

Memorie del suono

Stefano Jacoviello

Abstract. Music can be linked to personal remembrances, taking us back to the time of a particular situation or to a specific moment in our lives. Sometimes the presence of musical sound fills the absence of someone who is no longer with us. A composition can bear witness of the poetics of an artistic movement. It can be a *document* of the taste of a certain era, within the frame of a certain cultural community. But it can also testify something else, such as an “event”, producing the conditions for the listener to become a witness to it, through the aesthetic experience. Music can offer memory supports to preserve the cultural identity of those who share the forms of its knowledge: listening and interpreting music together provides the ground for rooting a common sense of belonging in the sharing of its meanings. But music can also produce memories to be kept and cherished: then music transforms itself into a *monument*. The effectiveness of all these functions lies in the relationship between music, the listener's subjectivity, and time. It is therefore necessary to analyse how musical discourse constitutes the competence of listening, and the relation of the latter with the time flowing.

Una musica può essere legata a ricordi personali, riportandoci al tempo di una particolare situazione o a un momento della nostra vita. A volte la presenza del suono musicale colma la mancanza di chi non c'è più.

Una composizione può essere un documento della poetica di un movimento artistico, del gusto di una certa epoca, presso una certa comunità culturale. Ma può documentare anche altro da sé, come ad esempio un evento, producendo le condizioni perché l'ascoltatore attraverso l'esperienza estetica possa diventarne testimone.

La musica può offrire supporti alla memoria per conservare l'identità culturale di coloro che ne condividono le forme del sapere: ascoltare musica e interpretarla insieme offre la base per radicare nella condivisione dei suoi significati un comune senso di appartenenza.

Ma la musica può anche produrre memoria da dover custodire, trasformandosi in monumento.

L'efficacia di tutte queste funzioni risiede nella relazione fra musica, ascoltatore e tempo. Bisogna quindi analizzare in che modo il discorso musicale costruisce la competenza dell'ascolto e che tipo di relazione quest'ultima intrattiene con il tempo.

1. Dal silenzio del tempo

Nella vita quotidiana il tempo scorre silenziosamente: non sentiamo la sua presenza. Lo articoliamo sulla base di cause ed effetti, stabiliamo una cronologia fra un prima e un dopo. Ma di fatto il tempo resta una dimensione astratta, lontana da noi. Ci accorgiamo personalmente del tempo solo quando vediamo i segni del suo passare sul nostro viso. Oppure, quando ci troviamo davanti alla facciata di un palazzo antico, o passeggiamo fra i resti archeologici, ci sentiamo obbligati a confrontarci con un passato di cui però non sempre riusciamo a definire la distanza. E il tempo rimane immerso nel silenzio.

Sorgendo dal silenzio, la musica trasforma il tempo in suono. Lo rende percepibile come sostanza sensibile alle orecchie dell'ascoltatore. Dal momento in cui i suoni cominciano ad ordinarsi secondo un ritmo, quando il flusso acustico si interrompe improvvisamente il silenzio che ne risulta non corrisponde più a un vuoto di sostanza. La pausa ci fa sentire la presenza piena del silenzio: nello spessore concreto di quella assenza la musica ci fa ascoltare il tempo che passa.

La musica ruba tempo al Tempo: trasforma lo scorrere del tempo nella sua misura, e la durata della sua esperienza diventa un valore per un ascoltatore che comincia a identificarsi nella relazione con ciò che ascolta. L'articolazione musicale del significante sonoro, infatti, fa emergere le forme immanenti della musica che, attraverso il principio razionale della loro organizzazione, rimandano alla competenza di un soggetto dell'ascolto. Quest'ultimo, tuttavia, nulla ha a che fare con un individuo attore di una cognizione. Corrisponde piuttosto a un'istanza inerente alle forme dell'ascolto: rilevanze sensibili che divengono intelligibili nel tessuto delle loro pertinenze. È un attante dell'enunciazione implicato dal discorso musicale. Se vogliamo fare un paragone con la visione, è come il punto di vista da cui un'immagine ci fa guardare il mondo e ne restituisce il senso. Le forme in cui si articola una composizione musicale implicano un punto di ascolto, che faremo corrispondere all'istanza immanente di un "soggetto dell'estesia".

In termini semiotici, la musica così può essere compresa in forma di testo. Quindi, come ogni testo, anche quello musicale è chiuso (coerente fra le sue parti), articolato internamente e definito da un insieme di relazioni, orientato secondo un ordine topologico (Greimas 1984). Tuttavia, nonostante la musica sembri orientata dall'inizio verso la fine di ogni sua manifestazione, il tempo musicale non è lineare e continuo come nella cronologia del fenomeno sonoro. Il suo orientamento è perturbato da meccanismi tensivi che spingono l'ascoltatore a rivolgersi "in avanti" o "indietro", verso ciò che segue o ciò che è appena preceduto. Sono questi i meccanismi, ad esempio, che fanno sentire tutta la densità di un ritardo armonico: quella fatica che ci appassiona mentre aspettiamo che i suoni in contrasto ritornino finalmente ad essere consonanti.

Questi meccanismi incoativi, durativi, terminativi, proiettano un orizzonte aspettuale verso cui il soggetto dell'ascolto tende, e possono già essere tradotti con il nome di due passioni: la speranza e la nostalgia.

Possiamo farlo perché nel nostro breve percorso di comprensione della semiotica musicale abbiamo già inavvertitamente fatto un passo avanti: dal livello più generale e astratto del *testo* siamo passati a quello più semanticamente denso che corrisponde al *discorso* musicale. Se immaginiamo un tragitto che il senso percorre per emergere dalle profondità più astratte, fino a manifestarsi nelle forme del mondo sensibile, il livello del discorso è quello in cui le articolazioni astratte del testo incontrano le figure del "mondo naturale" (Greimas Courtés 1979, pp. 205-206), e si rivestono di esse per poter essere comprese in termini di conoscenza e ri-conoscimento. Il *discorso musicale* è quel livello di articolazione strutturale del senso dove le forme astratte del suono si associano a dei valori semantici, stabilendo le condizioni per l'interpretabilità della musica che altrimenti sarebbe totalmente asemantica¹.

Tuttavia, è facilissimo accorgersi che questo meccanismo di associazione fra strutture astratte e valori figurativi non riguarda solo l'ascolto, ma lo ritroviamo anche con la visione che rende comprensibili le immagini, con l'odorato e il gusto che ci fanno riconoscere il senso dell'odore e del sapore, con il tatto che permette non solo al cieco di pensare a come gli oggetti si relazionano fra loro e rispetto al corpo del soggetto, a partire dalla qualità delle loro superfici².

¹ La definizione di "discorso musicale" come categoria coerente al modello generale della teoria semiotica strutturale di radice greimasiana implica come condizione fondamentale della significazione l'articolazione di un piano di immanenza del fenomeno sonoro. Si oppone quindi epistemologicamente alle teorie fondate sull'ipotesi della asemanticità musicale, come ad esempio quella che considera la musica un "sottocodice connotativo" (Eco 1984 pp. 280-283), o quella estremamente rilevante elaborata da Jean Molino e J.J. Nattiez (1987, 1990, 1993), che configura l'esistenza di un "livello neutro" della significazione musicale su cui da due posizioni (poetica ed estetica) incidono gli atti interpretativi di soggetti empirici nel quadro generale di un'ermeneutica.

² L'esempio "anticartesiano" del tatto per la comprensione della collocazione degli oggetti nello spazio viene da Merleau-Ponty (1964).

Quando ascoltiamo una musica, come quando guardiamo un dipinto, siamo sempre in cerca di “rassomiglianze”. Cerchiamo equivalenze, ipotizziamo contrapposizioni, rintracciamo le rime per delinearne il ritmo, fino a raccogliere tutta la serie di relazioni che articola le forme di un linguaggio singolare e inedito, del tutto inventato, attraverso cui l’opera si esprime.

Non stiamo parlando della concretezza materiale dei suoni, ma della possibilità di metterli in relazione attraverso i tratti strutturali che li caratterizzano. La rete di relazioni che emerge da questa perlustrazione più o meno cosciente, ci porta direttamente su un livello secondo di organizzazione del senso, che è sotteso a tutte le forme di espressione artistica. È il livello poetico, quello spazio del non-ancora-visto e dell’inaudito, dove si trova la sorgente comune di tutte le figure espressive. È il livello profondo di organizzazione del senso dove si stabiliscono le corrispondenze possibili fra parola, musica e pittura e la traducibilità fra tutte le arti³.

L’omologia che mette a sistema le espressioni artistiche con tutte le altre forme del sentire attraverso cui *ri*-conosciamo il senso del mondo si aggancia sulla struttura di un livello profondo di configurazioni “primitive”⁴ che possiamo chiamare “figurale”⁵.

Rispetto alla visione, che solitamente nasconde il livello astratto di organizzazione sotto le figure che imitano le qualità visibili del mondo, la musica invece è costretta per natura all’astrazione e presenta la dimensione figurale “nuda” direttamente all’ascolto. Ritmi, melodie, sequenze armoniche, contrasti dinamici e agglomerati di timbri sono apparentemente configurazioni “senza figure”, disponibili ad accogliere la virtualità di tutte le interpretazioni possibili.

