodrame*. Segue subito un pezzo in

cui Eurydice,⁶² o Euridice,⁶³ descrive la propria situazione di donna innamorata costretta in un matrimonio infelice: in entrambe le operette, tale brano è scritto in forma di *rondeau*, con dei *couplets* identici tra le due strofe, ed è perciò facile intuire che la versione milanese riprenda il testo musicale di quella francese. La stessa somiglianza occorre per il duetto successivo tra Orphée⁶⁴ (Orfee)⁶⁵ e la moglie: in entrambe le versioni, ella si lamenta della musica del marito che non riesce più a sopportare, e la metrica tra i due brani corrisponde in maniera quasi totalmente precisa (la differenza di una sillaba in eccesso o in difetto non pare essere particolarmente significativa). Nel caso della seguente canzone di Aristo (parodia di Aristée), Arrighi taglia l'inizio della *Chanson Pastorale*,⁶⁶ che in Offenbach si compone di alcuni versi intonati in alternanza a una risposta orchestrale, mentre

⁶⁰ OFFENBACH, 2022, p. 12.

⁶¹ A, cc. 2r-3v; B, cc. 2r-3r.

⁶² OFFENBACH, 2022, pp. 13-14.

⁶³ A, cc. 3v-4r.

⁶⁴ OFFENBACH, 2022, pp. 16-25.

⁶⁵ A, cc. 10v-11v.

⁶⁶ OFFENBACH, 2022, pp. 28-30.

pare conservare⁶⁷ il brano che, nell'originale, ha inizio dal verso *Voir voltiger sous les treilles*, come si intuisce dalla metrica identica (un settenario seguito da un quinario), dalla presenza anche in questo caso di un *refrain* tra le due strofe, nonché da ciò che il personaggio di Aristo afferma, cioè dal tentativo di convincere il pubblico di essere un montanaro che vende latte, quando poi si scoprirà essere un monzese (così come Aristée non è altri che Pluton travestito da apicoltore). Dopo il canto di Aristo, nell'*Orfee in vioron* vediamo una serie di tagli rispetto all'originale cui si ispira: non compaiono i due *mélodrames* tra Aristée ed Eurydice,⁶⁸ non compare la scena della morte della donna con la relativa aria⁶⁹ (cosa che, in caso non vi fosse stato il taglio, sarebbe stata illogica, poiché Euridice nella versione di Righetti non muore affatto), e non compare nemmeno il duetto finale tra Orphée e l'*Opinion Publique*,⁷⁰ in cui quest'ultima convince l'uomo a recarsi sull'Olimpo per pregare gli dèi di restituirci la moglie rapita da Pluton (di nuovo, non comparendo né gli dèi né gli inferi, il mantenimento del duetto sarebbe stato illogico). Veniamo dunque all'ultimo brano del primo atto dell'*Orfee in vioron*: si tratta di quella che molte critiche citate in precedenza hanno notato e lodato, la cosiddetta *Canzone del mellonajo*.⁷¹ Alla fine del dialogo tra Euridice e l'amante Aristo, infatti, da fuori scena si sente cantare un venditore di meloni e angurie, e il suo canto riverbera in scena quando i due amanti si ritrovano a mangiare i suddetti frutti, intonando allegramente quella che sembra logicamente essere una canzone popolare, di fatto quasi un jingle intonato per le strade di Milano dai venditori ambulanti. Di nuovo, perciò, possiamo supporre si tratti di musica preesistente, ma stavolta non ripresa da Offenbach, quanto da un

motivo probabilmente assai popolare (e, forse, per questo molto apprezzato dal pubblico). Come afferma Emilio Sala, infatti,

L'accento posto sul paesaggio sonoro urbano come sistema autopoietico/auto-rappresentativo caratterizza ben presto anche la cultura milanese (oltre a quella delle altre capitali europee). [...] I prolungamenti [degli] *street cries* [...] ci spingono verso il territorio di quella che oggi chiamiamo *popular music*, anche se in un'epoca che precede quella della “riproducibilità tecnica”.⁷²

In effetti, è lo stesso Cletto Arrighi a fare riferimento, nel *Ventre di Milano*, ai gridi dei venditori ambulanti milanesi, tra cui proprio quello dei venditori di meloni, dei quali vengono citate le frasi più ricorrenti, che non ha caso sono le stesse utilizzate nell'*Orfee in vioron*:

A compiere la fisiologia di Milano non mancano che i gridi dei venditori ambulanti. È noto che in tutti i paesi del mondo i venditori ambulanti per spacciare la loro mercanzia hanno bisogno di far udire che passano nella via alle donne che stanno chiuse in casa. Questi gridi particolarissimi a ciascun luogo servirebbero da soli a fare una certa idea dei costumi, delle abitudini e dei bisogni delle diverse città del mondo incivilito. Anche qui – com’è naturale – questi gridi sono differenti a seconda delle stagioni: ma ve n’ha di quelli che durano tutto l’anno. Cosicché si potrebbero distinguere in queste categorie: [g]ridi perenni – di primavera e d'estate – d'autunno e d'inverno. [...] I gridi di primavera e d'estate sono: [...] *Fochi romani al t[ə]ccb... On s[ə]ld al t[ə]cc[b] e ticch e ticch e f[ə]ccb. Che ròsol! Melon bon, melon bon.*⁷³

⁶⁷ A, c. 12r.

⁶⁸ OFFENBACH, 2022, pp. 33, 37.

⁶⁹ Ivi, pp. 34-35.

⁷⁰ Ivi, pp. 41-46.

⁷¹ A, c. 13v.

⁷² SALA, 2020, pp. 114-115.

⁷³ ARRIGHI, 2016, pp. 454-457.

Passando al secondo atto (o, in Offenbach, al secondo *tableau* del primo atto), il primo brano dell'*Orfee in vioron* non è riconoscibile affatto come parodia di un pezzo chiuso dell'*Orphée aux Enfers*: quest'ultima operetta, infatti, vede l'inizio del secondo *tableau* con il coro degli dèi che dormono, mentre la versione di Arrighi, al di là di una serie di dialoghi, presenta come primo brano un'aria del personaggio di Giovanin,⁷⁴ assolutamente non compatibile con il coro degli dèi (che, tra l'altro, verrà utilizzato per la parodia di un brano successivo). La canzone di Giovanin, dedicata al *Gran Meruri*, negozio di chincaglierie situato in precedenza nel luogo dove Arrighi fa sorgere il suo Teatro Milanese, di certo non riprende il testo musicale da Offenbach, ma non è stato possibile accettare se venga in questo caso riutilizzata musica preesistente o se essa venga appositamente composta, poiché non si è riusciti a identificare una fonte che possa essere stata utilizzata come base per questo brano. Di certo, invece, il coro del sonno degli dèi⁷⁵ è la fonte per il coro del sonno⁷⁶ dell'*Orfee*: non vediamo più gli dèi addormentati tra le nuvole che circondano l'Olimpo, ma coloro che dormono sono i *ficti* spettatori di un concerto di musica dell'avvenire organizzato dal personaggio di Monsù Busnich. In questo caso, oltre alla ripresa del tema del sonno, la metrica delle due versioni corrisponde perfettamente (*Dormons* diventa *Dormimm*). Il coro degli dèi assonnati è seguito, in Offenbach, dai *Couplets de Diane*,⁷⁷ un'aria affidata alla dea della caccia, in cui i versi si alternano a un particolare refrain: «Tonton, tontaine, tonton». In Arrighi, il brano che segue il coro del sonno è un'aria⁷⁸ in cui Euridice, che sta tentando di vendere fiori agli spettatori del concerto, si lamenta del fatto che

si siano tutti addormentati: così come nei *couplets* offenbachiani, quest'aria di Euridice presenta un *refrain* piuttosto semplice («Trallallallallarà») tra un verso e l'altro, il che ci porta senza dubbio a ritenere che, in questo caso, di nuovo vi sia un riutilizzo della musica dell'originale francese.

I due pezzi chiusi che seguono nell'*Orfee in vioron* non hanno invece nulla a che vedere con Offenbach: si tratta di un'aria di Madama Busnich⁷⁹ e di una seconda aria affidata a Monsù Busnich,⁸⁰ mentre nell'elenco dei pezzi chiusi dell'*Orphée aux Enfers*, dopo l'aria di Diane, abbiamo il grandioso coro *Aux armes!*⁸¹ che Arrighi sceglie di tagliare (probabilmente non disponendo di una massa di cantanti abbastanza sostanziosa, o abbastanza preparata, per poterlo mettere in scena). L'aria di Madama Busnich si compone di quattro quartine di decasillabi, in cui la donna ricorda i bei tempi andati in cui, giovane e bella, era circondata di pretendenti. Pur con una certa fatica, si è riusciti a identificare la fonte a tale brano: si tratta dell'aria *Mi ricordo quand'ero fanciulla*, dalla sesta scena del terzo atto del *Pipelè ossia Il Portinaio di Parigi*, opera di Raffaele Berninzone, messa in musica da Serafino Amedeo De Ferrari e rappresentata per la prima volta nel 1855, il cui manoscritto autografo della partitura è conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano. L'aria in questione si compone di tre sezioni: una prima, appunto, di due quartine di decasillabi, una seconda di due sestine di ottonari, e un'ultima con una sestina di quinari. Anche musicalmente, l'aria è divisa in tre sezioni diverse in base alla diversa metrica; poiché, invece, l'aria di Madama Busnich (che, naturalmente, vede un testo verbale modificato rispetto all'originale) si compone solamente di decasillabi, è possibile ipotizzare che essa riprenda solamente la prima sezione dell'aria

⁷⁴ A, c. 17r.

⁷⁵ OFFENBACH, 2022, pp. 47-49.

⁷⁶ A, c. 18r.

⁷⁷ OFFENBACH, 2022, pp. 56-59.

⁷⁸ A, cc. 18r-18v.

⁷⁹ A, cc. 18v-19r; B, c. 19r.

⁸⁰ A, cc. 20r-20v; B, c. 38r.

⁸¹ OFFENBACH, 2022, pp. 66-75.

del *Pipelè*, ripetendo semplicemente la medesima musica per riadattarla alla terza e quarta quartina (ossia, riadattando la musica di De Ferrari, è possibile che vengano ripetute due volte le bb. 19-46 dell'aria, nelle quali vengono intonati i decasillabi, per poi interrompere la musica). Per completezza, si riportano di seguito le due quartine dell'aria del *Pipelè* che, come si può vedere, è piuttosto simile all'aria di Madama Busnich:

Mi ricordo quand'ero fanciulla, | quando
ognun mi faceva il galante | e altra cura che
sceglier l'amante | notte e giorno non c'era
per me. || Ma pur troppo, e a nessun lo
direi[,] | ah[,] pur troppo son gli anni cre-
sciuti, | e non resta che ai tempi perduti |
dare addio col mio buon Pipelè.⁸²

Un secondo brano “interpolato” tra quelli ripresi dall'*Orphée aux Enfers* è l'aria di Monsù Busnich, che è il pezzo chiuso che segue quello intonato dalla moglie, e precede la parodia del *Rondeau des metamorphoses*,⁸³ celebre brano di Offenbach che Arrighi chiaramente riprende con *Io che tanto alla parrucca*⁸⁴ per chiudere il secondo atto. Di nuovo non senza un certo sforzo, è stato possibile identificare tale aria di Busnich come una parodia di una canzone popolare, contenuta nel secondo volume dei *Cento Canti Popolari raccolti e ridotti per Canto e Pianoforte, per Pianoforte solo e per Canto e Chitarra da Mario Foresi* edito da Adriano Salani nel 1894. Tale canzone pare essere stata piuttosto celebre, poiché il curatore Foresi dichiara, nella prefazione al volume:

Salvare da cotesta sorte [dall'oblio] quelli
che dal 1848 sino a noi parvero i canti pre-
diletti del popolo italiano, fu lo scopo di

quest'opera; il mezzo: ricercarli alacremente, emendarli tanto nelle parole quanto nelle note da alcuni massimi errori che nel correre da una bocca all'altra essi acquistarono e moltiplicarono, e, così infine, senza ordine alcuno, raccoglierli quasi un coefficiente dalla potenza melodica del popolo nostro: lettura ricreativa, dilettevole libro dov'egli si mostra studiato, narrato, descritto, dipinto.⁸⁵

Siamo perciò di fronte all'uso di una canzone molto nota, probabilmente riutilizzata a mo' di *vaudeville* dall'autore della parodia per suscitare una reazione positiva nel pubblico. Il testo verbale della canzone si compone di tre strofe con un *refrain*, così come l'aria di Busnich nell'*Orfee in vivoron* è composto da quattro strofe: la seconda strofa dell'aria di Busnich è infatti chiaramente parodia del *refrain*, ma non sappiamo dire con certezza se anche nelle rappresentazioni dell'*Orfee* esso venisse usato come ritornello, per quanto sia logico pensarla. Questo non limita l'ipotesi del riutilizzo della canzone, in quanto si tratta di un brano in forma strofica,⁸⁶ ossia in cui ogni strofa è intonata con la medesima melodia (perciò, aggiungere una strofa non comporta la produzione di nuovo materiale musicale). Come fatto in precedenza, si riporta di seguito il testo della canzone originale, in maniera tale da attestare quanto si avvicini alla parodia, così da sostenerne la tesi del riutilizzo delle musiche (si evita di ripetere ogni volta il *refrain*):

Bella siccome un angelo, | vaga quanto una
stella, | cara, tu fosti quella | che mi feristi il
cor. || Tu fosti il primo palpito | di questo
cor che t'ama, | che te sospira e brama, | e
vive sol per te. || Non da te lungi il vivere, |
né evento alcun, né Dio | potran del petto

⁸² *Pipelè* | ossia | *Il Portinaio di Parigi* | Melodramma giocoso in tre atti | composto espressamente | per il Teatro Gallo San Benedetto | in Venezia | *L'Autunnino* 1855, p. 36.

⁸³ OFFENBACH, 2022, pp. 77-82.

⁸⁴ A, cc. 22r-22v; B, c. 24r.

⁸⁵ *Cento canti popolari raccolti e ridotti per Canto e Pianoforte, per Pianoforte solo e per Canto e Chitarra da Mario Foresi*, 1894, p. 3.

⁸⁶ Come si evince dallo spartito; *gr. ibi*, pp. 192-193.

mio | l'imo tua strappar. || E se al mio
amor concedere | non ti vorrà la sorte, |
unica dea, la morte | nel seno accoglierò.⁸⁷

Concludendo questa panoramica sui pezzi chiusi, per quanto riguarda il terzo e quarto atto essi vengono quasi del tutto tagliati dall'Arrighi: ciò che viene mantenuto⁸⁸ è solamente il celebre *Duo de la mouche*,⁸⁹ in cui Euridice liquida in malo modo i tentativi di amoreggiare di Monsù Busnich: chiaramente il richiamo è all'originale di Offenbach, in quanto è evidente il parallelismo tra Jupiter che si trasforma in una mosca e Busnich che, per il Carnevale che sta avendo luogo, si traveste come l'insetto. Per quanto riguarda questo brano (in realtà sia *Voi, moscon che te seet che De moros usi a cambiar*, che insieme compongono la parodia del *Duo*) è perciò chiaro il riutilizzo di musica proveniente dall'operetta francese.

Per quanto riguarda gli altri due brani presenti nel libretto di Righetti, purtroppo in questi casi non è stato possibile identificare un brano preesistente da cui potrebbe essere stata tratta la musica: ciò che è certo è che non proviene dall'*Orphée aux Enfers*, poiché la metrica di nessuno dei pezzi chiusi di tale operetta corrisponde a quella della parodia. L'unica ipotesi si può fare in merito al coro *Viva, viva el rabadàn!*,⁹⁰ la cui ispirazione potrebbe essere un qualche coro popolare del periodo carnevalesco, ma non è nulla più di un'ipotesi non supportata da alcuna fonte; per quanto concerne invece l'aria di Euridice *A dodici anni appena*,⁹¹ non si è riusciti a pervenire ad alcuna ipotesi.

Sintetizzando, possiamo dunque affermare che i pezzi chiusi dell'*Orfee in vivoron* sono per la quasi totalità composti, o meglio riadattati, a partire da

musica preesistente, e che la fonte principale di tale musica, come tra l'altro prevedibile, è l'*Orphée aux Enfers*. Dei sei brani che non riprendono musica da Offenbach, tre utilizzano un testo musicale proveniente da brani assai noti presso il pubblico milanese, ossia la *Canzone del mellonajo*, l'aria dal *Pipelè* e il canto popolare *Tu fosti il primo palpito*, ed è ipotizzabile che anche il coro del terzo atto *Viva, viva el rabadàn!* riprenda un coro carnevalesco. La popolarità di questi brani non va considerata come quel tentativo di “popolarizzazione” che ha in effetti grande spazio nell’opera serie dalla metà dell’Ottocento in poi. Anna Tedesco identifica alcuni criteri utili a discernere l’uso di musica “popolare” nell’opera seria, a partire dallo spoglio della pubblicistica coeva:

- Qual è il significato di “popolare” nella stampa musicale? “Popolare” si riferisce a una musica (quasi sempre operistica) che
 1. abbia successo
 2. sia apprezzata da tutti (vedi per esempio la rivista *La musica popolare* (Milano, 1882-1885) pubblicata da Sonzogno)
 3. sia basata sulla melodia
 4. si rivolga alle emozioni più che all'intelletto (con accezione negativa)
 5. non sia intellettualistica né artificiale.⁹²

Questo tipo di “popolarità”, cercata dai compositori in particolare operistici, non è quella cercata dall'Arrighi, il quale invece riutilizza musica preesistente popolare intesa come estrapolata da un contesto effettivamente quotidiano (pensiamo in particolare a *Melon bon*), e

⁸⁷ Ivi, p. 191.

⁸⁸ A, c. 29r; B, c. 30r.

⁸⁹ OFFENBACH, 2022, pp. 133-142.

⁹⁰ A, cc. 27r-27v.

⁹¹ A, cc. 27v-28r.

⁹² TEDESCO, 2011, pp. 263-264; «What was the meaning of “popular” in the music press? “Popular” referred to music (almost always an opera) that 1. was successful 2. appealed to all (see for example the magazine *La musica popolare* (Milan, 1882-1885) published by Sonzogno) 3. was based on melody 4. appealed to emotions more than to the intellect (negative meaning) 5. was neither intellectual nor artificial» (trad. mia).

non costruita *ad hoc* nel tentativo di ottenere un apprezzamento popolare.

A questo punto, l'opinione di chi scrive è che anche i rimanenti due brani, ossia le arie di Giovanin e di Euridice, utilizzino musica preesistente probabilmente conosciuta e diffusa, poiché tutti gli altri riprendono composizioni assai note (anche rispetto a Offenbach, viene proposta la parodia dei brani più conosciuti) senza aggiungere materiale musicale alla parodia; naturalmente, è bene ribadirlo, nessuna fonte può confermare tale ipotesi, almeno attualmente.

