

Saggi

Musica, suono e allegoria.

L'Allegoria della notte (1985) di Salvatore Sciarrino

TIZIANA PANGRAZI*

* *Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*
e-mail: tpangrazi@unior.it

Abstracts

Nell'articolo si riflette sul rapporto tra musica, suono e allegoria, riflessione che implica anche quella sulla "natura linguistica" della musica. In particolare, viene presa ad esempio la *Allegoria della notte* (1985) di Salvatore Sciarrino, dove entrano in gioco le dimensioni del "musicale" e dell'"extramusicale".

In this paper I will talk about relationship between music, sound and allegory. This report implies reflection on the "linguistic nature" of music. I will examine the concept of allegory in the example of Salvatore Sciarrino's *Allegoria della notte* (1985) where "musical" and "extra-musical" dimensions come in.

Keywords

Allegoria – estetica – Sciarrino – musicale – extramusicale

La riflessione sul tema dell'allegoria in relazione al suono alla musica implica la riflessione sulla (inevitabile) questione se la musica (e con essa il suono) sia propriamente un linguaggio. Un'affermazione d'uso comune del tipo "la musica è un linguaggio universale" è generalmente un'espressione metaforica nella quale si dà per scontato che la musica sia effettivamente un linguaggio comprensibile a chiunque. In realtà ci si accorge facilmente che ad essere universale e comprensibile a tutti non è un "significato", un "pensiero" o un'"idea" che la musica dovrebbe esprimere e trasmettere all'ascoltatore, ma è piuttosto la convinzione che la musica sia il linguaggio universale delle emozioni: sulla base di un'analogia implicita tra musica e linguaggio, la musica sarebbe in grado di comunicare immediatamente le emozioni umane. Benché d'antica memoria, agli inizi del Settecento tale convinzione viene formulata in modo esemplare da Jean-Baptiste Du Bos il quale individua una forza imitativa, insita "per natura" nei suoni, che fa sì che essi siano considerati i diretti «segni naturali delle passioni» e quindi, per questa loro peculiarità, capaci di emozionarci¹. Anche accettando questa teoria, non si può certo affermare che tra musica e linguaggio verbale vi sia una corrispondenza come quella in atto tra parola e cosa. È inoltre vero che un'altra espressione comune è quella di "discorso musicale", come è anche vero che tra musica e retorica, l'arte

¹ J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719, 1770⁷), tr. it. a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005, 177.

del discorso per eccellenza, vi è stata intimità fino al XIX secolo inoltrato. Senza pretendere di ricostruire qui tale rapporto fatto di somiglianze, asimmetrie e differenze, sul quale, nel XX secolo, hanno riflettuto variamente filosofi e linguisti², il processo di “assimilazione” più o meno appropriato-inappropriato della musica ad un linguaggio verbale oppure ad una lingua, a livello di strutture fraseologiche e modelli morfologici, tra Otto e Novecento ha condotto la musica europea non semplicemente all’elaborazione di un «sistema significativo» capace di concorrere con la logica verbale, ma anche e soprattutto ha fatto sì che la musica divenisse «metafora e allegoria di una condizione del pensiero»³. Se espressioni come *Tonrede*, *Tonsprache* e *Klangrede* circolano nel Settecento⁴ e, nel 1788 Nikolaus Forkel definisce l’armonia *Logik der Musik*⁵, espressioni che denotano chiarezza e sicurezza su teoria e prassi musicale dei teorici del tempo, a metà Ottocento il trattato di Eduard Hanslick origina e fonda, sulla base della naturale razionalità del sistema armonico, l’ancor attuale, e rivisitato, concetto di linguaggio musicale. Tale operazione passa attraverso una depurazione della musica dalle nebbie del sentimento e una sua riconduzione alle proprie qualità sensibili. Egli così individua nella musica senso e “logica” (*Sinn und Folge*) “musicali”; la musica è una lingua che parliamo e “comprendiamo”, ma che però non siamo in grado

² Cfr. M. GARDA, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma, 2007, 13-44.

³ Ivi, 54.

⁴ Cfr. J. MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Herold, Hamburg 1739; H.-C. KOCH, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 voll., Boehme, Leipzig 1782-1793.