2. Nelle profondità del suono

Ora, per comprendere le forme del discorso musicale abbiamo bisogno di riconoscere nel flusso sonoro alcune configurazioni che possano essere ricondotte a una memoria degli ascolti, condivisa dalla comunità culturale a cui apparteniamo.

In pratica, abbiamo bisogno prima di tutto di riconoscere la coerenza di uno stile che ordina anche solo provvisoriamente le relazioni fra le configurazioni del discorso musicale nell’ambito di un testo. Questo ci serve per ritagliare un’isotopia (Greimas Courtés 1979, pp. 171-173), ovvero un universo di senso coerente a cui ricollegare ciò che stiamo ascoltando.

Tale universo può riguardare anche solo la chiusa interiorità dei nostri sentimenti (con quel carattere riflessivo per cui la musica ci fa sentire presenti come carne sensibile e sensiente rispetto al suono). Altrimenti, la musica può rimandare ad esperienze vissute, ricordi personali, associazioni con situazioni o relazioni affettive con qualcosa o qualcuno in particolare: “Ricordi? questa è la nostra canzone!” In

³ Indipendentemente dall’ordine percettivo che suddivide gli oggetti in base ai canali sensoriali, qualsiasi semiotica oggetto è semplicemente un insieme significante che risponde alle sue regole di organizzazione interna. L’isomorfismo e l’omologazione possibile di diverse semiotiche oggetto in un unico sistema testuale è alla base dei sincretismi semiotici descritti da J.M. Floch (1983).

⁴ “Il discorso sociale si costituisce non solo tramite la convocazione degli universali, ma anche tramite una specie di ritorno del discorso su se stesso, che produce configurazioni tutte fatte, stereotipate, e gli stereotipi così ottenuti sono rinviati a livello semionarrativo per figurarvi come primitivi altrettanto organizzati e sistematici degli universali. La prassi enunciativa è questo andirivieni che permette di costituire semioticamente culture tra il livello discorsivo e gli altri livelli. Il più delle volte, anche se non esclusivamente, i “primitivi” così ottenuti si presentano come tassonomie che, soggiacenti alle configurazioni convocate nel discorso, vi funzionano in qualche modo come connotazioni [...]. In questo senso, la prassi enunciativa concilia un processo generativo e un processo genetico e associa nel discorso i prodotti di una articolazione atemporale della significazione e quelli della storia”. (Greimas, Fontanille 1991, pp. 73-74). Ancora sulla prassi enunciativa, cfr. *infra*, nota 9.

⁵ “[...] Il livello figurale, che fornisce la base strutturale alla conversione discorsiva, astrae dalla dimensione percettiva delle sostanze e costituisce il modulo logico che permette lo scambio o la condivisione di unità semantiche rilevanti dalle diverse semiotiche-oggetto, fra cui può stabilirsi un rapporto sinergico o polemico. Il figurale, condizione necessariamente presupposta dalla discorsivizzazione in quanto “architettura” del senso sottostante la superficie [sensibile] di qualsiasi forma manifestata, può essere considerato come la dimensione fondamentale del discorso musicale”. (Jacoviello 2012, p. 233)

questo modo, accanto al tempo musicale, entrano in gioco tempi diversi che appartengono alla storia di ciascuno degli ascoltatori. Il tempo musicale diventa così il luogo di incrocio di tutte queste temporalità, e le contiene tutte.

Come sapeva bene Orfeo, il tempo musicale ritorna ricorsivamente su se stesso, ogni volta ancora, e contiene tutti i tempi dei suoi ascolti. All'orizzontalità dello scorrere del tempo presente in cui si svolge l'esecuzione della musica, si associa la profondità della memoria degli ascolti, che costituisce lo spessore ermeneutico di ogni composizione.

Max Richter, con il suo *Vivaldi Recomposed* (2012), è riuscito a far emergere la profondità dell'asse del tempo lungo cui si sono stratificati tutti gli ascolti delle *Quattro Stagioni*⁶, ipoteticamente dal momento della loro prima esecuzione ad oggi. Diversamente da quanto può far pensare l'abitudine alla cronologia storica, la profondità della memoria degli ascolti è orientata dal presente al passato. Così quando ascoltiamo la versione di Richter del primo movimento dell'*Inverno*, ci rendiamo conto che è impossibile ascoltare Vivaldi senza Gloria Gaynor. Secondo un anacronismo che si rivela necessario, comprendiamo le configurazioni ritmiche, armoniche, melodiche, timbriche del discorso musicale di Vivaldi attraverso l'esperienza che di quelle stesse configurazioni abbiamo fatto al presente. In base a quelle, inevitabilmente, riarticoliamo dunque le forme del passato, ricostituendone ogni volta le regole grammaticali che, nell'apparente stabilità di una tradizione, ci permettono oggi di riconoscerne il senso. Nel primo "Allegro" del concerto vivaldiano secondo Richter possiamo facilmente rintracciare dei ritornelli, riconoscere alcune frasi melodiche degli archi divenute tipiche almeno quanto le sequenze armoniche su cui si sviluppano. Il tempo originale in quattro quarti, tuttavia, diviene ora uno straniante sette ottavi che invita alla danza, anche grazie alla manipolazione elettronica del suono che moltiplica i contrabbassi e sottolinea percussivamente ogni accento forte. Nel suo originale procedimento di ricomposizione, Richter ritaglia e mette in evidenza anche una parte del primo solo del violino che abbiamo riascoltato ormai in molte versioni rock⁷.

Il lavoro di Max Richter vuole costringere l'ascoltatore a ritrovare riflessa nella musica la sua memoria dell'ascolto, e con essa la sua capacità di ascoltare ancora. Richter non intende certo produrre un documento. Anzi: la partitura originale di Vivaldi, nella sua edizione moderna, è stata concretamente ritagliata in strisce di carta, a loro volta fatte in pezzi da rimontare, per arrivare a costruire un collage che rendesse l'idea di una musica "ricomposta" non solo teoricamente. Il gioco iconoclasta cancella il riferimento per far apparire l'ironia dell'operazione, "alle spese" dell'originale.

3. Memorie dell'altro: interdiscorsività e citazioni

Per rendere la musica un documento, nel senso proprio del termine, dobbiamo invece attribuirgli una funzione referenziale. Ovvero, è necessario che alcune forme del discorso musicale sembrino rimandare in maniera incontestabile a una realtà che è al di fuori dell'universo chiuso della composizione: obiettivo complicato da soddisfare per una forma espressiva che di suo non possiede alcuna possibilità di mostrare altro da sé⁸, se non includendo altri "oggetti musicali".

⁶ Quattro concerti per violino, archi e basso continuo raccolti e pubblicati ne *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione*, Amsterdam, Le Cène 1725.

⁷ Il frammento appare ad esempio in "Un ottico" di Fabrizio De André, nel disco *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (1971) realizzato con la collaborazione del compositore Nicola Piovani. (Fra le tracce di quel disco l'*Inverno* vivaldiano è citato anche nella coda della canzone "Un malato di cuore", con alcune battute dal secondo movimento trascritte per chitarra sola). Un altro arrangiamento dello stesso passaggio che mette a confronto l'orchestrazione settecentesca con le sonorità dell'heavy metal fa da colonna sonora allo spot dell'Alfa Romeo Giulia e Stelvio (2019)

⁸ Anche le imitazioni di suoni della natura attraverso dei calchi presentano gli stessi problemi di motivazione delle onomatopee.

Il riferimento indirizzato da un testo verso altri discorsi “già detti” deve la sua efficacia ai meccanismi della prassi enunciativa⁹, che implica la convocazione di forme discorsive già sedimentate dalla cultura. Queste contribuiscono a formare il nuovo discorso come elementi selezionati *ad hoc* da un repertorio di unità culturali che vengono ri-attualizzate e realizzate in modo che, da un lato, prendano senso dalla coerenza del contesto testuale che le accoglie, mentre dall’altra continuano ad “evocare il fantasma, virtualizzato, del testo di partenza da cui è tratta la citazione, con gli effetti di senso ad esso associati” (Lancioni 2022, p.192; *tr. it mia*).

In questa maniera il lettore, implicato attivamente nel riconoscimento di qualcosa che ha il valore di un indizio, viene messo al centro di una strategia persuasiva che mira a trasformarlo in testimone di ciò che il documento indica, convincendolo ad allinearsi con la disposizione proiettata dalle strutture discorsive e diventando così in qualche modo un “connivente”.

L’interdiscorsività si realizza attraverso vere e proprie *citazioni*, ovvero quando all’interno del discorso musicale emerge più o meno esplicitamente la deissi verso il frammento di un altro brano che l’ascoltatore deve poter riconoscere. Rintracciare e identificare la fonte da cui proviene il frammento citato significa riportare nel nuovo testo in cui è inserito tutto l’universo di senso e le pratiche di ascolto a cui è originariamente legato.

