

# Tesina di maturità sulla musica



## Tesina sulla musica

“Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, la MUSICA non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona”  
(G. Leopardi)

### Storia della musica (dalle origini al Classicismo).

Milioni e milioni di anni fa, quando il nostro pianeta era appena nato e l'Uomo non ne aveva ancora calcato il suolo, già esistevano le voci della natura che riempivano l'aria con i loro molteplici suoni dai timbri diversi. Gli uccelli cantavano all'ombra delle immense foreste; i giorni, le notti si susseguivano con il loro ritmo regolare e continuo; la grande armonia dell'universo governava ogni cosa.

La musica, dunque, l'eterna musica della natura, fatta di suoni, ritmi, melodie, armonie e timbri, esisteva già. Poi, dopo una lentissima e costante evoluzione, apparve l'Uomo: la sua unica forza era costituita dall'intelligenza che lo rendeva capace di comprendere l'ordine del mondo in cui viveva e di fabbricarsi i mezzi che gli avrebbero permesso di sopravvivere, ma anche, spesso, di prendere il sopravvento sulle forze ostili che lo circondavano.

Egli modellò la propria voce imitando il grido degli animali che voleva attirare nei propri trappoloni, studiò il ritmo delle stagioni per comprendere le abitudini degli uccelli migratori, per prevedere lo spuntare dei frutti selvatici, per fortificare i ripari per far fronte alle grandi tempeste, scrutò le leggi che governavano la natura per carpirle quei segreti che gli avrebbero permesso di rendere più agevole e sicura la propria esistenza. Nessuno può dire con certezza quali furono le prime manifestazioni musicali dell'uomo: si possono però fare congetture in base allo studio di popoli primitivi che ancora vivono nella nostra epoca: presso queste popolazioni la prima espressione musicale è il ritmo, che viene espresso con le mani, con i piedi, con i sassi, con gli utensili di lavoro.

Il canto che spesso si accompagna a questo ritmo è fatto solamente di brevi sillabe gutturali, di grida inarticolate che sono espressione di sentimenti: gioia, dolore, paura, incitamento.

Presso i popoli più antichi la musica veniva utilizzata prevalentemente nell'ambito di cerimonie religiose.

In Egitto, per esempio, i sacerdoti si tramandavano musiche sacre per accompagnare riti magici o propiziatori. La musica era considerata un dono prezioso degli dei, fonte magica di letizia e di serenità.

Gli Ebrei attribuivano al canto un'enorme importanza nel campo spirituale. Sotto il regno di Davide le cerimonie erano imponenti e ad esse prendevano parte migliaia di coristi che accompagnavano il loro canto con degli strumenti musicali.

L'esperienza ebraica, attraverso la produzione di salmi, crea le basi di quello che diventerà il canto gregoriano.

Anche gli Indiani coltivarono la musica fin dai tempi più antichi. Ebbero una musica religiosa e una profana destinata ad allietare i banchetti, per accompagnare le danze o le rappresentazioni teatrali.

Le civiltà più evolute come quella Greca tentarono di dare alla musica un'origine naturale e storica: i primi a formulare pensieri a riguardo furono Democrito ed Epicuro i quali affermavano che la molla che avrebbe introdotto l'uomo primitivo a emettere i primi suoni sarebbe stata l'imitazione

dei suoni della natura e dei versi degli animali (questo pensiero verrà ripreso dal poeta latino Lucrezio nel De Rerum Natura, libro V° vv 1028-1029).

I Romani non ebbero uno stile musicale proprio, ma seppero piuttosto adattare, fondere e sviluppare gli stili delle diverse civiltà con le quali venivano a contatto. La musica fu però utilizzata da loro per rallegrare riunioni e intrattenimenti familiari, oppure per accompagnare le evoluzioni dei commedianti o per allietare i sontuosi festini dei patrizi.

Il cristianesimo primitivo, privo di una forte autorità centrale, ispirandosi a elementi musicali di aree diverse (Oriente, Africa, Europa) dà vita a liturgie differenti come il canto gregoriano, uno dei primi e più importanti forme dei canti religiosi, nato dall'unificazione liturgica portata a termine dalla Chiesa di Roma. Per circa un millennio costituì l'unica espressione musicale degna di rilievo; dopo l'anno Mille venne acquistando importanza anche la musica profana. Nell'intento di arricchire la struttura melodica del canto gregoriano, verso il X secolo, si compiono i primi esperimenti che consentiranno di gettare le fondamenta teoriche dalle quali poté svilupparsi la polifonia successiva. È l'inizio di una nuova era musicale caratterizzata da un tipo di canto in cui si sovrappongono più linee melodiche (due o più voci eseguono contemporaneamente differenti melodie formanti un insieme armonico).

Accanto alla musica religiosa, come si è accennato, si sviluppa una produzione musicale profana che, partendo dalla Francia dove i trovatori al sud e i trovieri al nord allietano le corti con melodie celebranti l'amor cortese, si diramerà in tutta l'Europa.

Mossi dal desiderio di far rivivere musicalmente l'antica tragedia greca, verso la fine del Cinquecento, a Firenze, un gruppo di letterati e musicisti si riunisce dando vita alla cosiddetta Camerata fiorentina.

La Camerata, partendo dallo sviluppo degli intermedi (intermezzi), momenti scenici e coreografici posti all'interno di una rappresentazione teatrale, porta a termine una vera e propria rivoluzione che, contro il polifonismo, rivaluta il discorso monodico dando vita al "recitar cantando", linguaggio melodico di chiara e semplice comprensione.

Le forme della polifonia sacra (messe, mottetti) toccano in questo secolo un'alta perfezione, ma accanto a esse maturano anche quelle della polifonia profana. Nasce infatti una nuova forma di madrigale, dovuto alla fusione della frottola (canzone d'amore) con la polifonia dei maestri del tempo. Il testo, sotto l'influenza dei grandi poeti del Quattrocento e Cinquecento, diventa elegante e raffinato.

Questi drammi, totalmente sostenuti da uno scarso accompagnamento musicale e costruiti sul recitar cantando, sono le radici da cui si svilupperà successivamente il melodramma di Claudio Monteverdi (1567-1643), frutto della ricerca stilistica concentrata su una maggior aderenza della musica al senso del testo.

L'avvento dell'ideale barocco, nel XVII secolo, eleva la musica a disciplina eccelsa ponendola al centro di numerosi studi e trasformazioni (prima fra tutti lo sviluppo del melodramma monteverdiano) che conducono non solo alla nascita dell'opera, ma anche alle evoluzioni tecniche-strumentali.

La vita musicale europea tra Seicento e prima metà del Settecento gravita attorno alle grandi figure di Bach e di Händel, che incarnano splendidamente, sia nel carattere sia nella produzione, l'ideale barocco a cui tutti i compositori del tempo fanno riferimento.

A partire della seconda metà del Settecento si assiste a un rinnovamento totale dei valori artistici barocchi che culmina in quello che verrà definito periodo classico.

Massimi esponenti di questa nuova corrente musicale, caratterizzata dal trionfo della forma sonata e della moderna sinfonia, sono Haydn e Mozart che più di altri comprendono il bisogno di equilibrio artistico, inteso come supremo ideale compositivo, e la necessità di riconquistare quelle regole fisse spazzate via dagli sconvolgimenti barocchi. Con l'avvento del Classicismo veniva esclusa dall'opera seria ogni intrusione buffa, il comico deve trovare una propria forma d'espressione.

Nasce così l'opera buffa, genere musicale destinato a irrompere violentemente nel panorama musicale di fine Settecento. Caratterizzata da storie intricate e personaggi schietti.

Contrariamente a quanto succede negli altri Paesi europei, in Italia il passaggio fra Classicismo e Romanticismo non avviene in modo secco e definito. Utilizzando melodie arricchite da un'orchestrazione ricca e importante, la musica italiana, cui tutti si ispirano, è la prima a dare libera espressione alle proprie emozioni.

Pionieri di questa rivoluzione sono Cherubini, di cui Beethoven riprenderà certi slanci emotivi, e Clementi, che approfondisce in maniera sensazionale le capacità espressive del pianoforte, strumento principale della prossima esplosione romantica.

## **Perché il Romanticismo?**

L'epoca che segue al Classicismo, meglio conosciuta col termine di Romanticismo, mi ha particolarmente colpita tanto da indurmi a sottolinearla in questa tesi. Sinceramente, non saprei riconoscere le motivazioni specifiche della mia attrazione verso questa corrente culturale, forse per via delle opere stracolme di sentimento che nascono in questo periodo, forse per le "forti" personalità che incontriamo nei vari ambiti culturali e che s'interessano alla musica (Leopardi, Schopenhauer) o più semplicemente per il fatto che l'Ottocento è uno dei secoli più fecondi per il clarinetto, lo strumento che studio. Non saprei, so soltanto che mi sono lasciata catturare da questo turbine d'emozioni.

## **La musica nella cultura romantica**

Nell'Ottocento la musica diviene patrimonio di tutti coloro che per cultura e condizioni economiche sono in grado di accoglierne il messaggio artistico. Il musicista, a sua volta, si libera della sudditanza nei confronti dei munifici signori, e conquista quella libertà che è uno dei segni distintivi dell'arte moderna. Se la musica sinfonica e da camera rimangono patrimonio dei ceti elevati, la musica operistica attira a sé grandi masse popolari. Il melodramma diviene, specie in Italia, la forma di spettacolo più diffusa e più amata. Nell'Ottocento si moltiplicano inoltre i luoghi di divertimento (sale da ballo, café chantant) in cui la musica interviene con le funzioni meno impegnative di divertire e di accompagnare la danza. La musica "leggera" diviene un fenomeno pubblico e commerciale, che avrà ancor più rilevanza nel Novecento, anche per la progressiva funzione che assumeranno nel secolo XX la radio e la televisione. Né vanno dimenticate altre fondamentali occasioni di vita musicale: la lotta politica, la guerra e sul finire dell'Ottocento anche la protesta sociale e l'organizzazione delle masse lavoratrici. Le esperienze che si determineranno in questi ambiti daranno vita a significativi eventi musicali. Con Beethoven termina l'età classica, e si apre un nuovo periodo dell'arte musicale, che partecipa agli ideali e allo spirito del Romanticismo. Il Romanticismo strumentale si sviluppa soprattutto nei paesi germanici, sia per la particolare intensità che in essi assume la cultura romantica, sia per la presenza di una eredità assai più forte, nell'ambito sinfonico-cameristico, di quella che si riscontra in Paesi latini come l'Italia, ove è invece il melodramma a primeggiare.

Sotto le spinte dell'espressione individuale, gli schemi delle forme classiche –sonata, sinfonia, concerto- vanno incontro a una lenta erosione per cui, mentre da una parte perdono la loro rigorosa perfezione, dall'altra acquistano toni passionali sempre più intensi. Nascono così nuove forme musicali, espressioni della sensibilità e del gusto della nuova generazione. Il Notturmo, per esempio, è una trasformazione romantica della classica forma del Minuetto, cui l'andamento ritmico e l'atmosfera armonica e melodica conferiscono un carattere di pensosa malinconia. Il Poema Sinfonico prende forma dal confluire d'elementi poetici e allegorici entro gli schemi della sinfonia: la forma tradizionale della Sinfonia, con le sue classiche strutture tematiche e con i diversi

movimenti o tempi, cede il passo al Programma poetico, descrittivo o filosofico, che ispira la composizione. Gli elementi fondamentali del linguaggio musicale – ritmo, melodia, armonia, effetti timbrici – acquistano una funzione volutamente descrittiva, narrativa o simbolica. Il Poema Sinfonico – invenzione squisitamente romantica – è quindi un grande affresco sonoro che cerca la fusione ideale della musica con la letteratura, l'arte, la filosofia, la religione.