3. VAGELALMINFREISCHÜTZ-IMANDORF

Come abbiamo capito, l'*Orfee in vioron* prende le mosse dall'operetta di Offenbach per condurre una satira nei confronti della musica dell'avvenire, di cui in questo paragrafo si vogliono analizzare i pretesti satirici. Per questo, il titolo del paragrafo è *Vagelalminfreischützimandorf*, ossia il nome del, chiaramente inventato, maestro di musica dell'avvenire che Orfee afferma più volte di ammirare.⁹³ La satira sulla musica importata dalla Germania, infatti, si incarna in particolare in questo personaggio, di cui ci viene fornita una descrizione nel *mélodrame* della statua di Carlo Porta, all'apertura del sipario:

STATUA: Anca [a] mì me fa magon | quell vedè a disprezzà tant | Bellin, Verdi e Mercadant | per Vagner e Meldenson.⁹⁴

[...]

Sto Orfee chì l'è on tulipan, | sonador de bombardon | che va intorna per Milan | de per lù come on tappon, | a sonà di bei assòli | pien de trilli e pien de voli.⁹⁵

Si tratta, insomma, di uno sciocco suonatore ambulante di bombardone, che disprezza la musica italiana per suonare solamente Wagner e Mendelssohn. Per tutta la parodia, i pretesti comici di Orfee sono legati al suo lavoro come musicista, e al fatto che non sopporti più la musica italiana più tradizionale e si concerti solamente su quella dell'avvenire, al contrario della moglie Euridice, a cui piace la «musica del present»⁹⁶. Nel duetto tra i due, che, come abbiamo visto in precedenza, riprende quello tra Orphée ed Eurydice da Offenbach, il bombardista tenta di far ascoltare alla donna una sua nuova sinfonia composta secondo le regole della musica dell'avvenire, che dura non meno di un'ora e un quarto:

ORFEE: Terribil, settet là, | che scaldi l'istrument. | sta attenta, sent | sta sinfonia chì in fa.

EURIDICE: Grazia, grazia! Compassion!

ORFEE: Nò! L'è per punizion. | Dà a trà, che l'è on boccon | che dura on'ora e on quart.

EURIDICE: On'ora e on quart!

ORFEE: Almen.

EURIDICE: Ah! Se podess scappà...⁹⁷

Subito prima di questo duetto, che si chiude con Orfee che suona un brano per bombardone ed Euridice che si tura le orecchie, ha luogo un dialogo tra i due sposi che si gioca non solamente sull'opposizione che Orfee ha verso qualunque musica che non sia avveniristica, ma anche su un secondo pretesto satirico: l'assoluta povertà di Orfee, proprio a causa delle proprie scelte artistiche. Siccome nessuno vuole più ascoltare la sua musica, infatti, egli si lamenta del fatto che nessuno gli lanci più soldi dalle finestre:

⁹³ A, cc. 10r, 31r; B, cc. 9r, 28v, 37v.

⁹⁴ B, c. 2v.

⁹⁵ A, c. 3r; B, c. 2v.

⁹⁶ A, c. 5r; B, c. 4v.

⁹⁷ A, cc. 10v-11r.

ORFEE: Invece di palanch, giò di finester me
butten giò di...

EURIDICE: Cosa te butten giò?

ORFEE: Anca ier, m'è vegnuu in coo on vas.

EURIDICE: On vas de fior?

ORFEE: L'era on vas sì, ma... Minga de
fior... L'era de maiòlica.⁹⁸

A causa del lancio di vasi dalle finestre come unico pagamento che, evidentemente, i cittadini milanesi ritengono degno per un suonatore di musica dell'avvenire, Euridice tenta di convincere il marito a unirsi a qualche orchestra o banda, come la Società del Quartetto o alla compagnia di Tirazza, una banda di suonatori ambulanti attiva a Milano. Il Tirazza non accetta di accogliere Orfee con sé:

ORFEE: E poeu, figurett che lù no el sòna
che ròbba nostrana, ròbba de Rossini, Bel-
lini, Donizetti, Verdi... Verdi, figuret!

EURIDICE: Oh, sigura!

ORFEE: Morì de famm, putòst che abbas-
samm finna a sto pont! Porcaria menudra!
Mi no sòni che el Betoven, el Mendelson e
Vagner.⁹⁹

Lo stesso vale per la Società del Quartetto:

ORFEE: Ghe sont staa anca là, ma credeva,
da quell che aveven ditt, che se annoiassen
molto pussee. Te vedet, lor fann mostra de
sbadiglià, ma a la longa se diverten moltis-
sim. E purtròpp, dent per dent, el sò Rossini,
el sò Bellini e anca el sò Verdi gh'el lassen
scarligà denter anca lor.¹⁰⁰

Dato che tutti, a Milano, paiono apprezzare Rossini, Bellini o Verdi (cosa che evidentemente

lascia esterrefatto l'avvenirista Orfee), non gli resterà che andare in Germania:

ORFEE: Te pòdet immaginatt! D'ora
innanz, mi cominci a trovà minga assee dif-
ficil nanca el Vagner! Vui taccamm al famoso
Vagelalminfreischützimandorf. Voi quell,
che armonia sublime! Se capiss pròpi nient
del tutt.¹⁰¹

Il punto dell'ironia di Arrighi, sulla musica avveniristica, è proprio questo: per essere apprezzata veramente da coloro che credono di esserne sostenitori, essa non deve assolutamente essere comprensibile.

Orfee non è l'unico personaggio avvenirista della parodia. Il suo rivale in amore, ossia colui che tenta di conquistare Euridice, è infatti un altro appassionato di musica germanica: Monsù Busnich. Gelosissimo della moglie, Busnich è un ricco dentista immigrato dal Lussemburgo, il quale evidentemente porta con sé la musica dei Paesi nordici. Nel secondo atto organizza un concerto di musica dell'avvenire in casa propria, e, come abbiamo visto in precedenza, l'unico risultato di tale concerto sul pubblico è quello di farlo addormentare. In verità, l'unico scopo del dentista è quello di attirare molti avventori nella propria casa per ottenere più clienti, fatto che, dato il risultato del concerto, non sembra funzionare, e in questo chiaramente vediamo un nuovo elemento ironico rispetto alla musica dell'avvenire (ossia il fatto che non riesca a far guadagnare nulla agli "impresari" che la mettono in scena). Il personaggio di Busnich potrebbe richiamare, in qualche modo, tale Bauer, dentista di cui abbiamo notizia dal *Ventre di Milano*:

Circa vent'anni fa un povero dentista di Germania venne fra noi. Di dentisti abbastanza buoni avevamo allora i padri dei

⁹⁸ A, c. 9r; B, cc. 8r-8v.

⁹⁹ A, c. 9v; B, c. 8v.

¹⁰⁰ A, c. 9v; B, c. 9r.

¹⁰¹ A, cc. 9v-10r; B, c. 9r.

Fatebenefratelli, il Ballerio e non so chi altri. Ed ecco che il dentista tedesco, sempre per quella ragione del *nemo propheta*, diventa di moda, sposa una delle più belle fanciulle milanesi, mette equipaggio con livrea filettata di giallo e diventa milionario. È questi il signor Bauer.¹⁰²

Al di là del fatto che sia o meno la parodia di un personaggio realmente esistente, ciò che ci interessa è il fatto che, oltre a non attrarre clienti nuovi, la musica dell'avvenire non porta nemmeno alla conquista delle donne di cui i personaggi si invaghiscono. Busnich, infatti, tenta a più riprese di “rubare” la moglie a Orfee, tentativo che si chiude con la parodia del *Duo de la mouche* di cui abbiamo parlato in precedenza: la passione per la musica dell'avvenire, in fin dei conti, non porta a essere riamati, poiché la gran parte delle persone preferisce la musica del presente a quella dell'avvenire, così come avviene per Euridice.

Ultimo personaggio che si relazione direttamente alla musica di origine germanica è quello nominato semplicemente Avvenirista, senza che gli venga dato un nome. Di costui non sappiamo quasi nulla, se non il fatto che, come Orfee, è completamente squattrinato. Fin dalla sua prima apparizione, l'Avvenirista tenta di farsi offrire la cena:

AVVENIRISTA: Cos’el voeur! La mia sola passion l’è de vess invidaa a disnà dai mè amis. Mi, quand sont invidaa via a disnà, sont tutt content. L’è el mè sogn, la mia vita.¹⁰³

Di nuovo, fa la stessa cosa nel secondo atto, lodando il cuoco di Monsù Busnich e convincendo quest'ultimo a invitarlo a cena:

AVVENIRISTA: L’è vera che lù el gh’ha on così bravo coeugh?

BUSNICH: Un vero parigino.

AVVENIRISTA: Me piasaria molto a provall.

BUSNICH: Se volete restare con me a pranzo oggi...

AVVENIRISTA: Grazie, accetti volontera! Meno male; ghe sont reussii anca per incoeu [a] menà la roeuda...¹⁰⁴

La parabola dell'Avvenirista squattrinato si conclude con un dialogo tra costui e Orfee. Dopo essere usciti dal Teatro di Santa Radegonda, dove Orfee ha appena rappresentato la sua prima opera dell'avvenire (ovviamente, con un numero impressionante di fischi), i due si trovano in un'osteria e ordinano la cena, ciascuno sperando che l'altro abbia la possibilità di pagare. Di nuovo, l'ironia non è particolarmente sottile, ma richiama al fatto che la musica dell'avvenire non consente né a chi se ne appassiona né a chi la pratica di mantenersi, e nemmeno di pagarsi una cena. A margine, una stessa satira, proprio sul personaggio di Orfee, è proposta da Neo Cirillo (ulteriore pseudonimo dello stesso Carlo Righetti) nel *Ventre di Milano*, in cui si fa riferimento al personaggio come un ex-musicista ridottosi, per miseria, a vendere fiammiferi (è chiarissimo il rimando all'*Orfee in vioron*):

L’Orfeo, già assolista di bombardone, ha smesso di suonare e ora vende fiammiferi. Povero assolista! Dacché gli fu proibito di suonar nelle vie frequentate ha dovuto vendere l’strumento e appigliarsi al commercio delle scatolette.¹⁰⁵

I due avveniristi squattrinati, al termine dell'alterco su chi debba pagare all'osteria, si ritrovano

¹⁰² A[RRIGHI], COLOMBO, DIAMANTI, CLERICI, BIANCHI, 2016, p. 422.

¹⁰³ A, c. 5r; B, c. 5r.

¹⁰⁴ B, c. 13v.

¹⁰⁵ CIRILLO 2016, p. 346.

ad avere un destino comune: il quarto atto si apre infatti *in vioron*, in galera, dove sia Orfee che l'Avvenirista sono rinchiusi. In un monologo iniziale, è Orfee a lamentarsi dell'ingiustizia sociale subita, delle continue prese per i fondelli da parte di chiunque per il fatto di professarsi avvenirista (vocabolo che, non a caso, viene interpretato alla stregua di un insulto):

ORFEE: Come lè ingiusta la societa! On pòver diavol che, in arte, el le pensa minga come lee, te mel mincionen, te mel schiscen, te mel lighen quasi el fuss on can rabbiaa. El ciamen matt, oppur consòrte, o membro della mutua ammirazion. Finna el secondin el m'ha buttaa andree quella paròla offensiva che gh'hann in bocca tutti contro de nun: avvenirista!¹⁰⁶

Sarebbe logico aspettarsi che i due siano in carcere poiché non hanno potuto in alcun modo pagare la cena del terzo atto. In verità, il Commissario di Polizia ci informa del reato di cui sono accusati:

COMMISSARIO: Lor duu hinn accusaa de on delitt noeuv. El delitt de avvenirismo.

ORFEE: L'avria giuraa! Ma ch'el disa on poo, avvenirismo, on delitt? Da quand inscià?

COMMISSARIO: Dal dì che si è constatato che voi altri, colla vostra musica tedesca, rovinate il buongusto italiano, e i timpani delle orecchie delle famiglie pacifche e benintenzionate.

AVVENIRISTA: Ben, allora ch'el sappia che me vanti anca mì de vess on colpevol de avvenirismo.

COMMISSARIO: Ch'el scusa. Per vess colpevol lè minga assee l'intenzion, ma bisògna

commettere atti tali da portar danno alla societaa costituita. Lù chì l'ha scritt on'opera criminosa, e Orfee el va intorno cont el bombardon in spalla, a sonà difficil e a fà rescia su i busecch.¹⁰⁷

Pertanto, l'avvenirismo è diventato un delitto, simile al reato di disturbo della quiete pubblica: praticare la musica dell'avvenire non solo non porta a essere scritturati in nessuna orchestra, non solo non porta nuovi clienti nei teatri (o nelle sale da concerto private, come quella di Busnich), non solo non fa guadagnare da vivere, non solo fa fallire le prime rappresentazioni delle opere (nonostante Orfee si sia procurato anche una *claquese*, ossia il personaggio di Pomponia), ma anzi, in aggiunta, rovina il buongusto italiano, distrugge i timpani degli ascoltatori e per questi motivi conduce direttamente in carcere.

L'opinione del Righetti sulla musica dell'avvenire, nelle parole della sua parodia, sembra essere piuttosto inclemente. Tra gli scapigliati, in effetti, si possono notare quasi due scuole, due correnti di pensiero rispetto alla musica di stampo wagneriano. Non dobbiamo infatti considerare la Scapigliatura come una scuola di pensiero unitaria, che risponde a un'ideologia singola, come ci ricorda Farinelli:

Leggendo qua e là ti capita spesso di sentire all'affermazione che la Scapigliatura non ebbe una sua scuola, una sua ideologia, una sua poetica e che nel suo contesto fu velleitaria. È falso e semmai, a mio parere, essa fu per moltiplicazione di querele e di dibattiti esattamente il contrario: ebbe cioè più scuole, più ideologie e più poetiche, anche perché si assunse il compito, e compito naturale per il tempo, per le occasioni e per le contingenze

¹⁰⁶ B, c. 32r.

¹⁰⁷ B, c. 32v.

in cui fu costretta a operare, di contribuire a traghettare la cultura dal romanticismo al decadentismo, incagliandosi spesso sulle secche del positivismo-verismo.¹⁰⁸

Associare la Scapigliatura solamente a quello che spesso ne viene definito “capofila”, ossia Arrigo Boito, e perciò, nel merito, al suo profilo chiaramente avvenirista, sarebbe pertanto riduttivo. Scrive Guarnieri Corazzol, nel suo saggio sulla cosiddetta “battaglia wagneriana” in ambito scapigliato, proprio in riferimento alla fondamentale figura di Boito:

In questo contesto l’idea di un «dramma dell’avvenire» (perno della concezione e della pratica wagneriane) merita particolare attenzione, poiché a partire dall’Unità e almeno per una ventina d’anni a Milano e in Piemonte opera un movimento artistico d’avanguardia, la Scapigliatura: una pattuglia di artisti provocatoriamente innovatori, *inter artes* e aperti alla cultura europea, che in quanto avanguardia formula o sottintende la necessità dell’insuccesso quale garanzia di un’arte d’élite, rivolta essenzialmente ai posteri. È questa, almeno, la proposta drammaturgica incarnata dal primo *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868) che verrà ammorbidente dall’autore nel successivo decennio con il secondo *Mefistofele*.¹⁰⁹

Al contrario di uno strenuo sostenitore dell’avvenirismo in musica come può essere Filippo Filippi,¹¹⁰ Guarnieri Corazzol continua affermando che anche un grande innovatore, vicino all’estetica

di matrice germanica come Boito, ha avuto, nel corso del proprio sviluppo artistico, un rapporto ambivalente con la musica dell’avvenire, per quanto alla fine ne sia diventato, di fatto, un simbolo:

In merito agli orientamenti operistici, sulla carta Boito e i suoi sostenitori dovrebbero sentirsi wagneriani, cioè europei; ma questa apertura a un compositore tedesco rivoluzionario collide evidentemente con il loro patriottismo. Dopo un decennio scapigliato di proclami “italiani” antiwagneriani (fondati prevalente mente sugli scritti teorici del musicista), Boito effettivamente si presenta, nel periodo che ci interessa, come l’«amico italiano» di Wagner: riconosciuto tale pubblicamente da quest’ultimo proprio in occasione del *Lohengrin* bolognese. Di fatto, perciò, la posizione di questo poeta, compositore, critico e librettista appare nel complesso ambivalente, in quanto caratterizzata, sempre e comunque, da una pretesa di primato della musica italiana, che col tempo, nel primo Novecento, nella scia degli scritti di Nietzsche, diventerà una promozione dell’arte “mediterranea” in quanto erede di un primato italiano più antico (greco classico e poi settecentesco: Benedetto Marcello e Pergolesi).¹¹¹

Possiamo perciò immaginare, pur nei continui ripensamenti, sfaccettature e zone d’ombra che gli artisti del periodo in oggetto presentano, una corrente di scapigliati avveniristi, “capitanata” da Boito come artista, e da Filippi come critico. Esiste al contempo una diversa scuola di pensiero, di scapigliati anti-avveniristi, tra i quali spicca la fondamentale figura di Giuseppe Rovani. Ci dice, in merito, Carlo Alberto Pisani Dossi nelle sue *Note Azzurre*:

¹⁰⁸ FARINELLI, 2003, p. 11.

¹⁰⁹ GUARNIERI CORAZZOL, 2020, pp. 164-165.

¹¹⁰ In merito al dibattito tra avveniristi e anti-avveniristi, tra cui ha importanza fondamentale Filippi, *cfr.* SALA, 2014, che prende le mosse dal successo bolognese e dal fiasco milanese del *Lohengrin*; *cfr.* anche D’ANGELO, 2020, sul successo e fiasco nelle medesime città del *Mefistofele* di Boito.

¹¹¹ GUARNIERI CORAZZOL, 2020, pp. 165-166.