⁵ N. FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Schwickerschen Verlage, Leipzig 1788, Bd. I, 49.

di tradurre⁶. In effetti si può parlare usualmente di linguaggio musicale poiché si attribuisce al suono un «valore linguistico», un risultato in termini di «razionalità» al quale si è pervenuti «mediante la teorizzazione»⁷. Il suono (e la musica), ben prima di ogni pratica strumentale, che da esso è invece fondata, è stato pensato fin dai primi pitagorici in termini di *logos*, come oggetto d'indagine scientifica, di *pathos*, come emozione, e, tra Otto e Novecento⁸, anche di tempo musicalmente strutturato: su queste assi è nata e si è dispiegata la musica europea, e non a caso, in quanto, come afferma Dahlhaus, tali assi sono radicate nella natura e nell'uomo⁹. Tuttavia, scorrendo le riflessioni di linguisti, filosofi e teorici, la natura logistica¹⁰ della musica sembra somigliare più ad un *pendant* della ragione che ad una vera e propria acquisizione, là dove il principio logico-

⁶ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 3ª edizione, Weigel, Leipzig 1865, 48; cfr. anche la traduzione italiana di L. Distaso, *Aesthetica*, Palermo 2007. Su questi temi, cfr. anche H.-H. EGGBRECHT, *Musik als Tonsprache*, in "Archiv für Musikwissenschaft", 18. Jg., H. 1 (1961), 73-100; anche in Id., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (1977), tr. it. a cura di A. Serravezza, *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, il Mulino, Bologna 1987, 27-67.

⁷ EGGBRECHT, *Musica come linguaggio*, in *Il senso della musica*, 31.

⁸ A partire dalla radicale estensione bergsoniana del concetto di tempo e dalla concezione husserliana di tempo come fenomeno concretamente esperito, la musica, da un lato, è stata un modello concreto per la riflessione sui temi della coscienza e della temporalità; dall'altro lato, il tempo musicale, come tempo "composto" ed in stretta relazione con altri ordini di temporalità, fa emergere la natura "storico-linguistica" del concetto occidentale di musica.

⁹ Su questo cfr. C. DAHLHAUS - H.H. EGGBRECHT, *Was ist Musik?* (1985), tr. it. di A. Bozzo, *Che cos'è la musica*, il Mulino, Bologna 1988, 29.

¹⁰ Da Platone in poi, il termine *arithmetiké* concerne le proprietà dei numeri ed il termine *logistiké* attiene alla scienza del calcolo, alle operazioni tra numeri; entrambe elevano l'anima e conducono alla comprensione del vero. In generale, nel termine *logos* confluiscono i significati di frase, discorso, definizione logica, rapporto matematico.

linguistico della musica resta certamente problematico eppure allo stesso tempo necessario per poter parlare sulla cosiddetta arte dei suoni. Inoltre, la nozione di “linguaggio musicale” nata nel XVIII secolo, fin dall’inizio aveva mirato all’affrancamento della musica dal linguaggio verbale facendo sì che la musica potesse avviarsi a divenire “assoluta”, linguaggio a sé stante, anche quando legato alla parola. Tutto questo sta a significare che tale processo emancipativo della musica strumentale dalla parola si compie in virtù della condivisione del principio imitativo: analogamente al discorso, la musica si snoda nel tempo, secondo un proprio percorso che muove da un inizio, raggiunge un culmine e poi una conclusione. Naturalmente, accanto a regole generali di natura formale, la comunione tra musica e discorso prende corpo nell’impiego di elementi stilistici: la logica musicale, anche definibile come logica motivica, si serve di periodi armonici, articolati, e similmente al linguaggio, anche di suoni e silenzi, ripetizioni, cesure, alternanze di piano e forte. L’elemento unificatore tra l’arte della parola (poesia e retorica) e l’arte musicale, è il ritmo (e il metro), dal quale dipende l’efficacia dell’una come dell’altra: nel ritmo risiedono la dimensione temporale e quella del movimento. In sostanza, per quanto paradossale possa sembrare, storicamente è stata proprio la monodia accompagnata a dare la spinta più forte alla musica strumentale per farla divenire “linguaggio”, vale a dire che questa ha dovuto imparare a *parlare-cantare* sulla scorta dell’esperienza del melodramma; laddove la retorica letteraria era stata il modello per il melodramma, quest’ultimo ha preso a fare da esempio “narrativo” alla musica strumentale. Da questo punto di vista, certamente la *Affektenlehre* può essere considerata il più alto compimento dell’antica *ars oratoria*; ed è da questo

esempio che lo strumentismo, in virtù del principio, al suo interno attivo, di imitazione della voce umana, ha tratto tutto ciò che poteva trarre in termini di “discorsività” dall’oratoria. Infine, un compositore come Arnold Schönberg, rivoluzionario e conservatore al contempo, a valle dell’ampia parabola della musica tonale, non ha alcun dubbio sul fatto che il «linguaggio mediante il quale idee musicali vengono espresse in note» abbia la medesima efficacia del «linguaggio che esprime sentimenti o pensieri con le parole»; e questo perché «il suo [della musica] vocabolario deve adeguarsi all’intelletto cui si rivolge» e perché gli «elementi della sua organizzazione» rivestono le «funzioni della rima, del ritmo, del metro della scomposizione in strofe, frasi, paragrafi, capitoli e così via»¹¹. Tali affermazioni indicano chiaramente che la riflessione sul pensiero musicale è «condizionata dalle leggi della logica, del nesso e della comprensibilità»¹². Per Anton Webern la musica è un linguaggio addirittura capace di esprimere pensieri musicali¹³.