Significativi della letteratura musicale del XIX secolo sono i lieder, vere e proprie canzoni d'arte su testi di grandi poeti. La parola tedesca lied (al plurale lieder) indica, una poesia con musica, in pratica una canzone. Un altro aspetto tipico del Romanticismo è, infine, la riscoperta del ricco patrimonio di leggende, canti, danze popolari.

La tecnica strumentale raggiunge in questo periodo le sue più alte vette. Nascono i primi grandi trattati d'orchestrazione, nei quali ogni strumento viene studiato non solo come un "mezzo meccanico" per produrre suoni, ma quasi come una creatura vivente.

Il pianoforte diviene il grande protagonista del secolo, che vede nascere la musica più significativa mai concepita per questo strumento. L'orchestra si arricchisce di percussioni e fiati.

L'opera lirica non è più, come nel passato, solo uno spettacolo mondano: gli spettatori vanno al teatro per partecipare ai drammi proposti dalla vicenda. Soffrono, si riconoscono nelle loro sventure, vengono travolti dall'irruenza dei protagonisti. Già nel Settecento il melodramma italiano era conosciuto in tutta l'Europa, tanto, che i compositori stranieri scrivevano le loro opere nel nostro lessico: solo con l'avvento dell'Ottocento questi cominciano a comporre nella propria lingua madre. Mentre i melodrammi tedeschi sono più legati alla tradizione letteraria e mitologica, quelli italiani s'ispirano, fundamentalmente, a tematiche sentimentali, morali, politiche, familiari, patriottiche.

Il grande innovatore dell'opera tedesca è Richard Wagner. A lui si deve l'invenzione dell'Eit-Motiv: un tema musicale che caratterizza un personaggio o una situazione e che ricorre ogni volta che quel personaggio o quella situazione vengono richiamati in scena. Sempre allo stesso s'attribuiscono: il potenziamento dell'orchestra e la creazione dell'Opera Totale (raggruppazione di varie forme d'arte: teatro, musica, poesia).

Fra i talenti italiani si distinse Giuseppe Verdi, musicista- simbolo del Risorgimento italiano (basti pensare alla frase: , viva Vittorio Emanuele re d' Italia). Le aspirazioni all'indipendenza e alla libertà che animavano la società dell'Ottocento, gli permettono la creazione di opere esortatrici come: il Nabucco e I Lombardi alla prima crociata. Tra gli altri compositori italiani ricordiamo: Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini e Gioacchino Rossini.

## **La musica sotto la rigida osservazione dei filosofi ottocenteschi.**

Per tutti i profeti del Romanticismo tedesco la musica occupa il gradino più alto nella grande scala delle arti.

Hegel afferma: "la musica è la sola capace di cogliere il divenire della realtà insieme a quello del nostro spirito".

Solo la musica possiede l'agilità e l'immediatezza dell'infinito, dell'etereo, del divino e dell'umano. La musica è uno strumento ancor più potente e perfetto della poesia, altra arte capace di esprimere sentimenti ancora caldi, di esprimere il palpito delle emozioni, di suscitare immagini di incommensurabile bellezza... ma la musica può far di più e meglio. Non tutti sono concordi su questa linea che esalta la musica, soprattutto la corrente razionalista esprime la propria diffidenza verso quest'arte.

Immanuel Kant, sul finire del XVIII secolo, nella "Critica del giudizio" pone la musica al più basso gradino tra le arti.

Pare di sentire quelli che oggi non vogliono la riforma dei Conservatori non riconoscendo al musicista e alla musica dignità culturale, se si parla di laurea si parla del Diavolo; almeno Kant non

era un musicista, questi di oggi purtroppo sì. Riconoscono valore culturale a chi parla di musica e non a chi la fa realmente!

Ma torniamo a Kant... è meglio!

Il filosofo divide le arti in tre gruppi: prima eloquenza, letteratura e poesia, poi le arti plastiche, per ultime la pittura e la musica, e scrive:

"Tra tutte le arti belle il primo posto spetta alla poesia (...). Essa amplia l'animo mettendo in libertà l'immaginazione (...). Dopo la poesia, considerando l'attrattiva ed il movimento dell'animo, porrei l'arte che è più vicina ad essa che alle altre arti della parola cioè la musica. Infatti, sebbene quest'arte parli per le sole sensazioni, senza concetti e quindi senza lasciare materia per la riflessione, come fa la poesia, essa tuttavia desta nell'animo moti più vari ed intimi, per quanto passeggeri; ma è certo più godimento che cultura (...), e, nel giudizio della ragione, ha minor valore di ogni altra delle arti belle. Per questo, come ogni godimento, essa richiede frequente varietà, e non sopporta numerose ripetizioni senza tedio".

Questa concezione della musica è completamente rovesciata dal pensiero Wilhelm Heinrich Wackenroder e del suo amico Ludwig Tieck. Wilhelm Heinrich Wackenroder, nelle "Effusioni di un monaco amante dell'arte", eleva l'arte musicale agli altari della purezza per eccellenza, l'arte ideale per condurre l'anima verso stati sublimi, verso quello stesso infinito cui Leopardi si faceva condurre dalla siepe. Su questa stessa linea anche il pensiero di Schelling si contrappone alla concezione kantiana della musica. Per questo raffinato pensatore la musica è l'unica arte in grado, attraverso il suono, di esprimere l'anima più intima e nascosta delle cose, è soprattutto "il solo eterno organo della filosofia e, nello stesso tempo, la testimonianza vivente della sua verità, mostrandoci in forme sempre più nuove ciò di cui la filosofia non può darci rappresentazione concreta: il processo inconscio della produzione e la sua originale identità con le cose".

All'ASSOLUTO partecipano in modo praticamente uguale tutti gli elementi della realtà, che praticamente non si differenziano gli uni dagli altri se non per un contributo dato a differenti livelli di coscienza. Però, siccome l'ASSOLUTO agisce attraverso l'artista nel momento della creazione estetica per manifestarsi solo a chi sa comprenderlo, Schelling sostiene che solamente l'arte è capace di rivelarci l'ASSOLUTO facendoci elevare fino ad esso. L'arte è la necessaria realizzazione di questa incommensurabile bellezza, elargitaci in modo parziale e casuale dalla Natura. Nell'operare del genio "la natura dà regola all'arte" idea di origine sicuramente kantiana. L'io, l'essenza dell'artista da un lato è l'origine dell'opera, dall'altro è la sua opera, oggetto e soggetto allo stesso tempo.

La musica come l'arte, sostiene Schelling, è l'organo della filosofia perché quest'ultima è conoscenza dell'ASSOLUTO ovvero identità assoluta ed indifferenziata tra soggetto ed oggetto, tra Natura e Spirito, tra Io e non Io. "L'arte apre al filosofo il santuario dove in eterna originaria unione arde come in una fiamma solo quello che nella natura e nella storia è separato, e quello che nella vita e nell'azione, come il pensiero, eternamente si cerca e sfugge a se stesso".

Hegel, vissuto dal 1770 al 1831, trova che la più sublime ed espressiva delle arti sia la musica vocale in quanto solo essa può tradurre sia i sentimenti individuali, quindi soggettivi, sia il sentimento in se stesso, quindi oggettivo. Infatti, nelle sue "Lezioni di Estetica" tenute a Berlino ma pubblicate postume tra il 1836 ed il 1838 scriveva: "la musica costituisce il punto centrale di quella rappresentazione la quale esprime il soggettivo come tale sia rispetto al contenuto sia rispetto alla forma, giacché essa partecipa all'interiorità e rimane soggettiva anche nella sua oggettività".

Praticamente, sostiene il filosofo, la musica non lascia, come fanno le arti figurative, che l'esteriorizzazione sia libera di svilupparsi di per se stessa e di arrivare ad un'esistenza a se stante, ma "supera l'oggettivazione esterna e non simbolizza in essa fino a farne qualcosa di esterno che abbia esistenza indipendente da noi". Ovvero nella musica, diversamente da altre arti, la forma sensibile in cui l'IDEA si manifesta è dialetticamente superata in quanto tale e risolta in pura interiorità o meglio dire, per citare ancora il filosofo, "puro sentimento".

Hegel può ora affermare "il sentimento è la forma propria della musica", "è l'espressione dell'ASSOLUTO nella forma del sentimento". La musica fundamentalmente ha il compito di far risuonare non l'oggettività ma, al contrario, le forme ed i modi nei quali la più interna soggettività dell'Io, cioè l'anima ideale, si muove e vive in se stessa. Hegel tracciando un sistema delle arti definisce arti romantiche, proprio perché affermano la pura spiritualità, la poesia, la pittura e la MUSICA.

Questo pensiero filosofico della musica avrà enormi conseguenze in tutta l'ideologia romantica e post-romantica sino alle soglie del nostro secolo.

Dell'ASSOLUTO la più alta manifestazione è rappresentata dallo Spirito che, come tutta la filosofia hegeliana, è diviso in tre momenti. Nel primo momento lo Spirito (Spirito soggettivo) è sulla via della propria autorealizzazione ed autoconoscenza; nel secondo momento lo Spirito (Spirito oggettivo) si realizza pienamente come libertà concreta; nel terzo momento lo spirito (Spirito assoluto) si auto/conosce pienamente e diviene principio e verità di tutto, diviene come Dio nella sua completezza e conoscenza.

L'arte, la religione e la filosofia sono i gradi supremi di questa assoluta liberazione che lo Spirito ha ottenuto per se stesso. Lo Spirito contempla e pone l'essenza assoluta di un singolo oggetto sensibile nell'arte. L'idea del BELLO si manifesta attraverso una individualità che si afferma indipendente da tutto il resto, nella sua originale unicità, che è la sua libertà.

L'intuizione di questa individualità scaturisce dallo stato di libertà che intrinsecamente un oggetto bello possiede ovvero la creazione di un'opera d'arte è la libertà assoluta dello spirito che si concreta in un oggetto sensibile. Nell'arte l'infinito è tradotto come finito; la musica in particolare è espressione dell'assoluto nella forma del sentimento.

In pratica, Hegel riconosce il Sentimento come forma propria della musica e come giustificazione della sua superiorità rispetto alle altre arti moderne. Con Hegel la teoria romantica della musica trova finalmente la sua definitiva espressione. Da questo momento la musica romantica è scientificamente ed oggettivamente definita l'arte capace di esprimere "i sentimenti" e "le passioni" mediante suoni armonici o melodici.

Schopenhauer pone filosofia e musica sullo stesso piano ma, a causa della ambiguità del linguaggio musicale, trova ambiguo il rapporto tra le due arti. Tuttavia ritiene che "l'essenza della filosofia risieda nello spirito della musica, la quale va oltre le idee anche nel mondo dei fenomeni; la musica è del tutto indipendente dal mondo e lo ignora; potrebbe essere ancor quando il mondo non fosse". Ovvero la musica possiede la più alta dignità Metafisica.

Questa concezione è ben riassunta nelle affermazioni del viennese Grillparzer: "un filosofo è un suonatore o musicista di concetti, il musicista un concettualizzatore di suoni".