Grazie all’avvento e alla diffusione sempre più pervasiva delle tecnologie della registrazione sonora, che hanno creato un magazzino di ricordi comuni, disponibili ad essere ripescati oggigiorno più che mai grazie ai motori di ricerca, le canzoni pop si sono progressivamente riempite di citazioni letterali. Queste vengono sapientemente utilizzate dai producer come mattoncini per la costruzione di un *sound* carico di valori in cui un target di ascoltatori/consumatori possa riconoscersi, alimentando attraverso la condivisione dell’esperienza il senso di appartenenza a un patrimonio comune¹⁰. Ancora di più, acquisendo concretamente dei campionamenti da altri brani, poi elaborati e inseriti nel montaggio tra altre tracce registrate *ex-novo*, le basi dei rapper finiscono per riportare nella nuova testualità configurazioni ritmiche, giri armonici, sonorità provenienti da brani famosi che funzionano come dei veri e propri blasoni, proiettando il prestigio del brano citato sulla nuova canzone e sul suo autore. Chiaramente, tuttavia, il meccanismo della citazione si fa interessante quando gioca per contrasto.

Nel “*Quodlibet*” al termine delle *Variazioni Goldberg* (1741-45) Johann Sebastian Bach cita due canti popolari: “*Ich bin so lang nicht bei dir gewest*”, (*Da tanto tempo non sto con te*), motivo suonato solitamente a chiusura di una festa da ballo (*Kehraus*) quando si dice che le donne, alla fine della serata, pulissero il pavimento strascicando le gonne; “*Kraut und Rüben haben mich vertrieben*” (*Cavoli e rape mi hanno fatto fuggir via*), un Volkslied sopra il basso della Bergamasca. È chiaro che Bach proietta quelle melodie nel passato arcaico e senza tempo della tradizione popolare per mettere in mostra a contrasto l’arguzia e la modernità del suo trattamento contrappuntistico.

Ancora, quando Bach prende in prestito le figure musicali del dolore e della contrizione la cui motivazione semiotica si era consolidata nello *Stabat Mater* (1736 c.a.) di Giambattista Pergolesi per musicare il Salmo 51 *Tilge Höchster Meine Sunden* (*Cancella, Altissimo, i miei peccati*), attraverso i meccanismi della parodia sta convocando il modo di concepire sentimentalmente l’espiazione del peccato nella religione cattolica e lo sta mettendo retoricamente a confronto con il senso della stessa condizione spirituale nella liturgia luterana.

⁹ “La prassi enunciativa può essere definita come l’insieme degli atti con cui i discorsi vengono convocati, selezionati, manipolati e inventati da ciascuna specifica enunciazione”. Queste convocazioni vanno considerate “dal punto di vista della collettività che assume e integra queste produzioni individuali” (Fontanille 2017, p. 6; *trad. it mia*). “L’insieme di queste particolarità [...] costituisce un sistema che, una volta stabilito, acquisisce di diritto un modo di esistenza indipendente dall’enunciazione: esse sono realizzabili – virtualizzate o attualizzate – e non realizzate. È alla prassi enunciativa che tocca operare questo cambiamento di statuto: [...] il discorso sociale si costituisce non solo tramite la convocazione degli universali, ma anche tramite una specie di ritorno del discorso su se stesso” (Greimas, Fontanille 1990, p. 73). Sulla prassi enunciativa vedi anche Bertrand (1993).

¹⁰ Potremmo definire il *sound* un ricettacolo di forme della sensibilità, che tengono insieme il livello meramente descrittivo delle configurazioni musicali alle pratiche della loro interpretazione. Il *sound* implica così il “saper fare” interpretativo dell’ascoltatore, che si riflette su un “poter essere”. Sul rapporto fra *sound*, generi e comunità di ascoltatori: Spaziant (2007), Marino (2020).

È chiaro che sia quei canti popolari, sia la composizione di Pergolesi erano molto ben conosciuti dagli ascoltatori di Bach. E anche qualora l'ascoltatore tedesco non avesse riconosciuto esattamente lo *Stabat Mater* di Pergolesi, non avrebbe fatto fatica a identificare lo stile italiano di quella scrittura, e quindi nell'uso liturgico il confronto con il riflesso della spiritualità cattolica.

Cambiamo quadro.

Nel 1952, anche gli ascoltatori di *Ezz-thetic* composto da George Russell conoscevano sicuramente bene "Love for sale", il brano di Cole Porter tratto dal musical *The New Yorkers* (1930). Si può presumere che l'album di Lee Konitz in cui *Ezz-thetic* fece la sua prima apparizione fosse destinato prima di tutto a un pubblico di jazzisti, capaci di rintracciare il riferimento alla canzone che Porter aveva affidato in scena al personaggio di una prostituta. Russell ha di fatto "affogato" la linea melodica del motivo originale nel complesso tessuto polifonico dell'arrangiamento, in modo che il tentativo di rintracciarla possa essere preso come una sfida. Le figure musicali del discorso di "Love for sale", svincolate dalla componente verbale della canzone, vengono sottoposte a un processo di astrazione e di successiva rfigurazione, attraverso la sovrapposizione trasparente di nuove soluzioni armoniche e formali che estendono gli archi tensionali a periodi di quattro battute ciascuno. Fin dalle battute di introduzione di *Ezz-thetic*, completamente aggiunte dalla mano di Russel, emerge una grammatica modale che riconfigura sensibilmente le relazioni fra i suoni della canzone originale, peraltro – in via del tutto fortuita – già strutturalmente predisposti a tali trasformazioni postume¹¹. Non è un caso che gli esponenti del cool jazz raccolti a New York intorno al pianista Lennie Tristano abbiano preso spunto da molti celebri temi di Porter, che a sua volta giocava con le convenzioni stilistiche del teatro musicale americano.

Diversamente dalla parodia dello *Stabat Mater* operata da Bach, *Ezz-thetic* è ciò che si chiama propriamente un contraffatto. La canzone legata alle forme dell'intrattenimento diviene la base da ribaltare retoricamente per manifestare i principi di una nuova e serissima estetica del jazz, in aperto contrasto con l'ideologia del consumo che caratterizzava la fruizione di quello stesso genere musicale nel panorama culturale dell'epoca.

Le citazioni, tuttavia, possono anche essere inventate. O meglio, possono rimandare ad oggetti inesistenti o a figure fantastiche che non trovano alcun riferimento concreto se non nella memoria condivisa. Come, ad esempio, fa Gustav Mahler quando nel secondo movimento della *Quarta Sinfonia* (1899-1901) chiede di accordare il primo violino un tono sopra il la, perché con quel timbro stridente esegua contro il suono dell'orchestra un tema capace di evocare con umorismo beffardo i tratti di una danza macabra. Il violino è in realtà l'attributo di Freund Heine, rappresentazione popolare della morte che si presenta al malcapitato suonando le corde tese fino a spezzarsi, una dopo l'altra¹². Nella *Quarta Sinfonia*, Mahler costruisce un vero e proprio ingresso in scena per questo personaggio dotandolo di una maschera sonora che è possibile individuare anche se il riferimento pesca in una tradizione musicale da inventare. Il tema "di Freund Heine" funziona come citazione perché l'estraneità di quell'elemento timbrico lo evidenzia sul resto dell'orchestrazione, come se fosse "fra virgolette". Il rimando alla morte, ovviamente, funziona per catafora rispetto all'ultimo movimento, quando il coro dei bambini morti di stenti comincerà a cantare le grottesche meraviglie del Paradiso che li ha accolti.

La citazione musicale, nelle funzioni retoriche di parodia e contraffatto, reifica il riferimento musicale: trasforma il suo significante in oggetto sonoro dotato di una funzione simbolica. Referenzializza così il contesto da cui proviene e attribuisce ad esso nuove significazioni possibili in base alla nuova pertinenza testuale, che sua volta riconfigura le forme del sapere musicale condiviso.

¹¹ Una delle caratteristiche più note dello stile di Porter è il gioco di modulazione fra tonalità maggiori e minori e l'uso di accordi diminuiti all'inizio della frase, che rendono il contesto armonico particolarmente instabile.

¹² Freund Heine incombe alle spalle di Arnold Böcklin in uno dei celebri autoritratti del pittore, con un gioco di sguardi che apostrofa lo spettatore includendolo ironicamente nel memento mori che accompagna ogni vanitas. Il dipinto (olio su tela, 75×61 cm, Alte Nationalgalerie, Berlino) è stato realizzato da Böcklin intorno al 1872.

4. La traccia e l'evento

Le cose funzionano diversamente quando la citazione avviene secondo una modalità intermediale. Ovvero, quando un oggetto sonoro concreto, che si identifica materialmente con la sua traccia su un supporto, si inserisce nelle forme testuali di una composizione. O addirittura diventa l'elemento di base per produrla.

È il caso di *"Come out"*, celebre brano di Steve Reich realizzato a partire da un frammento di 4 secondi estratto da 71 ore di registrazione contenenti le deposizioni di sei ragazzi neri arrestati. La polizia di New York sospettava che i giovani di Harlem fossero coinvolti nell'omicidio di una negoziante di origine ungherese. La donna era stata accoltellata undici giorni dopo il Fruit Stand Riot, scatenato il 17 aprile del 1964 dall'uccisione a sangue freddo di un quindicenne nero per mano della polizia.

Una volta condotti in carcere, i sei ragazzi furono ripetutamente torturati per estorcergli una ammissione di colpevolezza. Reich sceglie la frase di uno di loro, il diciannovenne Daniel Hamm, che racconta la decisione disperata di aprire un ematoma per testimoniare l'effetto della violenza: *"I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them"*.