Ancor più specificamente, più che all’interno di una declinazione retorica che può aver assunto in maniera più o meno esplicita la musica nel suo sviluppo storico, è all’interno della dimensione temporale del “discorso musicale” che occorre inquadrare la riflessione sul rapporto tra musica e allegoria, laddove va tenuto presente che anche la parola è

¹¹ A. SCHÖNBERG, *Style and Idea* (1950); tr. it. di M.G. Moretti e L. Pestalozza, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1980², 58.

¹² A. SCHÖNBERG, *The musical Idea and the Logic, Technique and Art of The Interpretation of Music* (1995); in tedesco: *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*, in Id., *Il pensiero musicale*, a cura di F. Finocchiarì, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2011, 181.

¹³ Cfr. A. WEBERN, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. von W. Reich, Universal Edition, Wien 1960, 46. Anche J.-J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Korn, Breslau 1780², 102, parla di “pensieri musicali”.

parte organica della musica. D'altra parte è all'interno di un processo definibile come "energetico e autoesplicativo" che occorre collocare ciò che chiamiamo "esperienza musicale", collocazione di cui la prima conseguenza per la musica è che questa rinuncia ad una funzione strettamente "rappresentativo-descrittiva" (anche in presenza di un testo), pur senza rinunciare alla rappresentazione, all'immagine. È in tale modificazione qualitativa del tempo, nell'ascolto e non nella visione propriamente detta di qualcosa, che "impressione soggettiva" e "processualità" fenomenica sonoro-musicale possono giungere all'«identificazione estetica», alla «co-attuazione» della dissoluzione della separazione tra ascoltatore ed evento sonoro. In virtù della propria logica "centripeta", per la quale l'opera musicale «plasma a sua immagine anche una coscienza che le è estranea»¹⁴, «estetivamente intesa» è «in grado di produrre attraverso se stessa il deciframento del proprio senso [...] nella misura in cui nella sua attuazione sonora si definisce ogni volta *ad hoc* come struttura di senso»¹⁵. In tutto questo, precisiamo soltanto che possiamo e dobbiamo comprendere il nucleo di tale "attuazione" a partire dalla musica stessa e non da fattori extramusicali, cosa che, a questo punto, ci richiede di focalizzare i contorni dell'elemento allegorico all'interno della nostra riflessione. Se in senso generale, secondo Winckelmann, l'allegoria è «un'allusione ai concetti per mezzo di immagini» che racchiude in sé «le qualità distintive della cosa significata»¹⁶, vero è che l'allegoria può estendersi ben oltre la dimensione

¹⁴ C. DAHLHAUS, *Identificazione estetica e storia della ricezione* (1977), in *Il senso della musica*, 139.

¹⁵ *Ivi*, 135.

¹⁶ J.J. WINCKELMANN, *Saggio sull'allegoria specialmente per l'arte* (1766), tr. it. di E. Agazzi, Minerva Edizioni, Bologna 2004, 36-37.

iconica, della parola, della scrittura, fino a rinviare a realtà “apparenti” “altre”. Agli inizi del XIX secolo, Friedrich Creuzer concentra la propria riflessione sul raffronto, e non si tratta di una mera questione terminologica, tra rappresentazione simbolica e rappresentazione allegorica, troppo spesso tra loro confuse. Creuzer coglie la loro differenza costitutiva nel fatto che la rappresentazione allegorica caratterizza «un concetto generale, oppure un’idea, che è diversa da se stessa», mentre la rappresentazione simbolica «è l’idea stessa resa sensibile ed incarnata»; inoltre, nell’allegoria «avviene una sostituzione», mentre nel simbolo «è sceso il concetto stesso nel mondo materiale». Tuttavia, per il nostro discorso la differenza più significativa, consiste nella «istantaneità»: mentre nel simbolo «in un istante si schiude l’idea» che «afferra tutte le nostre forze spirituali» attraversando «l’intera nostra essenza», l’allegoria «ci costringe a sollevare lo sguardo e a seguire il movimento che il pensiero nascosto assume nell’immagine». In sostanza, quest’ultima può essere considerata «lo sviluppo di un’unica e medesima immagine»; ad essa è connaturata il «porre in serie proprio dell’elemento rappresentativo»¹⁷. Pur in queste

¹⁷ F. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker I. Allgemeine Beschreibung des symbolischen und mythischen Kreises* (1819), tr. it. a cura di G. Moretti, *Simbolica e mitologia* (2004), Aesthetica, Milano 2020, 63-64. Senza voler qui tirare in ballo Goethe, e la sterminata letteratura secondaria sul tema, basterà qui ricordare quanto Goethe scrive in un passo esemplare: «Fa grande differenza se il poeta cerca il particolare per l’universale o se vede l’universale nel particolare. Dalla prima cosa viene l’allegoria, in cui il particolare è solo un esempio, un campione dell’universale; la seconda invece è propriamente la natura della poesia, essa esprime qualcosa di particolare senza pensare all’universale o farvi riferimento. Chi poi coglie questo particolare in maniera vivente, riceve contemporaneamente anche l’universale, senza rendersene conto o rendendosi conto solo in ritardo», in J.W. GOETHE (Hrsg. H.J. Schimpf), *Kunst und Künstler*, 751, in *Goethes Werke*, Bd. XII,

differenze, difficilmente potremmo guardare al simbolo e all'allegoria (e ancor più se includiamo la metafora) in termini di opposizione reciproca; più efficace per la riflessione, salvaguardando le peculiarità di entrambi, è guardare ad essi in una dimensione "classica", nella dimensione degli Antichi che non distinsero più di tanto l'uno dall'altra. La messa in campo di una contiguità tra simbolo e allegoria, tra simbolismo e allegorismo, ci consente inoltre di far osservare come il concetto di simbolo abbia avuto, fin dall'antichità, una consistente fortuna in ambito musicale, potendosi annoverare esempi di simbolismo grafico, teologico e numerico. Celebre è il simbolismo numerico sul nome di B-A-C-H presente nell'ultimo contrappunto dell'*Arte della fuga*, e numerosi sono gli esempi da addurre tratti dalla tradizione mottettistica e polifonica in generale, tutte forme germinate dalla concezione di musica come espressione del *logos*. E comunque intenzioni simboliche potrebbero essere anche ravvisate nella cosiddetta musica a programma e financo anche nell'utilizzo dei *Leitmotive*. Non si può dire altrettanto nel caso dell'allegoria, e talvolta il confine con il simbolo è assai labile. Sempre l'esempio del tema sul nome di B-A-C-H, la corrispondenza delle lettere con le note che designano la nomenclatura tedesca, viene riguardato sia come un «simbolismo dell'intenzione» poiché al significato sensibile delle note musicalmente definito «si aggiunge un intento che non deriva direttamente dalla loro esistenza ed azione estetica», ma che a tali note «è stato destinato e conferito da un versante

diverso, extrasensibile»¹⁸; sia come allegoria, poiché l'allusione al nome di Bach e alla numerologia in esso inclusa, può essere esplicitata anche con altri mezzi oltre alle note, essendo queste «una forma espressiva puramente secondaria, seducente grazie all'“apparizione nel sensibile”, ma derivata». Considerato tale esempio come allegoria, questa trasmette «un significato che non si può capire se non si conoscono certi presupposti»¹⁹, vale a dire la denominazione tedesca delle note. In pratica, l'allegoria deve essere spiegata e, anche per Creuzer, all'immagine allegorica l'interprete «deve aggiungere ancora qualcosa che ci schiuda il senso che è dietro alla superficie»²⁰.

La considerazione del tema dell'allegoria in ambito musicale deve essere ricondotta ad una *forma mentis* che si è formata con la nascita stessa della musica occidentale: quella della trasposizione. Nel lessico specialistico, il termine “trasposizione” sta ad indicare un procedimento che consente di “trasportare” un brano musicale da una tonalità ad un'altra. Tuttavia è possibile considerare tale termine anche in un'accezione più ampia, a noi vicina, così da includervi, ad esempio, la trascrizione, che, nella sua accezione più comune, consiste nel destinare una composizione ad un mezzo fonico diverso da quello per il quale era stata pensata. Comunque sia, qui occorre evidenziare come l'azione del trasporre, trasportare qualcosa in qualcos'altro, suoni o testi che siano, è uno dei mezzi più antichi che la creatività musicale abbia fatto propri. In epoche che non conoscevano il diritto d'autore, gran parte dei compositori si è cimentata,

¹⁸ H.H. EGGBRECHT, *Senso estetico e intento simbolico*, in DAHLHAUS - EGGBRECHT, *Che cos'è la musica*, 93-94.

¹⁹ DAHLHAUS, *Identificazione estetica e storia della ricezione*, 100.

²⁰ CREUZER, *Simbolica e mitologia*, 63.

anche solo per gioco, in forme di imitazione, sperimentazione, variazione, rielaborazione, di musiche o di parti di composizioni altrui. La nascita di nuove forme musicali spesso è stata possibile proprio grazie a questo tipo di operazioni. È compresa in questa *forma mentis* la nascita dei “tropi” consistenti nell’inserimento di un testo o di una melodia in un brano liturgico. È nel IX secolo che ha avuto inizio questa pratica, dettata da esigenze per lo più legate all’ornamentazione e alla possibilità di memorizzare i brani. Tale movimento (metamorfico) delle forme e della natura stessa della musica, ha storicamente evidenziato all’interno del “trofare” l’idea della deviazione di un contenuto, dell’anomalia, dello spostamento, idea che fatto sì che ad un certo punto si sia concepita la musica come un’arte effimera e, pertanto, anche come una allegoria della morte. Questa idea di caducità, trasformatasi in immagine di dissipazione e *memento mori*, ha attraversato la riflessione sulle arti e, da ultimo, sulla base della rilettura che Paul de Man fa di alcuni saggi di Rousseau, la musica offre uno schema diacronico di non-coincidenza entro l’attimo, configurandosi così come «allegoria di ogni allegoria», «modello concreto del differimento del senso nel tempo», «negazione dell’inattingibilità della presenza»²¹. Tuttavia, tale allegoria della musica come modello di ripetizione quasi paralizzato in una sorta di eterno ritorno, ancorché risultato di

²¹ Cfr. GARDA, *L'estetica musicale del Novecento*, 60 e 134. Cfr. P. DE MAN, *Blindness and Insight. Essay in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1976, 129: «music can never rest for a moment in the stability of its own existence: it steadily has to repeat itself in a movement that is bound to remain endless. This movement persists regardless of any illusion of presence, regardless of the manners in which the subject interprets its intentionality: it is determined by the nature of sign as *significant*, by the nature of music as language. The resulting repetitive pattern is a ground of temporality».

una linea di pensiero che risale all'età rinascimentale, sembra non cogliere a sufficienza né la linguisticità “profonda” della musica, né l'emergenza significativa del suono e della musica, fattori, questi, in azione nel tropo quale tecnica compositiva.

Se, come sembra, l'allegoria può dunque essere interpretata come «artificio proteiforme», «metafora continuata come tropo del pensiero»²²; come un «concetto plurisenso» che toglie di mezzo la possibilità di formulare una «definizione esplicita, sia nominale o anche solo contestuale»²³, tuttavia è sulla sua base “tropica” che ora può essere introdotta la composizione di Salvatore Sciarrino che dà il titolo a questa relazione: *Allegoria della notte* del 1985, per violino e orchestra dedicata a Salvatore Accardo e da questi eseguita nel medesimo anno alla Biennale di Venezia. In via preliminare, alcune brevissime osservazioni. Innanzitutto occorre partire dalla semplice constatazione che il richiamo alla figura dell'allegoria è presente nel titolo, una evidenza di ciò che, parafrasando Eggebrecht, si potrebbe definire l'“intenzione allegorica” dell'autore. Abbiamo visto come tale intenzione implichi il *logos*, il discorso, la natura linguistica della musica, e aggiungiamo ora financo lo stile (che può riguardare anche un'epoca, una scuola, un autore), uno dei concetti sui cui si fonda l'estetica della modernità. Senza toccare la nozione antica di stile, il significato di stile per noi attuale tende a muoversi nella dimensione di una «soggettività» la cui «incondizionata (“libera”) autofondazione» viene considerata «in grado di giustificare (e quindi “fondare”) ogni espressione

²² Rispettivamente: A. FLETCHER, *Allegory. The theory of a Symbolic Mode*, (1964) e H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* (1969), in R. DIODATO, *Nota sul rapporto tra allegoria e analogia*, in “Materiali di Estetica”, n. 4.4, 2017, 157.

²³ E. MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (1968), Quodlibet, Macerata 2004, 75.

che al soggetto viene ricondotta e da esso si diparte»; stile è in definitiva «il modo in cui l'attività o l'opera del "soggetto" si manifesta, prende forma»²⁴. La scelta di una titolazione con il termine allegoria, certamente ha a che fare con il fatto stilistico e non con la mera enunciazione retorica. In secondo luogo, accanto al concetto stilistico di allegoria, viene introdotto il concetto "atmosferologico" impersonale e spaziale di notte; in verità, scopo dell'autore, sembra essere il raggiungimento di un "sentimento atmosferico"²⁵, il risultato di un progetto artistico che mette da parte le tradizionali categorie di bello o di organizzazione formale di suoni per privilegiare percorsi e impressioni mnemonici e percettologici infinitesimali, fino al punto di rendere percepibile lo stesso atto della percezione. In terzo luogo, è necessario far presente che il tema della notte, dell'ombra, della notturnità, dell'oscurità, e del silenzio come dimensione in esse coimplicata, si può affermare costituisca un *file rouge* nel complesso della produzione del compositore, sia a livello ispirativo sia a livello realizzativo²⁶.

²⁴ G. MORETTI, *Stile. Breve storia filosofica di un "concetto"*, in G. BORIO (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Melodia, stile, suono*, Carocci, Roma 2009, 106.