Schopenhauer in "Die Welt", Il mondo come volontà e rappresentazione (Lipsia 1818 - 1819) sostiene che mentre l'arte in generale è l'oggettivazione della Volontà di vivere, il principio cosmico infinito che si autorivela, in tipi o forme diverse che ciascuna arte riproduce a modo proprio, la musica è rivelazione immediata o diretta della stessa Volontà di vivere.

Infatti scrive: La musica è dell'intera Volontà oggettivazione ed immagine tanto diretta quant'è il mondo; o anzi come sono le idee, il cui fenomeno moltiplicato costituisce il mondo dei singoli oggetti. La musica non è quindi, come altre arti, l'immagine delle idee, bensì l'immagine della Volontà stessa, della quale sono oggettività anche le idee.

La musica, sostiene, essendo immagine della stessa Volontà di vivere ha un effetto tanto più insinuante e potente di quello delle altre arti. Egli riconosce tre gradi di oggettivazione dall'architettura alla musica attraverso scultura, pittura e poesia. La musica, dandoci l'essenza del Principio cosmico, detiene il primato sulle altre arti che invece ne danno solo il riflesso.

Richard Wagner fu profondamente influenzato da questa linea di pensiero; tutta la sua opera riflette queste convinzioni fino al punto di essere essa stessa più convinta e convincente del filosofo. Basti pensare all'Idillio di Sigfrido, al Parsival - per esempio al preludio del primo atto o al

Karfreitagzauber (l'incantesimo del Venerdì Santo) - o anche in opere come il Cola di Rienzi, l'ultimo dei tribuni, per capire quanto realmente questo principio cosmico o Volontà di vivere che dir si voglia sia presente non come riproduzione o riflesso ma come essenza nella sua più alta ed intrinseca oggettività. È il caso di dire, per un ascoltatore raffinato e sensibile, che veramente questa musica eleva l'uomo al punto di essere partecipe dell'ASSOLUTO. La musica di Wagner per pochi attimi consente a noi stessi di essere Dio, almeno nell'essenza del Principio cosmico. Dio si rivela attraverso la musica nella pienezza della sua grandezza. Qualsiasi altra oggettivazione, ottenibile attraverso le altre arti, è solo una parzializzazione della Sua immensa grandezza. Lo stesso Beethoven intuì tutto questo e dopo aver ascoltato il Requiem di Mozart affermò: "Mozart è la prova tangibile dell'esistenza di Dio che ha voluto rivelarsi attraverso la sua musica". E questo prima delle esternazioni di Hegel e Schopenhauer!

Abbiamo visto come la musica sia una costante nella cultura romantica e accomuni un po' tutti gli intellettuali di questo periodo. Essa non si sviluppa solo nell'ambito propriamente acustico e sonoro, ma anche in quello letterario. In particolare la poesia acquisisce profondamente il valore della musicalità, che ne diventa elemento costituente (alla radice di ciò vi è la teoria roussauviana dell'origine della musica e della parola, secondo la quale, in origine, la musica e la parola rappresentavano un tutt'uno, frantumatosi in seguito alla civilizzazione). Forse come nessun altro poeta, Leopardi seppe comporre versi così intimamente musicali. Ne è prova la sorprendente familiarità dei riferimenti al poeta in testi di storia ed estetica della musica, e le oramai usate associazioni a compositori romantici quali: Beethoven, Chopin, Bellini, Schubert, accomunati al recanatese dalla biografia, o dall'uguale ispirazione poetica, o dal medesimo carattere intimista. La musica nella produzione del poeta assume due forme di esplicazione:

1. di essa Leopardi ne parla direttamente, e con una certa assiduità, nello Zibaldone dal 1820 al 1823, e in alcune lettere. Ad essa vi sono riferimenti nella produzione poetica come echi indefiniti di canti popolari

Sulla musica Leopardi ragiona lungamente nella quotidiana stesura dello Zibaldone. Di essa scrive:

- "Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona [quasi scontata l'analogia con Schopenhauer che ritiene che la musica imiti la volontà "in persona"!]" (79). Continua (80) Leopardi dicendo che la poesia per esprimere "il vago e l'infinito del sentimento" deve "applicarsi a degli oggetti" perdendo di immediatezza rispetto alla musica.
- L'influenza della musica sull'animo spetta al canto (al suono, come lo definisce Leopardi), apportatore di un "effetto naturale" e indipendente dall'arte, mentre l'armonia, dipendente dall'arte, frutto di un'astrazione umana e di un particolare processo storico, arreca, a chi abbia i mezzi per coglierlo, il senso di bellezza (che evidentemente dipende dal particolare periodo storico, così che, ad esempio nel Rinascimento non potrebbe considerarsi "bella" l'armonia romantica)
- Il poeta pone giustamente in evidenza che tutta la nostra cultura musicale (3215 e seguenti) affonda le sue radici nella teorizzazione greca e il nostro gusto musicale (diverso, per esempio da quello dei cinesi) e i giudizi estetici in merito alla musica, poggiano sull'assuefazione al genere musicale iniziato in Grecia con Pitagora
- Dai Ricordi di infanzia e adolescenza, quasi invidiando i musicisti, (è noto l'amore di Leopardi per il melodramma, in particolare per i lavori di Rossini) vorrebbe poter dire con la musica ciò che non gli riesce con le parole, perché ineffabile



## 2. compare nelle liriche, come musicalità, tutt'uno con la poesia

La musica è anche una componente essenziale della produzione poetica leopardiana. Numerosi sono i riferimenti al suono, al canto, al tuono, al vento ed ai rumori di cui è ignota la fonte (si pensi al "solitario canto" dell'artigiano ne "La sera del dì di festa"; o al "perpetuo canto" di Silvia e il "suon della" sua "voce"; o alla "voce" di Nerina, o al "canto notturno di un pastore errante dell'Asia" etc.), privilegiati nella poetica del vago e dell'indefinito, e ritenuti "poeticissimi".

La musica è sublimata nell'eco della lontananza e del ricordo, e più che ogni altra sensazione evoca l'immagine dell'infinito e dell'eterno. Infatti, essendo la musica arte in movimento, sviluppandosi, cioè, nella dimensione temporale, qualora essa sia resa ancor più evanescente dalla lontananza, tanto da non poter più distinguerne un inizio o una fine, sembrerà essere eterna oltre che infinita (la musica è intrinsecamente caratterizzata dall'assenza della spazialità, dissolta nell'infinito), con somma gioia dell'animo dell'ascoltatore, trascinato in un "dolce naufragare".

E proprio ne "L'infinito" emergono più compiutamente questi aspetti e riflessioni. Come, infatti, l'esclusione dell'orizzonte alla vista del poeta, gli consente di "fingere" nel pensiero "interminati spazi" e "sovrumani silenzi" ; così comparando "quello infinito silenzio" alla "voce" del vento gli "sovvien l'eterno". Dunque la sensazione uditiva del vento (si usa parlare anche di sensismo a proposito dei temi e dei metodi di analisi del poeta) stimola la percezione dell'eternità, a cui il poeta non può giungere attraverso la poesia; a quest'ultima è invece destinato il resoconto dell'esperienza vissuta - come si usa fare con un diario - la quale sarà così preservata nella memoria dall'oblio del tempo.

Gli stessi versi, nella componente metrico-sintattica e lessicale sono riusciti a molti critici e lettori intrisi di grande musicalità. Infatti la struttura così libera e aperta della canzone libera leopardiana (canzone in cui le strofe si succedono con libertà di lunghezza e struttura) sembra riprodurre, trascrivere, l'andamento ondeggiante della musica pura, ed emana musicalità ogni silenzio, ogni pausa ogni enjambement, ogni singola vocale e consonante. Tanto che diversi compositori (Mascagni, Petrassi, Malipiero, Busoni) si sono cimentati nell'accompagnamento di testi del Leopardi.

Secondo me però (ammetto di non conoscere direttamente questa produzione), è impossibile tradurre in musica ciò che è già di per sé musica. Si rischia, insomma, di ridurre e costringere i vari echi, suoni e canti sublimati dal poeta nell'infinità e nell'eternità, ad una forma musicale finita e determinata.

### L'infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
 E questa siepe, che da tanta parte  
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, interminati  
 Spazi di là da quella, e sovrumani  
 Silenzi, e profondissima quiete  
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
 Il cor non si spaura. E come il vento  
 Odo stormir tra queste piante, io quello  
 Infinito silenzio a questa voce  
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
 E le morte stagioni, e la presente  
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
 Immensità s'annega il pensier mio:

E naufragar m'è dolce in questo mare

## La musica delle sfere

Già dall'antichità quando cominciarono a svilupparsi i primi studi scientifici sulla musica le venne attribuito un valore teoretico: in particolare venne sviluppata la teoria della musica (o armonia) delle sfere, in cui il simbolismo del numero e la componente matematica delle proporzioni armoniche risultano intimamente legati alla cosmogonia e alla cosmologia.

## L'universo pitagorico

Il padre di questa teoria è Pitagora (575ca.-490ca. a.C.) e la scuola pitagorica. Il filosofo greco, che coniò la parola *kósmos* per indicare la bellezza, l'armonia, la simmetria dell'universo, fu il primo a compiere studi sperimentali sulla natura del suono. In particolare riscontrò che le armonie che riuscivano gradevoli all'orecchio erano date da corde risuonanti, in rapporto di lunghezza espresso da numeri semplici (2:1, 3:2, 4:3). Data l'importanza del numero nella dottrina platonica (veniva considerato la realtà sottesa alla natura dell'universo), la musica venne vista come rappresentazione delle forme nascoste, o razionalmente irraggiungibili, della natura dell'universo (evidenti le analogie col pensiero filosofico di Schopenhauer, tanto da poterlo forse definire un neopitagorico). In base a tale teoria Pitagora avanzò l'ipotesi che i corpi celesti, con il loro moto nell'etere, producessero suoni non udibili all'imperfetto orecchio umano. La struttura complessiva dell'universo proposta da Pitagora inoltre era non geocentrica (vista l'imperfezione della Terra) e prevedeva 10 sfere reciprocamente separate da intervalli corrispondenti alle lunghezze armoniche delle corde sonore (i 5 pianeti conosciuti: Mercurio, Marte, Giove, Venere, Saturno, il Sole, che riflette la luce del "cuore dell'universo", la Luna, la Terra e la "contro-terra", introdotta per avere un numero perfetto di sfere e spiegare i fenomeni delle eclissi di Luna e di Sole), in moto di rotazione rispetto al centro in cui era collocato il cosiddetto "cuore dell'universo", o "Trono di Zeus". Esempio descrizione della dottrina della musica delle sfere viene da Platone (428-348 a.C.) che, nell'ultimo libro della Repubblica narra del mito di Er. Questo personaggio, ritornato dall'oltretomba descrive ciò che ha visto nell'aldilà, e in particolare la struttura dell'universo. Esso è geocentrico e costituito da otto cerchi (ossia i cinque pianeti conosciuti, il Sole, la Luna, le stelle fisse). Queste sfere ruotano intorno al fuso della "Necessità" (simbolo del movimento e spinto dalle tre parche: Lachesi, Cloto ed Atropo che cantano rispettivamente, all'unisono con le sirene, ciò che fu, ciò che è e ciò che sarà). Su ogni cerchio vi è una Sirena, che emette una sola nota. Il canto di tutte le Sirene creerebbe una perfetta armonia (l'armonia delle sfere), la quale si riflette nella musica umana. Inoltre quest'ultima, essendo immagine dell'armonia cosmica quanto l'anima, è in grado di influire sull'anima e di "accordarla" qualora sia scossa, in preda al "disordine" (in greco: *tarachè*, contrario di *kósmos*). Della musica Platone parla ancora nel Timeo, dicendo che il Demiurgo avrebbe composto l'Anima del Mondo secondo i principi dell'armonia musicale. Nel VI libro (il famoso *Somnium Scipionis*) del *De Republica* Cicerone (106-43 a.C.), riprendendo l'esempio platonico, espone la teoria della musica delle sfere precisando che

- le sfere più esterne emettono suoni più acuti
- quelle più interne emettono suoni più gravi
- la Terra, essendo immobile, non emette suoni
- Mercurio e Venere emettono il medesimo suono

Il risultato di questo accordo di sette suoni è una divina armonia Tolomeo (100-178 ca. d.C.) negli Armonica e nel Quadripartito instaura, fra le altre, queste analogie:

1. come i pianeti si muovono avanti e indietro, così i suoni salgono all'acuto e scendono al grave
2. come i pianeti sono più o meno distanti dalla Terra, così i suoni si allontanano (o avvicinano ad un punto di riferimento).