La Scala era il suo regno. [...] Il suo trono era composto dagli scalini che mettono ai palchi. Intorno a lui si affollavano gli artisti e i letterati [...] per *sgraffignargli* qualche frase per il giudizio del momento, e per la critica dell'indomani. Il giudizio di Rovani girava in un istante in sala. Il suo Dio, Rossini. [...] In musica, come in tutto, Rovani era italiano-simo. Odiava la nuova scuola musicale che cerca di compensare la mancanza delle idee col fracasso de' suoni e dicea di Faccio, di Boito e compagnia, spregiatori della Euterpe italiana «*chi disprezza Omero non sarà mai Virgilio*» [...] Quando poi gli si vantavano i progressi della scienza musicale moderna, la quale ha per es. abolito la *cabaletta, certamente* – diceva – *l'è pussee facil a falla n[ō], che a falla*.¹¹²

Sempre dalle *Note Azzurre*, abbiamo un'ulteriore notizia dell'opinione di Rovani sui sostenitori del wagnerismo:

Notissima in Milano e fuori, la sua ira biblica contro i profanatori dell'arte in genere, e in particolare della musica, ch'egli chiamava la sua *unica amica*. Detestò i piegati e i venduti al culto della scuola franco-germanica, che violava la nostra; chiamava *fili-bustieri musicali* i Wagneristi.¹¹³

In particolare, Pisani Dossi ci racconta del poco amichevole rapporto tra Rovani e due grandi avveniristi, ossia il più volte citato Filippo Filippi e Franco Faccio, futuro direttore della sventurata prima milanese di *Lohengrin* nel 1873:

E ancora al Filippi, che gli chiedeva: stai bene? [Rovani rispondeva:] «*sto bene, quando non ti vedo*» – Al Faccio, caporchestra rovinatore degli spartiti: «*faccia di cazzo tirato, non per estro venereo ma per orchite*».¹¹⁴

Un esempio diretto dell'avversione del Rovani rispetto alla nuova estetica musicale, e anche ai mezzi attraverso la quale essa si esprime, possiamo poi ritrovarlo nella monografia *Le tre arti*, nella quale l'autore commenta l'utilizzo della figura del *Leitmotiv*, in un capitolo dedicato alla musica di Rossini:

«Quel che non ha natura, arte procura». Il proverbio delle donne si può applicare anche alle arti senza loro far torto; onde abbiam veduto in alcune opere celebrate che sono di scuola straniera o la vanno ormeggiando con faticosa insistenza, contrassegnare ciascun personaggio con una frase di convenzione, la quale si ripete ogni qualvolta il personaggio si mostra in iscena; come se, rappresentando il dramma parlato, il *buttafuori* fosse incaricato di gridare ad ogni uscir di personaggio: *Ecco il tiranno, ecco il primo amoroso, ecco il caratterista*. Convenzioni utili, se vogliamo, ma che, invece di essere le scoperte del genio che va innanzi, son poveri appoggi della fiacca natura che non sa sostenersi da sé stessa. A chi ha le gambe sane non giova l'invenzion delle grucce.¹¹⁵

Oltre a Rovani, lo stesso Carlo Alberto Pisani Dossi pare condividere opinioni critiche nei confronti della musica avveniristica: tale condivisione non è, in effetti, una novità, così come afferma Emilio Sala quando scrive che «[è] noto il culto di Giuseppe Rovani per Rossini e quello di Carlo Dossi per Rovani»¹¹⁶. Pisani Dossi, in ogni caso, scrive nella *Nota Azzurra* n. 3782, facendo riferimento alla *musica odierna* ma pensando chiaramente alla musica dell'avvenire:

Musica odierna. Arpeggi, accordi, che cercano sempre e non trovano mai il pensiero.

¹¹² DOSSI, 1964, pp. 483-484 (*Nota* n. 4859, pp. 482-485).

¹¹³ Ivi, p. 522 (*Nota* n. 3906, pp. 521-523).

¹¹⁴ Ivi, p. 479 (*Nota* n. 3857, pp. 478-480).

¹¹⁵ ROVANI, 1874, pp. 16-17.

¹¹⁶ SALA, 2018, p. 283.

È la musica che fà parer buoni i cattivi – È il trionfo di chi non ha idee, e siccome i più non ne hanno, così è la musica preferita dalla più parte dei signori maestri. «Non vi sono è vero, dicono i critici, molti pensieri, ma in compenso, quale *fattura*» – quasi che si trattasse di un lavoro da sarto o da calzolaio. Eppoi, dite buona una musica che dice nulla?... «Ma c'è scienza!» – voi rispondete. La Scienza, opinava Rossini, dev'esserci sì nella musica, ma, come il culo in una bella donna – dev'esserci e non essere veduta. In altre parole, la musica odierna è tutta *bagniffa* (salsa) e mai solida carne.¹¹⁷

E ancora, sempre sulla *musica odierna*:

Ai moderni matematici della musica, questa non piace loro che pei problemi di acustica. Né ci vedono altro, né ci trovan di bello che numeri e combinazioni di numeri, che vibrazioni di onde sonore ecc. L'occulta famigliarità fra la musicale armonia e la bontà che s'indovinava nelle opere antiche, è affatto perduta nelle moderne. Non dominano in questa che le dissonanze dell'odio.¹¹⁸

Insomma, la musica dell'avvenire, per Rovani quanto per Pisani Dossi, è tutto fumo e niente arrosto, o meglio tutta salsa e niente carne, per utilizzare le parole di quest'ultimo. Siamo di fronte a due esponenti di quella che abbiamo sopra chiamato “corrente anti-avvenirista” della Scapigliatura. Nonostante non ne abbia mai scritto in maniera esplicita, dal contenuto dell'*Orfeo in vioron* pare evidente la possibilità di inserire in questo filone più “tradizionalista” anche Cletto Arrighi, che non a caso è un grande amico tanto di Dossi (e l'abbiamo visto in riferimento alla morte dell'Arrighi) quanto di Rovani, tanto

da essere membro del comitato che, alla morte del letterato scapigliato, si occuperà di erigere un monumento alla sua memoria,¹¹⁹ sebbene «nonostante le perorazioni l'opera non fu mai realizzata»¹²⁰. Oltre a essere un divertente expediente di critica della musica wagneriana, la parodia di Arrighi può risultare utile per rendere più chiare alcune inclinazioni estetiche (che non sono mai solamente estetiche, in un periodo come la *fin de siècle*, ma sono anche ideologiche) del suo autore, così lontano dai sostenitori del wagnerismo come Filippi, Faccio o Boito, così vicino ai suoi sodali anti-avveniristi come Rovani o Pisani Dossi. Come ulteriore conferma si può far riferimento un'Appendice di Filippi apparsa sulla *Perseveranza* del 6 marzo 1871, a seguito di una rappresentazione di *Giannina e Bernardone* di Cimarosa al Teatro Milanese. Sostiene Filippi che Righetti abbia citato una lettera di Verdi (del 5 gennaio 1871 a Francesco Florimo) per sostenere la propria tesi di una necessità di un ritorno al passato (musicalmente parlando). Nell'articolo si racchiude forse, pur in tono minore, pur in una critica del tutto marginale, quel dibattito culturale tra wagneristi e tradizionalisti, rappresentati qui da un lato da Righetti, che rielabora (o storopia) le parole di Verdi per perorare la propria causa anti-avvenirista, e dall'altro dal progressista (più nell'estetica che nell'ideologia) Filippi, che puntualmente lo redarguisce:

Il direttore del Teatro [Milanese], per troppo zelo, è uscito proprio di carreggiata: annunciando negli avvisi la rappresentazione di *Giannina e Bernardone*, volle far della critica da cantonate e disse: «Nella sua ultima lettera l'illustre Verdi raccomandò ai suoi colleghi

¹¹⁷ DOSSI, 1964, pp. 446-447 (Nota n. 3782, pp. 446-447).
¹¹⁸ Ivi, p. 600 (Nota n. 4521, p. 600).

¹¹⁹ Ivi, p. 507 (Nota n. 3877, pp. 506-510); «Si forma il comitato pel monumento composto da Hayez presidente, Paolo Ferrari, deputato Mussi, Cletto Arrighi e Domenico Induno – e L. Perelli segretario».

¹²⁰ PULIAFITO, 2017, p. 319.

italiani di ritemprarsi nello studio della musica passata, piuttosto che scimmiotare senza genio la straniera musica dell'avvenire». Mi perdoni l'amico Righetti, ma in questo suo fervorino ci sono più corbellerie che parole; prima di tutto Verdi non si è mai sognato di dire *ai suoi colleghi* di ritemprarsi nelle musiche simili a quelle di opere minori e convenzionali di Cimarosa o di Paisiello. Verdi ha dato il saggio consiglio di *ritornare al passato*, non ai suoi colleghi, ma agli allievi dei Conservatori. E poi c'è passato e passato: il passato a cui allude Verdi nella sua stupenda lettera non sono mica le nenie svenevoli di certe opere incipriate: egli alluse a Marcello, a Palestrina, a Scarlatti, a Pergolese, anche se vuolsi a Cimarosa e Paisiello, ma al Cimarosa del *Matrimonio segreto*, al Paisiello della *Servi padrona*. Le opere del genere di *Giannina e Bernardone* sono buone forse da studiare in iscuola ed in biblioteca, ma certo non è musica da *ritemprare* gli ingegni indeboliti e molto meno da umanizzare le scim[m]ie dell'avvenire. Pensò poi anche l'amico Righetti che gli studiosi della musica in Italia, che vogliono diventare compositori, non arrivano certo al migliaio, e che per *ritemprare* mille uomini di buona volontà non val proprio la pena di rompere le scatole a 25.000.000 d'Italiani.¹²¹

BIBLIOGRAFIA

- ACERBONI, G., *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni, 1998.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 10 maggio 1871, p. 2/iv.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 20 giugno 1871, p. 3/ii.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 aprile 1871, p. 3/i.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 marzo 1871, p. 2/v.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/ii.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/ii.
- ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 22 giugno 1871, p. 1/ii.
- ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 23 giugno 1871, p. 1/iii.
- ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatri*, «Corriere di Milano», 10 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatro [M]ilanese*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatro [M]ilanese*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 10 maggio 1871, p. 2/i-ii.
- ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/iii.
- ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/ii-iii.
- ANON., *Foreign Notes*, «The Musical Standard», 3 giugno 1871, pp. 57/ii-58/i.

¹²¹ [FILIPPO] FILIPPI, *Appendice. Rassegna musicale*, «La Perseveranza», 6 marzo 1871, pp. 1/i-2/vi: 2/v-vi.

- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 11*, «La Perseveranza», 11 maggio 1871, p. 3/II-III.
- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 12*, «La Perseveranza», 12 maggio 1871, p. 3/II.
- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 13*, «La Perseveranza», 13 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 14*, «La Perseveranza», 14 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 11 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, p. 3/II.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 13 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 14 maggio 1871, p. 2/V.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 11 maggio 1871, p. 2/V.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 11 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/III.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/III.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 14 maggio 1871, p. 3/II.
- ANON., *Spiritelli*, «Lo Spirito Folletto», 18 maggio 1871, p. 8/I-III.
- ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 24 giugno 1871, p. 4/I.
- ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 28 giugno 1871, p. 4/I.
- A[RIGHETTI], C. [CARLO RIGHETTI], COLOMBO, [M.], DIAMANTI, [E.], CLERICI, [?], BIANCHI, O., *Indu-*

stria, in AA. vv., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, LED, 2016, pp. 397-423.

ARRIGHI, C. [CARLO RIGHETTI], *Gridi di Milano*, in AA. vv., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, LED, 2016, pp. 454-459.

BENTOGLIO, A., *La grande stagione del teatro in dialetto milanese*, in S. Baragetti (a cura di), *Milano dall'Unità d'Italia alla fine del secolo. Letteratura, storia, editoria*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019, pp. 37-56.

C. M. [CORINNO MARIOTTI], *Corrispondenze*. Torino, 6 luglio, «Gazzetta Musicale di Milano», 9 luglio 1871, p. 243/I-II.

CIRILLO, N. [CARLO RIGHETTI], *Venditori di fiammiferi*, in AA. vv., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, LED, 2016, pp. 344-346.

CONATI, M., *Gazzetta Musicale di Milano (1866-1902). Introduzione*, in id. (a cura di) *Répertoire International de la Presse Musicale. Gazzetta Musicale di Milano. 1866-1902*, vol. I (*Catalogo cronologico. 1866-1875*), Baltimore (ND), NISC, 2008, pp. XIX-XXVI.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 11 maggio 1871, p. 3/II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 3/I-II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 2/I-II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p. 3/II-III.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p. 3/II-III.

d'ANGELO, E., *Il Mefistofele abortito tra i fischi milanesi e gli applausi bolognesi*, in M. Bottaro,

- F. Cesari (a cura di), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, Lucca, LIM, 2020, pp. 129-139.
- Dossi, C., *Note Azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964.
- FARINELLI, G., *Appunti sul teatro milanese di Cletto Arrighi*, «Otto/Novecento», xxvii/2, 2003, pp. 5-16.
- FARINELLI, G., *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.
- FILIPPI, [F.], *Appendice. Rassegna musicale*, «La Perseveranza», 6 marzo 1871, pp. 1/1-2/vi.
- GUARNIERI CORAZZOL, A., *Identità nazionale e questione wagneriana tra giornalismo e romanzo: Leone Fortis e Arturo Colautti*, «Philomusica on-line», xix, 2020, pp. 157-182.
- HUYSEN, A., *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington (IN)-Indianapolis (IN), Indiana University Press, 1986.
- OFFENBACH, J., *Orphée aux Enfers. Opéra-bouffon in 2 actes et 4 tableaux. Version de 1858. Livret de Hector Crémieux (avec la collaboration de Ludovic Halévy). Partition chant-piano. Nouvelle édition complétée [par Jean-Christophe Keck]*, Berlin, Boosey&Hawkes-Bote&Bock, 2022.
- OLIVA, E., *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890). Esordi, sistema produttivo e ricezione*, Torino-Lucca, De Sono-LIM, 2020.
- PULIAFITO, F., *Indagini sulla biografia di Giuseppe Rovani: gli autografi delle lettere (con alcuni inediti)*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», ii, 2017, pp. 277-321.
- ROVANI, G., *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, vol. II, Milano, Fratelli Treves, 1874.
- SALA, E., *Il «cavaliere dell'oca» cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in I. Bonomi, F. Celli, L. Martini (a cura di), *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 9-32.
- SALA, E., *L'umorismo scapigliato e Rossini: Il barbiere di Siviglia di Costantino Dall'Argine (1868)*, in I. Narici, id., E. Senici, B. Walton (a cura di), *Gioacchino Rossini. 1868-2018. La musica e il mondo*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 283-309.
- SALA, E., *Voci della città: da Hé! Lambert! (Parigi 1864) a Se sa minga (Milano 1866)*, in M. Bottaro, F. Cesari (a cura di), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, Lucca, LIM, 2020, pp. 101-115.
- SCOTT, D. B., *Sounds of the Metropolis: the 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- TEDESCO, A., *National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century*, «Studia Musicologica», lII/1, 2011, pp. 259-270.
- VERNACCA, R., *Francesco Izzo*, Laughter between Two Revolutions: «Opera Buffa» in Italy, 1831-1848, Rochester, NY – Woolbridge, University of Rochester Press – Boydell & Brewer, 2013 («Eastman Studies in Music», 106), XII-304 pp., «Il Saggiatore Musicale», XXII/2, 2015, pp. 305-311.
- WILSON, F., *Future History: Wagner, Offenbach and «la musique de l'avenir» in Paris, 1860*, «The Opera Quarterly», XXX/4, 2014, pp. 287-341.
- YON, J.-C., *M. Offenbach nous écrit. Lettres au Figaro et autres propos réunis et présentés par Jean-Claude Yon*, Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019.

Saggi

RIPENSARE L'UNITÀ: UNA LETTURA POLIFONICA DELLA SONATA IN LA BEMOLLE MAGGIORE OP. 110 DI BEETHOVEN

Giovanni Lipardi¹

ORCID: 0009-0004-8865-0979

¹ Independent Researcher

Sommario

Tra il 2003 e il 2004 in un dibattito su «Music Analysis» due opposte posizioni teorico-analitiche, *formalista* ed *ermeneutica*, si incontrano nella comune esigenza di definire una idea di unità della composizione che non comporti l'annullamento del valore del ‘particolare’. In questo contesto, Jonathan D. Kramer avanza un concetto potenzialmente fecondo, quello di «coerenza», che tuttavia resta privo di precisi connotati estetici. Il presente lavoro sviluppa tale concetto a partire dalla concezione di ‘polifonia’ come intesa dal critico letterario Michail Bakhtin. Per fare ciò, tenendo conto del già suggerito rapporto (Hatten, 1994; Steyer, 1995; Cook, 2003) tra specifici aspetti dell’opera tarda beethoveniana e la prospettiva bachtiniana, si elabora una lettura ‘polifonica’ della Sonata per pianoforte in La bemolle maggiore op. 110, in cui l’eterogeneità di materiale viene pensata in una dimensione temporale multipla, che permetta di intendere i rimandi latenti della composizione come segni di un intimo dialogo tra i diversi movimenti.

Parole chiave: Unità, Beethoven, Bakhtin Polifonia, Tempo

Abstract

In a debate held in «Music Analysis» between 2003 and 2004, two opposing positions, the *formalist* and the *hermeneutic*, coincide in the common need to define an idea of unity that does not nullify the value of the ‘particular’. In this context, Jonathan D. Kramer proposes the prolific concept of “coherence”, which, however, lacks precise aesthetic connotations. My aim in this paper is to re-consider the concept of coherence from that of “polyphony” as discussed by literary theorist Mikhail Bakhtin. In order to achieve my goal, I will take into consideration the suggested relationship (Hatten, 1994; Steyer, 1995; Cook, 2003) between aspects of Beethoven’s late style and Bakhtin’s perspective, and propose a ‘polyphonic’ analysis of the Beethoven’s Piano Sonata in A-flat major op. 110, in which the heterogeneity of material is conceived in a ‘multiple’ dimension of musical time that allows us to understand the latent references in the composition as signs of an inner dialog between movements.

Keywords: Unity, Beethoven, Bakhtin, Polyphony, Time



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](#)

© The Author(s)

Published online: 15/10/2025



Milano University Press

1. “ET TERTIUM (NON) DATUR”. SULL’INTERAZIONE TRA I CONCETTI DI UNITÀ E DISUNITÀ NELL’ANALISI MUSICALE

In un articolo del 2003 pubblicato su «Music Analysis», Robert P. Morgan notifica un cambio di passo nell’ambito della teoria musicale operato, lungo i quindici anni precedenti, da «a number of prominent music theorists [who] have questioned whether unity represents a valid assumption for musical analysis» (Morgan, 2003, p. 7). Tale sospetto nei confronti della categoria di unità – ancora più sorprendente, per Morgan, in quanto non diretto all’analisi del repertorio novecentesco bensì a quello del periodo classico-romantico – viene sottoposto nel corso dell’articolo a una disamina volta, da un lato, a ribaltarlo (la domanda di fondo potrebbe, infatti, formularsi così: non è tale sospetto, a sua volta, ideologicamente orientato dalla dilagante *postmodern theory*? e, dall’altro, a dimostrarne l’infondatezza: «Once certain critical features of the music have been recognised, [the] argument [against unity] dissolves» (*ibid.*). Il terreno di confronto è offerto dalla ripresa di alcune analisi ‘disunitariste’ proposte da Kofi Agawu, Daniel Chua, Joseph Dubiel, Kevin Korsyn e Jonathan D. Kramer, cui Morgan ribatte sistematicamente in una analisi volta a porre in luce gli elementi ‘unitaristi’, ossia logico-connettivi, che motivino quei passaggi musicali descritti, dai primi, come “non motivati”, “gratuiti”, “dirompenti”.