²⁵ Sul tema dell'atmosfera, della *Stimmung*, dell'*ambiance* e dell'*aura*, anche in relazione al suono e alla musica, cfr. T. GRIFFERO, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali* (2010), Mimesis, Milano 2017. Invece sulla relazione tra la nozione di *aura* e l'*Allegoria della notte*, cfr. il recente ed efficace studio di T. SCHICK, *Klassizität und Aura in der Musik Salvatore Sciarrino Allegoria della notte und Recitativo oscuro*, in U. TADDAY (Hrsg.), *Salvatore Sciarrino, Musik-Konzepte Sonderband Neue Folge, XII/2029, edition text + kritik, München 2019, 151-171.*

²⁶ Soltanto qualche titolo: *Ai limiti della notte* del 1979 (in due versioni: rispettivamente per viola e per violoncello), *Introduzione all'oscuro* del 1981 (per 12 strumenti), *Nox apud Orpheum* del 1982 (per 2 organi e strumenti), *Autoritratto nella notte* (per orchestra) sempre del 1982, *Recitativo oscuro* del 1999 (per pianoforte e orchestra), *Libro notturno delle voci* del 2009 (per flauto e orchestra).

Il «nucleo concettuale» dell'*Allegoria della notte* risale ai *Sei capricci per violino*²⁷ del 1976, anche questi dedicati ed eseguiti da Accardo. Se qui il virtuosismo di ascendenza paganiniana è richiamato e volto all'«invenzione del suono»²⁸, nell'*Allegoria* la tradizione romantica vi entra come parte costitutiva con il *Concerto per violino in mi minore* del 1845 di Felix Mendelssohn. Se in un certo senso può essere superfluo sottolineare come la composizione mendelssohniana, assieme a pochi altri, sia uno dei pezzi forti del repertorio violinistico, invece non lo è chiedersi perché proprio l'op. 64 di Mendelssohn e non un'altra composizione sia il riferimento storico della composizione di Sciarrino. Se le vie della creatività sono in parte certamente imperscrutabili e se la migliore risposta al quesito potrebbe venire soltanto da Sciarrino stesso, tuttavia a motivazione della scelta del compositore palermitano, in via di ipotesi, si possono addurre ragioni formali, poiché di forme musicali stiamo qui ragionando. In linea generale, certamente il *Concerto* di Mendelssohn è un esempio paradigmatico di coniugazione tra forma (classica) e sensibilità virtuosistica moderna, di un «senso della struttura», di tensione della forma al massimo della sua pienezza e splendore; d'altra parte è proprio della scrittura di Mendelssohn in generale l'equilibrio formale, sintesi di un'epoca, quella romantica. Quel che Sciarrino ci dice sulla questione è soltanto che il *Concerto* è il «giusto supporto» alla propria composizione: «maturo ma non del tutto sfatto, da

²⁷ Su questa composizione cfr. il sito web del compositore: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/97.html> e il saggio di S. DREES, *Orientierung an der "Logik des Körpers". Zu einem zentralen Aspekt von Salvatore Sciarrinos Sei Capricci*, in TADDAY, *Salvatore Sciarrino*, 97-117.

²⁸ P. MISURACA, *Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi*, Neoclassica, Roma 2018, 48.

reggere ancora l'eccessivo carico sentimentale di cui generazioni di violinisti lo hanno gravato». Quindi, tra i compositori del secolo precedente, non Brahms «la cui figura è già in atto di citare il passato», e neppure «l'unicità del prototipo beethoveniano»²⁹. Invece, tanto robusta e sicura di sé è la forma mendelssohniana (al punto di potersi permettere l'assoluta novità dello spostamento della cadenza dal finale del primo movimento alla transizione situata tra lo sviluppo e la ripresa³⁰) che, a distanza di centoquaranta anni, può reggere il carico di un'altra forma, quella dell'*Allegoria*: la forma motivica e organica luminosamente dispiegata nel suo sviluppo (riconoscibile) del *Concerto*, riaffiora in frantumi nello spazio sonoro che quasi esclude la dimensione ritmica e armonica dell'*Allegoria*; la logica armonica del primo lascia il posto alla filigrana sonora della seconda; il disegno melodico si trasforma in colore sonoro. Eppure nella *Allegoria* le due forme sono compresenti, l'una vive avviluppata all'altra. Non potendo qui rendere nel dettaglio la complessità della composizione di Sciarrino, ci limitiamo ad alcune considerazioni salienti. Dal punto di vista generale, l'*Allegoria*, benché certamente non presenti la suddivisione in tre movimenti tipica della forma del concerto, ne mantiene in qualche modo il *ductus* interno; per quanto la struttura del concerto sia scomparsa, essa viene conservata in modo subliminale. Infatti, chi abbia presente alla memoria il brano di Mendelssohn, a livello di macrostruttura, può ravvisare nell'*Allegoria* un grado di vicinanza all'anatomia del concerto

²⁹ S. SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, a cura di D. Olivieri, Novecento, Roma 2001, 127.