Tolomeo (100-178 ca. d.C.) negli Armonica e nel Quadripartito instaura, fra le altre, queste analogie:

1. come i pianeti si muovono avanti e indietro, così i suoni salgono all'acuto e scendono al grave
2. come i pianeti sono più o meno distanti dalla Terra, così i suoni si allontanano (o avvicinano ad un punto di riferimento).

## **L'universo tolemaico**

Ripudiata come assurda da Aristotele, la teoria dell'armonia delle sfere è accolta nel Medioevo dalla scuola platonica e pitagorica.

In Dante ne troviamo espliciti riferimenti nella Divina Commedia e nel Convivio (dove assegna alla musica il cielo di Marte, quello che sta nel mezzo degli altri cieli).

Nel 1619, Keplero, nell'*Harmonice mundi*, sottolineerà come la musica delle sfere attesti la presenza di un Dio, causa dell'armonia e della perfezione geometrica del cosmo. Newton, infine vedrà nella teoria pitagorica, una esposizione in chiave allegorica della propria teoria di gravitazione universale.

La musica delle sfere eserciterà ancora un certo fascino, specialmente nella cultura romantica (troviamo riferimenti anche in Leopardi, nel "Dialogo della Terra e della Luna", sebbene con intenti demistificatori, visto il male che permea l'universo intero), quantomeno per quanto riguarda la concezione dell'arte dei suoni come via d'accesso per la comprensione della natura del cosmo, di cui sarebbe immagine.

(Purg. XXXI 144-145 «là dove armonizzando il ciel t'adombra,/quando ne l'aere aperto ti solvesti?») Par. I 76-84 «Quando la rota che tu sempiterni/desiderato, a sé mi fece atteso/con l'armonia che temperi e discerni,/parvemi tanto allor del cielo acceso/de la fiamma del sol, che pioggia o fiume/lago non fece alcun tanto disteso./La novità del suono e 'l grande lume/di lor cagion m'accesero un disio/mai non sentito di cotanto acume. » Par. VI 124-126 «Diverse voci fanno dolci note;/così diversi scanni in nostra vita/rendon dolce armonia tra queste rote.» Par. XXI 58-60 «e di' perché si tace in questa rota/la dolce sinfonia di paradiso,/che giù per l'altre suona sì divota". » Par. XXIII 109-111 «Così la circolata melodia/si sigillava, e tutti li altri lumi/facean sonare il nome di Maria»)»

TERRA Senti tu questo suono piacevolissimo che fanno i corpi celesti coi loro moti? LUNA A dirti il vero io non sento nulla. TERRA Né pur io sento nulla, fuorché lo strepito del vento che va da' miei poli all'equatore, e dall'equatore ai poli, e non mostra saper niente di musica. Ma Pitagora dice che le sfere celesti fanno un certo suono così dolce ch'è una meraviglia; e che anche tu vi hai la tua

parte, e sei l'ottava corda di questa lira universale: ma che io sono assordata dal suono stesso, e però non l'odo. LUNA Anch'io senza fallo sono assordata; e, come ho detto, non l'odo: e non so di essere una corda.

## **Ma senza Verdi...ci sarebbe stato il Risorgimento?**

Si è sempre raccontata la storia, attraverso pagine di libri o romanzi ma con questa tesi voglio raccontarla battendo su un'altra delle strade in cui si dirama l'artedel racconto; una strada che, per l'esiguità di coloro che come me vi si sono addentrati, è da considerarsi un sentiero: l'opera lirica. Un sentiero che, in quanto tale, presenta ad ogni passo trappole e pericoli, che in questo campo si traducono in vertiginose cadute nell'enfasi del melodramma. Si tratta, tuttavia, di cadute quasi obbligatorie: se già la nuda recitazione teatrale concedeva alla "sceneggiatura" spazi che dominavano sul rigore della verità storica (si pensi al Giulio Cesare di Shakespeare), immaginiamo allora cosa può accadere quando all'enfasi dei dialoghi si aggiunge la potenza evocativa della musica. Nitido esempio di tale connubio è Va' pensiero, coro del Nabucodonosor che, secondo la tradizione storiografica accolta dai più, scatenò una tempesta di entusiasmi e ardori risorgimentali nei cuori degli abitanti del Lombardo-Veneto, che sulle note della musica di Giuseppe Verdi si affrancarono dal dominio austriaco.

Quella melodia, quell'intensità - prima soffusa, poi più esplicita nel primo crescendo ("O mia patria, sì bella e perduta"), quindi esplosiva ("Arpa d'or dei fatidici vati") - , quei ricami di contrappunto formano con le parole un corpo tanto compatto e indivisibile da indurre a pensare che, se Verdi avesse scritto un'altra musica a supporto di quel testo, gli italiani non avrebbero fatto il Risorgimento. Al di là dei paradossi, proprio da un'altra opera del maestro di Busseto voglio trarre spunto per analizzare il racconto della storia attraverso la lente del teatro musicale: I lombardi alla prima crociata.

La prima si tiene alla Scala l'11 febbraio 1843: Verdi ha trent'anni e cavalca il successo del Nabucco, eseguito in quello stesso teatro come ultimo lavoro della stagione 1841-42 e ripreso in apertura della stagione successiva con cinquantasette repliche: un successo unico negli annali del teatro, tuttavia impossibile da comprendere se non si presta attenzione al quadro storico di quegli anni.

Intorno al 1830, il fermento politico e il diffondersi degli ideali di libertà trasformano la natura del melodramma. Massimo Mila, nella sua Breve storia della musica, ha riassunto in questo modo quel momento storico: "Patrioti morivano impiccati sugli spalti delle fortezze austriache; altri languivano nelle carceri; altri prendevano la via dell'esilio. La stagione del melodramma amoroso volgeva al termine. L'allegria conservatrice di Rossini dovè forse parer cinica alla generazione di Goffredo Mameli, agli studenti che andranno a morire con inesperto coraggio sui campi di Curtatone e Montanara.

Dalla propria musica (cioè dal melodramma) l'Italia aspetta confusamente qualche cosa di nuovo, un accento più virile ed eroico che rispondesse all'entusiasmo patriottico della gioventù liberale". Insomma, all'opera non si chiede più di intrattenere e divertire, ma di abbandonare i duetti, gli esercizi stilistici, i merletti, la cipria, i sospiri - praticamente tutto il bagaglio teatrale del Settecento - per mettersi a servizio della causa risorgimentale. Verdi lo farà. Che poi lo faccia in totale sintonia con i patrioti, è un altro discorso.

Claudio Casini, nel suo libro dedicato al musicista, ha affermato un parere del tutto in controtendenza con quello generalmente accolto: "Nella leggenda verdiana, si vuole che le rappresentazioni di Nabucco e dei Lombardi siano state momenti di rilievo nella coscienza risorgimentale in Italia. Ma non è così. Non tanto perché le due opere vennero dedicate dall'autore, rispettivamente, all'arciduchessa Adelaide d'Austria e alla granduchessa Maria Luigia di Parma. Più semplicemente perché, nel 1842 e nel 1843, certi fuochi di irredentismo covavano senza fiammeggiare; né Verdi ne aveva esatta consapevolezza, troppo impegnato alla ricerca di se stesso".

Per converso, le cronache di allora raccontano di accesi entusiasmi del popolo, totalmente identificatosi negli Ebrei esiliati del coro del Nabucco. "Fu un trionfo - racconta Indro Montanelli nell'Italia del Risorgimento -, come se da un pezzo la gente non aspettasse altro". Già Mazzini aveva auspicato l'avvento di un musicista che innalzasse "il coro della sfera secondaria e passiva che gli è oggi assegnata alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare". Il Va' pensiero compiva proprio questo miracolo. Orecchiabile com'era, gl'italiani lo fecero subito loro adattandolo alla propria condizione d'esiliati in patria.

Quando l'opera fu data alla Fenice di Venezia tutto il pubblico, in piedi, lo riprese a piena voce agitando bandierine tricolore verso i palchi gremiti di ufficiali austriaci. E a Milano gli organetti di Barberia lo suonavano per le strade, provocandovi tali ingorghi che più volte la polizia dovette sgomberarle di forza".

Non è semplice leggenda, quindi, quella che vuole i muri di Milano e di Venezia cosparsi delle scritte "Viva V.E.R.D.I", dove il nome del musicista diventa l'acronimo di "Vittorio Emanuele Re D'Italia". Inoltre, è un fatto che lo stesso maestro - per quanto chiuso nell'artistica solitudine di chi è dedito solo alla propria musica e non ha tempo e modo di curarsi di quel che gli accade intorno - fiuti il momento: dopo il Nabucco, come abbiamo detto, scrive I lombardi alla prima crociata. Meglio: li musica.

Il libretto è infatti di Temistocle Solera, che lo riprende dall'omonimo poema epico di Tommaso Grossi, datato 1826. Un lavoro, quest'ultimo che riscuote un buon successo, anche per merito di una fitta trama di avvenimenti e personaggi che Solera fatica non poco a ridurre il libretto d'opera. E infatti, la critica del tempo non esista a stroncarlo, arrivando a definirlo "una follia". Pure, la musica Verdiana ne esalta le vicende che, per quanto avulse dagli avvenimenti contemporanei, sono un susseguirsi di cospirazioni, assassini politici, invocazioni alla libertà, esortazioni contro la tirannide. Argomenti, insomma, serviti su un piatto d'argento ad un pubblico che, condividendone gli stessi sentimenti, non può che infiammarsene.

La storia raccontata nei Lombardi nasce a Milano nel 1097, prosegue ad Antiochia e si conclude, nel 1099, in una Gerusalemme dominata dal garrire delle bandiere crociate. Nella chiesa di Sant'Ambrogio, i cittadini festeggiano il perdono che Arvino concede a Pagano, suo fratello, che geloso di sua moglie Viclinda lo aveva ferito. Dopo anni di esilio viene accolto di nuovo in famiglia, tuttavia covando ancora l'intenzione di uccidere Arvino. Da qui muove una vicenda intricatissima.