Lo sfasamento (*phasing*) fra due nastri di durata diversa fatti partire simultaneamente moltiplica il punto di ascolto sulla durata del frammento registrato, come se esso fosse ascoltabile da diversi istanti sulla linea del tempo, con diverse "inclinazioni" e "incidenze". Il vero effetto consiste tuttavia nel condizionamento dell'ascoltatore, costretto a riconfigurare continuamente quel suono, tentando invano di ricondurlo all'articolazione linguistica iniziale. La materia sonora, articolata secondo un ordine di pertinenza la cui norma è tutta da ricostruire, cambia la sua funzione semiotica e diviene musica. L'ascoltatore si rende presto conto di trovarsi di fronte ad un indizio di qualcosa che va scoperto, che riguarda un fatto accaduto rispetto al quale non basta essere osservatori, ma bisogna prendere posizione, diventandone testimoni.

La registrazione non documenta semplicemente il gesto raccontato dal ragazzo. Inserito nelle maglie della composizione musicale, il frammento sonoro diviene una prova nel quadro di un'intera vicenda da ricostruire ai fini del procedimento legale. Quando il frammento registrato, ingenuamente considerato un documento già di per sé, viene introdotto nella cornice estetica della composizione musicale, la natura della sua durata si trasforma, implicando la trasformazione dell'ascoltatore. Attraverso lo slittamento possibile del punto di ascolto, il dispositivo discorsivo di *Come out* chiede di prendere una posizione etica sulla condizione civile dei neri nella New York degli anni '60.

L'oggetto sonoro viene quindi sottoposto a una procedura di autenticazione (Montani 2010, pp. 68-69): la riarticolazione del significante sonoro implica una istanza dell'estesia provvista di un nuovo carico modale, trasforma l'oggetto in evento, dà alla registrazione l'efficacia del documento mediale, e attribuisce così alla composizione musicale una funzione testimoniale.

L'introduzione di una registrazione nel discorso musicale consente viceversa di riallacciare la temporalità immanente della musica al flusso del tempo feriale: il passato storico cui il tempo registrato appartiene entra nel presente ricorsivo della composizione musicale. Così, alla funzione estetica si accosta quella della memorazione di un accaduto. L'intreccio dei tempi trasforma la composizione contemporaneamente in documento (in quanto "mostra qualcos'altro da sé") e in monumento (poiché "vuole far ricordare").

Come out produce tempo musicale, e allo stesso tempo restituisce alla Storia un supplemento di tempo, invece di sottrarglielo come solitamente la musica fa proiettando la durata dell'ascolto nell'eterna immanenza delle strutture testuali. In questo modo, attraverso l'ascolto musicale, ci si trova a testimoniare un evento e a saldare un debito di memoria nei confronti delle vittime delle violenze.



5. Documento, ricordo, monumento

A questo punto dobbiamo quindi considerare la relazione fra i due dispositivi in gioco: la *funzione estetica* e la *prestazione referenziale*.

Quando la funzione estetica di una composizione musicale acquisisce una efficacia referenziale (riferendosi ad altri discorsi, anche in altri formati medialità), il testo musicale si trasforma in *documento*. Questa funzione documentale può essere rivolta a un fatto, a una espressione o una pratica culturale, secondo le forme della citazione che abbiamo appena visto.

Quando il documento di partenza (registrazione di un fatto, citazione di altro discorso storicamente collocabile) con la sua originaria prestazione referenziale viene introdotto in una cornice estetica, il documento acquisisce valore artistico, e si configura come *monumento*.

Se il documento serve a poter ricordare, o poter far ricordare, il monumento chiede di dover (far) ricordare.

Il documento implica l'acquisizione di un sapere (competenza), il monumento invece esercita una persuasione (manipolazione). Il documento si produce attraverso autenticazione, che muove dal presente alla ricostruzione del passato. Il monumento invece attualizza il passato storico, rinnova il legame convenzionale con ciò che rappresenta, e lo rende presente nell'eternità dell'esperienza estetica.

Penso che adesso sia chiaro che la funzione documentale della musica, come ogni effetto di senso, non ha a che fare con la natura materiale del suono e le modalità della sua produzione, ma piuttosto è l'effetto dei dispositivi del discorso musicale orientati a costituire in tal senso la competenza del soggetto dell'estesia. Non esistono musiche intrinsecamente documentali. A parte i casi in cui l'intenzione del compositore si manifesta esplicitamente con l'ausilio di titoli o altri apparati paratestuali, resta necessario rilevare la valenza dell'oggetto artistico che porta con sé una particolare modalità della esperienza: poter o dover ricordare.

Dunque, il valore documentale di una musica – come di ogni testo – risiede nella specifica efficacia dei suoi dispositivi enunciativi.

Tuttavia, è il caso di distinguere chiaramente la natura della memoria da quella dei ricordi, che sono il risultato di un atto cognitivo compiuto da un soggetto empirico, basandosi sulla sua storia di vita e sul sapere accumulato lungo le personali esperienze del tempo e del mondo. Dunque, se i ricordi appartengono alla persona, non possono essere immanenti al testo. Dobbiamo stabilire una relazione fra il soggetto dell'estesia e quello dell'empiria, tra il simulacro proiettato nel discorso per mezzo dei dispositivi dell'enunciazione e l'individuo che compie l'esperienza sensibile. Nello spazio di crisi che si apre fra queste due entità, immanente e trascendente, dobbiamo andare ad operare criticamente per ricucire la distanza e comprendere in che modo il dispositivo testimoniale produce memoria.

Per istituire nuovamente un paragone per puri fini euristici: ciò che vale per la visione vale anche per l'ascolto. Mentre è semplice comprendere il rapporto spaziale fra il punto di vista implicato su un evento e la posizione da prendere rispetto ad esso, dobbiamo solo sforzarci a pensare che nel caso della discorsività musicale si chiede all'ascoltatore empirico di prendere posizione rispetto a un punto nel tempo. Questo ci premette di uscire più facilmente dalla concezione sincronica della visione (e dei ricordi), e ci conduce direttamente ad affrontare la natura processuale della memoria.

La memoria, infatti, non coincide con i ricordi, e non è il loro deposito ordinato, che chiameremmo piuttosto "archivio". Seguendo la prospettiva teorica di Juri M. Lotman (1992), la memoria è un processo dinamico in continua trasformazione, costituito dalle relazioni fra le forme del sapere che si ristrutturano ad ogni interazione fra i componenti di una comunità culturale circondata da confini mobili e porosi. Ogni volta che un nuovo membro accede, ogni volta che si vuole mostrare la propria identità, necessariamente ad un altro, il sapere condiviso dalla comunità si attualizza in una nuova forma. Quindi, se definiamo strutturalmente la cultura come un "sistema", la memoria corrisponde all'insieme stratificato dei processi che lo manifestano nel corso del tempo. Possiamo definire la memoria come la forma diacronica della cultura.

Ma la memoria non appartiene al passato e ai singoli individui (come i ricordi): nasce ogni volta al presente nell'istante in cui almeno due punti di vista sul senso del mondo vengono scambiati fra individui che da quel momento in poi condividono una forma del sapere comune.

Proviamo quindi a supportare l'ipotesi sui modi in cui la memoria può condensarsi nelle forme di un testo musicale proseguendo con la piccola serie di casi esemplari. Andiamo ad osservare i procedimenti attraverso cui si costituisce e si attiva una "memoria del suono", condizione per comprendere il senso della musica conservandone l'identità e con essa la funzione delle sue figure espressive. La memoria del suono ci invita a ritracciare la continuità della inarrestabile trasformazione delle sue significazioni, soprattutto quando si rende necessario ricucire le fratture che la Storia può aprire¹³.

6. Dimenticare la musica

"Mi sembra che il vero senso del divenire musicale risieda proprio nella possibilità di un certo distacco dalla sequenza lineare e irreversibile del tempo storico. Ed è proprio questo distacco che ci permette, talvolta, di dimenticare o di attribuire valori diversi, anche conflittuali, ad opere che sembrano perforare il volto impassibile della storia intesa come tempo che passa" (Berio 2006, p. 53).

Fra i compositori più importanti della seconda metà del Novecento, Luciano Berio ha dedicato una profonda riflessione al rapporto fra musica e memoria, tanto che esso ha costituito non solo la spinta ad una ampia indagine condotta attraverso la produzione artistica, ma anche il contenuto delle sue *Lezioni americane*, tenute ad Harvard nell'anno accademico 1993-1994 e raccolte in un libro pubblicato postumo, dal titolo programmatico: *Un ricordo al futuro*.

Per Berio ha senso conservare il passato musicale poiché la sua conoscenza può essere operativamente necessaria tanto agli esecutori quanto agli ascoltatori, offrendo agli uni le competenze per risolvere la mancanza di un codice permanente utile ad interpretare il senso dei programmi di azione depositati nella partitura, e agli altri il sapere per sottrarsi, per quanto possibile, agli effetti del consumo apparentemente sincronico di opere musicali indotto dal sistema dei media.