³⁰ Cfr. C. ROSEN, *The Romantic Generation* (1995), tr. it. a cura di G. Zaccagnini, *La generazione romantica*, Adelphi, Milano 1997, 641.

romantico, sempre però con la dovuta premessa che la composizione sciarriniana non ambisce ad presentarsi secondo un decorso formale-temporale con un inizio, uno svolgimento e una conclusione. Essa piuttosto irrompe nello spazio fisico-immaginario dell'ascolto sonorizzandolo, anzi creandolo ed espandendolo. È in un "contesto" così concepito che il *Concerto* viene «sparato a brandelli e disperso tra i suoni tipici³¹» di Sciarrino. Certamente brandelli, citazioni "alla lettera", schegge sonore fulminanti che scompaiono con la stessa velocità con cui erano comparse, meglio ancora cocci di vasi che affiorano inaspettati da un passato stratificato da innumerevoli discorsi interpretativi. In questo ruolo di rammemorazione, il violino solista, la sezione degli archi e quella degli strumenti a fiato sono chiamati ad un virtuosismo timbrico e mimetico capace di trasformare la natura acustica degli strumenti stessi: effetti metallici, mimesi di suoni elettronici, pulviscolo sonoro, discontinuità ed intermittenza; i suoni armonici la fanno da padroni. Nella *legenda* alla partitura così, ad esempio, recitano le spiegazioni ai segni diacritici per la parte degli archi: «glissando d'armonici naturali sulla nota indicata», «trillo d'armonici, ma alternando le dita», «si raccomanda di suonare sempre al ponticello». E così per gli strumenti a fiato: «i trilli sulla stessa nota si ottengono con armonici uguali di fondamentali diverse»³². Ma altri accorgimenti esecutivi vengono indicati anche per gli altri strumenti. Ogni frammento, ancorché della durata di un lampo, possiede una carica sonoro-semanticamente fortissima che lo elegge a *principium individuationis* della discorsività

³¹ MISURACA, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, 118.

³² S. SCIARRINO, *Allegoria della notte*, partitura, Ricordi, Milano, pagine non numerate.

mendelssohniana disseminata nella composizione di Sciarrino. L'*Allegoria* ha inizio con le battute (206-206, 218-219 e 45-47) del primo movimento *Allegro, molto appassionato*, una sezione con valore introduttivo alla sostanza acustica sciarriniana che si apre, e forse non è un caso, con la dominante Si della tonalità di mi minore. Come sappiamo, il V grado della scala, assieme al I, III e VII, costituisce uno dei cardini del sistema tonale; ad esso è legata l'idea di perfezione armonica. *Lentamente, da un altro tempo* è scritto per l'orchestra e per il violino solista: *risonanza*, poi *quasi senza vibrare ma dolce*. La scrittura rarefatta e allo stesso tempo acusticamente piena e articolata, viene dal compositore ottenuta con un uso non tradizionale degli strumenti perché volti alla resa di «caratteristiche sintetiche-percettive» che presuppongono «un indissolubile legame tra concetto e organizzazione, tra segno e suono, sia nelle opere che nella concezione compositiva», un risultato guidato dall'immaginare i suoni «nella loro *percettività*» che «nell'ambito della logica discorsiva di tipo *narrativo*» “nebulizzano” il tempo nello spazio³³: continua trasformazione del materiale sonoro, realizzata ai limiti delle possibilità della percezione auditiva attraverso la cura del timbro che restituisce organicità al suono e non solo colore. In questa direzione di conquista sonora dello spazio dell'ascolto e di memoria continua al concerto di Mendelssohn, Sciarrino non rinuncia al momento topico-retorico della cadenza solistica in cui gli acuti ricami acrobatici del violino si staccano dall'effetto metallico della lastra. Con passaggi rapidi che “mimano” e sintetizzano idealmente il movimento centrale del concerto, l'*Allegoria* giunge rapidamente alla terza ed ultima parte

³³ M. ANGIUS, *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Rai-Eri, Roma 2007, 31-32.

nell'*Allegro molto vivace* con gli ultimi echi dell'opera di Mendelssohn. All'improvviso, senza preavviso alcuno, si conclude la composizione. Ogni citazione «lascia uno strascico mentale che crea il senso del fluire»³⁴, “scia” quale materiale, né effettivamente selezionato, né del tutto casuale³⁵, che si sostanzia nella scrittura orchestrale. Infatti a questo proposito, l'ascoltatore è chiamato non ad un lavoro di arido discernimento, ma ad una attività attenta di raffinamento della percezione, di assecondamento degli eventi mnestici. Su questo tema così si esprime Sciarrino: «le mie composizioni riconsiderano sotto prospettive teoretiche e psicologiche il problema della forma, della ripetizione, del riconoscere (riconoscibilità nella variazione determina infatti l'intelligibilità di un linguaggio). Se la forma è intesa come puro percorso della memoria, i processi formali divengono rappresentazione dei processi stessi della memoria»³⁶. Ciò che in definitiva caratterizza la musica di Sciarrino è il «concetto di ambiente sonoro come esperienza mentale»³⁷. Un'opera come questa, condotta su uno spazio-tempo reale che non soltanto e semplicemente mette fortemente in gioco le capacità percettive dell'ascoltatore costringendolo ad un esercizio di “doppia memoria”, testimonia non soltanto quanto resti valido ciò che Dahlhaus definisce *exemplum classicum*³⁸, che può esistere in forma di frammento, ma anche e soprattutto il “doppio livello” linguistico (il corpo e la citazione), quindi la “doppia significatività” (quella del frammento inglobata nella

³⁴ SCIARRINO, *Carte da suono*, 127.