Per un errore di persona, Pagano - con la complicità di alcuni bravi capeggiati da tale Pirro - non uccide il fratello ma suo padre Folco, signore di Rò, e per questo viene condannato all'esilio in Terrasanta, dove vivrà chiuso in un grotta godendo della fama di eremita. Non sarà l'unico, però a raggiungere quei luoghi. Il suo complice Pirro, in un atto di viltà, vi si rifugia e si converte all'Islam. Arvino, invece, vi arriva a capo del contingente crociato lombardo, seguendo Goffredo di Buglione. Durante una delle notti in Terrasanta, un drappello di mussulmani irrompe nell'accampamento e rapisce sua figlia Giselda per condurla ad Antiochia, nelle segrete del palazzo del tiranno Acciano. Qui susciterà l'amore del di lui figlio, Oronte, e l'affetto materno della di lui moglie, Sofia, convertitatisi in gran segreto al Cristianesimo.

La missione di Arvino, quindi, incontra un duplice obiettivo: restituire Gerusalemme a Dio e restituire sua figlia a se stesso. A questo punto - sul libretto siamo alla fine del primo atto - si legge nitidamente tra le righe dell'opera il parallelo tra la Gerusalemme medievale e il Lombardo-Veneto dell'Ottocento: come i crociati si impongono di liberare la città santa dal giogo islamico, così milanesi e veneziani devono unirsi per cacciare gli austriaci e far sventolare i tricolori sulle torri delle città. Un ulteriore, retoricissimo rinforzo a quest'ideale di unione popolare emerge nel secondo atto, quando nella caverna dell'Eremita (cioè Pagano) fa il suo ingresso Pirro. Il primo attende che da lontano si levi il grido di Pietro d'Amiens, "Dio lo vuole!", segnale dell'arrivo degli eserciti

crociati: quando lo avvertirà, sarà pronto ad abbandonare il suo esilio per unirsi alle truppe del Signore e combattere per la riconquista di Gerusalemme.

L'altro gli si presenta corroso dai rimorsi (l'eremita ha fama di essere una mezza divinità, che dispensa suggerimenti su come ottenere il perdono cristiano), e implora il suo aiuto per ottenere il perdono di Cristo per il suo tradimento. L'Eremita, con un esplicito ma giustificato secondo fine, gli suggerisce di aprire le porte di Antiochia, di cui Pirro è custode, quando arriveranno gli eserciti di Goffredo di Buglione. Alla caverna dell'Eremita giunge infine Arvino, devastato dal dolore per la perdita di Giselda, e prega colui che non riconosce essere suo fratello perché gli faccia trovare la figlia perduta. Mentre lo implora, gli mostra le schiere dei crociati di tutta Europa in assetto da guerra fuori della caverna: uno spettacolo che infiamma il cuore dell'ormai ex eremita e che lo porta a promettere solennemente la conquista di Antiochia entro la notte stessa.

Si scatena quindi una cruenta battaglia: tra lo stridere delle spade e degli scudi e le grida di dolore e morte dei soldati, giunge a Giselda - che nel mentre ha ricambiato il sentimento del mussulmano Oronte - la notizia che questi e suo padre Acciano sono caduti, trafitti dalla spade dei crociati. E quando Arvino giunge al cospetto della figlia, questa lo respinge, colma di dolore per la morte dell'amato infedele. Solo l'intervento dell'Eremita, che ferma la spada del padre furente pronta ad abbattersi sulla figlia, può fermare un ennesimo omicidio. Cala così il sipario sul secondo atto, per riaprirsi sulla valle di Giosafat. Ed è subito un colpo di scena degno del miglior fumettone hollywoodiano: Oronte, soltanto ferito nella battaglia con i cristiani, travestito da crociato ritrova Giselda, e insieme fuggono per poter liberamente vivere il proprio amore. Arvino ne è pazzo di rabbia e dolore: giura vendetta contro la figlia infedele e contro Pagano, che alcuni lombardi dicono di aver visto nel campo crociato.

Oronte, tuttavia, non riesce a sopportare il dolore della ferita, e condotto in una grotta, dove poco dopo sopraggiunge l'Eremita, viene dapprima da questi battezzato, quindi unito in matrimonio a Giselda. Infine, sopraffatto dall'emozione e dalla fatica, muore. Sipario. Il quarto atto è denso di avvenimenti tra di loro slegati, cosa che è valse le suddette critiche alla trasposizione del Solera; ma è anche il momento più alto dell'opera, che culmina nel coro O Signore, dal tetto natio (che, al pari del Va' pensiero scatena l'entusiasmo del pubblico), disperata preghiera dei crociati al Signore, che li ha chiamati dalla terra natia con la promessa di liberare Gerusalemme dal dominio dei mussulmani.

Ma la promessa sembra svanire tra le sabbie infuocate del deserto, dove gli esercito di Cristo sembrano condannati alla morte. Allora i soldati ricordano l'aria fresca, i ruscelli, i laghi della Lombardia, con un intensità che li fa quasi quelle bellezze della natura dinanzi ai loro occhi. E qualcosa di simile avviene sulla scena, dove irrompono Giselda, l'Eremita e Arvino che annunciano la scoperta delle acque del fiume Siloe, rivelate in sogno da Oronte alla sua amata. I lombardi rincuorati si lanciano quindi nella battaglia finale, dove viene ferito a morte l'Eremita. Ma ormai la vittoria è certa, e infatti Gerusalemme torna in mano ai cristiani mentre l'Eremita spira tra le braccia del fratello Arvino, al quale si è definitivamente rivelato.

Su questa scena si chiude un'opera che di storico ha ben poco, così confermando quanto s'è detto sopra a proposito dei lavori teatrali realizzati sullo sfondo di vicende del passato. Tuttavia, due fattori sono innegabili. Da un lato, infatti, non si può non affermare che, seppur alla lontana, i lombardi regala un'idea di quello che furono le crociate. E' molto probabile che, una volta assistito alla rappresentazione, in pochissimi tra il pubblico abbiano sentito il bisogno di andare a leggere un libro di storia per un eventuale riscontro dei fatti. Erano altri tempi; nulla esclude, però, che una cosa del genere possa accadere ai giorni nostri.

Quindi non è errato, a nostro avviso, considerare l'opera di Verdi un formidabile stimolo per lo studi della storia. Il secondo fattore riguarda invece il ruolo giocato dai Lombardi (e dal Nabucco) nella storia del Risorgimento italiano. I pareri di chi ne sa, come abbiamo visto, sono discordanti. Ma l'idea che gli italiani di allora andassero a scrivere su muri "Viva VE.R.D.I." con lo spirito ben

diverso a quello di semplici "fans" del musicista è forse quella che con più forza rimane impressa nella memoria dei posteri, e che regala a quel periodo storico un fascino inimitabile.

## **Bach: "Il segreto della musica sta nei numeri"**

La mattina del 28 luglio 1750 Johann Sebastian Bach si svegliò, e vide la luce.

Non la vedeva da tempo, perché due operazioni agli occhi effettuate qualche mese prima l'avevano lasciato praticamente cieco. La sera morì, lasciando incompiuta una grande fuga su un tema di quattro note: "si bemolle, la, do, si" in notazione italiana, o "B-A-C-H" in notazione tedesca. Già in altre opere, ad esempio nella Passione secondo Matteo e nella Messa in si bemolle minore, Bach aveva citato il proprio nome in musica in momenti cruciali: lo considerava infatti una rappresentazione della croce, a causa del suo andamento a zig-zag sul pentagramma.

Sostituendo le lettere dell'alfabeto con i numeri corrispondenti (1 per la A, 2 per la B, eccetera)

"Bach" diventa "2138", e sommando le cifre si ottiene 14. La grande fuga lasciata incompiuta è appunto la quattordicesima dell'Arte della fuga, e il numero ricorre spesso nell'opera di Bach.

Ad esempio, nella Fantasia corale sul tema "Sto di fronte al tuo trono", l'ultima opera che Bach terminò: il tema è di 14 note, l'intera melodia di 41. L'ultimo numero è ovviamente l'inverso di 14, ma corrisponde anche a "J. S. Bach".

Si può sostenere che non c'è nessun significato recondito nella numerologia bachiana: così argomenta scherzosamente Malcom Boyd, in una biografia che (guarda caso) consta di 14 capitoli, 41 esempi musicali e 14 figure, di cui la quattordicesima è quella di Bach. Più seriamente, si può supporre che Bach fosse sensibile a certi aspetti logico-matematici della musica, com'era d'altronde nell'aria in quel periodo.

Già Leibniz aveva sostenuto che "la musica è l'esercizio matematico nascosto di una mente che calcola inconsciamente".

L'affermazione fu ripresa da Lorenz Christoph Mizler, un allievo di Bach che fondò nel 1738 a Lipsia una Società per le Scienze Musicali, con l'intento di mostrare i legami della matematica con la musica.

Mizler diceva che "la musica è il suono della matematica", e nel 1739 produsse un esempio di composizione automatica dal titolo Un basso figurato proposto matematicamente e presentato molto chiaramente da una macchina di nuova invenzione. Non a caso egli viene oggi considerato un precursore dell'Oumupo, l'Opificio di Musica Potenziale creato nel 1985 da una costola dell'Oulipo. La Società per le Scienze Musicali arrivò negli anni ad avere 19 membri, fra i quali Telemann e Haendel. Bach vi entrò nel giugno 1747: manco a dirlo, come quattordicesimo membro (anche nel 1747 il 14 compare due volte). Per l'ammissione bisognava produrre una composizione musicale di natura matematica, e presentare un ritratto: Bach prese due piccioni con una fava, presentando un ritratto che lo raffigura con lo spartito di un Canone triplo a sei voci in mano. Alla fine di ogni anno i membri della Società dovevano esibire una nuova composizione: nel 1747 Bach consegnò le Variazioni canoniche sul tema "Io scendo dalle stelle", nel 1748 l'Offerta musicale. Nel 1749 avrebbe voluto presentare l'Arte della fuga, che non riuscì a terminare per le sue condizioni di salute.

Insieme alle Variazioni Goldberg, queste opere costituiscono il suo testamento spirituale: una musica smaterializzata, costruita in base ad astratti principi di simmetria aritmetica e geometrica.

Come già dice la parola, che significa "regola" o "legge", la forma musicale che più si presta a questo tipo di simmetria è il canone. Una serie di voci che si rincorrono, ripetendo la prima in forma traslata, riflessa o proporzionale. Le varie voci, benché tutte simili, possono cioè essere sincronizzate o sfalsate, più alte o più basse, parallele o speculari, più veloci o più lente.

Naturalmente, l'insieme deve risultare musicalmente sensato e gradevole: il che è tanto più difficile, quanto più le caratteristiche delle varie voci differiscono fra loro.

La prima grande serie di canoni bachiani si trova nelle Variazioni Goldberg, composte nel 1741 per alleviare l'insonnia del conte von Keyserling, e ripagate con un cofanetto d'oro contenente 100 luigi. La storia è probabilmente una leggenda, dovuta al nome del clavicembalista del conte: Goldberg significa infatti "montagna d'oro". Il titolo era semplicemente: Aria con 30 variazioni, composte per rinfrescare lo spirito dei melomani. Poiché l'aria viene ripetuta alla fine, ci sono in tutto 32 pezzi, ciascuno di 32 battute. Le 9 variazioni multiple di 3 (dalla terza alla ventisettesima) sono canoni a intervalli crescenti: si parte all'unisono, con le voci ripetute alla stessa altezza e si finisce alla nona. La struttura metrica dei canoni presenta tutte le 9 possibili combinazioni di 2, 3 o 4 gruppi di note, ciascuno con 2, 3 o 4 note.