"Ma la conservazione del passato ha un senso anche negativamente, quando diventa un modo di dimenticare la musica" (Berio 2006, p.52). La direzione dell'ascolto dal presente verso il passato, infatti, spinge l'ascoltatore a selezionare tutto ciò che sembra confermare l'illusione di una continuità temporale e censurare ciò che invece sembra disturbare l'idea di aver ereditato direttamente le forme della sensibilità atte ad intuire il senso vero e autentico di composizioni che provengono da un tempo lontano. Abbiamo bisogno quindi di dimenticare la musica per recuperare il potenziale eccedente di quelle configurazioni del discorso musicale, e poter assistere "allo spettacolo, sempre miracoloso, del suono che diventa senso – un senso forse mai incontrato prima" (Idem, p. 57).

Berio ha esercitato il suo acume creativo per esplorare le maniere di ereditare il patrimonio musicale, colto e popolare, attraverso operazioni di recupero, trascrizione, completamento di opere incompiute. Tutto ciò tenendo sempre ben chiare le problematiche della traduzione, che non si dispiega solo nella dimensione sincronica della contemporaneità, ma funziona esattamente allo stesso modo sulla distanza diacronica fra presente e passato, per inventare le tradizioni¹⁴; per questo, ad esempio, Berio si è regalato il piacere di giocare con i Beatles¹⁵ proiettandone le canzoni in un fantastico passato a cavallo fra Sei e Settecento¹⁶, per mostrare con umorismo e meglio di qualsiasi astratto trattato analitico dove affondano le radici i dispositivi tipici della popular music attuale.

Nella messe imponente della sua produzione, ci si conceda di cercare un esempio dell'esercizio paradossale di dimenticare la musica per poterla finalmente ricordare in un piccolo gioiello: "Wasserklavier", un brano tratto dai suoi *Six Encores* per pianoforte¹⁷, scritto nel 1965 e dedicato al pianista ed amico Antonio Ballista. L'idea della composizione nasce in seguito a una discussione

¹³ Sul ricucire le fratture della Storia per recuperare memorie altrimenti inaccessibili a causa di un trauma: De Maria (2006), Violi (2014).

¹⁴ Come usava dire Paolo Fabbri, le tradizioni non sono altro che traduzioni già pronte per domani.

¹⁵ J. Lennon, P. McCartney, L. Berio, 1967, *Beatles Songs*, Universal Edition.

¹⁶ "Michelle" viene sottoposta ad un ulteriore trattamento, che spinge la canzone attraverso i secoli, facendola passare attraverso il Novecento, come se, dopo il gioco di trasposizione al passato, Berio volesse costringere l'ascoltatore a fare i conti con le radici storiche delle forme attuali della sua sensibilità.

¹⁷ L. Berio, 1965-1990, *Six Encores* per pianoforte, Universal Edition.

sull'interpretazione dell'*Intermezzo* op.117 n.2 in Si bemolle minore di Johannes Brahms (1892) e dell'*Improptu* n.1 in Fa minore, op.142, di Franz Schubert (1827). Berio seleziona dai due brani alcuni elementi che caratterizzano l'identità di ciascuno e costruisce fra essi una rete di relazioni, un vero e proprio montaggio che permette di riconoscere i tratti delle configurazioni originarie ma ne tramuta le funzioni grammaticali, giocando con le attese dell'ascoltatore. L'intervallo di mezzo tono discendente ($re^b_5 - do_5$) che apre la melodia di Brahms dandole quel carattere tipicamente malinconico diventa la prima parte di un nuovo gesto musicale, completato dall'intervallo di ottava ascendente e di quarta discendente ($re^b_5 - do_5 - do_6 - fa_5$) che esplicita la tonalità di Fa minore (quella del brano di Schubert). Questo piccolo gesto melodico carico di un arco tensionale incoativo e terminativo si ripete insistentemente, mentre intorno ad esso si costruisce un complesso edificio polifonico dove la linea orizzontale di un pedale ribattuto di fa_1 al basso si intreccia con il movimento ascendente di una voce interna nel registro medio che percorre per moto congiunto l'intera ottava dal do_2 al do_3 . Entrambe le figure musicali alludono un riferimento a Schubert, ma il fascio di tratti melodici, ritmici e timbrici che li costituisce come formanti plastici¹⁸ stabilisce le condizioni perché quei frammenti assumano una nuova funzione semiotica nella cornice testuale di "*Wasserklavier*". Il movimento ascendente della scala sulle note di Fa minore, motore tensivo delle prime cinque battute a contrasto con la ripetizione del gesto melodico iniziale, troverà nelle battute seguenti un riflesso simmetrico discendente che si ripete modulando: nel registro grave questo "passeggiare" dei bassi attribuisce al brano il colore della lontana memoria di un corale bachiano. Lo stesso movimento discendente però si rifrange sulla voce nel registro acuto, dove risuona nostalgico il cantilenare dell'*Intermezzo* di Brahms¹⁹.

La stratificazione di questi veri e propri "motivi" sviluppa una complessa poliritmia fra scansioni binarie e ternarie dei tempi in 6/8, 9/8, 3/4. Lo scontrarsi degli accenti in pianissimo richiama alla mente lo sciabordio dolce e irregolare dell'acqua che picchietta sul fianco di una barca nel buio silenzioso di una placida notte. Man mano che la tessitura si amplia, cominciano ad apparire accordi arpeggiati ascendenti molto estesi che la attraversano interamente, forzando tensivamente i limiti dello spazio sonoro parimenti verso il grave e l'acuto. Questi arpeggi, sempre in pianissimo, sono spesso preceduti da una acciaccatura di ottava, con l'effetto di un delicatissimo ribattuto che risalta sullo scorrere del tempo²⁰: sono eventi sonori rapidi come bagliori che corrono sulla superficie dell'acqua per poi inabissarsi attraversando le profondità. E così, in questo sovrapporsi di linee ed eventi sonori che si affastellano sulla direttrice del tempo ciascuno con la sua velocità, i motivi iniziali cominciano gradatamente a perdere la loro consistenza, trasformandosi nel contorno sfumato di echi lontani che si perdono nel pianissimo: come il movimento discendente appena accennato, che si spegne inconcluso nel rallentando dell'ultima battuta. "Teneramente e lontano" era l'indicazione agogica in apertura.

Wasserklavier invita ad attraversare la stratificazione degli elementi musicali verso le profondità della memoria, per scoprire davanti al ricomporsi dei frammenti la presenza flagrante di un soggetto dell'ascolto, riflesso sentimentale di ciò che rimane del passato.

"Perché dunque dimenticare la musica? Perché ci sono mille maniere di dimenticare e tradire la sua storia. Perché creazione indica sempre un certo grado di infedeltà. Perché dobbiamo renderci capaci di suscitare la memoria di quello che ci serve per poi negarla, con una spontaneità fatta, paradossalmente, anche di rigore" (Berio 2006, p. 62).

¹⁸ Per una trattazione teorica dei formanti plastici nella semiotica musicale: Jacoviello (2012, pp. 220-226).

¹⁹ La seconda metà del motivo brahmsiano appare fra le voci interne nelle battute successive alla 5, fino a spegnersi nel basso della battuta 16, prima della coda in cui tutto il materiale appare trasfigurato in frammenti melodici caratterizzati dai diversi timbri del pianoforte.

²⁰ La pertinenza timbrica talvolta può produrre degli effetti di embrayage che convocano la presenza del simulacro dell'ascoltatore su una dimensione temporale che non appartiene più alla grammatica del discorso musicale ma al quadro enunciativo presupposto: la condizione di ascolto. La conseguenza è un rilievo della sensazione del corpo del suono. Per una più approfondita trattazione, soprattutto relativa allo stile clavicembalistico francese nel Sei-Settecento e nelle *Sonate* di Domenico Scarlatti: Jacoviello (2103, 2015).

7. La vita postuma delle immagini sonore

Valentin Sil'vestrov appartiene alla generazione di compositori come Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Gyia Kancheli, Tigran Mansurian, e altri, che a partire dagli anni 70 del Novecento hanno cercato una voce personale allontanandosi dai dettami dell'avanguardia o del modernismo sovietico. Dopo il crollo dell'URSS, liberatisi dai meccanismi di controllo sulla produzione e diffusione delle loro opere, questi artisti hanno incontrato un grande favore presso il pubblico occidentale. Forse perché, pur seguendo percorsi di ricerca autonomi e non sempre facilmente comparabili, ciascuno di loro ha trovato delle forme espressive che gli ascoltatori occidentali potessero riconoscere come una sorta di “primitivi” alla base di un linguaggio comune europeo. Al di là dei caratteri individuali, questi compositori sono accomunati infatti sia dall'idea di guardare a forme musicali del passato come una risorsa per la creatività al presente, sia dalla tendenza a recuperare il potere comunicativo della melodia, qualsiasi sia la maniera di costruirla. Per Sil'vestrov il passato non è alle spalle ma ci sta davanti, e ciò che dobbiamo fare non è riprenderlo, ma superarlo²¹.