Un esempio efficace per riassumere il dibattito e trarre da esso alcune conseguenze fondamentali è presentato dal confronto tra Morgan e Kramer incentrato sulle battute 247-251 della Sinfonia in Sol minore K 550 di Mozart (Es. 1). Siamo nella sezione di ripresa: il tema secondario è stato appena ricondotto alla tonalità d’impianto e la musica sembra avviarsi verso la sezione cadenzale che porterà il movimento

a conclusione. Senonché uno slittamento di semitono nelle parti estreme degli archi (b. 246) sorprende le nostre aspettative, inaugurando una espansione di cinque battute del tutto inattesa. «Kramer – scrive Morgan – noting that our “mania for unity” inhibits our appreciation [...] of “surprises” in mainstream works, describes these bars as “having neither motivic precedent nor consequent”, and thus “not organically necessary to the unfolding of the piece”» (ivi, p. 9). Tale descrizione è, nella sua opinione, inesatta. Come si appresta a dimostrare, il passaggio può essere riassunto in una serie ascendente di seste (di cui alcune eccedenti – «spelled diminished seventh») dove «the bass’s B♭, minor third of the tonic triad, ascends to the fifth D, while the top voice rises from A♭ to D, the A♭ resolving to A» (*ibid.*). Da questo punto di vista, le cinque battute della ripresa corrispondono alle seste parallele delle battute 62-64 dell’esposizione, dove un accordo di 7a di dominante, «E♭7, paralleling the B♭7 of bar 245» (*ibid.*) viene similmente alterato nel basso da uno slittamento di semitono: in questo senso si può dire che le battute 247-251 costituiscono una trasformazione ed intensificazione delle battute nell’esposizione. Inoltre, va notato che l’intervallo di sesta svolge un ruolo essenziale nell’economia del movimento: fin dall’inizio, infatti, è possibile rilevare la presenza di seste, tanto nella melodia del primo tema e nel rapporto tra le parti estreme degli archi, quanto nella sequenza discendente della transizione alle battute 28-33. Le cinque battute della ripresa sono, dunque, strutturalmente motivate dalla loro costruzione per seste parallele; una costruzione che si rivela, all’analisi, come regolativa dell’intero movimento. L’unico elemento di novità andrà, semmai, indicato nel loro movimento ascendente, che, in effetti, non corrisponde a nessuno dei passaggi precedentemente esaminati. Questo, tuttavia, non lede l’organicità della forma in virtù, da un lato, della

relazione “palindroma” che il passaggio intesse con le battute 23-28 dell’esposizione e soprattutto con la loro trasposizione nella ripresa (batt. 211 - 216) – battute che, tra l’altro, seguono a un episodio di incertezza tonale confrontabile

con quello delle battute 247-251 – e, dall’altro, in virtù della ‘funzione’ di *climax* ascendente che le battute ricoprono per condurre alla «first strongly articulated tonic cadence» (ivi, p. 11) di battuta 254.

Es. 1 Mozart, Sinfonia K 550. Allegro, bb. 241-255

Stando a tale ricostruzione, risulta a prima vista evidente come a scontrarsi in questo confronto a distanza siano due opposti atteggiamenti analitici: quello *formalista*, che mira a dimostrare l'integrità della composizione a partire dall'individuazione di elementi fondamentali a livello della struttura e quello *ermeneutico* che, invece, calibra le proprie argomentazioni a livello della 'superficie', cercando dunque di interrogare gli elementi di discontinuità considerandoli in quanto tali. Terza possibilità non si offre e il dibattito pare destinato ad arrestarsi sulla soglia dell'aporia cui il suo dualismo ci consegna. Tuttavia, una lettura della replica di Jonathan Kramer che, non a caso, giudica alla stregua della semplificazione forzosa la ricostruzione che Morgan propone del problema¹, complicherà le conseguenze implicite nel suo discorso, permettendoci così di cogliere una relazione profonda tra le due posizioni.

All'inizio del suo articolo Kramer indica, infatti, che la sua posizione non pensa alle battute mozartiane in termini assolutamente disunitaristi, ma fa problema dell'organicità strutturale del passaggio, che, senza dubbio, riconosce, in virtù dell'effetto 'dis-unitario' che pur sente operante.

The Mozart passage that I cite and others that I analyse in other contexts, attracts me precisely because it does seem coherent but in a way that has only a little to do with traditional notions of musical unity as espoused by analysts like Morgan. I am seeking to understand means of musical *coherence beyond unity*, which I believe exist, even though they have not been given sufficient attention in the analytical literature (*ibid.*).

È una 'coerenza' quella che Kramer riconosce nelle battute mozartiane: un termine medio,

¹ «His article oversimplifies, misrepresents, and sometimes outright falsifies what several theorists have been saying» (Jonathan D. Kramer, 2004, p. 361).

cioè, tra unità e disunità che integra ciò che la mera dicotomia esclude. Con tale idea si vuole, infatti, raccogliere in un'unica concezione tanto l'organicità della forma, quanto «the contingent, the particular, the momentary, the elements that our analytical tools often subsume» (Chua, 2004, p. 356). Una coerenza che, tuttavia, per quanto avvertita (creduta); per quanto, pure, raggiungibile dall'analisi in virtù della intersezione tra prospettive diverse (che Kramer denomina 'formalismo impuro'), ancora sfugge ad una precisa definizione estetica («I am seeking to understand»). A quale significato giunge, infatti, la forma mozartiana dell'esempio sopra indicato quando è definita secondo il criterio della «coherence beyond unity»? Come e, soprattutto, perché convivono, in essa, unità e disunità? Che rapporto possiamo misurare tra tale coerenza e quella rilevabile in opere di autori diversi? Kramer non lo dice, ma testimonia, con la sua indicazione, che la coesistenza di prospettive poco sopra richiamata produce in lui molto più che un semplice eclettismo di comodo: essa si accompagna, piuttosto, all'esigenza di una riformulazione radicale dei paradigmi estetici tradizionali (e degli approcci che li propugnano), che si mostrano incapaci, quando applicati rigidamente, di approssimarsi alla *reale* portata espressiva della musica. Ora, è proprio qui che le due prospettive si incontrano, in quanto tale critica ad ogni irretimento ideologico del testo è al cuore della medesima posizione di Morgan². Anch'egli ritiene, infatti, che le (presunte) forzature operate sul testo musicale da parte degli autori esaminati avessero quale loro causa principale una scorretta interpretazione del

² Jonathan Cross coglie perfettamente questa latente comunanza. Sull'esigenza di un ripensamento del concetto di unità, egli scrive, «all the writers seem to be in extraordinary agreement. And, were it not for the fact that such a remark could be interpreted as having inappropriately synthetic intentions, I might even suggest that [...] there is ultimately an intriguing degree of unanimity between the 'unitarian' and 'anti-unitarian' congregations here present» (Cross, *Introduction*, 2004, p. 334).

concetto di unità organica che, pensato da loro in termini troppo rigidi, li avrebbe condotti, di converso, ad una altrettanto rigida applicazione del concetto opposto. La conseguenza che, dunque, egli trae per porre al riparo la disciplina dell'analisi da equivoci di tale portata è nientedimeno che il medesimo ripensamento del concetto di unità, fatto nel segno di una categoria, quella di ‘complessità’, che decisamente richiama, pur non fondendosi con essa, l’idea di ‘coerenza’ di cui ha scritto Kramer: «if it is simply a matter of showing that conflicts inevitably accompany unity, the difficulty disappears; but that is a matter of *complexity*, not *disunity*» (Morgan, 2003, p. 43)³.

Certo, come Chua ha giustamente obiettato, questa idea di ‘complessità’, proposta da Morgan in teoria, risulta del tutto assente nella sua pratica analitica, che rimane ancorata ai dettami dello strutturalismo tradizionale⁴. Le congetture sulle ragioni di tale mancanza potrebbero ovviamente moltiplicarsi ma non è il caso, qui, di indulgarvi. Essenziale, piuttosto, sarà cogliere le istanze profonde emerse dal dibattito e tentare di svilupparle. La questione principale di cui, nel presente studio, mi occuperò, sarà quella dell’inquadramento estetico del concetto di ‘coerenza’ e delle sue ricadute nella discussione analitica dell’opera musicale. Per farlo, seguirò l’indicazione di Kevin Korsyn secondo cui «Bakhtin’s concept of dialogism [...] seems to offer a model for rethinking the idea of unity» (Korsyn, 1993, p. 99). In effetti, l’idea di un «contrappunto romanzesco» (Bachtin, 1968, trad.it. p. 62) in cui diverse ‘voci’ e ‘narrazioni’ si incontrano senza essere comprese nell’unica soggettività ‘monologica’ dell’autore potrebbe servire allo scopo di definire con contorni più precisi il concetto di ‘coerenza’. Tuttavia, è da precisare,

i risultati cui una tale indagine potrà pervenire non saranno da intendersi come universalmente validi: il concetto di coerenza letto attraverso le lenti bachtiniane rappresenta solo *una* forma di coerenza, che potrà essere discussa solo in relazione a specifiche opere. Per questo mi sembra necessario sospendere la riflessione sull’esempio mozartiano da cui il lavoro ha preso avvio, per rivolgermi ad un repertorio in cui la critica ha già segnalato, sia pure non sistematicamente, la pertinenza di una indagine in prospettiva bachtiniana ((Hatten, 1994; Steyer, 1995; Cook, 2003). Mio banco di prova sarà una analisi della Sonata per pianoforte in La bemolle maggiore op. 110 di Beethoven, cui giungerò a seguito di una breve esposizione di alcune linee fondamentali del dialogismo bachtiniano e all’individuazione di un loro possibile punto di contatto con il discorso musicologico sullo *Spätsil* beethoveniano.

2. POLIFONIA E TRASCENDENZA

Per tentare di indicare il nodo essenziale delle teorie di Bachtin senza esaminare troppo dettagliatamente gli aspetti più pertinenti all’ambito della critica letteraria che esse necessariamente implicano; ma, soprattutto, per fornire fin da subito un punto d’incontro tra quelle teorie e alcuni assunti che pertengono alla critica beethoveniana, sarà utile partire dalla seguente affermazione contenuta nel saggio *Dostoevskij. Poetica e stilistica*:

in ogni romanzo [di Dostoevskij] è data la contrapposizione non superata dialetticamente di varie coscienze che non si fondono nell’unità dello spirito che diviene [...]. La stessa creazione artistica di Dostoevskij nel suo complesso non può essere interpretata come divenire dialettico dello spirito. (Bachtin, 1968, trad.it. pp. 38-39).

Bachtin legge nel romanzo ‘polifonico’ dostoevskiano una precisa presa di distanza dalla

³ La differenza che attribuisco ai due termini si chiarirà nel corso della trattazione.

⁴ «The differentiated ‘other’ is ironed out in his analysis to produce his beautifully ‘symmetrical key configuration’» (Chua, 2004, p. 354).

tradizionale concezione della costruzione narrativa, dove la garanzia di unità viene data dalla ‘sintesi’ finale dell’autore, «l’ultimo anello della serie dialettica» (*ibid.*). Al suo posto, una concezione ‘contrappuntistica’, dia-logica della forma artistica, dove l’unità viene costruita “per differenze” non mediate dalla voce autoriale. In quest’ottica, la dimensione temporale in cui il romanzo si muove muta profondamente: da quella dinamico-teleologica del romanzo tradizionale (che Bachtin definisce ‘monologico’), si passa infatti ad una dimensione di *eternità* dove, cioè, le intense contraddizioni che si intersecano nella narrazione non sono proiettate verso l’esito che possa ‘risolvere’. In tale concezione ciò che conta non sarà, dunque, tanto la catena degli eventi e la loro conclusione, quanto il fitto “sistema” dei rimandi più o meno apparenti, dei ‘sosia’ che si incontrano, delle situazioni complementari ma irriducibili l’una all’altra che tali eventi contribuiscono a creare. Guardiamo, come esempio, alla struttura di fondo del secondo libro de *I fratelli Karamazov*.

L’intero libro sembra correre sulla linea dell’accostamento di ‘alto-basso’.⁵ L’alto e basso lo ritroviamo nell’accostamento delle figure di Fëdor (il padre buffone) e Ivan Karamazov (il figlio tormentato), che insieme arrivano (all’inizio del libro) e insieme ripartono (alla fine) dal monastero dove è previsto l’incontro con lo *starec*; al movimento di alto e basso corrisponde la continua oscillazione, in termini di codice di comportamento, cui Miusov è costretto a soggiacere, diviso tra l’affabilità propria del liberale europeo e la collera più indecorosa continuamente eccitata dalle provocazioni di Fëdor Karamazov; alto e basso, in termini di classi sociali, è l’uditore femminile che attende lo *starec* per la benedizione; alto e basso, infine, il livello espressivo del discorso

⁵ Quella tra alto e basso è, per Bachtin, una delle dicotomie essenziali che caratterizza il sentimento carnevalesco del mondo proprio della cultura popolare. Per una concisa disamina sul tema cfr. il cap. IV del suo *Dostoevskij*.

che passa repentinamente, e senza mediazioni, da un piano espressivo all’altro. Fondamentale, a questo proposito, l’episodio tratto dalla fine del grande dialogo tra Ivan e lo *starec*:

Lo *starec* sollevò la mano e stava per benedire Ivàn Fëdorovič dal suo posto. Ma questi si alzò di scatto, si avvicinò a lui, ricevette la benedizione e gli baciò la mano; poi tornò al suo posto in silenzio. Aveva un’aria seria e decisa. Questo gesto, e anche la conversazione precedente con lo *starec*, che nessuno si sarebbe aspettata da Ivàn Fëdorovič, avevano un po’ impressionato tutti per il loro carattere enigmatico e perfino solenne, tanto che tutti per un minuto rimasero zitti, e sul viso di Alësa comparve un’espressione quasi di paura. Ma a un tratto Miusov alzò le spalle, e nello stesso istante Fëdor Pàvlovic balzò dalla sedia. - Benedettissimo e santissimo *starec!* (Dostoevskij, 1998, trad.it. pp. 96-97).

Questo passaggio si trova alla fine di uno dei momenti più elevati (forse il primo) di tutto il romanzo. Ivan, in dialogo con lo *starec*, ha appena confessato la polifonia del suo vissuto interiore costringendo, per la profondità del momento, l’uditore della cella, e noi con loro, al silenzio. Senonché, come contraltare dello ‘scatto’ di Ivan verso la mano benedicente del suo interlocutore, il ‘balzo’ di Fëdor Karamazov e i posticci superlativi delle sue espressioni rovesciano immediatamente il grado del livello narrativo che precipita nel regime del farsesco. Ora, in una concezione dialettico-monologica del romanzo, tale rovesciamento si potrebbe intendere alla stregua di una strategia per stemperare la tensione accumulata e poter proseguire nella vicenda narrata. Nella prospettiva polifonica, invece, dove non conta tanto la linearità degli eventi, quanto la loro relazione, tale rovesciamento diventa il paradosale completamento di ciò che lo ha preceduto: il buffo è, infatti, in tale prospettiva, l’assurdo

completamento del tragico, il santo dell'infimo e l'unità dei contrari si manifesta proprio in virtù della loro *inseparabilità*. È interessante, ora, notare che il rovesciamento dei piani narrativi non coinvolge soltanto episodi ravvicinati l'uno all'altro, bensì può realizzarsi carsicamente tra due punti della narrazione distanti tra loro: è il caso, ad esempio, dell'annuncio fatto ad Alësa circa il suo abbandono del monastero. Inizialmente è lo *starec*, affaticato e vicino alla morte, che con l'autorità propria di un padre spirituale spiazza il giovane seminarista dicendo: «il tuo posto non è qui. Appena Dio mi riterrà degno di presentarmi a Lui, tu vattene dal monastero. Vattene proprio» (ivi, p. 105). Qualche pagina dopo, con ben altro effetto che non sia la commozione della scena precedente, è Fëdor, il padre naturale di Alësa, a gridare sgraziatamente dalla sua carrozza: «Aleksëj [...] Torna a casa oggi stesso, portati il guanciale e la materassa, e che di te non rimanga più traccia qui dentro» (ivi, p. 123).

Fatte queste precisazioni rivolgiamoci ora a Beethoven e ad alcune particolarità del suo stile tardo che in certa misura sembrano collimare con gli assunti bachtiniani. Le composizioni dell'ultimo stile si caratterizzano per un affastellamento di materiale eterogeneo capace di maturare una coesione interna pur non essendo coinvolto nel movimento dialettico: «their puzzling contrasts, their abrupt shifts from lyrical effusion to aloof automation, whimsy and intensity, intimate cavatinas and churning fugues» (Fine, 2020, p. 158) non sono infatti ‘trattati’ e «indirizzati verso una meta», come «avviene nelle opere del secondo periodo», e tuttavia la concezione formale in cui essi sono compresi provoca una «indiscutibile impressione di coerenza» (Dahlhaus, 1990, pp. 207-208). Per questo Porzio scriverà che nello *Spätsil* «le distinzioni stilistiche sono trascese e contemperate in una superiore unità. Qui è la chiave dello sconcertante “polimorfismo” stilistico dell'ultimo Beethoven» (Porzio, 2018,

p. 12): perché Beethoven sembra ora trascendere le ‘particolarità’ della forma non più ‘superandole’, quanto contemplandole facendole convivere nella composizione. È quanto in una lettera del 1819 il compositore esprime con il termine *Kunstvereinigung* (unificazione artistica)⁶. Da questo principio mi sembra discendano due conseguenze fondamentali: la prima, che giocherà un peso minore in questo saggio e che verrà ripresa solo alla fine, riguarda la posizione dell'autore nei confronti della *sua* opera. Va infatti da sé che una tale tensione all'accoglimento pieno di voci essenzialmente eterogenee impedirà di continuare a pensare all'autore nei termini di «quintessenza del lavoro tematico» (Adorno, 2001, trad.it., p. 69), «external will» (Chua, 2009, p. 581) che domina il materiale musicale, mediatore del conflitto⁷.

La seconda, riguarda la dimensione temporale della composizioni, che, come Porzio coglie, andrà rivalutata: «abolito il tempo lineare del “prima” e del “dopo”, si entra in un tempo della trascendenza» (Porzio, 2018, p. 12). Un tempo, cioè, in cui tutto è come «inchiodato al suo posto» (Adorno, 2001, trad.it., p. 179) in quanto insuperabile, significante per sé e non per il movimento che assume nel Tutto. L'eternità bachtiniana dove «ciò [...] che ha senso come “prima” o come “dopo” [...] non è essenziale» (Bachtin, 1968, trad.it. p. 42) è qui radicalmente chiamata in causa: l'essenziale della composizione tarda sarà quella stessa paradossale unità degli opposti, il

⁶ Come William Kinderman precisa, *Kunstvereinigung* «embraces not only Beethoven's interest in Handel and Bach or earlier modal music but also his more general fascination with preexisting musical material» (Kinderman, 1992, 113) indicando, dunque, la capacità da parte di una concezione formale calibrata su tale principio di far confluire all'interno di un'unica opera – di una integrale visione artistica – scritture tra loro essenzialmente opposte. Sul tema suggestivi anche Chua, 2009; Cook, 2003; Mathew, 2006.

⁷ Forse per questo Adorno scrive che «da musica [del tardo stile] parla il linguaggio dell'arcaismo, dei bambini, dei selvaggi e di Dio ma non quello dell'“individuo»: (Adorno, 2001, trad. it., p. 218) perché viene scissa la forza “indivisibile” dell'unità dialettica; al suo posto, il molteplice che diventa espressione di sé stesso, senza mediazione compositiva.

loro stare *eternamente* fianco a fianco che abbiamo individuato nel romanzo polifonico.

Tuttavia, quando accolta tale prospettiva, ci si potrebbe domandare se in questo modo di intendere la dimensione temporale della composizione tarda si vogliano richiamare le «ferme spazialità temporali: vertigini eternali» (Bortolotto, 1976, p. 31) di certa musica successiva. La risposta è dal mio punto di vista solo in parte affermativa. La categoria di eternità-trascendenza beethoveniana dovrà essere sì colta, come vedremo, nella sua ‘spazialità’; tuttavia non si potrà con ciò ritenere davvero abolita la dimensione dinamica del tempo. Vi è, infatti, un insopprimibile anelito alla sublimazione del conflitto nel tardo Beethoven che implica di pensare alla tensione orizzontale del discorso in termini assolutamente significanti. Se così stanno le cose bisognerà allora accogliere, nell’analisi, contemporaneità e linearità della dimensione temporale nella loro perfetta, conflittuale, coesistenza: «il segreto è tra loro», parafrasiamo Adorno, «e non si lascia evocare se non [nella contraddizione] che ess[e] creano insieme» (Adorno, 2001, trad.it., p. 179).

3. LA SONATA PER PIANOFORTE IN LA BEMOLLE MAGGIORE OP. 110 E L’UNITÀ POLIFONICA

Carlo Migliaccio ha posto l’accento sul carattere circolare del soggetto della fuga, definendolo come «pura ostentazione dell’intervallo *vuoto* di quarta giusta, esposto in una progressione senza progresso, il cui moto è destinato a ritornare subito sul suo punto di partenza [...] circolarmente» (Migliaccio, 1994, p. 178). Per lui, la natura ‘statica’

del soggetto sembra rispecchiare, su piccola scala, la «spazialità asettica e abissale» (*ibid.*) che governa, a livello più ampio, l’intreccio tra la fuga e l’Arioso dolente: due movimenti «fuori da ogni tempo» (ivi, p. 177) che confliggono con la tensione dialettica che sembra animare i primi due. (In effetti, l’Adagio ma non troppo con la sua «assoluta staticità» (*ibid.*) e con l’impiego di tonalità lontane sembra segnare una problematica cesura nel discorso musicale: quasi l’apertura di uno ‘spazio’, come discuteremo). Sulla traccia della sua interpretazione, potremmo continuare affermando che la natura circolare del soggetto ha un’ulteriore corrispettivo su larga scala nel fatto che in esso si ripresenta la struttura intervallare implicita nelle battute d’apertura del Moderato cantabile (Fig. 1).

Eppure, nota Migliaccio, la fuga è di «alta intensità drammatica» (ivi, p. 178): cioè, è animata da una intensità tutta direzionata a una meta che accumula energia mediante la ripetizione del moto ascendente di quarta, l’elemento paradossalmente ‘statico’. Se le cose stanno così, possiamo dunque affermare che nella fuga dell’op. 110 coesistono due nature temporali opposte: quella circolare e quella orizzontale. Due nature che, come tenterò di argomentare, sembrano informare non solo la concezione della fuga, ma la dimensione temporale della sonata per intero, andando a costituire nella loro interazione una forma temporale ‘statico-dinamica’. Per iniziare questa trattazione è necessario partire dalla lettura che William Kinderman ha dedicato alla sonata.

The overall narrative progression in op. 110 is distinguished from a mere succession of

Fig. 1: Confronto tra l’incipit del Moderato e quello della Fuga proposto da David Beach (Beach, 1987 p. 3)



musical events through the quality and density of its relations, which create tensions between a linear temporal unfolding, on the one hand, and a cyclic juxtaposition of contrasting modalities [...] on the other (Kinderman, 1992, p. 141).

Kinderman riconosce chiaramente la doppia natura lineare-circolare della sonata individuando, da un lato, una fitta rete di relazioni latenti all'interno del discorso musicale che

creano un complesso di reciproche integrazioni capaci di cogliere «incompatible modalities» in una unità che «can be founded paradoxically on disjunction or opposition» (ivi, p. 119): un esempio molto efficace è rappresentato dalle battute 107-109 della fuga in La bemolle, che ricalcano le bb. 9-10 dell'Arioso dolente (Fig. 2), di cui Kinderman scrive: «at this pivotal juncture the seemingly incompatible modalities of fuge and

Fig. 2: Confronto tra la linea superiore della Fuga bb. 108-110 e l'incipit dell'Arioso dolente proposta da Kinderman



arioso are briefly juxtaposed [...] displaying a precarious interdipendence [...] as symbols of fundamental components of human experience» (ivi, p. 137).

Tuttavia egli tende, dall'altro lato, a leggere momenti di questo tipo quali componenti di una *complessa* energia sintetico-orizzontale che costituisce la definitiva dimensione lineare della sonata:

in retrospect all early stages of the work seem to have functioned as means to an end, which is but another way of expressing the all-encompassing sense of integration that embraces the whole. Beethoven's sonata [op.110] seems to embody a concept of synthetic unity according to which the apparent self-sufficiency of its formal divisions is again and again exposed as illusion (ivi, p. 140).

In quest'ottica le differenze pluristilistiche che segnano internamente la forma dell'op. 110 sono sussunte nell'orizzonte del 'superamento'. La mia proposta è di segno opposto. Essa prevede

di valorizzare i momenti che nella sonata sembrano opporsi all'interpretazione lineare; di indagarli, cioè, in tutta la loro portata critica pur facendo problema della ineludibile linearità interna al discorso musicale. Per farlo, lavorerò all'interno della prospettiva che J. D. Kramer ha elaborato nella sua analisi del primo movimento del Quartetto in Fa maggiore op. 135 di Beethoven (Kramer, 1973) facendo leva in particolare sul concetto di «gestural shape» (ivi, p. 125) con il quale il compositore e teorico statunitense intende attribuire a determinati gesti musicali un carattere retorico inequivocabile che determini la nostra comprensione dell'ordine temporale-narrativo in cui il discorso musicale si produce⁸.

⁸ Riassumo la posizione di Kramer, riprendendo la sua riflessione sulle bb. 9-10 del quartetto: «The m. 10 cadence has the “gestural impact” of a final cadence; it has the feel of, the shape of, an ending. Although it occurs at the beginning of the movement, in a very real sense it is the end. Only in the superficial sense of clock-time do mm. 1-10 constitute an opening. In terms of the functions of the musical gestures within the piece (i.e., in what we might designate the gestural-time of the piece), the movement ends in m. 10». Da qui derivano le conseguenze tem-

Interroghiamo le bb. 24-26 dell'Arioso dolente. Dal punto di vista della «gestural shape» il gesto è inequivocabilmente un gesto di chiusura: esso indica la fine dell'esperienza dell'implicito soggetto dell'Arioso dolente. Esso non è il gesto conclusivo della composizione: il lab è compreso nell'accordo di tonica al modo minore e non può essere, dunque, equiparato al gesto dell'op. 135, che è invece nella tonalità di tonica. Tuttavia, è l'unico gesto con una chiara funzione di chiusura del discorso che fin qui incontriamo – il Moderato cantabile e l'Allegro concludevano infatti entrambi con gesti esitanti e sfumati. Ora, tenendo per ferma l'insuperabilità temporale del gesto di chiusura, come possiamo intendere il ciclico ritorno dell'Arioso in Sol minore e, di più, la didascalia *Ermattet* che immette il passaggio in una dimensione lineare del tempo, come se fosse una continuazione più sofferta dell'Arioso in La bemolle minore? Qui entra in gioco la dimensione multipla del tempo richiamata da Kramer (ivi, pp. 124-125): il secondo Arioso non è la prosecuzione lineare del primo. È un'operazione di montaggio: è lo stesso momento rivissuto una seconda volta «from a polyphony of viewpoints» (ivi, p. 124). Letta in quest'ottica, la fuga in La bemolle sarà da intendersi, dunque, quale stacco

porali: siccome il gesto cadenzale si ripeterà altre due volte nel corso del movimento, bisognerà concludere che «the movement ends three times» o meglio, se abbracciamo una concezione multipla del tempo musicale, che «these three moments do not so much seem to refer to or repeat one another as they seem to be exactly the same moment in gestural time, experienced thrice» (Kramer, 1973, pp. 124-125).

momentaneo dell'ideale macchina da presa su qualcos'altro che, contemporaneamente all'Arioso, riflette con esso e lo riflette entrando così in contrappunto-dialogo: «che le parti di un discorso musicale – scrive Dahlhaus – si presentino l'una dopo l'altra non impedisce affatto che a un ascoltatore esse appaiano giustapposte: il principio di corrispondenza [...] favorisce la trasformazione di un elemento temporale in uno quasi spaziale» (Dahlhaus, 1990, trad.it. p. 170) Questa trasformazione, come mi sembra, è ora provocata 'ermeneuticamente'⁹ dalla stessa logica del discorso musicale.

Consideriamo, dunque, in questa prospettiva il continuo 'gioco' di rimandi, riflessi, rifrazioni, che la scrittura di ogni movimento opera su quella degli altri e prendiamo, come esempio, l'intervallo di sesta, che all'analisi risulta quale elemento di collegamento subtematico di diversi momenti del discorso musicale: esso assume un ruolo preminente, fungendo da terreno di incontro in cui, *a un tempo*, il canto lamentoso nell'incipit dell'Arioso dolente (b. 9) si completa nell'ironico rovesciamento nell'incipit dell'Allegro molto (bb.1-4) come nello slancio verso gli estremi della tastiera nel Moderato (bb. 28-30; 87-89). Lo stesso si riscontra, inoltre, nell'analogia 'dialettica' che si genera tra i movimenti nei rimandi delle note legate a due a due, 'soffocate' nell'Arioso:

⁹ Il termine vuole qui richiamarsi agli assunti di Mark E. Bonds esposti nel saggio sull'op. 95 (Bonds, 2017). Per lui la musica del tardo stile rivoluziona il tradizionale rapporto tra opera e fruitore: quest'ultimo dovrà, ora, partecipare all'ascolto dell'opera continuamente interpretandola.

Es. 3: Beethoven, Sonata op. 110, Arioso in La bemolle, bb. 125-127



Rivisitate ‘scherzosamente’ nell’Allegro:

Es. 4: Beethoven, Sonata op. 110, Allegro, bb. 112- 121



Tese, nel Moderato cantabile, verso l'«infinita lontananza dello spazio» (Benjamin, 2014, trad.it. pp. 114-115):

Es. 5: Beethoven, Sonata op. 110, Moderato, bb. 24-31



La potenza letteralmente ‘speculativa’ e temporalmente ambigua della forma dell’op. 110 viene ancora rafforzata dal sistematico ritorno dell’accordo di V7 che incontriamo nella cesura coronata dell’incipit del Moderato (b.4): un ritorno che segna la composizione di un continuo ‘attrito’ tra dimensione temporale ed atemporale del discorso musicale; tra tensione dinamica e tendenza statica; tra ansia di risoluzione e sospensione critica. Il momento cadenzale inaugurato dal trillo su V7

segna, infatti, la sonata di uno *shift* temporale che si ripeterà nel Recitativo (b.4), dove si amplifica la durata dell’armonia di dominante, e nell’arpeggio che conclude la prima parte della Fuga (bb. 110-113). Ulteriori, ma più latenti episodi in cui l’accordo ritorna in diversa configurazione li rileviamo alla fine della prima sezione del secondo movimento, al culmine del *ritardando* di quattro battute (b. 36) e alle bb. 100-104 della transizione alla coda del Moderato (Es. 6)

Ora, si può certo essere d'accordo con Rosen e affermare che l'individuazione di tali relazioni

può essere non solo superflua ma dannosa in quanto «disturberebbe la nostra percezione della

Es. 6: Beethoven, Sonata op. 110, Moderato, bb. 97-105



particolarità espressiva» (Rosen, 2013, trad.it. p. 583) dei singoli movimenti. Tale particolarità andrà tenuta ben ferma ma, a mio avviso, essa non viene disturbata, quanto completata – quando intesa in una concezione polifonica – dalla consapevolezza del rimando che essa opera sugli altri movimenti. Molto si perde, infatti, del significato della composizione se la si riduce alla mera concezione lineare. Gli elementi di ‘attrito’ che incontriamo nell’opera richiedono da parte del fruitore un cambiamento di prospettiva che gli consenta di cogliere un significato nuovo nella dimensione temporale della sonata: che è, potremmo dire, un significato *spaziale*¹⁰.

Insieme a quello già commentato del ritorno dell’Arioso, un momento fondamentale della sonata è rappresentato dall’intervento stesso dell’Adagio

ma non troppo, in cui assistiamo ad un improvviso svuotamento della dinamica: la linea melodica si fa austera, il tempo, quasi, si arresta. La sua diversità, soprattutto stilistica, assume un ruolo discriminante che ci obbliga a cercare una forma fattuale di ‘coerenza’ nell’ordine della composizione. Quale senso possiamo, infatti, attribuire alla sequenza dei movimenti come linearmente ci appare? Quale logica mette in relazione lo stile tragico-religioso dell’Adagio con la dialettica che sembra animare i primi due movimenti? Alla luce della funzione di cesura ricoperta dall’Adagio, potremmo pensare alla forma dell’op. 110 nei termini di una *doppia tensione*: quella tra Moderato ed Allegro da una parte; quella tra Adagio-Arioso e Fuga, dall’altra. Ma, se così fosse, va indicato un centro della composizione, che tenga insieme i due *expressive doublings*¹¹. Tale centro è,

¹⁰ Steyer (1995) pone pionieristicamente i termini di una lettura “polifonica” della musica beethoveniana. Commentando l’inizio del quarto movimento della Nona lui legge, tra le parti dell’orchestra, uno scambio ‘dialogico’ produttore di forma (pp. 54-55). Nell’op. 110 accade, dunque, lo stesso, ma il dialogo corre latente tra i movimenti della sonata.

¹¹ «Expressive doubling [...] exemplifies what Jacques Derrida calls the logic of the supplement, that is, the completion of something that at first seems complete in itself. The initial term of an expressive doubling is always presented as a totality [...]. The supplemental term of an expressive doubling is an extra, a discontinuity, that displaces – but does not nullify – the original term» (Lawrence Kramer, 1990, p. 24).

per me, da individuarsi proprio nelle relazioni più o meno latenti cui ho fatto cenno: «qui i fili vengono annodati in tutti i sensi» (Dahlhaus, 1990, trad. it., p. 207), qui il molteplice si raccoglie ma, di più, si ‘in-contra’ sul terreno comune in cui avviene il ‘dramma’ della sonata. In quest’ottica la cesura segnata dall’Adagio è, dal punto di vista formale, solo ‘espressiva’ o «valida in senso ideale» (Adorno, 2001, trad. it. p. 263). L’Adagio, che sembra inaugurare un suo ‘spazio’ proprio in cui una ‘voce’ possa rivelarsi¹², è in realtà intimamente coinvolto dai due precedenti movimenti e condivide, con loro, la medesima dimensione spazio-temporale. «Si può senz’altro affermare – scrive Bachtin – che da ogni contraddizione interna a un singolo uomo Dostoevskij si sforza di estrarre due uomini, per drammatizzare questa contraddizione e svilupparla *estensivamente*. Questa particolarità trova la sua espressione esteriore nella [...] tendenza a concentrare in un luogo e in un momento [...] il maggior numero di personaggi e di temi» (Bachtin, 1968, trad.it. p. 42. Corsivo mio). Mutatis mutandis, la creazione sovra-temporale di ‘situazioni’ in cui gli opposti possano venire in contatto dialogico può essere ritrovata nelle relazioni subtematiche della sonata: garanti della *unità di tempo e spazio* della composizione.

Daniel Chua nella sua analisi della Cavatina del Quartetto in Si bemolle maggiore op. 130 ha utilizzato un espediente grafico per chiarire visivamente la novità della concezione formale che lui intende operante nel movimento: in disaccordo con Adorno, che ‘immaginava’ la forma tarda beethoveniana quale forma convessa, Chua descrive una forma concava dove, cioè, la sezione *beklemmt* – ‘corpo-Altro’,

estraneo alla forma, analogo della ‘voce’ dell’Arioso dolente – veniva *accolta* dagli estremi della cavatina (Chua, 2009, p. 619). A qualcosa di simile vorrei riferirmi per tentare di descrivere la dimensione ‘estensiva’ dell’op. 110 da me proposta: una forma in cui, nella ‘depressione’ del discorso musicale segnata dall’Adagio ma non troppo, si riveli uno ‘spazio’ intorno a cui, riflettendone dialogicamente il profilo, ‘stanno’ i movimenti del Moderato, dell’Allegro e della Fuga tenuti insieme dalla fitta rete di reciproche relazioni – di reciproche tensioni.

A sostegno di questa prospettiva, si consideri, in ultima istanza, il ruolo ‘centrale’ che il *saltus duriusculus* ricopre nella sonata. Esso compare integralmente nell’incipit dell’Adagio, ma un possibile richiamo a questo pathotype è ravvisabile già nel Moderato, se confrontiamo il profilo melodico del suo incipit con quello del coro “And with his stripes” dal Messiah di Handel, che Beethoven ricopia nel foglio A 48 conservato a Vienna presso la Gesellschaft der Musikfreunde¹³. Tuttavia, il tratto essenziale del *pathotype*, il salto di 7a discendente, è omesso, quasi evitato: al suo posto la più rassicurante prosecuzione della scala ascendente per terze. Non sarà, dunque, in funzione di opposizione *critica* che l’Allegro, partendo dalle stesse altezze del Moderato, si precipiti sul mi e vi insista: come per ‘rispondere’ alla rimozione operata dal Moderato (Es. 7)?

Ora, se si accoglie come valida tale visione, resta da sciogliere un aspetto contraddittorio: il culmine del finale è, a pieno titolo, una risalita; si può attenuarne l’impatto – lo stesso Kinderman, parla di «precarious victory» (Kinderman, 1992, p. 145) – ma non negarlo. La forza sintetica della seconda fuga e il suo registro trionfale-glorioso

¹² Una voce o, nella terminologia di Hatten, una «persona». Per lui, l’individuazione di livelli del discorso differenti e di posizioni che li interpretino è punto di contatto tra la critica musicale e quella bachtiniana: «The literary theorist Mikhail Bakhtin [...] considers the play of styles and language types in literature as examples of “heteroglossia” (different voices), producing the dialogic play of discourse in the novel. One of the effects of such play is to parcel out meanings between different voices not unlike the levels of discourse, or their implied personae, that I have investigated for Beethoven» (Hatten, 1994, p. 202).

¹³ Per informazioni su questo foglio cfr. Fontanelli, Francesco (2024) “The Movement Plans for the Quartet Op. 127 and the “Backstage” of Beethoven’s Late Style,” Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies: Vol. 36, Article 4. Sul ruolo del *saltus duriusculus* nell’ultima fase beethoveniana cfr. anche l’analisi che Martina Sichardt (2013, pp. 17-68) dedica alla Sonata op. 102 n. 2..

Es. 7: Il *saltus durusculus* in Handel, ‘rifratto’ nel Moderato e nell’Allegro della Sonata op. 110

22. Chorus

Alla breve, moderato

Allegro molto

sono inequivocabili. Come pure è inequivocabile, dal punto di vista della «gestural shape», il carattere di conclusione dell’accordo finale. Come pensare, allora, nell’ottica della contemporaneità finora delineata l’effettivo movimento progressivo che il finale realizza? Jürgen Uhde e Renate Wieland, ricorda Kinderman, hanno parlato di «Musik der Erwartung», ossia di musica che tende ad «anticipate its own future» (ivi, p. 117). L’anticipazione determinante è certo rappresentata da quella del soggetto della fuga che, come scrivevo, sembra essere prefigurato dal Moderato. In quest’ottica, dunque, il trascendente trionfo del finale era già in qualche maniera previsto dal Moderato che, «modestly transcendent» (Hatten), riflette ‘debolmente’ la gloria che ci si attende dal finale. Si può, inoltre, considerare come l’intera struttura del doppio movimento

Arioso-Fuga sembra in qualche modo essere già implicita nel Moderato. Nell’Esempio 6 udiamo, infatti, battute di congedo a seguito delle quali ci saremmo potuti aspettare l’imminente conclusione del movimento affidata al flusso delle biscrome. Invece, poche battute più avanti, un ‘tempo ulteriore’ sembra aprirsi nelle biscrome, che rilanciano il discorso musicale in un *crescendo* (bb. 109 e segg.) che si raccoglie, poi, in un’altra voce, in cui si riasumono elementi della scrittura precedentemente uditi (b. 111), che porta il movimento a conclusione: una doppia conclusione, dunque, in cui si rispecchia, su piccola scala, ciò che accade tra Arioso e Fuga con i loro ‘due finali’.