Una vera e propria summa dell'arte canonica si trova nei Quattordici canoni scoperti in Francia nel 1974, in appendice a un manoscritto delle Variazioni Goldberg.

Solo due di essi erano noti, e uno era proprio quello presentato da Bach per l'ammissione alla Società di Mizler. Fra gli altri, due sono particolarmente virtuosistici: l'undicesimo a 6 voci, riflesse specularmente a due a due, e il quattordicesimo, in cui una voce non solo è più lenta della prima, ma è anche suonata al contrario.

Nel 1747, un mese prima della sua entrata in Società, Bach fu invitato alla corte di Berlino da Federico il Grande. Il re gli propose un tema su cui improvvisare una fuga, e il "vecchio Bach" ne improvvisò due: una a tre, e l'altra a sei voci. Tornato a casa vi aggiunse 10 canoni e una sonata a tre, sempre sullo stesso tema (che nel trio è suonato al flauto, lo strumento del re), e intitolò il tutto Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta, un acrostico per RICERCAR, che era un nome arcaico per le fughe. Per le sue origini, oggi l'opera viene invece chiamata Offerta musicale. Quando morì, Bach stava preparando la pubblicazione dell'Arte della fuga, composta nell'ultimo decennio della sua vita. Le bozze erano pronte, ma non specificavano l'ordine delle 14 fughe e dei 4 canoni di cui si compone l'opera. Le fughe, che sono tutte su uno stesso tema e nella stessa tonalità (re minore), si dividono in maniera naturale in quattro gruppi: 8 semplici, doppie e triple, 3 a imitazione, 2 a specchio e 1 grande fuga (quella incompiuta). Ricompaiono dunque ancora una volta i numeri che compongono il nome di Bach, e probabilmente i canoni dovevano separare i quattro gruppi. In questo caso si tratta di canoni fugali o di fughe canoniche: uniscono cioè le caratteristiche del canone a quelle della fuga, che è un procedimento basato su regole analoghe (come il cambio di tonalità o di modo), ma più libere.

La composizione di canoni e fughe è un problema misterioso e difficile, la cui soluzione può essere divertente e stimolante. Ad esempio, un gruppo di musicisti europei coordinato da Luciano Berio sta cimentandosi a rielaborare e completare l'Arte della fuga per il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, e la nuova versione verrà eseguita a fine anno in varie città d'Europa. Sulle sue partiture, però, Bach dichiarava di comporre per un altro motivo: Soli Deo Gloria, "unicamente per la gloria di Dio". Aveva insomma capito che, poiché in Paradiso si parla matematica, canoni e fughe devono essere la musica che va di moda lassù.

## **Brunelleschi e le proporzioni musicali**

La riscoperta del mondo classico e lo studio di trattati architettonici fornirono le basi per una nuova certezza rinascimentale, quella derivante dalla teoria delle proporzioni. Proporzione viene dal latino pro portione, che vuol dire secondo la porzione e indica la corrispondenza di misura fra due o più parti in stretta relazione fra loro. Queste corrispondenze di misure sono quindi dei rapporti matematici. La disciplina a cui le proporzioni sono applicate con maggior frequenza è l'architettura. Con esse gli architetti del Rinascimento ritenevano di poter rendere armoniose le loro opere, ma anche resistenti. Nel Medioevo le proporzioni derivavano direttamente dalla geometria, nel senso che ogni costruzione era regolata da schemi geometrici sia in alzato che in pianta. Nel Rinascimento, invece, le proporzioni sono quasi essenzialmente numeriche. Ma non solo, i rapporti numerici rispecchiano quelli esistenti fra le varie note musicali. Per primi i Greci avevano



notato che se si fanno vibrare due corde tese, una delle quali è lunga il doppio dell'altra, il suono di quella più corta sarà di un'ottava più alto di quella più lunga. Tale rapporto numerico, detto in greco diàpason, si scrive 1:2 (e si legge uno a due o anche un mezzo). Le proporzioni, allora, fanno in modo che l'armonia udibile generata da un insieme di note ben congegnato si trasformi, in un edificio, nell'armonia visibile. Ciò vuol dire, ad esempio, che disegnando o realizzando la facciata di un edificio in modo che la sua altezza sia doppia della sua larghezza si sarà dato vita a una costruzione armoniosa che rende visibile l'armonia musicale del diàpason. Furono le proporzioni musicali che Filippo Brunelleschi, secondo quanto si legge nella sua biografia, volle ritrovare negli edifici antichi studiati a Roma ( "fece pensiero di ritrovare (...) le loro proporzioni musicali (...)"). "Filippo Brunellesco, sparuto nella persona (...), ma d'ingegno tanto elevato, che ben si può dire ch'ei ci fu donato dal ciel per dar nuova forma all'architettura, già per centinaia d'anni smarrita (...)". Con queste parole Giorgio Vasari riconosce a Filippo Brunelleschi (Firenze, 1377-1446) la gloria di aver dato vita alla nuova architettura del Rinascimento. Dopo aver iniziato come orafo ed essersi affermato pubblicamente, nel 1401, al concorso per la porta nord del Battistero fiorentino, il Brunelleschi dedicò tutta la sua vita all'architettura. Successivamente ad un soggiorno-studio a Roma dove studiò, come già detto, l'arte e l'architettura degli antichi; ritornò a Firenze. Qui, partecipò al concorso per la realizzazione della cupola di Santa Maria del Fiore. Propose un edificio che noi oggi chiameremmo autoportante, cioè capace di sostenersi da sé senza richiedere l'aiuto delle armature di legno. La proposta sembrò folle: Filippo fu oggetto di scherno e per ben due volte fu portato via di peso dalla sala dove veniva scelto il progetto. Alla fine, però, la sua idea ebbe la meglio su quella degli altri concorrenti e così, nel 1420, iniziò la costruzione della <<grande macchina>>.

La cupola si erge su un tamburo ottagonale formato da otto grandi finestre circolari che danno luce all'interno. Vista dall'esterno essa appare come una rossa collina segnata da otto bianche nervature che convergono verso un ripiano ottagonale. Su questo poggia una leggera lanterna cuspidata stretta da otto contrafforti a volute. La cupola è talmente alta e maestosa che, come scrisse il Vasari, "i monti intorno a Fiorenza paiono simili a lei". In quest'opera, in effetti, troviamo due cupole distinte, una interna e l'altra esterna. Fu Brunelleschi a volerla così "per conservarla dallo umido e perché la torni più magnifica e gonfiata". Le due calotte sono collegate da otto grandi costoloni d'angolo e da sedici costole intermedie disposte lungo le facce delle vele.

Costoloni e costole intermedie sono anch'essi uniti per mezzo d'anelli in muratura. Nonostante l'impegno gravoso richiestogli dalla costruzione della cupola, Brunelleschi, venne consultato per opere militari e civili, riuscendo a progettare altri edifici per la città di Firenze. Anche per la costruzione dell'Ospedale degli Innocenti, come per i suoi altri progetti, l'architettura brunelleschiana si svolge sempre alla luce della ricerca e della sperimentazione.

Le sue forme architettoniche, infatti, sono dimensionate in modo che chiunque possa trovarsi a proprio agio fra strutture che non vogliono né opprimere né annientare. Ciò lo realizza tramite l'impiego di forme geometriche semplici (quadrato, cubo).

Veduta esterna dalla Piazza della SS. Annunziata L'ospedale degli Innocenti si erge su un ripiano - quasi come sullo stilobate di un antico tempio - a cui si perviene per nove gradini. Nove sono anche le arcate del porticato, nella porzione inferiore dell'edificio, e altrettante sono le campate coperte da volte a vela. E nove sono le finestre di forma classica. Sormontate da un timpano, esse poggiano direttamente sulla seconda cornice. L'intercolumnio è pari all'altezza delle colonne e alla profondità del porticato.

La campata, allora, è di forma cubica. Lo spazio del loggiato può, quindi, definirsi modulare. Ciò significa che nella sua realizzazione Brunelleschi utilizza ripetutamente la stessa misura (modulo) al fine di scandire lo spazio. Tale composizione modulare diventa oggetto di ulteriore studio e analisi nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Questa è un ambiente a cui si accede dal braccio sinistro del transetto della basilica di San Lorenzo ed è composta da uno spazio cubico al quale è sovrapposta una cupola emisferica ombrelliforme. Tale cupola ha all'imposta 12 finestre tonde ed è

rafforzata da altrettante nervature che le conferiscono l'aspetto di un ombrello aperto. Tutti gli spazi sono scanditi dalle cornici e dagli archi in pietra serena (grigi) che risaltano contro l'intonaco nudo (cioè non decorato) bianco.

Il progetto per la Basilica di San Lorenzo risale al 1419 ma i lavori, dopo una lunga interruzione, vengono ripresi solo nel 1442 e conclusi da Antonio Ciaccherini (1405-1460) dopo la morte di Brunelleschi. La pianta è a croce latina con il corpo longitudinale diviso in tre navate. L'esterno dell'edificio mostra il compenetrarsi di solidi geometrici puri. All'interno le ininterrotte cornici, le fasce di pietra che riquadrano il pavimento e la copertura piana cassettonata della navata centrale concorrono ad esaltare l'effetto prospettico, apprezzato più che altrove proprio nelle strutture basilicali.

Filippo Brunelleschi, Basilica di Santo Spirito, dal 1444, Firenze. Veduta dall'esterno In Santo Spirito l'organismo architettonico diviene ancora più articolato e complesso. Iniziata nel 1444, la basilica venne condotta a termine dopo la morte di Brunelleschi; le varianti rispetto al progetto originario furono molte e spesso, arbitrarie. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un edificio a croce latina, ma le navate laterali concorrono tutt'attorno al perimetro della basilica e per tale ragione le colonne s'addensano nella zona del presbiterio. Le cappelle laterali, a pianta rettangolare in San Lorenzo, qui sono semicircolari. Nelle intenzioni di Filippo, la basilica avrebbe dovuto mostrare anche esternamente una forma convessa.

Ciò, oltre ad irrigidire la struttura, avrebbe conferito a questa un aspetto inusuale e inedito nel panorama architettonico fiorentino, quasi da edificio orientale o esotico. I successori di Brunelleschi preferirono però procedere secondo le norme consuete delle superfici piane evitando, così, ogni problema.

## **La musica in Arthur Schopenhauer.**

La musica occupa una posizione eccentrica rispetto alle altre arti. Infatti non è solo rappresentazione, immagine, allegoria di un'idea, ma è l'allegoria, l'immagine, la rappresentazione della volontà medesima di cui è oggettivazione al pari delle idee. Ad essa vengono dedicati il §52, ultimo del libro terzo "Il mondo come rappresentazione" nel capitolo "L'idea platonica: l'oggetto dell'arte" e nel §39 dei "Supplementi al terzo libro" intitolato "Sulla metafisica della musica".

## **Valore teoretico della musica.**

Essendo l'immagine stessa della volontà ci consente di cogliere l'in sé di ogni fenomeno, la forma pura privata della materia (in abstracto). Ma cos'è la volontà se non impulso cieco e irrazionale, passione, sentimento?

E proprio questo è il linguaggio della musica: il sentimento, contrapposto al concetto della ragione. Questo esprime la musica quando "parla": ci racconta la vita più intima e segreta della volontà, attraverso i gradi della sua oggettivazione, dal mondo inorganico all'uomo, dalla forza bruta ai più delicati moti e sentimenti dell'animo umano.

Schema che visualizza la concezione schopenhaueriana della musica come immediata oggettivazione della Volontà al pari delle idee rispetto alle quali si trova allo stesso livello. Così come poi le idee sono ordinate secondo una precisa gerarchia di consapevolezza che culmina nell'uomo (l'essere che, in quanto dotato di ragione è fra tutti il più consapevole) e si moltiplicano attraverso le dimensioni spazio-temporali e causali originando tutti i fenomeni esistenti, così la musica stessa è ordinata in una gerarchia di suoni di altezza crescente che sono in diretto parallelismo con le varie idee ed i fenomeni in cui esse si oggettivano e particolarizzano. La musica nella sua struttura raccoglie perciò l'intero mondo. Di conseguenza Schopenhauer procede nella sua analisi metafisica della musica (che ripercorreremo nelle pagine seguenti), instaurando una serie di parallelismi e analogie fra mondo e musica. Infatti al pari delle idee la

musica è immediata oggettivazione e copia della medesima volontà e differisce perciò dalle idee solo nella forma.

## **Valore catartico della musica.**

Al pari delle altre arti la musica è in grado di sottrarci momentaneamente alla sofferenza, ma non solo. Vista la sua natura è in grado d'influire sulla volontà, riproducendo in noi gli infiniti moti di quest'ultima (ruolo che vedremo affidato alla melodia), il suo incessante ciclo d'insoddisfazione e appagamento. Non è tuttavia da ritenere che per questo motivo perda il suo potere catartico. Infatti non è in grado di farci soffrire veramente essendo solo pura, distaccata, rappresentazione. Come tutte le arti anche la musica esige che "la volontà resti fuori dal gioco e che noi ci limitiamo ad essere puro soggetto conoscente"

<<Quando, invece, nella realtà con i suoi orrori, è la volontà stessa ad essere sollecitata ed angosciata, non abbiamo più a che fare con suoni e rapporti numerici, ma siamo noi in persona adesso la corda tesa, pizzicata e vibrante

## **Il basso fondamentale**

Il basso fondamentale corrisponde alla voce più grave di una composizione. Per analogia con questa sua collocazione e per l'intrinseca natura, è assimilato da Schopenhauer ai gradi più bassi in cui la volontà si

oggettivizza: il mondo inorganico, la massa planetaria. Infatti è possibile rintracciare le seguenti analogie:

1. Dal basso fondamentale trae origine la successione dei suoni armonici superiori, fra cui si ritrovano i suoni della triade perfetta maggiore costruita su tale grado
2. Poiché al di sotto di una certa altezza (~16 Hz) i suoni non sono più udibili, "da ogni suono è inseparabile un certo grado di altezza"
3. Il basso è grave e pesante. Infatti, vista la ridotta velocità delle vibrazioni che lo generano esso si muove lentamente ed (in genere) per grandi intervalli, dando la sensazione della pesantezza
4. La distanza del basso dalle altre voci è più marcata di queste fra di loro (in genere supera l'ottava). Ciò è dovuto al maggior effetto e completezza dell'armonia a parti late rispetto a quella a parti strette

"Tutti gli organismi si debbono considerare come sorti dalla graduale evoluzione della massa planetaria, che è il sostegno e l'origine"

2. Allo stesso modo da ogni materia è inseparabile un certo grado di estrinsecazione della volontà, ovvero non esiste materia al di fuori del principium individuationis
3. Ciò che contraddistingue la materia bruta è appunto la gravità, la pesantezza. Inoltre in essa la volontà si estrinseca in moti retti da leggi generali, ampi e "grezzi" che non conoscono le sfumature della sensibilità
4. Il salto di qualità fra la massa primordiale e i successivi regni (minerale, vegetale, animale) è più marcato di quello esistente fra questi ultimi.

Si riporta a titolo d'esempio un basso tratto dal 2° movimento della sonata Patetica di Beethoven. In seguito, si userà lo stesso tema per analizzarne le varie componenti: note di ripieno, melodia, ritmo, armonia.

## **Le note di ripieno**

Le note di “ripieno” sono le note comprese fra basso e melodia.

Sono assimilate al ai corpi ancora inorganici (ma con certe proprietà) e al mondo dei vegetali e degli animali.

1. Formano intervalli fissi e determinati (dalla successione degli armonici) col basso

1. Minerali, vegetali e animali sono classificabili all’interno di specie fisse

2. Una deviazione da questi intervalli, desunti dalla successione degli armonici, genera una dissonanza impura, caratterizzata da notevole asprezza

2. Una deviazione dalla specie genera dei mostri

3. I movimenti sono più agili, ma non hanno un senso proprio: sono sempre identici a sé

3. Minerali, vegetali e animali non sono in grado di dare senso alla propria vita e sono sempre identici a sé

Le note di “ripieno” sono le note comprese fra basso e melodia.

Sono assimilate al ai corpi ancora inorganici (ma con certe proprietà) e al mondo dei vegetali e degli animali.

1. Formano intervalli fissi e determinati (dalla successione degli armonici) col basso

1. Minerali, vegetali e animali sono classificabili all’interno di specie fisse

2. Una deviazione da questi intervalli, desunti dalla successione degli armonici, genera una dissonanza impura, caratterizzata da notevole asprezza

2. Una deviazione dalla specie genera dei mostri

3. I movimenti sono più agili, ma non hanno un senso proprio: sono sempre identici a sé

Minerali, vegetali e animali non sono in grado di dare senso alla propria vita e sono sempre identici a sé

Esempio di note di ripieno (Beethoven, sonata Patetica)

La melodia

La melodia compete alla voce più acuta. La melodia rappresenta l’uomo.

1. Dirige l’insieme di basso e armonia (note di ripieno) ed è superiore a questi, seppur mantenga la sua origine fra le note più gravi

1. L’uomo è in grado di abbracciare con la ragione l’intero mondo e di dirigerlo a proprio piacimento, seppur derivi anch’esso dalla stessa massa planetaria

2. Si muove libera, sensatamente, con organicità ed intenzionalità

2. Agisce con ragione ed è in grado di dare un senso alla propria vita

Ma Schopenhauer non si limita, per la melodia, a queste semplici analogie.

Essa infatti è la parte più importante e significativa di una composizione, la rappresentazione dell'uomo stesso: merita perciò un'analisi più approfondita. Nella sua trattazione entrano inoltre in gioco le categorie di consonanza e dissonanza, e la loro funzione musicale e quindi metafisica.

Così per una trattazione più esauriente degli effetti prodotti dalla musica sull'uomo Schopenhauer analizza anche le "radici" fisiche che stanno alla base di quest'ultima.

Esempio di melodia (Beethoven, sonata Patetica)

## **Fondamenti fisici ...**

Schopenhauer nella trattazione di concetti così ardui da definire scientificamente (forse per la loro natura soggettiva nonché culturale è proprio impossibile definirli con rigore scientifico) come quello di consonanza e dissonanza, si avvale della teoria dei battimenti.

Se facciamo risuonare due note di diversa frequenza contemporaneamente le rispettive onde si troveranno periodicamente in concordanza o opposizione di fase con frequenza pari alla differenza delle frequenze dei due suoni.

Avremo di conseguenza un alternarsi di massimi e minimi di intensità, distinguibili se hanno frequenza minore di ~16 Hz e chiamati battimenti

periodicamente in concordanza o opposizione di fase con frequenza pari alla differenza delle frequenze dei due suoni.

Avremo di conseguenza un alternarsi di massimi e minimi di intensità, distinguibili se hanno frequenza minore di ~16 Hz e chiamati battimenti.

Battimenti fra due corde con rapporto di frequenza 9/8

Oscillogramma dei battimenti fra due onde (di 445 e 440 Hz)

Si osserva inoltre, che, se le frequenze delle note risuonanti stanno fra loro in un rapporto razionale ( $2/1$ ) o esprimibile mediante numeri piccoli ( $3/2$ ), esse saranno fra loro consonanti; viceversa se il rapporto è irrazionale o espresso da numeri grandi saranno dissonanti. Il che equivale anche a dire che due note sono fra loro consonanti quanto più è elevata la frequenza dei battimenti (infatti se stanno in rapporto  $2/1$  si avrà un massimo ogni 2a vibrazione; se stanno in rapporto  $3/2$ , ogni 6a vibrazione, etc.)

Infatti qualora la frequenza dei battimenti sia maggiore di ~16 Hz (il che, come visto, equivale a un rapporto di frequenze con numeri piccoli) non sarà più possibile distinguere i singoli battimenti ma si percepirà un terzo suono, o suono di combinazione (detto anche di Tartini dal violinista/compositore che lo scoprì) di frequenza pari a quella dei battimenti.

In effetti la consonanza non consiste che nel percepire fusi “in armonia” due o più suoni e tale fusione è in un certo senso “mediata” dal suono di combinazione che rafforza con la sua presenza i suoni che lo hanno generato. Nel caso in cui i battimenti abbiano frequenza inferiore a ~16 Hz essi non vengono percepiti dall’orecchio come un suono unitario, ma come battimenti, appunto. I suoni responsabili dei battimenti, per contro, si percepiranno distinti con un complessivo risultato di asprezza e dissonanza.

Nell’esempio riportato si elimina quasi completamente il fenomeno dei battimenti e l’asprezza della dissonanza, semplicemente aumentando l’intervallo che intercorre fra le note in questione (Re bemolle, Do diesis). Infatti aumentare l’intervallo significa aumentare la differenza delle frequenze, e di conseguenza quella dei battimenti. La residua dissonanza è dovuta alle armoniche superiori dei rispettivi suoni.

Il fenomeno dei battimenti e dei suoni di combinazione è ulteriormente complicato dalla presenza di armoniche superiori le quali, a loro volta, interferiscono fra di loro e con le altre onde presenti.

### **...E metafisici della musica**

Ad ogni modo questa arzigogolata premessa fisico-matematica consente di intravedere quali e quanti aspetti della musica siano profondamente legati alla matematica. Tanto che lo stesso Schopenhauer è affascinato da questi (quasi mistici) rapporti (che, come si vedrà, già gli antichi individuarono) e riporta, seppur considerandola non esaustiva, la definizione di Leibniz:

musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi

In particolare la musica consentirebbe di cogliere intuitivamente, tramite la conoscenza sensibile anziché i concetti, i rapporti numeri razionali ed irrazionali. Gli uni corrispondono a vibrazioni in rapporto di consonanza, che perciò si lasciano “abbracciare simultaneamente nella nostra apprensione” (grazie all’effetto di fusione operato dai suoni di combinazione); gli altri a vibrazioni in rapporto di dissonanza, che perciò non si lasciano “fondere nell’apprensione”. Queste considerazioni lasciano un po’ il tempo che trovano dato che si è appurato che non esiste una precisa linea di demarcazione fra consonanza e dissonanza, ma all’interno del ragionamento schopenhaueriano sono importanti e portano ad una conclusione ampiamente condivisa (seppure i termini possano differire). Infatti, secondo il filosofo tedesco:

“ciò che si oppone alla nostra apprensione, ossia

l’irrazionale o la dissonanza, diventa immagine

naturale di ciò che si oppone alla nostra volontà;

e viceversa la consonanza, o il razionale,

facilmente dominabile dalla nostra facoltà di

apprensione, diventa l’immagine di ciò che

soddisfa la volontà”

Ciò non è che un ribadire, attraverso l'analisi dei concetti di consonanza e dissonanza, ciò che già aveva affermato dal principio della sua speculazione: che la musica è rappresentazione della volontà. Tornando al punto di partenza: la melodia; ebbene, è proprio essa a reggere le fila del discorso musicale attraverso l'accorto uso della consonanza e della dissonanza, secondo le rispettive capacità di soddisfare od opporsi alla volontà. Essa è il frutto del genio che di lei si avvale per svelare i più intimi segreti della volontà. Ciò è reso possibile dall'alta frequenza che la caratterizza e che le consente la massima agilità di movimento e quindi la possibilità di sondare le più piccole impressioni, nella loro infinita varietà, e di esserne determinata (a differenza del baso che ne è refrattario) così come accade per l'uomo sensibile. Schopenhauer passa quindi ad un'analisi più dettagliata della melodia individuandone due costituenti fondamentali: ritmo ed armonia. Alla base di entrambi questi elementi vi sono dei rapporti di tempo (la successione di tempi forti e deboli; le vibrazioni delle onde sonore), quindi matematici (essendo la matematica basata sul kantiano principio a priori del tempo): ciò a ulteriore conferma di quanto già detto. L'essenza della melodia starebbe nella periodica separazione e riconciliazione fra elemento ritmico e armonico.