³⁵ L'immagine, volontaria o involontaria, è quella della cosiddetta *pesca a strascico*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ ANGIUS, *Come avvicinare il silenzio*, 15.

³⁸ DAHLHAUS - EGGBRECHT, *Che cos'è la musica*, 90.

citazione) e la “doppia astrazione” (ora l’una dall’altra) che può condurre a ciò che Sciarrino ha definito «inerzia uditiva», un fenomeno «di liquefazione del suono, di fluidificazione, ancora, della successione»³⁹. Fenomeni sonoro-linguistici, ed anche gestaltici, che chiamano in causa significati e rappresentatività che però non coincidono del tutto con il processo compositivo⁴⁰, in considerazione anche del fatto che non ha alcun senso stabilire la priorità di un livello sull’altro, e che l’intuizione primaria è sempre una totalità da cui si origina il particolare. Si può affermare, in coerenza con la poetica sciarriniana, che i frammenti e il corpo della composizione poggino su una comune base analogica per cui «ogni allegoria è analogica, ma non ogni analogia è allegorica», fungendo invece l’analogia da principio esplicativo dell’allegoria⁴¹, anche se non è in grado di portare tutto l’intero alla spiegazione. Ed ora, infine, tornando al titolo della composizione di Sciarrino, dove risiede l’allegoricità della notte? In primo luogo nel gesto dell’ascoltatore di porre orecchio alla musica. Analogamente allo spettatore di Creuzer, costretto a sollevare lo sguardo per seguire il movimento che il pensiero nascosto assume nell’immagine, l’ascoltatore viene costretto dal compositore ad affinare l’orecchio per rilevare le minuzie sonore all’ascolto. Inoltre, per il pieno funzionamento del processo di allegoresi, la cosa allusa, la notte, per essere colta, deve presupporre la conoscenza pregressa dell’opera di Mendelssohn come pure l’educazione dell’orecchio che deve coglierla disseminata nell’opera di Sciarrino; alla base del processo,

³⁹ S. SCIARRINO, *Conoscere e riconoscere*, in ANGIUS, *Come avvicinare il silenzio*, 228.

⁴⁰ Su alcuni aspetti del comporre di Sciarrino, in particolare sulle “figure” impiegate, cfr. G. GIACCO, *La notion de «figure» chez Salvatore Sciarrino*, L’Harmattan, Paris 2001.

⁴¹ MELANDRI, *La linea e il circolo*, 76.

infine, si deve anche presupporre, seguendo Eggebrecht, l'inseparabilità di contenuto e materia. Il che implica pure una certa "competenza musicale" nell'ascoltatore. Ed allora: è possibile un afferramento auditivo dell'immagine, di qualcosa di non-musicale? Ed a quale livello? Domande alle quali non è possibile dare una risposta del tutto soddisfacente. Però è possibile avanzare il nucleo di un accenno di risposta, ricorrendo all'argomentazione secondo la quale ad una risposta sembra non si possa giungere se non per via aconcettuale (il che contraddice la natura dell'allegoria), se poniamo che ascoltiamo aria "musicalmente mossa". L'immagine che verrà afferrata dovrà essere necessariamente il risultato di un processo che allegorico non è, ma che, invece, riguarda il rapporto del musicale con l'extramusicale. Definiamo musicale «solo (tutto) ciò che concorda strutturalmente». E tale concordanza non è mai del tutto assolutamente-puramente musicale, anzi, trattiene su di sé tutte le impurità del non-musicale ed è sempre influenzata da elementi costitutivi "determinanti" che musicali non sono: programmi, movimento, danza, grammatica, retorica, virtuosismo, immaginazioni, idee, circostanze di vario tipo. Occorre aggiungere che, il non-musicale il più delle volte è del tutto indifferente alla musica; può divenire un "determinante" soltanto quando stabilisca un contatto con essa. Inoltre supererà lo stadio del semplice contatto, qualora sarà capace di "pervadere" di sé la musica a livello strutturale e materiale, divenendo così un "intramusicale"⁴². Quindi, parlando di musica, la vera opposizione non si verifica tra simbolo e allegoria, ma tra extramusicale e, appunto, intramusicale, con la logica immanente che decreta l'autonomia della musica. A questo

⁴² DAHLHAUS - EGGBRECHT, *Che cos'è la musica*, 56-57.

punto, per Sciarrino, ad essere allegorico non è tanto l'immagine (allegorica) della notte, ma il suo metodo compositivo che si sforza, appunto, di rendere intramusicale qualcosa che non soltanto è extramusicale, ma che si configura come detto, addirittura come un “sentimento atmosferico”.