Un rispecchiamento analogo, tra piccola e larga scala, si riscontra, inoltre, tra le bb. 165 e segg., dove si intensifica il *lavoro* sul tempo, e la b. 4 dell’incipit

del Moderato (Fig. 3), dove si fa strada l'idea di una diminuzione dei valori temporali che si ripetono in uno spazio ristretto, riassumendo brevemente il

contenuto fondamentale delle battute precedenti di una diminuzione dei valori temporali che si ripetono in un tempo-spazio ristretto.

Fig. 3: Riduzione analitica proposta da David Beach (Beach, 1987, p. 3)



Seguendo la linea dei rispecchiamenti, notiamo ancora che persino i momenti più indecifrabi – più ‘soggettivi’ – della sonata, come le battute conclusive del secondo Arioso (bb.132-136), trovano una certa forma di giustificazione proprio in questo implicito richiamarsi-dialogare dei movimenti: l’idea di una improvvisa risoluzione piccarda cui si accompagna un arpeggio ascendente è infatti già presente nelle battute conclusive

dell’Allegro: il finale dell’Arioso risponde a quella soluzione, la intensifica e, in certa misura, ne rovescia la direzione – se nell’Allegro essa conduce all’elemento ‘negativo’ dell’Adagio-Arioso, ora essa conduce all’elemento positivo-trionfale della fuga-finale. (Allo stesso modo in cui le bb. 153 e segg. accolgono l’ ‘effetto’ ritmico su di loro prodotto dalle bb. 17 e segg. dell’Allegro e lo incanalano in un nuovo contesto).

Es. 8: Beethoven, Sonata op. 110: la risoluzione piccarda della coda dell’Allegro, bb. 144-158 e della conclusione dell’Arioso in Sol minore, bb. 131-136

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled "Coda" and starts with a forte dynamic (f). It features a series of eighth-note chords followed by a dynamic marking "sf" and a crescendo. The middle staff begins with a dynamic "una corda" and shows a series of eighth-note chords. The bottom staff starts with a dynamic "cresc.." and continues with eighth-note chords. Various performance instructions are included, such as "dimin.", "poco ritar.", "dan-", "do", and a fermata symbol (*).

Stando così le cose, sembra, dunque, che ci ritroviamo di fronte al paradosso che ha dato avvio alle nostre analisi: la sonata è costituita da una contemporaneità dialogica in cui, pure, ‘fermenta’ un tempo teleologico. Come spiegarsi questa doppia natura? È qui che entra in gioco la funzione della legge interna all’opera che Bachtin descrive come rapporto regolativo tra autore e creazione: «scelta la dominante della sua raffigurazione, l’autore è ormai legato alla logica interna di ciò che ha scelto» (Bachtin, 1968, trad.it. p. 89). Al fondo della logica della *Erwartung* si riconosce, infatti, l’operazione di una legge interna al discorso musicale che, evidentemente, l’autore ha imposto tanto alla composizione quanto a sé stesso. Ora, tale legge, come mi sembra, altro non è che la legge della tonalità, che comporta la inevitabile tensione verso la *risoluzione*. Tuttavia egli fa convivere, drammaticamente, tale legge con una seconda legge ad essa opposta, che prevede l’intervento nella composizione di un materiale eterogeneo che si avvicenda conflittualmente senza soluzione di continuità: la legge della contemporaneità, come l’abbiamo discussa, che indefinitamente complica e ritarda quella tensione. È, dunque, dal polifonico intreccio di tali due leggi che sorge l’ambigua natura del finale: tanto contemporaneo alla medesima vicenda della sonata quanto dinamicamente orientato al suo superamento.

4. CONCLUSIONI

Con la trattazione fin qui condotta ho tentato di chiarire come, nell’op. 110, «l’unità del tutto» si costruisca attraverso l’interazione “coerente” di una «pluralità di mondi» (Bachtin, 1968, trad.it., p. 25): ossia di diversi movimenti autonomi che vengono colti in dialogo nell’unità di tempo e spazio della composizione. Se si considera come riuscita tale operazione, potremmo dunque arrischiari a concludere, con Korsyn, che «Bakhtin’s concept of dialogism [...] seems to offer a model

for rethinking the idea of unity» (cit.). Se, infatti, l’argomento fondamentale del dibattito del 2004 era rappresentato dal problema che la “differenza” pone all’analisi, l’indagine condotta sull’op. 110 sembra offrire una prospettiva adeguata per valorizzare il ruolo degli opposti non dialettizzati senza abdicare al principio dell’organicità. L’operazione analitica volta a rilevare tale significato non tenderà, infatti, né a minimizzare il carattere frammentario-oppositivo della molteplicità di materiale che interviene nell’opera né ad esaltarne esclusivamente gli elementi connettivi: essa cercherà di tenere ferme entrambe le caratteristiche del fatto musicale intendendole quali elementi fondamentali per il significato della composizione.

L’indagine sul problema dell’unità condotta in questo saggio si è intersecata con altre prospettive cruciali che interessano la riflessione beethoveniana: il problema del carattere di atemporalità caratteristica dello *Spätil* (sul tema cfr. Taylor, 2016), l’ipotesi di una relazione tra questo e la dimensione cristologica (Chua, 2009; Levy, 2007) il tema della speranza, che Adorno definiva «categoria base della mistica e la più alta categoria della metafisica di Beethoven» (Adorno, 2001, trad. it., p. 246). È soprattutto quest’ultima che va, a mio parere, individuata quale categoria operativa essenziale alla Sonata op. 110, in quanto è nel suo orizzonte che ci appare in definitiva chiara la paradossalità della concezione formale e temporale discussa in queste pagine. Ad essa però, come agli altri temi qui indicati, sarà opportuno indirizzarsi in interventi dedicati.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W. (2001) *Beethoven. Filosofia della musica*, trad.it., Torino, Einaudi.
- Bachtin, M. (1968) *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad.it., Torino, Einaudi.
- Beach, D. (1987) *Motivic Repetition in Beethoven's Piano Sonata Opus 110: Part I: The First Movement*, «*Intégral*», Vol. 1.
- Benjamin, W. (2014) *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Bonds, M. E., (2017) *Irony and Incomprehensibility: Beethoven's "Serioso" String Quartet in F Minor, Op. 95, and the Path to the Late Style*, «Journal of the American Musicological Society», Vol. 70, No. 2.
- Bortolotto, Mario (1976) *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino, Einaudi.
- Chua, D. (2004) *Rethinking Unity*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- ID, (2009) *Beethoven's Other Humanism*, «Journal of American Musicological Society», Vol. 62, No.3.
- Cook, N. (2003) *The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813–14*, «19th-Century Music», Vol. 27, No. 1.
- Cross, J. (2004) *Introduction*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- Dahlhaus, C. (1990) *Beethoven e il suo tempo*, trad. it., Torino, E.D.T. Edizioni.
- Dostoevskij, F. (1998) *I fratelli Karamazov*, trad. it., Milano, RCS.
- Fine, Abigail (2020), *Beethoven's Mask and the Physiognomy of Late Style*, «19th Century Music», vol. 43, no. 3.
- Fontanelli, F. (2024) *The Movement Plans for the Quartet Op. 127 and the "Backstage" of Beethoven's Late Style*, Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies: Vol. 36, Article 4
- Hatten, R.S. (1994) *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Indiana University Press.
- Kinderman, W. (1992) *Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in A♭ Major, Opus 110*, «Beethoven Forum», Vol. 1.
- Korsyn K. (1993) *Brahms Research and Aesthetic Ideology*, «Music Analysis», Vol. 12, No. 1.
- ID (2004) *The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity Revisited*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- Kramer J. D. (1973) *Multiple and Non Linear Time in Beethoven's Opus 135*, «Perspectives of New Music».
- ID (2004) *The Concept of Disunity and Musical Analysis*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- Kramer, L. (1988) *Expressive Doubling: Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Romantic Literature*, «Studies in Romanticism», Vol. 27, No. 2.
- Levy, D. B. (2017) *Ma però beschleunigend*: Notation and Meaning in Ops. 133/134, «Beethoven Forum», Vol. 14.
- Mathew, Nicholas (2006) *Beethoven and His Others: Criticism, Difference, and the Composer's Many Voices*, «Beethoven Forum», Vol. 13, No. 2.
- Migliaccio, C. (1994) *Beethoven, Stravinskij e il problema del "bergsonismo in musica"*, «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 29, No. 1.
- Morgan, R. P. (2003) *The Concept of Unity and Musical Analysis*, «Music Analysis», Vol. 22, No. 1-2
- Porzio M. (2018) *Introduzione a Beethoven*, L.v. *Autobiografia di un genio. Lettere, pensieri, diari*, Prato, Piano B Edizioni.
- Rosen, C. (2013) *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad.it., Milano, Adelphi.
- Stayer, J. (1995) *Bringing Bakhtin to Beethoven: The Ninth Symphony and the Limits of Formalism*, «The Beethoven Journal», Vol. 10, n. 2.
- Sichardt, M. (2013) *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analitik*, Verlag Beethoven-Haus Bonn.
- Taylor, B. (2016) *The Melody of Time. Music and Temporality in the Romantic Era*, Oxford University Press.

Allegati

«BELLO PERCHÉ VERO»: IL RITORNO AL PRINCIPIO NELLA MUSICA DI BÉLA BARTÓK

Allegra Costantini¹

ORCID: 0009-0009-8196-4066

¹ Università di Roma “La Sapienza” (02be6w209)

² Conservatorio di Musica “Licinio Refice” (02exn6h14)

Abstract

Béla Bartók’s music never fails to seduce, even a century later. His extremely curious mind led him to explore the Hungarian countryside collecting folk music: from asymmetrical meters to modality, he was deeply permeated by its non-conventional traits, and offered a fundamental lesson to the new-born Ethnomusicology. Besides, the Hungarian composer had a strong interest in nature’s inner voice, which he tried to put on paper investigating its mathematical principles. In so doing, he shaped a very original aesthetics of music, and rigorously complied with it for the rest of his life. This paper aims to investigate the most relevant characteristics of Bartók’s musical language in order to highlight its ultimate meaning, which could be possibly summarised as a “return to the origins”. *Music for strings, percussions and celesta*, an incredibly innovative work first performed in 1937, exemplifies Bartók’s unique poetics, with striking similarities to that of the contemporary painter Piet Mondrian. The most remarkable feature of this masterpiece is that proportions form arithmetical patterns consistently recurring both as a whole and in detail. The analysis provided will also throw new light on Bartók’s use of Golden ratio, one of the thorniest problems concerning his music.

Keywords: Bartók, Golden ratio, Folklore, Symmetry, Return to the origins, Nature

Sommario

La musica di Béla Bartók non cessa di suggestionare l’ascoltatore, anche a un secolo di distanza. Mente curiosa, egli trasse dal cuore delle campagne la linfa del folklore musicale: dai ritmi asimmetrici alla modalità, si lasciò permeare dalle sue movenze non convenzionali, conducendo una ricerca che costituì un’autentica lezione di metodo per la nascente Etnomusicologia. Nel contempo, il compositore ungherese fu sempre sensibile alla voce intima della natura, che tentò di mettere per iscritto sondando le sue leggi matematiche. Ne scaturì un’estetica originalissima, che l’autore persegui per il resto della vita con ammirabile coerenza. Questo articolo si propone di indagare gli aspetti salienti di tale linguaggio e di coglierne il significato ultimo, che si esplica in quello che viene qui denominato “ritorno al principio”, attraverso un’analisi della *Musica per archi, percussions e celesta*, opera particolarmente sperimentale eseguita per la prima volta nel 1937. Ne emerge una poetica originalissima, con interessanti punti di contatto con quella di un pittore coevo, Piet



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](#)

© The Author(s)

Published online: 01/10/2025



Milano University Press

Mondrian. Degna di nota è la costanza nelle proporzioni, tanto nel complesso quanto nel dettaglio; ad essa si lega il controverso impiego nelle opere bartókiane di principi aurei, questione a cui si è tentato di offrire una chiave di lettura.

Parole chiave: Bartók, Sezione aurea, Folklore, Simmetria, Ritorno al principio, Natura

«Il mio percorso mi ha portato a cercare il rumore nascosto nel silenzio, il movimento nell’immobilità, la vita nell’inanimato, l’infinito nel finito, le forme nel vuoto, e me stesso nell’anonimato.»

Joan Miró, *Lavoro come un giardiniere*.

1. INTRODUZIONE

Si narra che Béla Bartók si diletasse a «sezionare una pigna e osservare attentamente ciascuna delle sue parti»¹, irresistibilmente sedotto dal fascino interiore del mondo naturale e dei principi matematici ad esso sottesi. Pur non volendo attribuire eccessivo rilievo a questa notazione, non si può fare a meno di osservare come essa catturi quasi come un’istantanea l’indole compositiva di Bartók e un *leitmotiv* che percorre tutta la sua opera: il tendere a un “ritorno al principio”, come sinonimo di un recupero dell’autenticità. In primo luogo, è possibile cogliere tale propensione nel rifarsi al microcosmo dell’infanzia², da cui deriva la sua vocazione didattica. Ancor più significativamente, in un’Ungheria che vive una fase di urbanesimo, egli sceglie di ritornare al cuore del folklore, la campagna, per poter innestare su di esso la propria poetica. È proprio la tradizione il punto di partenza di un personalissimo sentiero di emancipazione dalla tonalità tradizionalmente intesa. Sulla strada, egli si soffermerà a raccogliere solo in parte gli spunti ereditati dalla

tradizione musicale occidentale, a partire dai più recenti sviluppi della musica – il linguaggio dodecafónico e la corrente neoclassica tendono in un certo qual modo a polarizzare l’ambiente musicale degli anni Venti e Trenta del Novecento. Mai si distoglierà dal proprio sentiero, alla ricerca di una dimensione naturale all’interno della musica. In tal senso si giustifica una volontà di ritorno alle leggi ordinatrici che regolano la natura, che indubbiamente suscitano il suo interesse. E, al termine di questo sentiero, Bartók non promuove il dissolvimento della forma, ma piuttosto, forte di un’innata predisposizione per il rigore geometrico, fa ritorno a un’ossatura essenziale che possa costituire la forma stessa.

2. ALLA RICERCA DELLA VOCE DELLE CAMPAGNE MAGIARE

Nei primi anni del Novecento vediamo Bartók muovere i suoi primi passi nel mondo della composizione in luoghi del tutto inusuali. Dopo essersi formato nello studio del pianoforte e della composizione all’Accademia Reale di Budapest, ed essere giunto a ricoprire la cattedra in pianoforte nella stessa istituzione, egli decise di dedicarsi a una sistematica ricerca nelle campagne della propria terra, fino allo scoppio del primo conflitto mondiale. La finalità di tale iniziativa era il desiderio di fissare in modo rigoroso e sistematico quanto

¹ L’aneddoto è riferito in Fassett, 1958.

² Così Bartók giustificava il titolo della raccolta per l’infanzia *Mikrokosmos*. «“[...] It may be interpreted as «world of the little ones, the children”» (tratto da un’intervista rilasciata a New York nel 1945 nel programma *Ask the composer*, rievocata dal figlio Peter nella Prefazione all’edizione di *Mikrokosmos* del 1987).



Bartók incide con il fonografo i canti degli abitanti di Daraßz.

sarebbe stato altrimenti destinato a essere scolorito dall'azione del tempo, fino a essere irrimediabilmente disperso: le sue melodie, i suoi ritmi, le sue movenze irriducibili entro un quadro tonale, che non esistevano se non nel momento in cui venivano eseguite. Un'operazione che rivela delle affinità con quanto avrebbero fatto Milman Parry e Albert Lord negli anni Trenta, tesaurizzando il patrimonio dei poemi trasmessi oralmente nei Balcani, dove la scrittura non aveva ancora soppiantato la dimensione orale. Questa esigenza, forse, era tanto più avvertita quanto più sensibilmente si percepiva la mancata indipendenza dell'Ungheria, che si sarebbe resa autonoma soltanto nel 1918³. Tutelare il proprio patrimonio culturale poteva contribuire a plasmare un'identità nazionale, se è vero che il folklore non è che un'encyclopedia del sapere alle fondamenta di una civiltà. E Bartók non si accontentò, come altri compositori, di consultare dei contadini ormai inurbati, consapevole che solo recandosi al cuore del folklore gli sarebbe stato restituito il canto del popolo nella sua genuinità. In questa perlustrazione, lo accompagnava l'amico Zoltán Kodály, suo coetaneo ma destinato a vivere più a lungo, che farà del canto contadino il perno per un personale metodo pedagogico.



Bartók intento a riascoltare una registrazione realizzata con il fonografo

Bartók era nato nel 1881 a Nagyszentmiklós, una terra di confine, di per sé foriera di preziosi stimoli, che dovette instillare nel giovane compositore interesse non solo per il folklore ungherese, ma anche per quello slovacco, rumeno, e bulgaro. Sua madre, oltretutto, era nata in Slovacchia. Ma in tale opera di ricerca – che peraltro lo condusse fino all'Africa settentrionale – Bartók poteva avvalersi di un'invenzione tanto recente quanto dirompente: il fonografo di Thomas A. Edison, a cui si poteva affidare la voce dei contadini per poterla riascoltare in un secondo momento. Naturalmente, sarebbe stato pressoché impossibile registrare con una simile sistematicità effetti, timbri, note appena toccate sulla base di un ascolto estemporaneo, senza l'ausilio di questo strumento, che consentiva di effettuare un lavoro comparativo e analitico, l'unico che avrebbe potuto soddisfare una mente così rigorosa.

Così, l'operazione di trascrizione dei canti poté godere di scientificità ed esattezza, cosa che ne impedì lo snaturamento. Furono catalogate oltre settemila melodie popolari: a tali due infaticabili ricercatori dobbiamo il fatto che la voce di questo popolo sia giunta fino a noi. Tutto ciò ebbe senz'altro notevole rilevanza storica, dal momento che assicurò la conservazione di un così ricco patrimonio, e impresse alla giovane disciplina

³ Si ricordi che Bartók rievocò questi temi, in relazione ai moti insurrezionali ungheresi del 1848-1849, nel poema sinfonico *Kossuth* (1903).

dell'etnomusicologia un carattere di rigorosa scientificità, per tacere della preziosa influenza che lo studio del patrimonio musicale poteva esercitare sugli studi demografici e sociologici.