Espulso all'inizio degli anni '70 dall'Unione Ucraina dei Compositori, Sil'vestrov comincia a scrivere in uno stile “kitsch” di ispirazione neoromantica. Abbandonati gli sperimentalismi dell'avanguardia frequentati negli anni precedenti, il compositore va alla ricerca delle somiglianze fra diversi stili. Nel 1990 dichiara che a lui non importa soltanto il conflitto, “ma anche l'unità di tutti i sistemi e gli stili che appaiono in una composizione” (Schmelz 2004, p. 238, *trad.it mia*). Delinea così le forme di un neotradizionalismo che contempla insieme l'elegia e l'ironia. Più volte parla delle sue composizioni risalenti al periodo dal 1974 al 1989 definendo il loro stile “metaforico”, in quanto l'obiettivo è che quelle musiche rimandino sempre ad altro da sé, più o meno implicitamente. Con questo modo di operare Sil'vestrov comincia a costituire l'insieme dei riferimenti impiegati come un orizzonte della memoria musicale.

Dal 1973 comincia difatti a comporre dei *Postludi* e inizia a inserire la particella *post-* in alcuni dei suoi titoli, passando così dall'idea di kitsch alla creazione di un genere fondato sulla poetica della vita postuma dei testi musicali. Per il compositore ucraino “il postludio è una risposta ad un testo, musicale o storico, un'eco” (Sil'vestrov e Pilyutikov 2010, p. 143).

Il concetto di postludio trova esempi evidenti nelle pratiche musicali tradizionali dove, data l'apparente mancanza di interruzioni nella continuità storica della trasmissione di competenze, non è necessario che il compositore pensi ad elaborare un'opera originale e autentica immaginando di dover costruire il suo edificio “da zero”. In quei contesti caratterizzati da una condizione di eterno presente non c'è bisogno di inventarsi niente. Basta poter aggiungere qualcosa di interessante ad un deposito di forme sempre vivo e rinnovato ogni volta che viene messo in pratica. Come, ad esempio, nella tradizione della musica modale turca (*makam*) o indiana (*raga*), dove l'attività del compositore consiste nel riassemblare in maniera brillante secondo regole grammaticali già note un paradigma di motivi, schemi ritmici e condotte melodiche, in modo che siano efficaci per un esecutore e un ascoltatore simultaneamente compresenti al momento della performance. Le soluzioni notevoli raggiunte dai maestri vengono poi tramandate attraverso continue rivisitazioni che consentono comunque di rintracciare in trasparenza lo schema formale da cui hanno avuto origine. Ogni esecuzione rimanda a qualcosa che le è preesistente e incombe con tutta la sua virtualità di effetti ed affetti. Dunque, tutta la grande tradizione musicale classica orientale – almeno fino alla più recente fase di omologazione della didattica ai modelli occidentali – potrebbe essere definita nei termini di un postludio.

In una lettera del 1991 alla musicologa russa Marina Nest'yeva, Sil'vestrov scrive che “La storia è finita, e ciò che rimane è destinato ad essere nel postludio. C'è una certa opinione che tutto ciò che era necessario dire è stato già detto. Tuttavia, emerge l'esigenza di scrivere ancora qualcosa in forma di postscriptum”²². I postludi sono meditazioni sul tempo che passa e sulla misura della distanza dagli ascolti già vissuti, anche da altri.

²¹ Una concezione perfettamente in consonanza con le teorie di Juri M. Lotman (1992).

²² Valentin Sil'vestrov and Marina Nest'yeva, “Muzika—eto peniye mira o samom sebe... Sokrovenni razgovori i vzglyadi so storoni: besedi, stat'i, pis'ma”, Kiev, 2004, pp.134–35, cit. in Schmelz (2014, p. 240). *Trad. it. mia*.

L'essenza del postludio non riguarda la fine della musica come arte, ma semplicemente il finale della musica, che termina nella coda, laddove tutti i parametri si condensano in un punto prima di finire nel silenzio. E in quel silenzio le musiche continuano a risuonare, dandoci la misura del loro valore. A quel silenzio bisogna rispondere con altre composizioni che proseguano in quella risonanza.

Il compositore ucraino ha così elaborato la sua poetica dell'eco:

“siamo circondati, o meglio, immersi nella memoria sonora di tutte le epoche e di ogni popolazione. Ciononostante, dobbiamo cercare di vivere nella musica come se fossimo Adamo ed Eva” [...] “Volevo scrivere qualcosa che non avesse il senso dell'inizio, ma come se rispondesse a qualcosa di già pronunciato... il postludio è come una raccolta di eco, una forma che presume l'esistenza di un certo testo, il quale non entra effettivamente nel testo dato ma è in connessione con esso. In tal modo la forma non si apre orientata alla fine, come più solitamente accade, ma è rivolta verso l'inizio” (cit. in Schmelz 2014, p. 242, *trad. it mia*).

I lavori di Sil'vestrov restano dunque aperti al passato, di cui bisogna recuperare la traccia per comprendere a fondo le forme della passione depositate nello spessore diacronico di ciascuna configurazione soggiacente alla superficie dell'espressione musicale, come nel percorso iconografico di *Mnemosyne*, l'atlante warburghiano della memoria dell'immagine (1928-1929).

L'estrema disponibilità di registrazioni offertaci oggi dagli strumenti digitali ci regala l'illusione di poter ascoltare, un istante dopo l'altro, musiche provenienti da epoche diverse, con l'impressione di poter viaggiare nel tempo con un semplice click. Ma la sincronia delle esperienze è impossibile: non possiamo ascoltare le musiche dell'Ottocento con la competenza dei loro contemporanei. Il tempo storico trasforma e unifica il modo di comprendere la musica al presente le nostre percezioni, impedendoci di ascoltare “al passato”. È necessario operare uno straniamento per riconoscere ciò che non ci appartiene più, e poterlo eventualmente riportare attivamente nel dominio della memoria. Per questo Sil'vestrov prova a far sentire la presenza flagante del passato facendone ascoltare le tracce “attraverso” il nuovo testo, che ne riporta l'eco, e con essa l'impressione della distanza.

Le implicazioni poetiche di questo tentativo trovano perfettamente un esempio nelle *Five Serenades* per due violoncelli (2002)²³. Nella struttura di IV. *Evening Serenade* è facile rinvenire l'eco di IV. “*Ständchen*”, il celebre lied di Franz Schubert tratto dal ciclo *Schwanengesang* (D.957), pubblicato postumo. Nei versi del poeta Heinrich Ludwig Rellstab che Schubert musicò nel 1828 poco prima di morire, l'amante supplica l'amata di raggiungerlo nel cuore della notte, mentre si odono stormire le cime degli alberi bagnate dalla luce lunare. Chiaramente l'amata non verrà, e come al solito il protagonista è romanticamente destinato a provare una paradossale speranza disperata.

Sil'vestrov risponde al brano del compositore viennese recuperando la struttura armonica e la serie delle durate che articola la melodia. La prima e l'ultima nota della prima frase delle due composizioni hanno la stessa altezza, in modo da creare una sorta di risonanza modale (uno stesso ordine grammaticale attiva lo stesso formante armonico, attualizzando una funzione semiotica simile).

Il tempo schubertiano in 3/4 si trasforma in un più cullante 3/8 scandito da terzine di semicrome. Nella prima versione “per due violoncelli (quasi un violoncello solo)” i ruoli dei due esecutori si scambiano vicendevolmente e, nel rispecchiarsi, i gesti delle braccia dei due violoncellisti finiscono per entrare in una sorta di intima familiarità, come se rispondessero alla sensibilità di un unico corpo, di un unico cuore. Le due parti nostalgicamente separate nel lied di Schubert sembrano suggestivamente riunirsi nel trattamento del discorso musicale di Sil'vestrov.

Nella versione per orchestra d'archi del 2012 l'arpeggio introduttivo viene articolato in segmenti di modo che l'arco disegnato dal gesto musicale passi attraverso le voci delle diverse sezioni distribuendo una parte per ciascuna. Tale procedimento regala all'ascoltatore l'effetto di una scia che il suono, muovendosi nello spazio, lascia dietro di sé: un reverbero che, continuando a risuonare, sembra chiedere a sua volta una risposta. Il desiderio insoddisfatto dell'amante, come il suo richiamo nella notte, si è trasfigurato nelle mute tensioni musicali.

²³ Ringrazio David Geringas per aver condiviso le riflessioni sulle composizioni per violoncello di Sil'vestrov, alcune delle quali a lui dedicate.

Con l'inizio della guerra in Ucraina il mondo della musica ha dedicato una attenzione ancora maggiore alla produzione di Sil'vestrov. È interessante che la versione per archi di *Evening Serenade* sia stata eseguita da diverse orchestre prestigiose per aprire raccolte fondi in favore della popolazione vittima del conflitto. Notevole l'esecuzione dei Berliner Philharmoniker diretti da Kirill Petrenko, avvolti a lungo dal silenzio del teatro deserto dopo l'ultima nota.

Fra tutte le esecuzioni reperibili in rete, vale la pena di soffermarsi un attimo su quella dei Solisti di Kiev realizzata per la televisione svedese il 27 marzo del 2022, a circa un mese dall'assedio di Kharkiv. Il montaggio audiovisivo spinge intenzionalmente ad un procedimento di autenticazione che riarticola il senso della musica e ne trasforma la funzione estetica in disposizione testimoniale. Tuttavia, il carattere emotivamente stimolante della scrittura musicale la rende molto simile ad una colonna sonora. Per cui più che muovere lo spettatore/ascoltatore, tende a commuoverlo, con la finalità di farlo reagire effettuando una donazione, senza dover poi ricordare da testimone i crimini di guerra quando la visione sarà terminata.