## **Il ritmo**

Varie definizioni di ritmo si sono susseguite nei secoli, fin da Platone ("Il ritmo è l'ordine del movimento"): ciò a causa della difficoltà incontrata nel definire un aspetto della musica che, come la consonanza e la dissonanza, ha una base psicologica e soggettiva. Vi è comunque univocità nel riconoscere fra gli elementi costitutivi del ritmo la necessità di una periodica alternanza di tempi deboli e forti che vengano a differenziare i suoni (si pensi alla nostra naturale tendenza di attribuire nomi diversi - "tic" e "tac" - ai pur uguali suoni emessi dalle lancette di un orologio).

Il ritmo (inteso come periodico alternarsi di elementi uguali) per Schopenhauer starebbe nel tempo come la simmetria nello spazio (instaurando un'analogia con l'architettura). Partendo infatti dalla distinzione fra battere e levare (tesi e arsi; tempo forte e tempo debole; "tic" e "tac"; in figura rappresentati rispettivamente come e ) è possibile distinguere un inciso, ad esempio, come associazione di un di un tempo forte e uno debole, e procedere quindi simmetricamente individuando una semifrase, composta da due incisi, una frase composta da due semifrasi, un periodo, composto da due frasi, una piccola composizione composta da "enne" periodi... fino ad arrivare al concerto, alla messa, alla sinfonia. Lo stesso procedimento si può applicare alle frazioni di inciso e così via. Interessante l'analogia fra la musica e l'architettura, fra l'arte massima e quella che occupa il l'ultimo posto nella gerarchia creata da Schopenhauer. Tale analogia risiederebbe nel fatto che, come disse Goethe: "l'architettura è musica congelata", intendendo con ciò significare l'uguale simmetria che soggiace ad un edificio (nello spazio) e ad una composizione musicale (nel tempo). Emblematico il commento di Schopenhauer:

«Una composizione musicale di questo genere, privata del ritmo, è analoga ad una rovina, privata della simmetria, rovina che, nel linguaggio audace di quella battuta [di Goethe], potrebbe essere definita una cadenza congelata...>>

In questo esempio è riportato, unicamente in valori ritmici, un periodo regolare di 8 battute, che costituisce il tema del secondo movimento della Sonata "Patetica" di Beethoven. Vengono segnalati, tramite delle frecce, rispettivamente la tesi e l'arsi di ciascuna battuta

## **L'armonia**

Lunga sarebbe da ripercorrere la storia dell'armonia, che ricalca tutto sommato la storia della musica, in quanto sviluppatasi con essa e a sostegno di essa. L'armonia di cui parla Schopenhauer è quella classico-romantica (di lì a qualche decennio Wagner aprirà la strada ad una nuova

concezione armonico-tonale) consolidatasi attorno al '700 grazie al lavoro di importanti teorici e musicisti (essenziale l'apporto bachiano per la definizione della scala temperata) e non è altro che "l'arte e il risultato della combinazione simultanea di più suoni" (Enciclopedia della Musica, Garzanti), ovvero l'insieme di norme che regolano la costruzione e il collegamento di accordi, nonché gli accordi stessi e le loro successioni. Per i nostri fini, ovvero per una adeguata comprensione ed analisi del pensiero schopenhaueriano, è opportuno porre in risalto alcuni aspetti concernenti l'armonia.

Nel primo esempio (successione I-V-I), nella tonalità di Do magg., il primo accordo introdotto costruito sul I grado, o tonica, della scala, (Do, per l'appunto) è seguito dall'accordo costruito sul V grado, chiamato anche dominante della scala di Do magg. Anche se, qualora presi singolarmente, entrambi gli accordi sia perfettamente consonanti e diano una sensazione di equilibrio, se messi in successione, l'accordo costruito sul V grado dimostra una naturale tendenza, una spiccata tensione a "risolvere", verso la tonica. La tensione, così come l'appagamento è maggiore quando l'accordo sul V grado è dissonante (secondo esempio), dato che (come abbiamo osservato) la dissonanza si oppone alla volontà aumentando il desiderio del suo appagamento nel ritorno alla consonanza della tonica.

Tralasciando le cause che determinano queste tensioni (che ci farebbero addentrare troppo nella teoria musicale) dobbiamo sottolineare il fatto che tutta la musica è basata su rapporti di tensione e risoluzione, i quali hanno una comune matrice nel rapporto I-V grado, e vengono poi classificati in formule standard di successioni, chiamate cadenze (ad es. la successione V-I è chiamata cadenza autentica perfetta; la successione I-V, cadenza sospesa).

Ciò ci riporta finalmente al testo schopenhaueriano. L'autore ha ben chiare le considerazioni che abbiamo

È riportata a titolo d'esempio la struttura armonica del primo periodo del secondo movimento della Sonata "Patetica" di Beethoven (di cui si è già analizzata la componente melodica), con riportati i relativi gradi per ogni accordo. È interessante notare:

1. L'abbondanza della successione I – V
2. La presenza di una componente ritmica intrinseca all'armonia stessa (essendo successione di accordi nel tempo) non opportunamente considerata da Schopenhauer

fatte (e un po' le dà per scontate) e la loro analogia con il sistema filosofico che propone. Ebbene, le successive fasi di tensione e risoluzione non sono che l'immagine, il simbolo dell'incessante ricerca dell'appagamento della volontà, del desiderio, proposte in forma "bruta" nell'armonia e sublimata nella melodia.

L'essenza della melodia

Torniamo dunque all'essenza della melodia. Avevamo detto che essa consisteva nella periodica separazione e riconciliazione fra elemento ritmico e armonico. Cerchiamo di capire il significato di questo assunto.

La riconciliazione consiste nel soddisfare contemporaneamente entrambi gli elementi della melodia, ritmico e armonico, mentre la separazione avviene quando si soddisfa solo l'esigenza dell'uno o dell'altro. Ciò significa che all'interno del movimento melodico è necessario vi siano particolari coincidenze fra un certo grado armonico e un particolare tempo, senza le quali la melodia sarà priva di effetto. Lo stesso Schopenhauer per chiarire il concetto ricorre ad un esempio pratico:

Parallelamente al mondo, insomma, anche la musica vive di una serie di accordi che generano un senso di "inquietudine più o meno profonda, che suscitano cioè il nostro desiderio, e di accordi che



ci danno un senso di pace e di appagamento”. E come nella musica il pieno appagamento è raggiunto quando armonia e ritmo si riconciliano (con la collocazione della consonanza sul tempo forte della battuta e della dissonanza su quello debole), così nel mondo il pieno appagamento dei nostri desideri interni avviene quando essi coincidono con circostanze esterne favorevoli.

Ciò che si ritrova in piccole proporzioni nell'esempio di Schopenhauer, è poi un principio valido in generale e per brani di ampie proporzioni. Si riporta lo stesso periodo analizzato il precedenza e tratto dalla “Patetica”. Anche qui si può vedere come in corrispondenza della quarta battuta si giunga ad un “riposo imperfetto” in corrispondenza della dominante sul tempo forte, ed estesa su tutto il resto della battuta. Quindi la melodia riprende la strada del ritorno per concludere con la tonica sul tempo forte dell'ultima battuta, con un andamento perfettamente simmetrico alla prima frase. Il ritardo della tonica a fine brano non è altro che un ultimo guizzo di volontà, un ultimo momento di tensione che rende più appagante il ritorno sulla tonica. Inoltre ad eccezione della quarta e quinta battuta nelle altre armonia e ritmo sono “conciliati” con il V grado sempre sul levare della battuta e il I sempre sul battere.

E così come per questo piccolo frammento la musica continua il suo eterno ed incessante gioco di volontà...

## **I modi maggiori e minori**

Vista l'importanza e la forza espressiva, paragonabile a quella prodotta da quelle che abbiamo definito come “categorie” di dissonanza e consonanza, è opportuno aggiungere, ora, in appendice alle considerazioni fatte, qualche nota riguardo i modi maggiore e minore, a cui possono essere riferiti la totalità degli accordi consonanti.

Piuttosto che addentrarci nelle origini, nelle matrici culturali che portarono alla definizione di tali modi (malgrado sia un percorso estremamente interessante) per i nostri obiettivi basti l'esempio - più eloquente di tante parole - di due accordi, l'uno minore e l'altro maggiore, così da percepire i loro caratteri, e le affezioni che inducono nel nostro animo.

È evidente la differente atmosfera che sono in grado di creare: l'uno allegra, gioiosa, lieta, a volte altera e superba, altre più sbarazzina; l'altro triste, angosciata, mesta. Fra i due modi il modo minore resta il più affascinante e misterioso, vista la sua capacità di evocare sentimenti di dolore, angoscia, tristezza, così intimi e profondi. Dice Schopenhauer:

«È davvero meraviglioso che esista un segno del dolore, non fisicamente doloroso, né convenzionale, e pur tuttavia immediato e inconfondibile: il modo minore. »

Mi sento di condividere in pieno questa affermazione e la meraviglia che si prova nel constatare l'incredibile, potente, immediato effetto che un solo accordo può avere sul nostro animo.

Per cogliere meglio si riportano due temi impostati il primo in un modo maggiore, il secondo in un modo minore:

1. Minuetto di Boccherini: in La maggiore
2. Sonata Patetica, Rondò di Beethoven: in Do minore

Inevitabile, per Schopenhauer, come credo per chiunque, instaurare un legame fra modo minore e afflizione, così come fra modo maggiore e gioia, i due grandi ordini entro cui sono catalogabili quasi tutti i nostri sentimenti, e provare ammirazione per il genio: il compositore, che è in grado di padroneggiare questi mezzi espressivi, che sono esclusivi della musica.

Interessante la considerazione del filosofo sul fatto che le dure condizioni dei popoli nordici, specialmente russi, farebbero prediligere il minore: è un esempio, forse banale e inesatto, che ha tuttavia il pregio di porre in risalto gli stretti rapporti esistenti fra la cultura, lo stile di vita, l'esperienza personale e la produzione artistica e musicale. Tanto che non è una sciocchezza affermare che ogni autore ha avuto una tonalità, un modo preferito, più consono alla propria personalità e al proprio carattere; così come il pittore può prediligere certi colori o impasti di colori, o il poeta certe parole (La mente corre subito a Leopardi e alla predilezione per parole che evocassero la sensazione del vago e dell'indefinito).