3. UN LINGUAGGIO ESTREMAMENTE PERSONALE

L'esperienza condotta nelle campagne fu tuttavia decisiva anche sul piano individuale, come ebbe a riconoscere il compositore stesso, ai fini della formazione di un proprio linguaggio, immancabilmente innervato di quella voce ancestrale. La raccolta dei canti popolari aveva arricchito il suo vocabolario compositivo di elementi perlopiù estranei alla musica colta occidentale. Come si è avuto modo di osservare in un precedente scritto, questa musica era dotata di «un linguaggio a sé, che si esprimeva con la morfologia delle scale pentatonica, esatonale, araba, ottatonica, o della modalità e che si avvaleva di una sintassi fatta di combinazioni ritmiche asimmetriche» (Costantini, 2023), cioè di misure a numeri primi, come il $\frac{5}{8}$ (rinvenibili ad esempio nelle *Sei danze bulgare* della raccolta *Mikrokosmos*). Tutti stilemi che egli non si prefiggeva di imitare pediseguamente nelle proprie composizioni; al contrario, seppe interiorizzarli e assimilarli ben più intimamente, al punto da farli diventare connaturati alla propria espressività. È proprio auscultando la voce autoctona delle campagna, che il Maestro ungherese poté comprendere non solo che la dissonanza poteva rivendicare uno statuto autonomo⁴ – questo apparve chiaro a molti compositori novecenteschi –, ma soprattutto che poteva essere impiegata con estrema naturalezza. Lo stesso dicasi delle molteplici possibilità che derivano dall'uso di una ritmica non convenzionale, di tipo additivo (in cui a essere costante non è la misura, come nella ritmica

di tipo divisivo, ma l'unità di movimento, per cui le note si raggruppano in misure di durata continuamente mutevole), rinvenibile in opere come *l'Allegro barbaro* (1911).

Ma oltre agli stimoli che provennero da un interesse così personale e, se si vuole, insolito, degna di nota è la forte impressione che un Bartók poco più che ventenne ebbe nell'assistere alla prima esecuzione di *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss a Budapest, nel 1902. Così come fu cruciale l'incontro con l'opera di Debussy, in particolare rispetto al suo unico lavoro teatrale, *Il castello di Barbablù* (1911). Il Maestro ungherese si lasciò in seguito permeare dalle novità introdotte dalla Scuola viennese nel 1918, acquisendone una maggiore tensione cromatica, e più tardi si interessò anche delle nuove tendenze neoclassiche. Da ultimo, l'influsso dell'amato Beethoven è percepibile non solo nei sei *Quartetti per archi* che compose tra il 1908 e il 1939, ma anche nel brano che prenderemo in esame, la *Musica per archi, percussioni e celesta*.

Neppure uno di questi stimoli andò sprecato: Bartók seppe trarne motivi di sorprendente novità. Emblematico è il caso del “sistema assiale”⁵, che estrapola dalle tradizionali funzioni armoniche la tonica, la sottodominante e la dominante⁶ e le rende i fulcri di un nuovo equilibrio. È interessante notare che, in questo modo, a separare polo e contro-polo sia un intervallo di quarta aumentata, ossia il tritono. Il celebre *diabolus in musica* è preso dunque come distanza geometrico-razionale che divida due poli, due forze contrapposte. Di conseguenza, il dualismo maggiore/minore è qui sostituito da quella di polo/

⁴ Dissonanza che viene concepita da Bartók «come sferza ritmica e accento timbrico» (Vinay, 1991).

⁵ Per un quadro più esaustivo sul “sistema assiale” e sui concetti di “polo” e “contro-polo” cfr. Lendvai, 1971.

⁶ Si tratta naturalmente di denominazioni schematiche: come ha osservato Elliot Antokoletz nel suo studio del 1975, non sempre i termini “dominante” e “sottodominante” sono coerenti con le funzioni esercitate da queste note in alcune musiche bartókiane.

contro-polo; questo non sminuisce il valore dei due modi, anzi il loro avvicendarsi più libero concorre ad arricchire la tessitura sonora.

Tale *modus operandi* diede modo al compositore di sperimentare soluzioni del tutto originali. Basti pensare che la tradizionale cadenza che vede risolvere l'accordo di settima di dominante sulla triade di tonica (ad esempio la successione di accordi Sol7-DoM), viene variata in modo sorprendente in quella che viene definita “pseudo-cadenza bartókiana” (richiamandoci al precedente esempio: Sol7-Fa♯M) da Ernő Lendvai, studioso di cui torneremo a parlare nel prossimo paragrafo. Proprio nel sistema assiale si rinvie un altro fondamento essenziale nella musica di Bartók, ossia quello della simmetria; l'ottava è infatti ripartita in quattro porzioni equidistanti, delimitate dalle note di riferimento di ogni asse (nel caso dell'asse di tonica la suddivisione è la seguente: *do-mib-fa♯-la-do*, a distanza di intervalli di terza minore). La simmetria – legata, in un certo qual modo, all'attenzione per le proporzioni – è in effetti un principio estetico particolarmente caro a Bartók, e permea la sua musica a tutti i livelli, come vedremo.

4. AUSCULTANDO LA VOCE SILENZIOSA DELLA NATURA

La *Musica per archi, percussioni e celesta* costituisce una perfetta esemplificazione dei principi compositivi cui il compositore ungherese ricorre. In quest'opera Bartók tenta di far affiorare, per così dire, una voce quasi astratta, ancora più evanescente di quella di un popolo. È alla ricerca del respiro tutto intimo della natura, delle leggi matematiche che lo regolano; in questo caso non si serve di un fonografo, ma di un'architettura formale studiatissima. Egli dà una voce alla natura, la mette per iscritto.

Il brano, scritto per Paul Sacher e l'Orchestra da camera di Basilea, fu eseguito per la prima volta a Basel il 21 gennaio 1937. La scelta di disporre l'orchestra in due gruppi, così da ottenere un effetto stereofonico, rivela immediatamente la ricerca di simmetria, ricerca che, lo vedremo, tornerà a manifestarsi a tutti i livelli nel corso del brano. Secondo quanto rigorosamente annotato in partitura, all'esterno sono disposti due gruppi di archi, e all'interno altrettanti gruppi di percussioni, a cui sono significativamente associati l'arpa, la celesta e il pianoforte.

APPROXIMATE POSITION OF THE ORCHESTRA

	Double Bass I	Double Bass II	Violoncello II
Violoncello I	Timpani	Bass Drum	Violoncello II
Viola I	Side Drums	Cymbals	Viola II
Violin II	Celesta	Xylophone	Violin IV
Violin I .	Pianoforte	Harp	Violin III

Ancora, quello che colpisce sono le minuziose indicazioni in merito alle durate dei movimenti,

anch'esse evidentemente finalizzate a stabilire puntuali rapporti proporzionali all'interno dell'opera.

DURATION : 26 Minutes

1st Mov. : 6 Min. 30 sec.
2nd Mov. : 6 Min. 55 sec.

3rd Mov. : 6 Min. 35 sec.
4th Mov. : 5 Min. 40 sec.

This work, completed in September 1936, was first performed at Bale on
21st January 1937, conducted by Paul Sacher.

I quattro movimenti di cui si compone il brano sono informati secondo strutture musicali quali la fuga, il rondò, la sonata: si tratta di confezioni perfettamente tradizionali, che tuttavia fungono da rivestimento a un contenuto sonoro di estrema potenza innovativa.

4.1 Andante tranquillo

Il Primo movimento è in forma di fuga. A dare avvio alla musica è una linea melodica esile, eseguita dalle viole in un *pianissimo* accentuato

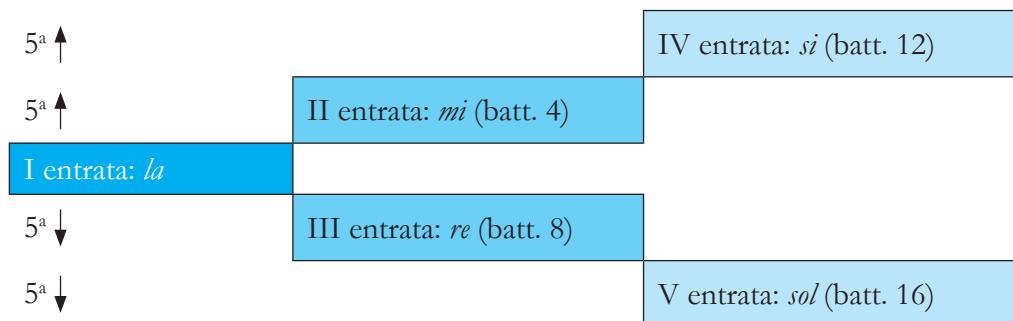
dell'impiego della sordina. È il soggetto di fuga, che costituirà il fulcro dell'intera composizione. In esso si ravvisano quattro frasi, scandite da pause di croma. Si tratta dunque di un tema frammentario, i cui intervalli richiamano la scala araba, contrassegnato da continui cambi di misura. A partire dalla nota di *la*, la linea melodica serpeggi sinuosamente con fare cromatico, giunge sino al *mib*, scivola sul *mi* naturale, per poi tornare sui suoi passi, a ritroso, concludendo la sua breve parabola in modo circolare, sul *la*.



Trascrizione in chiave di sol del soggetto esposto dalle viole

In seguito, il soggetto è imitato a distanza di precisi intervalli: viene eseguito una quinta sopra nella seconda e nella quarta entrata, affidate ai violini (partendo rispettivamente dalle note *mi* e *si*), mentre viene imitato una quinta sotto dai violoncelli nella terza entrata e dai

contrabbassi nella quinta (partendo da *re* e *sol*). Non si può dunque fare a meno di notare come la ricerca della simmetria si concretizzi perfino nella successione delle entrate che vanno infittendo la trama sonora. Lo mostra chiaramente il seguente schema:



Tratto da Costantini, 2023

Da tale schema è possibile trarre due ulteriori osservazioni, che mettono ancor meglio in luce il modo di procedere del Maestro ungherese. In primo luogo, l'intervallo di quinta, che è l'ambito

entro cui si è sviluppato il soggetto di fuga, è qui confermato come unità di misura su cui fa perno il discorso musicale, anche prendendo in considerazione tutte le note che compongono il tema:

sono impiegati tutti i semitonni compresi tra il *la* e il *mi*. Inoltre, proprio come per il “sistema assiale”, anche in questo caso il circolo delle quinte rappresenta l’archetipo da cui trarre una rigorosa costruzione musicale. Segue un fitto dialogo tra bassi e violini, in forma di canone, quasi ad avviluppare

chi ascolta in una spirale senza sbocco. A partire dalla misura n. 34, viene eliminata la sordina, contestualmente all'entrata sommessa dei timpani: si prepara una progressiva ma inarrestabile crescita dinamica, che troverà compimento nella scala ascendente che giunge al mib in *fff* (battuta n. 56).

6

gr. Tr. 7 8 ~tr~

55

Timp. 9 8 (non div.)

1. Vi. 7 8 (non div.)

2. Vi. 8 (non div.)

3.4. Vi. 7 8 (non div.)

1.2. Vle. 8 (non div.)

1.2. Vlc. 7 8

1.2. Cb. 9 8

f d. f fff fff fff fff

Ecco, dunque, raggiunta l'*akmé*: immediatamente, gli intervalli si ampliano, compiono salti vertiginosi. Il senso di instabilità è enfatizzato dai rapidi *glissando*. D'ora in poi, la musica seguirà un percorso retrogrado, di ripiegamento. Implicito è, nuovamente, il perseguimento di un principio di simmetria, tale da dividere il movimento in due sezioni che si specchiano l'una nell'altra. La discesa è inarrestabile, con un canone a stretto che itera lo stesso motivo ad altezze sempre più gravi. A questo punto, al termine della battuta n. 68 inizia la riesposizione per moto retrogrado dei violini e, poco dopo, la celesta fa il suo ingresso con un vero *coup de théâtre*, ed espone ancora una volta il tema, colorando l'atmosfera di tinte oniriche, con il suo incedere ipnotico. Si noti che in

questo caso l'effetto di simmetria è ancora più stringente: il tema è proposto contestualmente al suo retrogrado. Entrambe le parti prendono avvio dal *la*, culminano sul *mib*, quindi tornano al *la*, con un pedale di *mib* a fare da sfondo.

L'ultimo stretto a canone presenta la prima frase del soggetto per moto retto, prontamente imitata per via retrograda. Lo stesso viene quindi riproposto in frammenti progressivamente più ridotti, a simulare un'eco. Infine, la seconda frase del soggetto suggella in modo quasi aforistico questo movimento estremamente sperimentale.

Da queste prime osservazioni è già possibile trarre alcune conclusioni. Alla radice della *Musica per archi, percussioni e celesta*, e in particolar modo di questo Primo movimento, è possibile ravvisare

la presenza di un principio matematico capace di suggestionare artisti di ogni epoca: la sezione aurea. «*Mirabilis itaque est potentia lineae*», affermava Campano da Novara nel commento all'edizione latina degli *Elementi* di Euclide redatto tra il 1255 e il 1259, riferendosi al segmento aureo, in cui la misura totale dello stesso sta al segmento più lungo come questo sta al segmento più corto.⁷ Ad esso corrisponde il numero Φ , il cui valore è approssimabile a 1,618. Ricorrente tanto nelle opere della natura quanto nelle opere dell'uomo⁸, questo segmento ha la straordinaria particolarità di presentare risvolti estetici di euritmia. Tale principio è significativamente legato alla celebre Successione di Fibonacci⁹, dal momento che, considerati due termini contigui all'interno della serie, il loro rapporto tenderà a Φ . Come osservava Theodore Cook, tale serie «[...] contiene termini che si ritrovano nella disposizione delle foglie attorno agli steli e nelle spirali dei semi di girasole» (Cook, 1979).

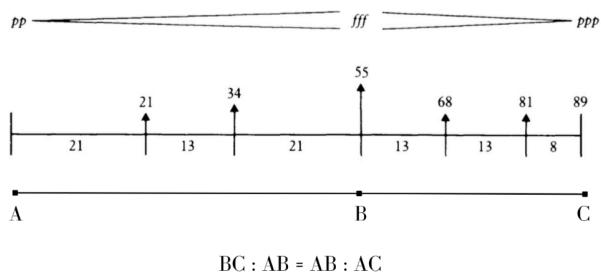
L'ipotesi che questi aspetti potessero interessare in modo particolare la musica di Bartók fu avanzata dal musicologo Ernő Lendvai in uno studio 1971, *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. A tale contributo è stata riservata una più o meno favorevole accoglienza, ma innegabilmente di cruciale importanza e tutt'ora imprescindibile punto di riferimento per chi si accosta allo studio dell'opera bartókiana. Nell'*Andante tranquillo* della *Musica per archi, percussioni e celesta*, lo studioso ha rilevato lampanti corrispondenze con le proporzioni auree. Accordando alla battuta n. 56 un

⁷ O, secondo l'elegante formulazione di Euclide: «Ἄκρον καὶ μέσον λόγον εὐθεῖα τετμῆσθαι λέγεται, ὅταν ἡ ὥς ἡ ὅλη πρὸς τὸ μεῖζον τμῆμα, οὕτως τὸ μεῖζον πρὸς τὸ ἔλαττον» («Si dice che una retta risulti divisa in estrema e media ragione, quando la retta nella sua interezza sta alla parte maggiore di essa, come la parte maggiore sta a quella minore»), *Elementi*, VI, 3.

⁸ Sono numerosi gli esempi che potremmo citare: il celebre fronte del Partenone di Atene, gli strumenti costruiti dallo Stradivari e, nel mondo naturale, il mollusco *nautilus*.

⁹ Menzionata per la prima volta nel trattato di algebra e aritmetica del matematico pisano, il *Liber abaci*, in essa ogni numero corrisponde alla somma dei due precedenti.

rilievo dirimente all'interno del movimento, tale da dividerlo in due sezioni, appare evidente come queste ultime corrispondano alle due parti di un segmento aureo.



Schema dell'evoluzione del Primo movimento, con una suddivisione in misure conforme alla Serie di Fibonacci. Tratto da Costantini, 2023

I numeri che compongono la sequenza del Fibonacci sembrano insomma scandire i passaggi più significativi del movimento. Possiamo osservare, a titolo di esempio, che la misura n. 21 sancisce la fine dell'esposizione del soggetto, mentre, immediatamente dopo la battuta n. 55, il movimento raggiunge il suo apice con l'unico *fff* del movimento.

Si conclude dunque un “primo atto” di grande efficacia, che racchiude, in ultima analisi, il materiale tematico che tornerà, diffranto, nel corso di tutta l'opera, a intessere analogie a distanza.

4.2 Allegro

A erodere la patina enigmatica del Primo movimento, è posto un vivace Secondo movimento, una forma-sonata in cui viene ampiamente valorizzata la dialettica stereofonica delle due orchestre, in cui peraltro si inserisce anche il pianoforte, alla misura n. 19. Il dialogo tra i due gruppi è sorvegliato da una finissima orchestrazione, con risultati di grande efficacia, e in ciò l'eredità beethoveniana è innegabile. Sin dall'enunciazione del tema – che sale e poi discende, analogamente a quello dell'*Andante tranquillo* – questa scrittura si presenta energica, vibrante. In tal senso, è significativo che la prima misura

in cui questa effervescente scrittura conosce una pausa è soltanto la n. 66, primo momento di silenzio.

11

II.



Incipit del Secondo movimento e presentazione del tema

L'altra entrata teatrale dell'arpa, a battuta n. 196, dà inizio a una sezione centrale estremamente affascinante, in cui è incastonata una reminiscenza del tema del Primo movimento, ora trasfigurato in un contesto di grande vitalità. Inoltre, l'episodio è caratterizzato dai cosiddetti "pizzicati"

alla Bartók”¹⁰, che vengono eseguiti con due dita e producono un effetto secco e quasi strappato, con le corde che tendono a cozzare contro il legno dello strumento; qui il *pizzicato* degli archi è rinforzato dall’arpa e dal pianoforte – considerato esclusivamente nella sua natura percussiva¹¹ –, e quindi anche dallo xilofono, tanto che le movenze di questa sezione suggeriscono alla mente lo Scherzo della Quarta sinfonia di Čajkovskij.

Anche in questo movimento è presente un'akmé con la funzione di spartiacque, se si osserva una certa stabilità metrica fino alla battuta n. 263 – ove si giunge al contro-polo di *fatt.* –, mentre dopo di essa si assiste a continui mutamenti metrici, che torneranno a stabilizzarsi non prima della battuta n. 380.

4.3 Adagio

Il Terzo movimento è imbevuto di scenari onirici estremamente cangianti. Tremoli e *glissando* evocano atmosfere quasi magiche, e il tema del Primo movimento viene di quando in quando echeggiato in modo sinistro. Bartók sceglie di dedicare le prime battute a una sorta di citazione della Sequenza di Fibonacci, che traspone in musica – con grande ingegno – servendosi dei ticchettii di uno xilofono.

¹⁰ L'effetto è talmente caratteristico da essere indicato con un simbolo specifico (Ø).

¹¹ Bartók ritiene che solo affidando al pianoforte una funzione percussiva «il suo carattere possa essere espresso nel suo giusto valore», una concezione che era già emersa nell'*Allegro barbaro* (1911).

III.



Le note proposte dallo xilofono formano gruppi corrispondenti ai numeri della Serie di Fibonacci (1, 3, 5, 8, etc.)

Ulteriore cifra del movimento sono delle figurazioni con l'accento in battere, e non si può fare a meno di ravvisare un richiamo alle norme prosodiche della lingua ungherese, in cui tutte le parole presentano l'accento tonico sulla prima sillaba.



Le figurazioni "magiare" del Terzo movimento (batt. 6)

Sullo sfondo, i bassi eseguono un tremolo sempre basato sull'intervallo di quarta aumentata (*do-fa#*). Oltre a tali ultime due note, nel tema compaiono le restanti dieci della scala cromatica, come se il compositore intendesse giocare con i principi della dodecafonia schönbergiana senza tuttavia lasciarsi vincolare da norme schematiche, facendo piuttosto ricorso a un uso libero e poetico di tutte e dodici le note. Il tema “magiaro” tornerà come penultimo, immediatamente prima dei rintocchi dello xilofono che chiudono il movimento, ancora una volta, all'insegna della più rigorosa simmetria.

Tuttavia, anche da un punto di vista macroscopico, il perseguitamento della simmetria è reso evidentissimo dalla forma del movimento, talvolta definita “struttura ad arco”:

ABC **D** CBA

Sei episodi che orbitano attorno a quello centrale, in corrispondenza, non a caso, di una *climax*.

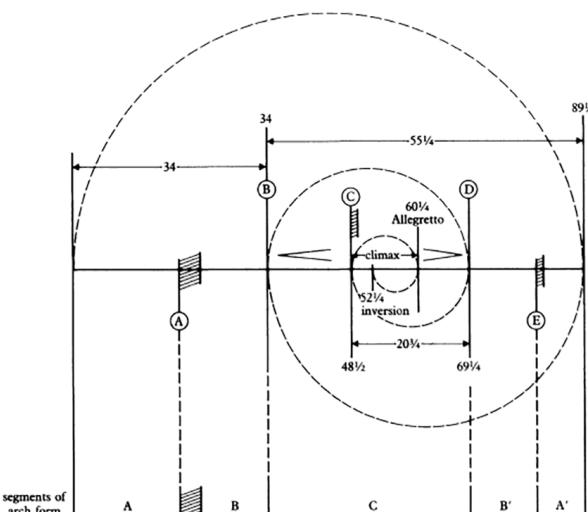
All'interno di queste sezioni vengono rievocate le frasi del soggetto di fuga iniziale; esse vengono sviluppate nella loro individualità, sprigionando delle potenzialità ancora inespresse nel precedente movimento per dar vita a episodi tutti nuovi. A testimonianza della profonda conoscenza e ammirazione di Bartók per Debussy, le sezioni B e C (batt. 35 e ss.) riecheggiano un episodio di racconto tra il Secondo e il Terzo movimento de *La Mer* (1903-1905), e anche per questo Lendvai definisce suggestivamente questa sezione «*the roaring*

of the wind» (Lendvai, 1971). Peraltro, lo stesso compositore francese ebbe cura di costruire i suoi *Trois esquisses symphoniques pour orchestre* sulla base di accurati principi proporzionali.

- A = ca 50"	E - F = ca 55"	I. = ca 6' 30"
A - B = " 21"	F - G = " 1' 37"	II. = " 6' 55"
B - C = " 9"	G - H = " 18"	III. = " 6' 35"
C - D = " 29"	H - I = " 25"	IV. = " 5' 40"
D - E = " 18"	I - " 17"	 ca 25' 40"
		ca 5' 40"

Le indicazioni delle durate delle singole sezioni del Quarto movimento

In questo movimento, come nell'ultimo, le proporzioni auree sono enfatizzate dalle rigorose indicazioni temporali annotate in partitura, più che da quelle deducibili in base alle indicazioni metronomiche. Ne emerge un sorprendente legame con la spirale logaritmica, rinvenibile in natura proprio dove le proporzioni auree lasciano la loro traccia euritmica¹².



Tratto da Howat, 1983

4.4 Allegro Molto

Il movimento conclusivo inscena una frenetica danza magiara. Il tema con cui si apre consiste in una vibrante scala dal ritmo bulgaro,

¹² Il nesso tra sezione aurea e spirale logaritmica è molto significativo. Basti pensare che una spirale logaritmica in cui i rapporti tra i raggi consecutivi equivale a Φ è detta “spirale aurea”.

nell'ambito di un $\frac{4}{4}$ in cui però l'unità di misura continua a essere la croma. È proprio questo che consente di sovrapporre differenti combinazioni ritmiche: i terzi e i quarti violini e le seconde viole

eseguono il tema secondo lo schema 2 + 3 + 3 e, nel contempo, l'altra orchestra di archi offre un accompagnamento accordale secondo lo schema 3 + 3 + 2.

B. & H. 16155

Incipit del Quarto movimento, con sovrapposizione di ritmi differenti (batt. 5 e ss.)

Il tema dell'*Andante tranquillo* non tarda però a ripresentarsi, questa volta filtrato dalle tinte energiche della danza. E, in particolare, la sua ultima comparsa all'interno dell'intero componimento (batt. 203 ss.) lascia stupefatto l'ascoltatore: ormai trasfigurato dall'iridescente tappeto armonico che lo accompagna, lacera in via definitiva il velo di mistero che ammantava il Primo movimento, e che era tornato a ombreggiare

i successivi. E, al termine di questo moto che lascia senza respiro, il movimento si conclude nel modo più sorprendente, cioè su un accordo perfettamente tonale.

Val la pena di notare, dando un ultimo sguardo d'insieme a questo capolavoro, che in tutti i movimenti si riscontra l'utilizzo del sistema assiale, che potrebbe essere definito una vera e propria “architettura della simmetria” (Costantini, 2023).

MOVIMENTO (Asse di tonica)	INIZIO	CLIMAX	FINE
I	La (polo)	Mib (contro-polo)	La (polo)
II	Do (polo)	Fa# (contro-polo)	Do (polo)
III	Fa# (contro-polo)	Do (polo)	Fa# (contro-polo)
IV	La (polo)	Mib (contro-polo)	La (polo)

Tratto da Costantini, 2023

In definitiva, richiamando quanto sostenuto in altra sede, si può concludere che quest'opera, «a qualunque grado di profondità la si osservi, rivela una struttura compiutamente articolata e proporzionata. Scomponendola e analizzandola, proprio come Bartók amava dividere in parti le pigne, si rimane stupiti di come questa musica spiraliforme si dipani lungo un vortice, come fosse un frattale: dilatando o contraendo le sue dimensioni, si presenta sempre uguale a se stessa; sembra proprio appartenerle quella costanza nelle proporzioni, da qualunque scala la si osservi, proprietà che in matematica è denominata autosomiglianza» (Costantini, 2023).

In questo suo ritorno all'essenza, il compositore ungherese mostra interessanti affinità con il pittore Piet Mondrian (1871-1945), peraltro molto vicino a lui da un punto di vista anagrafico. Il fondatore del Neoplasticismo, infatti, con i suoi intrecci di griglie e piastrelle colorate, o nella sua serie degli *Alberi* (1908-1912) attua un analogo processo di progressiva astrazione, che porta alle sue estreme conseguenze il dissolvimento dell'immagine intrapresa dagli Impressionisti in pittura – parallelamente a quanto compiuto da Debussy in musica.

Anche Mondrian si serve di principi geometrico-matematici – celeberrime sono le composizioni realizzate giustapponendo rettangoli aurei – che talvolta conferiscono alle sue tele una magica spinta astrattiva. La pittura è per lui uno strumento di esternazione della più intima struttura sottesa al reale, la ricerca dell'essenza spirituale del mondo. Le sue tessere colorate incorniciate da fughe nere, in cui il segno si scarna fino alla linearità assoluta, e il ventaglio di colori è spesso limitato soltanto a quelli primari, tradiscono un'innegabile vocazione per la sintesi.

Al contempo, è molto forte in Mondrian, appassionato di musica, una concezione di ritmo per cui in un'architettura simmetrica è possibile un'estrema varietà di “accenti” svincolati



Melo in fiore, Piet Mondrian, 1912



Composizione con grigio e ocra,
Piet Mondrian, 1918

dal quello tonico, tanto da spingerlo a parlare di un «ritmo cosmico che scorre attraverso tutte le cose»¹³ e a dichiarare che il suo obiettivo era

¹³ Nell'originale: «Cosmic rhythm that flows through all things» (Mondrian, 1917, p.48).

proprio quello di ottenere l'equilibrio attraverso elementi antitetici, come evocato aforisticamente dall'espressione «*equivalent duality forms a true unity*» (Mondrian, 1919-1920, p. 118).

5. «BELLO PERCHÉ VERO»

Alla luce delle considerazioni proposte e dell'analisi di un capolavoro quale è la *Musica per archi, percussioni e celesta*, sembra quasi inspiegabile il fatto che Bartók non trovasse posto nella *Filosofia della musica moderna* di Theodor Adorno, che individuava due “vie” nella musica contemporanea: quella di matrice progressista in Schönberg, e quella di matrice conservatrice in Stravinskij. Secondo alcuni, in effetti, le scelte compositive del Maestro ungherese avrebbero additato una vera e propria “terza via”¹⁴. Tuttavia, forse sarebbe più proficuo considerare un panorama musicale così ricco e variegato quale è quello del Novecento prescindendo da simili etichette, in particolare per un compositore quale è stato Bartók. La sua indole così poco incline a schematismi è stata esemplarmente messa in luce da un suo intervento in ambito accademico:

The plans were concerned with the spirit of the new work [...], all more or less instinctively felt, but I never was concerned with general theories to be applied to the work I was going to write. Now that the greatest part of my work has already been written, certain general tendencies appear – general formulas from which theories can be deduced. But even now I would prefer to try new ways and means instead of deducing theories¹⁵.

Dietro questo atteggiamento refrattario nei confronti di qualsivoglia schematismo, potrebbe certamente celarsi il timore di dare adito a

ulteriori critiche riguardo a una presunta “cerebralità” della sua musica. Eppure è evidente come, accanto al rifiuto di qualsiasi “*general theory*”, vi sia un'affermazione positiva di autonomia artistica, che tradisce una mente estremamente eclettica. Questa testimonianza ci dà anche modo di considerare, pur solo tangenzialmente, la controversa questione della presenza della sezione aurea nelle opere di Bartók. Proprio l'assenza di esplicite conferme da parte del compositore ha suscitato la perplessità di alcuni studiosi, come è naturale che sia, vista la difficoltà di comprovare quello che può essere un inconscio senso della forma. Tra coloro che hanno mosso delle obiezioni alla tesi di Lendvai, vi è ad esempio Roy Howat, il quale evidenzia alcune inesattezze matematiche nell'analisi del collega. Tuttavia, se è vero che esistono delle sfasature rispetto alla sequenza di Fibonacci, esse sono così minime da non sminuire l'impressione complessiva, che cioè nella musica di Béla Bartók vi siano tracce di principi aurei. E, in questo caso, a confortare la sostanziale validità dello studio di Lendvai è la stessa “lezione americana” di Bartók: il procedimento compositivo non è mai stato da lui concepito come il frutto di una serie di computi, ma come libera trasfigurazione dei principi razionali rinvenibili nel mondo naturale. D'altronde, lo stesso Howat osserva:

The compromise about any golden section construction in music is that measurement by beats or bars, involving whole numbers [...], cannot attain the exact irrational value of the ratio. [...] Therefore any proportional system has to accommodate itself to the music's audible structure [...]¹⁶.

Questo è tanto più vero se si considera che si tratta di un principio estremamente diffuso nelle opere di molti altri compositori: dal mottetto

¹⁴ Cfr. anche Cristiani, 2002.

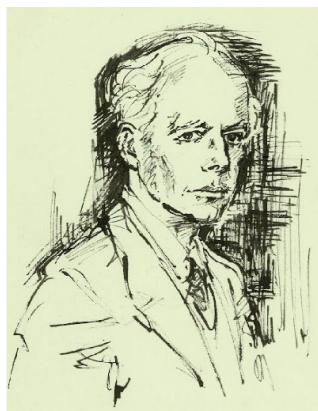
¹⁵ Tratto dalla terza *lectio magistralis* tenuta da Bartók ad Harvard nel 1943.

¹⁶ Howat, 1983, pp. 71-72.

Nuper rosarum flores di Dufay a *Jardins sous la pluie* di Debussy, dal *Klavierstück IX* di Stockhausen a *Oiseaux tristes* di Ravel – presente nel repertorio da concerto di Bartók –, fino a una canzone dell'album *Selling England by the Pound* dei Genesis, *Firth of Fifth*. Da ultimo, si tenga conto anche che dal mondo del folklore ci giunge una sicura testimonianza dell'interesse del compositore per le proporzioni numeriche, se si pensa alle pagine manoscritte su cui annotava calcoli numerici relativi alle canzoni popolari.

Dunque, nel momento in cui si evidenziano principi aurei in talune opere del compositore ungherese, questi non vanno necessariamente collegati a un'esplicita intenzionalità nell'atto compositivo, ma possono essere intesi, più profondamente, come connaturati alla sua indole e motivati da un profondo interesse per la natura e la sua estetica.

6. EPILOGO



Béla Bartók, Milein Cosman, 1917

Bartók si spense in povertà a New York, nel 1945, a causa di una leucemia. La meticolosità con cui egli dava vita alla propria musica fu in molti casi tacciata di eccessiva cerebralità. Ciononostante, egli continuò a profondersi in un'intensa ricerca musicale, perseverando lungo il sentiero in cui si era incamminato insieme all'amico e collega Kodály. Questo è forse il tratto più significativo del suo operato – oltre al patrimonio musicale così significativo che ci ha lasciato e alla lezione di metodo impartita nell'ambito dell'etnomusicologia –, questo suo compiere scelte nella più inscalfibile autonomia, pur essendo perfettamente

conscio di poter incorrere in un ben tiepido riscontro da parte dell'ascoltatore. In effetti, il suo è un esempio di coerenza a cui dovrebbero volgersi quanti affrontano quotidianamente la sfida di plasmare musica, letteratura, arte, sfida che in qualche modo espone l'artista e lo rende vulnerabile. Fu un compositore curioso, sempre pronto ad accogliere i più vari spunti, al punto di estendere i suoi interessi al folklore, con un grado di approfondimento del tutto inconsueto a quei tempi. Una simile apertura di vedute gli consentì di portare avanti una visione della musica tutta nuova, gettando un ponte tra musica colta e musica popolare. D'altronde, anche nel recupero del patrimonio popolare si distinse dai compositori di pura ispirazione nazionalista, accogliendo nelle sue ricerche anche la musica tradizionale dei popoli confinanti.

E così, se un compositore che è un esempio di straordinaria indipendenza nelle scelte, addita un sentiero percorribile, questo non può che essere quello della libertà compositiva. È precisamente questa la finalità del suo ritorno al principio, del suo percorrere il sentiero della naturalità: «bello perché vero», caratteristica che era stata attribuita al Bartók pianista da Lajos Hernádi, e che sembra particolarmente adatta a descrivere anche la sua attività di compositore. La critica di realizzare delle architetture musicali godibilissime per l'intelletto ma decisamente meno per l'orecchio viene rivolta a larga parte degli innovatori nella storia della musica, soprattutto ai contemporanei. Ma Bartók è il compositore a cui viene rivolta più ingiustamente. Certamente l'esattezza con cui anche uno solo dei suoi componimenti è costruito stupisce al punto da suscitare alcune perplessità: certe corrispondenze erano davvero involontarie? Come antidoto al dubbio, potremmo proporre un'ultima considerazione: è l'ascolto a provare che la *Musica per archi, percussioni e celeste* è viva, pulsante. Non si riduce a uno spartito che tenta con ogni mezzo – eventualmente anche

stravolgendo le convenzioni semiografiche – di alludere a concetti sonori destinati a restare ineseguibili; al contrario, necessita di un'orchestra che la animi, e la renda concreta. Dunque, tutt'altro che una musica cerebrale, la sua. Anzi, a ben vedere, si tratta di una musica sempre protesa a captare ciò che la natura sussurra al suo orecchio e, proprio come la natura, dotata di inimitabile bellezza interiore.

BIBLIOGRAFIA

- ANTOKOLETZ, E. (1975) *Principles of pitch organization in Bartók's Fourth String Quartet*, City University of New York, Tesi di dottorato.
- BARTÓK, P. (1987), Prefazione, in B. Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. 1, Boosey&Hawkes, London.
- BARTÓK, B. (1976) *Essays, selected and edited by Benjamin Suchoff*, Edizione 8 di New York Bartók Archive, *Studies in Musicology*, B. Suchoff (ed.) St. Martin's Press, New York.
- BELTRAMI, A. (2022), *Figurativo o astratto: com'è spirituale Mondrian* in «Avvenire», 10/06/2022 (<https://www.avvenire.it/agora/pagine/figurativo-o-astratto-mondrian-lo-spirituale>; consultato il 27 maggio 2023).
- COOK, T. A. (1979) *The curves of life*, Dover, Mineola.
- COSTANTINI, A. (2023), *Come in una spirale: la musica di Béla Bartók*: 21/05/2023 (<https://infinityapeiron.com/come-in-una-spirale-la-musica-di-bela-bartok/>; consultato l'8 febbraio 2024).
- COSTANTINI, A. (2019), *I frattali: anche la natura tende a infinito* in «Ápeiron», 21/02/2019 (<https://infinityapeiron.com/approfondimenti/i-frattali/>; consultato il 29 maggio 2023).
- CRISTIANI, A. (2002), *Béla Bartók: la terza via della musica del Novecento*, in C. Colazzo (a cura di), *Conto aperto - Scritti sulla musica del '900*, Conservatorio Bomporti, Trento, pp. 53-70.
- EUCLIDE (2007), *Tutte le opere*, a cura di F. Acerbi, Bompiani, Milano.
- FASSETT, A. (1958), *Béla Bartók's last years: the naked face of a genius*; Victor Gollancz LTD, London.
- HOWAT, R. (1983) *Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis*, in «Music Analysis», 2, 1, pp. 69-95.

LENDVAI, E. (2006), *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill , London (nuova ed.).

MIRÓ, J. (2008), *Lavoro come un giardiniere*, in Id., *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*, a cura di M. Alessandrini, Abscondita, Milano.

MONDRIAN, P. (1986), *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Modrian*, Holtzman H. et al. eds., G. K. Hall & Co., Boston.

ODIFREDDI, P. (2020) *Ritratti dell'infinito. Dodici primi piani e tre foto di gruppo*, Rizzoli, Milano.

TOSAKI, e. (2017) *Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm*, Springer, Dordrecht.

Id., *Painter as Philosopher: Mondrian's Theorisation of Visual Rhythm* in «Academia.edu» (https://www.academia.edu/16472622/Painter_as_Philosopher_Mondrian_s_Theorisation_of_Visual_Rhythm; consultato il 20 maggio 2023).

VINAY, G. (2019), *Il Novecento nell'Europa orientale e Stati Uniti*, in *Storia della musica*, vol. XI, , EDT, Torino (nuova ed.).

WEID, J. von der (2002) *La musica del XX secolo*, Ricordi LIM, Lucca (ed. or. *La musique du XXe siècle*, Fayard, Paris,1992).