In questo contesto il brano di Silvestrov perde il suo legame originario con Schubert. La profondità della distanza temporale dall'oggetto della sua memoria si oblitera, e quella strana forma di contraffazione (detta anche "mascheramento" in termini musicali) acquisisce una funzione monumentale diventando un simbolo dell'identità ucraina, senza tempo.

Ad ogni modo, d'altra parte, l'associazione della musica con le immagini favorisce le pratiche di autenticazione del discorso musicale nel quadro di una testualità sincretica, facilitando anche le forme di interpretazione figurativa delle configurazioni musicali. Inoltre, la sintassi del montaggio audiovisivo unisce la molteplicità dei punti di vista a quella dei punti di ascolto, trasformando in forma di evento non solo ciò che si vede, ma anche ciò che si ascolta.

8. All'incrocio degli sguardi e degli ascolti

Durante la pandemia si sono enormemente diffuse le performance musicali in multiscreen, che hanno forzatamente simulato per gli spettatori e per i musicisti la pratica della musica di insieme resa impossibile dall'isolamento. Le parti musicali di una composizione coincidevano con dei singoli video montati su un'unica superficie come le tessere di un mosaico: lo spettatore era quindi costretto a operare un montaggio non solo degli spazi, ma anche dei tempi rappresentati. La necessità di immaginarli contigui rivelava allo stesso tempo la natura fratta e asincrona della performance. Inoltre, bisogna aggiungere che le fruizioni individuali dello stesso filmato distribuite su una infinità di tempi e da una infinità di luoghi, laddove chi era al di qua dello schermo condivideva la stessa reclusione dei musicisti chiusi nella loro inquadratura, hanno fatto sì che grazie ai social e ai loro dispositivi di costruzione di identità si creasse una comunità di spettatori deterritorializzata e detemporalizzata²⁴.

Fin dal primo periodo del lock down globalizzato, per ovviare all'impossibilità di fare musica di insieme la cantante brasiliana Mônica Salmaso ha ideato e sviluppato "*Ó De Casas*", un progetto forse nato per gioco, probabilmente senza prevederne gli effetti estremamente rilevanti che avrebbe sortito²⁵. "*Ó De Casas*" ha innovato le modalità tradizionali di produzione della musica e le forme del suo consumo in una chiave culturalmente fruttuosa. Mentre i musicisti passavano dallo studio di registrazione alla propria abitazione, anche il pubblico costretto nel suo spazio domestico partecipava a quella condizione familiare che rendeva il senso di tutta la musica prodotta pronto per essere appropriato da ciascuno spettatore senza troppe mediazioni. L'appartamento di Salmaso diventava il punto di attrazione e condensazione di tutti i singoli spazi dispersi nel globo, e la temporalità del filmato dell'esecuzione musicale accoglieva le migliaia di durate della sua visione.

La chiara divisione delle parti e delle voci musicali nelle singole inquadrature simultanee permette allo spettatore di comprendere analiticamente, ma con grande facilità, la grammatica della musica popular

²⁴ Per una discussione estensiva delle pratiche musicali mediate dai social network durante l'isolamento pandemico: Jacoviello (2021a); Lorusso, Marrone, Jacoviello (2020).

²⁵ Ringrazio Martina Primavera con cui ho potuto condividere e approfondire le mie riflessioni sul progetto di Mônica Salmaso, che troveranno auspicabilmente uno spazio più ampio in una prossima pubblicazione.

brasileira mentre osserva nel loro farsi le figure del discorso musicale riconducibili a diverse selezioni di genere. Attraverso la modalità di esperienza estetica che costringe ad articolare le componenti espressive e ricostituirle nell'ordine della testualità audiovisiva, l'ascoltatore acquisisce una competenza interpretativa e una capacità di autenticazione, tanto dell'immagine quanto del suono, che sarebbe altrimenti difficilmente ottenibile.

La playlist del progetto “*Ó De Casas*” sul canale Youtube di Mônica Salmaso ha raggiunto il video numero 175 il 27 dicembre del 2022, celebrando la fine dell'isolamento pandemico con una performance che mostrava finalmente i musicisti interagire “dal vivo” in uno spazio condiviso. Nel frattempo, la serie di canzoni interpretate da Salmaso tracciando i legami di una rete fra artisti di ogni genere, fama, livello, età e provenienza, ha finito per costituire un lessico di figure musicali che corrisponde ad un vero e proprio atlante delle passioni nella musica popular brasileira.

“*Ó De Casas*” ha prodotto una nuova comunità estremamente varia e inclusiva di musicisti in cui alla articolazione secondo la provenienza geografica, le generazioni, il bagaglio di esperienze musicali individuali, si è sostituita l'appartenenza al progetto e la condivisione distribuita di un sapere divenuto comune.

Allo stesso tempo, “*Ó De Casas*” ha costruito anche una identità comune per gli ascoltatori brasiliani basata su una competenza più ampia e condivisa delle forme della musica popular brasileira, che tuttavia è apertamente disponibile a chiunque entri virtualmente nella rete degli ascoltatori. Facendo leva sui dispositivi e sui formati dei social network, la Salmaso ha attivato su scala globale la memoria della musica popular brasileira, una negoziazione incessante delle competenze interpretative a cui tutti possono contribuire anche semplicemente ascoltando i video, ripostandoli sui canali personali, e facendo della relazione esibita con l'insieme di questi oggetti culturali una delle marche della propria identità.

Infine, l'appropriazione delle forme espressive della musica popular brasileira ha innescato a livello globale dei processi di traduzione con i diversi patrimoni musicali del mondo, influenzando sull'articolazione della memoria del suono in ciascun sistema semiotico.

È quindi il caso di considerare un ultimo esempio proveniente ancora dal periodo della pandemia, che impedendo l'aggregazione fisica ha costretto l'interruzione di ogni pratica spirituale collettiva. Sono quelle pratiche tradizionali in cui, per mezzo della ripetizione rituale, si stabiliscono i legami fra le forme musicali e i contenuti passionali consolidando la relazione fra i sintagmi figurati astratti e il loro potenziale espressivo.

In Puglia, la musica per banda affonda le radici nello stesso Seicento spagnolo in cui sono nate le confraternite e i rituali penitenziali che spesso la impiegano. Durante le processioni, i suoni degli ottoni, dei legni e delle percussioni al seguito di statue di santi e reliquiari orientano lo spazio urbano e il tempo della comunità, offrendo ad ogni ascoltatore la conformazione patemica adeguata. Per chi vi assiste, condividere la postura nei confronti del tempo e dello spazio configurati intorno ad un momento della vita civile o religiosa significa riappropriarsi di un sapere comune sull'ordine del mondo, e in questa comunanza ritrovarsi finalmente identico agli altri.

Oltre ad essere uno strumento per distinguere con la presenza del suono il tempo feriale da quello festivo, lo spazio profano da quello sacro, la banda ha avuto per lungo tempo anche il compito di preservare la memoria musicale della comunità, sia con l'educazione popolare alla pratica degli strumenti, sia attraverso i concerti. Da più di un secolo, le istituzioni bandistiche hanno divulgato presso le comunità lontane dai grandi teatri cittadini il repertorio operistico e sinfonico scritto a cavallo fra Otto e Novecento. Da quel bacino di sonorità i compositori locali hanno attinto lo stile tipico delle marce funebri, da eseguire in formazione completa con più di cinquanta orchestrali durante i riti della Settimana Santa.

L'archivio dei social network è colmo di filmati delle processioni che hanno luogo nella città di Molfetta, girati e registrati con i più diversi mezzi tecnologici. Di fronte all'impossibilità di effettuare la processione durante l'isolamento sanitario, alcuni bandisti molfettesi hanno montato immagini di repertorio tentando di ricomporre una visione possibile lungo l'intero percorso urbano della banda. Il risultato è stato poi trasmesso in live streaming su Fb esattamente quando, secondo tradizione, la processione si sarebbe svolta, facendo coincidere luoghi e orari.

Alle 3:30 del mattino di ogni Venerdì Santo, dal portone della Chiesa di Santo Stefano cominciano ad uscire le statue dei cinque misteri dolorosi. Ciascun personaggio ha la “sua” marcia funebre, che verrà poi rieseguita in luoghi specifici e prefissati lungo il percorso.

Quando alle 4:00 i piedi del Cristo morto spuntano sul sagrato, la banda attacca *U Conzasiegge* scritta da Vincenzo Valente nel 1857: la marcia più antica della tradizione molfettese.

Alle 4:00 in punto del Venerdì Santo 2020, in pieno lockdown, sulla pagina Fb della Banda “Santa Cecilia” appare in diretta un mosaico di bandisti che eseguono la marcia di Valente.

Avendo eseguito più di una parte orchestrale per ciascuno, alcuni singoli musicisti appaiono moltiplicati per il numero di strumenti suonati. Ma la superficie dello schermo non è popolata solo dalle inquadrature che si affacciano sulle loro camerette: la finestra in alto a sinistra trasmette il montaggio dei filmati di repertorio. L’idea del montaggio preparato dai bandisti è semplice, e l’immagine appare immediatamente leggibile. Eppure, c’è qualcosa che la distingue profondamente dagli altri video multiscreen di produzione casalinga. È la trasmissione in diretta che configura l’istante rappresentato come evento, con un duplice scopo: offrire ai membri della comunità un sostituto dell’esperienza di partecipazione alla processione; regalare ai musicisti un documento che simuli la loro presenza ad un fatto che non può verificarsi.

Attraverso il montaggio intermediale, l’oggetto di archivio costitutivamente inerte viene inserito in una rete di relazioni testuali ed esperienze estetiche che trasforma ciò che non può essere storia (in quanto ‘non accaduto’) in memoria vissuta e condivisa.

A livello temporale, mentre la sequenza della processione si apre sul passato di un ricordo storicamente incollocabile, il tessuto dei filmati dei musicisti invece simula la simultaneità delle loro esecuzioni e proiettano quest’insieme di tempi sull’istante della visione dello spettatore.

All’incrocio delle durate delle registrazioni individuali dei bandisti e del numero indefinito di visioni autonome, il filmato di archivio lascia sullo sfondo il passato di cui è traccia, senza negarlo, e proietta il suo dispositivo sulla dimensione dell’*evento*, guadagnando con essa la virtualità di tutti i punti di vista da cui è possibile essere testimoni di ciò che è inquadrato.

La pratica rituale trasferita sulla dimensione dei social network riesce a rinnovare interattivamente le modalità di ascolto che consolidano il legame delle figure musicali con la loro significazione, e ne protegge la tradizione. Attraverso il dispositivo del social network, le forme musicali autentiche ritrovano la memoria del suono. La diretta in broadcasting su Facebook, che raccoglie le diverse temporalità della visione incidenti sull’istante eventuale, permette agli ascoltatori di condividere l’autenticazione e il senso di una musica in cui la comunità è pronta a trovare il riflesso delle proprie esistenze lungo il tempo che scorre imperturbabile.

9. Prassi enunciativa, autenticazione, memoria del suono

La semiosi musicale dipende dalla negoziazione della griglia di lettura del significante testuale (Greimas 1984), una tassonomia connotativa di natura culturale sempre in trasformazione che permette di rilevare isotopie e attualizzare investimenti semantici ulteriori sulle strutture astratte di una sintassi figurale. Tale livello strutturale è presupposto alla produzione enunciativa del livello discorsivo del testo e ne ordina l’organizzazione interna. Questa è la base di ciò che Jakobson definiva funzione poetica del linguaggio, che semioticamente si ritrova in qualsiasi testualità che esprima un valore estetico rilevante.

Lungi dal costituire un paradigma fisso di unità culturali stabili e componibili, lo spessore ermeneutico delle configurazioni del discorso musicale si aggancia così alla dimensione immanente del senso, e riformula la sua struttura ogni volta che le sue forme vengono attualizzate.

Apprezzare la memoria del suono è il risultato di una procedura di autenticazione: “un lavoro capace di trasformare l’archivio da repertorio irrigidito di immagini normalizzate, o di iscrizioni illeggibili, in vivente e imprevedibile materia di esposizione” (Montani 2010, p.69).

Se l’analisi esplicita l’istanza immanente di un soggetto dell’estesia, aprendolo alla relazione con la molteplicità dei soggetti dell’esperienza estetica, la pratica di autenticazione restituisce al discorso

musicale il carattere di evento, facendo emergere la distanza critica tra dispositivo e disposizione, tra significazione e interpretazione.

La configurazione sonora, consunta dagli ascolti sempre uguali a se stessi, soggiogati come sono ai formati delle protesi tecniche della fruizione, grazie all'autenticazione si intesse di tempo e si espone "come «la carne» di cui parlava Merleau-Ponty, agli effetti di sdoppiamento riflessivo propri della temporalizzazione, all'oscillazione tra il prima e l'adesso, tra la presenza e la memoria" (Idem, p. 68).

Avere cura della memoria del suono spinge alla conservazione di una competenza interpretativa²⁶ che, se da una parte ci evita di gridare allo straordinario di fronte ad ogni supposta innovazione propositaci dal mercato dell'arte, dall'altra ci fa prendere coscienza dei meccanismi del senso musicale rendendo umano ciò che una mistica dell'esperienza estetica ha relegato a lungo nell'aura sovranaturale del talento e dell'ispirazione.

Per gli studiosi, apprezzare la memoria del suono previene il rischio di abbandonarsi alla consolazione ottusa di ogni descrizione che confida nella presupposta asemanticità della musica. Ma al di là di queste preoccupazioni metodologiche e operative che riguardano l'interesse di pochi, apprezzare la memoria del suono fa qualcosa di più.

Mettendo la nostra vita di fronte allo scorrere del tempo musicale, questa postura verso il fenomeno sonoro ci aiuta a riprendere posizione nel tempo del senso che ci sovrasta e ci trascende, e che di fatto ci appartiene solo per la parte che riusciamo a condividere incrociando i sensi con i nostri simili. Là, passeggiando in quel tempo della memoria, possiamo incontrare il ricordo degli altri e spendere ancora insieme un po' del tempo che ci rimane, nelle pieghe della polifonia di ogni esistenza.

²⁶ Sulla competenza esperta in campo musicale: Jacoviello (2021b). Per un quadro generale, Marrone (2015); Marrone, Migliore (a cura, 2021).

Bibliografia

- Berio, L., 2006, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- Bertrand, D., 1993, “L’impersonnel de l’énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage”, in *Protée*, 21/1, pp. 25-32.
- Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l’opera d’arte*, Bologna, Progetto Leonardo.
- De Maria, C., 2006, *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma, Carocci.
- Floch, J.M., 1983, “Stratégies de communication synchrétique”, in *Actes Sémiotiques - Bulletin*, 27, pp. 3-8.
- Fontanille, J., 2017, “Praxis et énonciation: Greimas héritier de Saussure”, in *Estudios Semióticos*, en ligne, numero speciale, pp. 1-9.
- Greimas A.J., Courtés, J., a cura, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de le théorie du langage*, Paris, Hachette; trad.it, *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Greimas, A.J., 1984, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique” in *Actes Sémiotiques- Documents*, Paris EHESS; trad. it. “Semiotica figurative e semiotica plastica”, in L. Corrain, M. Valenti, a cura, 1991, pp. 33-51.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*, Paris, Seuil; trad.it, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d’animo*, Milano, Bompiani 1996.
- Jacoviello, S., 2012, *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Milano-Udine, Mimesis.
- Jacoviello, S., 2013, “The Sound of Substance. Domenico Scarlatti and the Capriccio’s painting device”, in T. Malecka, M. Pawlowska, a cura, *Music: Function and Value*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Krakow, pp.142-155.
- Jacoviello, S., 2015, “Come al canto delle sirene. La naturale vanità delle sostanze”, in Ferraro G., Marrone G. et alii, a cura, *Dire la Natura. Ambiente e significazione*, Roma, Aracne, pp.245-258.
- Jacoviello, S., 2021a, “La musica che ci riguarda. Virtual ensemble, pratiche social e memoria del suono”, in T. Lancioni, F. Villa, a cura, *The visual culture of SARS-CoV-2*, VCS, 2, Milano- Udine, Mimesis, 167-196.
- Jacoviello, S., 2021b, “Cattivi maestri. Il savoir faire del musicista incompetente”, in G. Marrone, T. Migliore, a cura, pp. 133-166.
- Lancioni, T., 2022, “La peste de la citation. Quelques réflexions sur la peinture de Jasper Johns, à partir de Louis Marin”, in *Actes Sémiotiques*, 127, pp. 84-100.
- Lorusso, A., Marrone, G., Jacoviello S., 2020, *Diario semiotico sul coronavirus*, ww.ec-aiss.it.
- Lotman, J.M., 1992, *Kul’tura I Vzyv*, Mosca, Progress; trad it. *La cultura e l’esplosione*, Udine-Milano, Mimesis 2022.
- Marino, G., 2020, *Frammenti di un discorso incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Torino, Aracne.
- Marrone, G., 2015, *Dilettante per professione*, Palermo, Torri del Vento.
- Marrone, G., Migliore, T, a cura, 2021, *La competenza esperta. Tipologie e trasmissione*, Milano, Meltemi.
- Merleau-Ponty, M., 1964, *L’oeil et l’esprit*, (1960), Gallimard, Paris; trad. it. *L’occhio e lo spirito*, Milano, SE 1989.
- Montani, P., 2010, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Nattiez, J.J., 1987, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi.
- Nattiez, J.J., 1990, *Wagner androgyne. Essai sur l’interprétation*, Paris, Christian Bourgois; trad.it., *Wagner androgino. Saggio sull’interpretazione*, Torino, Einaudi 1997.
- Nattiez, J.J., 1993, *Le combat de Chronos et d’Orphée*, Paris, Christian Bourgois; trad. it. *Il combattimento di Crono e Orfeo. Saggi di semiologia musicale*, Torino, Einaudi 2004.
- Schmelz, P., 2014, “Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History”, in *The Journal of Musicology*, 31, 2, University of California Press, pp. 231-271.
- Sil’vestrov, V., Pilyutikov, S., 2010, *Dozhdat’sya muziki: Lektsii-besedi*, Kiev, Dukh i litera.
- Spaziante, L., 2007, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci.
- Violi, P., 2014, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani.