

La componente amodale. Forma ed espressione in musica

Guido Ferraro

Università di Torino
guido.ferraro@unito.it

Abstract My main hypothesis is that many expressive systems, and music in a special way, require for their mode of operation a semiotic component not specific but undifferentiated (amodal), of a primary and fundamental nature. This grammatical component organizes and leads, according to its semantic goals, the resources of the strictly musical grammar. The hypothesis is explained through an investigation of some well known works of Beethoven (the Adagio from the Fourth Piano Concerto, the Diabelli Variations, and mainly the first movement of the String Quartet op. 132).

The reference to musicological analyses shows their failure in explaining the relationship between musical form and semantic structures, but mostly shows how strong and meaningful suggestions they offer about a delineation of a semiotic level which still lacks a true definition of its nature. So, also from some classical musicologists we can seize the idea that the theory of musical form grasps just a superficial level, concealing some more decisive expressive foundation.

Keywords: semiotics, music, Beethoven, narrative structures, semantics of music

Received 14 July 2017; accepted 04 October 2017; published online 3 December 2017.

1. L'ipotesi di fondo

È opportuno che io precisi subito, per limitare il rischio di equivoci, che questo non è un saggio di analisi di testi musicali. Si tratta invece di una riflessione più generale sulle categorie della teoria semiotica: una riflessione che, attraverso il riferimento ad alcuni esempi specifici, intende prospettare un'ipotesi di fatto inconsueta, e di portata molto ampia, giacché forse potenzialmente valida per tutte le forme d'espressione artistica. L'ipotesi qui delineata è dunque molto complessa e certamente bisognosa di approfondimenti e messe a punto; ne offro in questa sede una prima presentazione, inevitabilmente problematica.

Va detto anche che la mia metodologia di lavoro, d'ispirazione saussuriana, si colloca per principio lontana dall'idea di una qualche forma d'analisi capace di cogliere le 'vere strutture' e il 'vero senso' dei testi. In questa luce, la semiotica studia essenzialmente *relazioni*, in particolare relazioni fra i testi e le configurazioni di senso cui questi danno origine (e che sono a loro volta testualizzate in saggi critici, lavori interpretativi, eccetera). È dunque opportuno recepire la complessità dei fatti semiotici cogliendoli nella rete delle loro interazioni culturali e nell'intreccio dei

molteplici livelli di riscrittura e di interpretazione (Claude Lévi-Strauss ha offerto le indicazioni da cui questa prospettiva prende le mosse).

Possiamo però partire da questa riflessione: se ancora sappiamo così poco intorno al modo in cui si configurano grammatiche e strutture semantiche di molti sistemi espressivi, questo è in primo luogo dovuto all'equivoco glottocentrico dal quale ancora stiamo cercando di uscire. Avremmo ora tutta un'altra prospettiva se avessimo deciso di partire prendendo a modello non la lingua ma, poniamo, i sistemi d'espressione visiva, o magari quelli musicali. Più recentemente, molti studiosi hanno ritenuto di considerare quale sistema semiotico primario quello narrativo, e ci sono state in questo senso indicazioni decisive da parte di molti psicologi: sia di quelli che come Jerome Bruner hanno prospettato la costruzione narrativa come modo fondamentale d'organizzazione cognitiva, sia di quelli che, come Daniel Stern¹, hanno evidenziato la primarietà spettante alla strutturazione narrativa tra i vari modi che impieghiamo per dare ordine e senso alla nostra esperienza, a partire dai primissimi mesi di vita. Se dunque l'acquisizione di una qualche competenza narrativa precede l'acquisizione operativa della lingua materna, appare verisimile una qualche influenza delle categorie narrative sulle categorie sintattiche della lingua; tuttavia gli stessi psicologi nella linea di Stern preferiscono usare, per i bambini in età prelinguistica, un più cauto riferimento a una competenza detta 'proto-narrativa'. Questo concetto è tra l'altro legato alla speciale attitudine riscontrata nei bambini, già a partire dai nove mesi di vita, a riconoscere forme di *traduzione intersemiotica*, maneggiando relazioni semiotiche *intermodali*, vale a dire equivalenze tra differenti sistemi semiotici (parliamo ovviamente di atti comunicativi molto elementari, come nel caso dell'equivalenza tra un gesto e una semplice esclamazione). Di qui, gli psicologi, e ora alcuni semiotici, sono passati all'ipotesi di una fondazione *amodale* dei sistemi semiotici nel loro complesso, vale a dire alla costituzione di un'iniziale competenza semiotica generica, una sorta di livello base ancora indifferenziato e di struttura molto semplice, pur se ricco di molti elementi fondativi chiave, collocato a monte rispetto ai sistemi semiotici specifici, quello narrativo compreso².

Si potrebbe pensare che questo non riguardi chi si occupa di livelli più alti di elaborazione espressiva, come nel caso delle varie forme d'arte, ma si può ben ragionare sull'ipotesi di connessioni tra forme importanti di espressione artistica e livelli primari di costituzione del senso. Una direzione di ricerca che appare in tale quadro molto interessante è lo studio delle connessioni *inter-modali* tra forme d'organizzazione espressiva facenti capo a differenti sistemi semiotici: questo può appunto aiutarci a precisare delle prime ipotesi sulla presenza e sul funzionamento di uno strato costitutivo primario e non specializzato.

Un esempio ovvio può essere, per intenderci, quello che imparenta musica e pittura d'indirizzo impressionista, ma più significativi possono essere i casi in cui lo sviluppo di modalità espressive che possiamo considerare equivalenti avviene in modo indipendente e non consapevole. Cito a questo proposito un esempio, doppiamente notevole, che attraversa musica e pittura. In diverse delle sue ultime composizioni per pianoforte, ma in maniera particolarmente evidente nei movimenti che chiudono le Sonate op. 109 e 111, nonché nella XXI variazione del tema di Diabelli, Beethoven fa quasi scomparire la linea melodica dietro un prolungato trillo

¹ Tra le molte pubblicazioni rilevanti dell'autore, si veda in particolare STERN (2004).

² Su questi argomenti, v. FERRARO (2015: 145-152).

a più strati che la ricopre con una sorta d'indistinto e magico brillio luminoso. Si percepisce chiara la volontà di dar vita a uno strato sonoro che è sì vistosamente percettivo ma che al tempo stesso intendiamo come smaterializzazione della normale linea musicale, la quale vi traspare come un'eco, o vi scompare al di sotto: l'intento, è stato detto, è quello di farci percepire che si sta sconfinando in una dimensione trascendente. Siamo negli anni tra il 1819 e il 23. In Inghilterra, a partire grosso modo da quegli stessi anni, William Turner dipinge i suoi non meno avveniristici acquerelli ove le componenti figurative, grazie a un lavoro che anticipa l'epoca degli artisti 'materici', vengono a scomparire sotto un indistinto brillio, come dissolvendosi in un pulviscolo di luce senza forma che, ci si dice, allude a una luce immateriale, e ad un altro universo. È lo stesso clima culturale, la stessa aspirazione poetica, grosso modo la medesima volontà espressiva. Certo, Beethoven si muove nell'ambito dei mezzi che la musica gli mette a disposizione, così come Turner impiega i mezzi specifici della pittura. Eppure, vediamo agire dietro a queste realizzazioni un medesimo apparato di impostazioni espressive che travalica i confini tra i diversi sistemi, collocandosi su un livello costitutivo la cui natura ci è ancora difficile definire, ma la cui presenza e il cui ruolo decisivo non possiamo ignorare. L'esempio, quanto meno, pone dei problemi e apre delle prospettive trasversali.

In linea generale, credo si debba ragionare nei termini di un modello teorico che distingue, in ciascun sistema semiotico, la presenza di più moduli grammaticali cooperanti tra loro. Ad esempio, la semiotica ha da tempo l'abitudine a distinguere, in ambito d'espressione visiva, oltre alla componente figurativa, una componente detta, un po' impropriamente, 'plastica'. Per quanto anch'essa legata a caratteristiche del testo visivo (colori, forme, modi d'organizzazione dello spazio, eccetera), tale componente porta spesso a riconoscere categorie profonde di per se stesse atte a travalicare i confini tra i sistemi espressivi. Cito un esempio soltanto, perché vi torneremo più avanti a proposito della musica, ricordando l'impiego che Jean-Marie Floch ha spesso fatto dell'opposizione *continuo-discontinuo*: un'opposizione categoriale ricchissima e primaria, che non a caso ricorda certe opposizioni chiave dell'antropologia lévi-straussiana, e che può indubbiamente presentarsi, in forme diverse, nel contesto dei più svariati sistemi espressivi.

L'ipotesi che in questo scritto cerco di abbozzare, e che andrà approfondita con studi ben più ampi, è che il modo di funzionare di molti sistemi espressivi richieda una componente semiotica *amodale*, dunque non specifica, che viene a combinarsi con le forme e le regole di ciascuna grammatica specifica, questa ovviamente differente per i singoli ambiti. Tale componente amodale ha sì palesi affinità con la dimensione narrativa, ma sostanzialmente ne adopera gli elementi primi, le strutture elementari, senza necessariamente dar vita ad architetture narrative vere e proprie. Inoltre, l'ipotesi è che questa componente amodale venga a collocarsi su un livello più profondo e fondante, sì da giocare un ruolo decisivo nella costituzione delle strutture di senso, e che essa risulti altresì determinante dal punto di vista dell'attribuzione delle qualità estetiche. Qui, in particolare, farò riferimento all'ambito musicale.

2. La tesi della costruzione narrativa

Rispetto ad altri sistemi espressivi, la musica presenta per noi motivi di speciale interesse. Da un lato, essa sembra particolarmente capace di toccare livelli essenziali della nostra stessa natura prima semiotica, dall'altro lato risulta particolarmente refrattaria a una definizione teorica del suo statuto semiotico: le difficoltà che si

incontrano a parlare del senso della musica sono anzi tali da avere addirittura condotto alcuni studiosi a (s)qualificare la musica come ‘a-semantica’.

Molti hanno tra l’altro citato, a proposito della capacità della musica di produrre senso, una qualche base *analogica* (tra questi lo stesso Ch.S. Peirce), ma tale indicazione è rimasta spesso generica e poco giustificata. Che cosa sarebbe analogo a che cosa? Davvero possiamo pensare che le complesse e astratte regole dei manuali di composizione siano formulate a partire da una base di natura analogica? Paradossalmente, sembra che la presenza di una grammatica formalizzata evidente e ben precisa, quale si ha in musica più che nelle altre forme d’espressione artistica, venga di fatto a complicare le cose. Trattati ed analisi che mostrano minuziosamente le regole che reggono le composizioni musicali, pur dicendoci molto a livello formale, mancano in buona misura l’obiettivo semiotico di individuare i principi che connettono la forma espressiva a strutture di senso. Non a caso le analisi di carattere interpretativo, muovendo in direzione in certo modo opposta, sono spesso assai più attente a ogni genere di violazione delle norme o di introduzione di componenti anomale, agli usi personali e non previsti delle regole, insomma a tutti i modi in cui un testo fa altra cosa dalla semplice applicazione di regole e modelli costituiti. Anziché dichiarare affrettatamente inutile il modello saussuriano *langue/parole*, sembra meglio prendere atto che siamo di fronte a una qualche compresenza di due differenti complessi di regole: da un lato una sintassi vagamente paragonabile a quella della lingua, e dall’altro lato un secondo sistema che, in tutt’altra maniera, gestisce operazioni espressive che sarebbe ingenuo concepire come un mero e disorganico insieme di irregolarità.

Consideriamo però brevemente le posizioni che sostengono la natura essenzialmente narrativa della musica. Per quanto siano ormai numerosi gli studi di opere musicali condotti in chiave narratologica, l’idea che questa possa risolvere ogni problema d’analisi resta ancora poco convincente. Tra le formulazioni più significative, cito quella di Byron Almén (2008), il quale, sulla base di uno studio narratologico di J. J. Liszka (1989), riconosce in brani musicali d’ogni genere la presenza fondante di un conflitto tra un sistema di regole e una sua tendenziale trasgressione. È su tale tensione, perennemente in bilico tra ordine e caos, che le opere musicali prendono vita, e prendono senso. Credo che questo modo di vedere, pur se in certa misura condivisibile quanto meno nei suoi aspetti più tecnici, dimostri – contro le sue intenzioni, in effetti – che la musica presenta più tipicamente una costruzione di carattere non compiutamente narrativo (senza che questo implichi nulla di svalutativo) ma *proto-narrativo*, essendo giocata cioè sull’impiego *localizzato* di quelle che potremmo forse riconoscere come *strutture elementari* della narrazione. Solo di rado, in effetti, un brano musicale giunge al suo termine a una ‘conclusione’ che dichiara il trionfo delle regole o il loro rovesciamento.

Questo modello, sostiene Almén, rimanderebbe a una relazione conflittuale di fondo, ovviamente non specifica alla musica, fra tendenza dell’individuo a elaborare propri piani d’azione trasformativi e la tendenza del corpo sociale a mantenere un equilibrio costituito. Tale struttura, che riporta in ambito musicale la contrapposizione tra un agire individuale e un sistema di norme sociali, corrisponde a grandi linee a un più elaborato modello proposto dalla teoria della narrazione: un modello che rende conto della generazione di molte architetture narrative a partire dall’opposizione tra un’istanza di *Prospettività*, soggettiva, emozionale e dinamica, e un’istanza di *Destinazione*, oggettiva e normativa, collettiva e tendenzialmente conservatrice³.

³ Cfr. FERRARO 2015, in particolare pp. 164-167.

Questa concezione delle basi delle architetture narrative, raggiunta quale sintesi di ricerche condotte in differenti ambiti disciplinari, ci propone una configurazione logica che oltrepassa in effetti l'universo della produzione narrativa, coinvolgendo meccanismi chiave che reggono la nostra rappresentazione del mondo e l'elaborazione di ogni genere di produzione espressiva. La musica sarebbe però, forse, particolarmente capace di scendere nei livelli più profondi di queste configurazioni fondative.

Vediamo dunque qualche esempio specifico, partendo da un caso in cui la struttura narrativa può essere in effetti facilmente percepita. *L'Andante con moto*, secondo movimento del Quarto Concerto per pianoforte di Beethoven, si apre con la presentazione di due componenti musicali di carattere assolutamente opposto. Da un lato si pone un tema maschile e possente, pesantemente ritmato, dal tono brusco e conclusivo, eseguito dagli archi all'unisono, e con forza. Negli interstizi di questo, il pianoforte tenta di inserire un suo fraseggio timido e frammentario, che potremmo dire più femminile ed esile, quasi incerto e interrogativo. Ma il ritorno del tema pesante da parte del collettivo orchestrale sembra bloccare questo tentativo di canto emozionante da parte del solista. Tuttavia, via via che il pezzo procede le due componenti s'intrecciano maggiormente e, come colpita dalla bellezza di quel canto, l'orchestra abbrevia e alleggerisce i suoi interventi; poi, come presa a sua volta da una propria profonda incertezza, prende a suonare in modo più sommesso, lasciando spazio al solista che, progressivamente acquistando fiducia, si lancia finalmente in un suo canto libero, anche qui illuminato dal brillare dei trilli. L'orchestra tace, come soggiogata da tale bellezza, poi sostiene l'ultima parte del canto, che infine si spegne in un silenzio carico d'espressione.

È indubbio che, pur restando in una costruzione strettamente musicale, la disposizione delle fasi successive si presenta davvero con caratteri che ricordano quelli di un racconto; risulta anzi difficile esporre la struttura musicale evitando ogni suggestione narrativa. Di fatto, la componente che ci appare come in qualche modo 'narrativa' non è qui sovrapposta come elemento esterno ma è parte della concezione fondamentale del testo, intessuta nella sua ossatura portante. Non a caso, più che il rimando ai modelli narratologici classici è qui adeguato il riferimento alle categorie fondative proposte negli sviluppi più recenti della teoria della narrazione. È d'uso riferire il brano al mito di Orfeo che placa le Furie, e ci si potrebbe vedere magari un timido e ispirato protagonista alle prese con un gruppo di ruvidi militari, o simili. Una lettura meno ingenua vedrà piuttosto, a un livello più astratto, lo scontro tra un principio di espressività personale, legato a dimensioni di soggettività, esplorazione e interrogazione, e un principio di ordine e coesione collettiva, tendente a una certa chiusura e perentorietà. La 'vicenda' ci presenta, è vero, un conflitto, un rapporto d'oppressione, una capitolazione, un affrancamento... ma più che una storia – che richiederebbe personaggi e componenti figurative determinati – noi percepiamo una più nuda configurazione logica, di amplissima suggestione e validità: la musica ci conduce insomma sul livello di sottostanti *istanze*, fulcri astratti che regolano le basi logiche della dinamica narrativa – e, come si vede, almeno in certi casi anche della dinamica musicale. Qualcosa di più fondamentale, e a ben guardare indipendente da una connessione privilegiata con un sistema specifico (musicale, letterario, o d'altro genere).

3. Il dominio sulle regole

Non c'è dubbio che Beethoven abbia – nei suoi termini, certo – lungamente ragionato su qualcosa di molto simile alla nostra opposizione fra istanze di Destinazione e di Prospettività (anche per questo ho privilegiato esempi tratti dalla sua opera). È stata senz'altro al centro della sua riflessione di musicista la relazione tra l'essenziale dimensione *normativa* del linguaggio musicale e la volontà di attribuire alla musica una nuova e fortissima capacità *espressiva*. E al contrario di quanto potrebbe valere per altri autori, l'una cosa non è mai stata, ai suoi occhi, il negativo dell'altra. La sua adesione a ideali poetici ed estetici tipicamente *romantici* non gli ha impedito di essere di fatto forse il più *classico* dei classici, affascinato non solo dalla *forma* ma, anzi, dalle modalità di questa più rigorose e coercitive, come prova la sua maestria nel riprendere i modi severi di una composizione polifonica ai suoi tempi ormai poco praticata. La riflessione sul rapporto fra struttura oggettiva e investimento espressivo, o addirittura tra la pura materialità oggettiva del suono e l'immaterialità del sentire soggettivo è al centro di una delle sue opere più affascinanti ed estreme: le monumentali *Trentatrè Alterazioni di un valzer di Diabelli* (scorretto chiamarle "Variazioni", giacché l'autore ha accuratamente evitato questo termine). Non intendiamo certo entrare qui nei dettagli di quello che è uno dei massimi monumenti della storia della musica. Rimandando a una trattazione meno succinta condotta altrove (FERRARO 2015: 168-73), segnalo che in questo caso l'intera composizione è stata percepita da alcuni studiosi come fortemente narrativa; Maynard Solomon (2003) vi riconosce anzi la ripresa di quella struttura della storia *iniziatica* che la teoria di Propp poneva all'origine della costruzione narrativa della fiaba. Vediamo dunque come tale ipotesi si giustifichi, e perché debba a mio parere essere superata.

La composizione parte dall'enunciazione di un tema *non proprio* e *non apprezzato*, considerato dagli studiosi come dall'autore insignificante, banale e inespressivo. L'opera può essere vista come un viaggio che parte, dice Solomon, dal quotidiano e dal terrestre, per portarci dall'umano all'infinito, come in un viaggio oltre i limiti del mondo conosciuto. Beethoven disegna un universo musicale inedito e arcano, ma lo fa mantenendo la consapevolezza che si tratta di una metamorfosi di quell'oggetto che pareva in partenza così banale e privo d'interesse. Vi è certo l'idea, tipicamente romantica (ma anche novecentesca), della possibilità di scoprire il sublime nelle fenditure degli oggetti più quotidiani, o anche nell'estrema evidenziazione della loro struttura costitutiva.

Ma, qui incominciano le perplessità, proprio per questo il viaggio non disegna una linea di continuità ma approfondisce e sviluppa una configurazione, musicale e concettuale, che è presente lungo tutto l'arco dell'opera. Questo vale già per la prima variazione, che assai significativamente trasforma il valzer in una sorta di pesante marcetta quasi militare (sottolineandone cioè magistralmente il carattere meccanico, collettivo e impersonale): già qui, nella seconda parte della variazione, Beethoven apre una sorta di prima piccola crepa nella disposizione meccanica degli accordi, insinuando così fin dal principio un senso d'inquietudine, incertezza e alterità. Tutta l'opera riflette in ogni sua parte sul rapporto, che qui appare davvero estremamente complesso, tra una dimensione quasi *meccanica* e una dimensione *espressiva* della musica. Spesso, la tattica è quella di rovesciare a sorpresa una componente nell'altra. Se in molte altre composizioni Beethoven usa lo sconcertante artificio di rovesciare il rapporto tra *figura* e *sfondo*, rendendo inaspettatamente melodia principale quello che fino a un momento prima era solo disegno d'accompagnamento e di sostegno, nelle *Diabelli* l'operazione raggiunge modi estremi, ove un solo, minimo frammento

di accompagnamento o di abbellimento – una figura ritmica, un trillo, una piccola struttura di accordi – diventa protagonista unico, collocato in tutto risalto.

L'effetto, talvolta davvero dirompente, è alla base della qualifica di 'musica astratta' spesso legata a questa composizione. Si veda ad esempio la variazione 9, che gioca ferocemente sullo scontato gruppetto di quattro note che introduceva il tema originale, o la variazione 28 che riprende in forma brutale l'alternanza di coppie d'accordi forte/piano che ricorre (là, banalmente) nel tema di Diabelli. Mettendola così in evidenza, Beethoven esalta la struttura meccanica della musica, la sua stessa immediata costituzione materiale sonora, l'oggettività della gabbia ritmica, la disciplina della ripetizione, l'inesorabile evoluzione della struttura armonica. E un lavoro ancora più estremo sul rapporto figura/sfondo possiamo vedere nella famosa Variazione 20, la spettrale ed enigmatica variazione 'vuota' ove non vi è altro che una serie di lenti accordi che disegnano un'armonia da cui la melodia appare esclusa, ma che pure vi è ugualmente percepita presente, per intenderci un po' al modo in cui molti distinguono, nei quadri 'vuoti' di Mark Rothko, il disegno evidente di qualcosa di assente, di una inammissibile mancanza piena di pathos⁴.

Chi però segua la linea interpretativa di Solomon è portato a enfatizzare il valore della variazione XXXI, lo stupendo *Largo molto espressivo* che verrebbe a porsi come punto d'arrivo del *viaggio*: un'espressione di estrema soggettività, che si libera da ogni legame con tempi ed attese – per Solomon, l'ascesa dell'anima in Paradiso. Riflettendoci, non mi sembra però questa la lettura più aderente all'opera, e ne ricavo anzi una riflessione sui pericoli della nostra tendenza a vedere ovunque 'racconti'. Non mi sembra infatti che la composizione possa essere semplificata in uno schema propriamente narrativo che la veda tesa da un punto di partenza (la volgarità terrestre) a un punto d'arrivo trascendente e incorporeo. Vi è certo *anche* questo, ma il viaggio di Beethoven appare piuttosto *in ogni suo punto* un viaggio oltre la superficie, dentro la musica in ogni aspetto del suo linguaggio, della sua materia e delle sue strutture.

Nella prospettiva di un percorso lineare sminuiremmo tra l'altro uno dei punti più interessanti dell'opera, il *Grave e maestoso* della Variazione XIV, di grande significato specie in alcune esecuzioni che ne sanno valorizzare pienamente la specificità⁵: la musica procede con estrema lentezza, a gruppi di tre o talvolta di due note separati da lunghi intervalli, con la precisione di un congegno a orologeria dall'andamento inesorabile, come a comunicare l'impressione di una logica infallibile e di un destino segnato. Eppure, quel procedere a spinte ritmicamente prevedibili, come onde seriali di cui non s'immagina la fine, e come un frammento ripetuto e proiettato in una dimensione sconfinata, mette talmente a nudo lo scheletro e la meccanica della musica da renderla al contrario sorprendente e toccante: meccanica e profonda, prevedibile e sconcertante al tempo stesso. Dunque, Beethoven raggiunge qui quasi, potremmo dire, l'identità tra i due contrapposti principi, mostrandoci in fondo come *la regolarità possa generare il pathos*. L'idea chiave delle *Alterazioni Diabelli* è dunque che l'espressività non debba essere raggiunta tramite una deviazione dalle regole ma attraverso il *dominio sulle regole*, ad esempio come in questo caso usando ai propri fini una possibilità del tutto prevista e consueta nella scrittura di variazioni quale il processo di dilatazione temporale. Ma anche questa operazione, realizzata *attraverso le regole*, è guidata

⁴ Cfr FERRARO (2013).

⁵ Suggerisco ad esempio l'esecuzione di Vestard Shimkus, facilmente reperibile anche su YouTube.

palesemente da un altro tipo di componente grammaticale, che ne stabilisce le modalità, la logica e – soprattutto – il *senso*. Questa presenta, è vero, tratti di carattere narrativo, ma non il vero disegno di una ‘storia’. Molti hanno cercato di individuare la chiave di quest’opera in una qualche configurazione complessiva, laddove la logica del suo discorso e il disegno della sua più profonda identità sembrano piuttosto esser diffusi in mille punti nodali: ciò che appunto corrisponderebbe ai caratteri di una disposizione ‘proto-narrativa’.

La musica sembra in effetti usare certi materiali primi di cui sono fatti i racconti, ma lo fa spesso in una prospettiva che potremmo dire paradigmatica più che sintagmatica – e questo forse, a pensarci, è proprio parte importante della sua natura specifica, a cominciare dalla sua attitudine a produrre variazioni, versioni molteplici di una stessa configurazione di partenza. Ma, prima di tirare le conclusioni, consideriamo un ultimo esempio.

4. Tra caos discorsivo e rigore grammaticale

Prendo infine in esame, con qualche maggiore dettaglio, il caso del movimento di apertura, *Adagio ma non troppo – Allegro*, del Quartetto per archi op. 132, tipico esempio dell’ultimo periodo beethoveniano: un brano complesso, che ha rappresentato una sfida per molti studiosi, ma che è indubbiamente capace di esercitare un fascino straordinario e un forte coinvolgimento emotivo; per noi, è importante che sia un esempio dotato di un grado particolarmente elevato di espressività.

Parto da un saggio di Frank Samarotto, che si apre non a caso con il termine «enigma», riferito alla strana congiunzione che egli vede in questa composizione tra rigore contrappuntistico e caos discorsivo: per noi, si tratta immediatamente di un’indicazione rilevante, che ci indirizza all’idea di una costruzione formalmente impeccabile unita a una struttura espressiva fortemente originale e innovativa: due componenti che appunto ipotizziamo discendere da due nuclei grammaticali distinti e indipendenti. E c’è di più: Samarotto nota che la *complessità* di questa altissima costruzione intellettuale oscura la straordinaria *semplicità* del linguaggio musicale ch’essa impiega: un’opera che ci appare eccezionalmente moderna, di fatto usa componenti linguistici (armonie, progressioni, modulazioni...) addirittura tipiche della produzione musicale di cinquant’anni prima. Come dire: una grammatica da bravo scolaro conservatore viene usata per comporre un testo capace di condurci in inesplorati universi espressivi. Tra l’altro, il movimento osserva in definitiva lo schema classico della *forma sonata*; tuttavia, Beethoven vi introduce tante modificazioni, per piegarlo alle sue esigenze espressive, da rendere le analisi musicologiche tra loro discordi nel riconoscere l’effettiva distribuzione delle componenti strutturali del modello. Ciò che per noi è importante è però rilevare, grazie anche a tali analisi, che lo statuto semiotico di questo schema musicale, per quanto essenziale dal punto di vista dell’impalcatura costruttiva, nulla ha a che vedere con il corrispettivo statuto dello schema compositivo di Propp o dello schema narrativo canonico di Greimas: al contrario di questi, non sembra implicare niente dal punto di vista semantico né avere un ruolo realmente decisivo nell’esprimere una visione del mondo.

Veniamo però a qualche necessario dettaglio sulla costruzione sintagmatica del brano. Esso si apre con un’introduzione lentissima, in cui i quattro strumenti entrano uno alla volta esponendo una serie via via trasformata di quattro note lunghe, dando vita a una sorta di medievaleggiante *cantus firmus* a dotta costruzione fugata.

L'insieme appare indeterminato, misterioso, privo di una chiara indicazione di tonalità, sinuoso e vagamente dissonante, «come una nebbia aleggiante su un fiume» (MARLIAVE 1925: 329). Dopo sette lente battute, questa introduzione priva di forma melodica pare acquietarsi in quella che appare come una discesa verso una rassegnata conclusione in smorzando. Invece, ha come un colpo di reni inaspettato: tre accordi come sforzati in crescendo che con imprevista energia, in subitanea transizione al tempo di Allegro, liberano il volo rapido del primo violino, con carattere quasi d'improvvisazione: «guizzante come la folgore» lo dice Massimo Mila (1969: 62), mentre Joseph Kerman (1966: 244) lo avvicina a un «grido». Sono forse definizioni eccessive, ma resta la constatazione che la composizione ponga da subito in tutta evidenza, come sottolinea Angus Watson (2010: 432), degli «estremi emozionali»; si constata anche la convergenza nel rilevare qui la presenza di uno speciale riferimento alla dimensione *soggettiva*.

I termini di questa costruzione sono propriamente musicali ma vi scorgiamo, credo senza difficoltà, una disposizione tendenzialmente narrativa, e comunque sostenuta da una codificazione espressiva che non è legata a un definito sistema semiotico. Possiamo goffamente immaginare approssimative traduzioni verbali, usando espressioni del tipo 'un lento avvolgersi nella rassegnazione', 'un subitaneo rialzarsi', 'un riprendere forza e coraggio', ma sembra di dovere più seriamente assegnare questa costruzione a una più profonda componente *amodale*, cui potremmo addirittura riconoscere una sorta di valenza *etica*, scorgendovi in sintesi un modo, proprio all'autore, di guardare la vita. E questo senza che si debbano introdurre troppo facili riferimenti biografici, o ricordare che il movimento più famoso di questo Quartetto s'intitoli *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito*.

Il volo del violino di cui s'è detto si ferma poi in alto, e il violoncello presenta qui il tema fondamentale del pezzo (tecnicamente, il 'primo tema'), che dominerà l'intero movimento: un tema melodioso e struggente, ritmato come una sorta di marcia lenta, o piuttosto stanca, elegiaca e rassegnata (MILA 1969: 62). Il tema è formato da sette note successive che (significativamente, certo!) disegnano una salita e una successiva discesa che finisce per fermarsi sulla nota più bassa. Il motivo consente a Beethoven di elaborarne innumerevoli forme variate, in un fluire di cangianti sfumature emozionali che spaziano da una spossata melanconia a una più viva ripresa di fiducia. L'autore dà vita anche a una semplificazione strutturale minima che insiste su coppie di note ripetute, e questo può valere a seconda dei passaggi tanto come gioco di meccaniche ripetizioni che per un momento annullano ogni pathos quanto, al contrario, come una sorta di singhiozzo commosso e accalorato, che salendo verso l'alto porterà a un secondo tema più sereno, che l'autore caratterizza come da suonare in modo 'dolce' e 'teneramente', dunque riconosciuto nelle analisi come di carattere affettuoso e intimista. Di qui in poi la musica continua ad alternare, variandole, le stesse componenti, passando di continuo tra momenti di accelerazione e di rallentamento, di rottura ritmica e di sconcertante stasi, di svuotamento emotivo e di sempre più forte incantamento.

Lo stesso riproporsi in forma quasi ciclica di tali componenti evidenzia la sostanziale estraneità di una disposizione sintagmatica propriamente narrativa. Se già dal punto di vista strettamente musicale è stato notato che mancano qui gli elementi che tipicamente caratterizzerebbero l'inizio e la fine di un brano, questo vale a maggior ragione dal punto di vista di una costruzione narrativa: per quanto *localmente* siano messi in campo molti elementi che potrebbero consentirlo, non si discerne un percorso che, nell'insieme del testo, conduca da un punto di partenza a un punto

d'arrivo. Questo sarebbe appunto proprio a un'elaborazione di carattere *proto-narrativo*, di cui questo brano potrebbe senz'altro costituire un caso tipico: vi intravediamo elementi base di un sistema semiotico primario, ma non una configurazione lineare complessiva.

Sarebbe adatta a questa composizione la definizione, da alcuni usata per altre opere, di *stream of consciousness*: il testo segue e rappresenta un flusso di emozioni che si accavallano e si contraddicono, si interrompono e si sovrappongono, secondo connessioni e collisioni che sono quelle che conosciamo nell'esperienza di vita. Si tratta dunque di un meccanismo propriamente *analogico*, ma come già scriveva Friedrich Schiller sul finire del Settecento, la musica ha la capacità di rappresentare le emozioni non perché ne riproduca il contenuto ma perché riesce a riprodurre *la forma*.

Ora, la semiotica ha indagato gli stati emozionali, o 'patemici', pur se di rado lo ha fatto in riferimento alla musica: a torto, perché discorso musicale e strutture emozionali sembrano condividere a livello profondo uno stesso materiale costruttivo. La musica, pur avendo una manifestazione materiale in elementi sonori, si fonda come sappiamo su un sistema di pure *relazioni*. Pur percependo dei suoni, la nostra mente ne registra non l'immediata identità acustica bensì quel disegno di intervalli che dà forma tanto alle linee melodiche quanto alle relazioni armoniche. In un quadro come quello della composizione qui presa in esame, questo principio relazionale e (saussurianamente) *differenziale* vale anche per le variazioni sul piano della velocità, del ritmo, dell'intensità sonora, e così via.

Gli stati emotivi, dal canto loro, sono in termini semiotici l'*effetto di senso* corrispondente a una struttura relazionale che lega *in connessione differenziale* due differenti stati di cose. Così, ad esempio, la rappresentazione del possibile raggiungimento di un valore desiderato, confrontata con una condizione attuale di privazione, genera un senso di *speranza*. Oppure, la rappresentazione del raggiungimento di un valore da parte di altri, confrontato con la nostra condizione di mancanza, genera un senso d'*invidia*, e così via. La concezione *differenziale* della generazione dei valori emozionali appare decisiva anche per spiegare la capacità di vari sistemi semiotici di riprodurre e attivare processi emotivi. Nel caso del brano beethoveniano, si mostra tutta la sapienza di un autore che sa gestire differenze e conflitti, incrociare e accostare elementi diversi, o viceversa attribuire *allo stesso motivo* valenze espressive sorprendentemente cangianti (un punto credo essenziale di un sotterraneo discorso, poetico e filosofico, che l'autore ha spesso sviluppato, in termini s'intende puramente musicali).

In questa sede, non possiamo andare oltre la sensazione che, con un'analisi molto accurata e dettagliata, sarebbe possibile mettere in luce i modi sottili in cui Beethoven piega il materiale musicale che ha messo in campo per ottenere definiti, e talvolta stupefacenti, effetti estetico-emozionali. Accenno, molto in breve e grossolanamente, un caso soltanto: alle battute 79 e seguenti, e poi 134 e seguenti, il ritorno del tema principale assume un carattere particolarmente 'magico', che presenta un'intensità e un senso speciale. La costruzione di tale effetto è certo complessa, includendo ad esempio combinazioni armoniche sottilmente dissonanti e relazioni a distanza fra le tonalità su cui la composizione è impiantata; ma un fattore decisivo è certo costituito dall'avvicinamento e tendenziale sovrapposizione del lento *cantus firmus* d'apertura (sintetizzato in questi passi in una forma ridotta) con la marcetta elegiaca: due componenti che, nell'esposizione iniziale, erano invece tenute a distanza, quali momenti di una più distesa struttura quasi-narrativa. Attenuare, e quasi annullare questa separazione sintagmatica, dire che una cosa non accade 'dopo'

l'altra, che il passaggio dall'una all'altra non richiede lo sforzo e la spinta che inizialmente erano apparsi necessari... Cambiare *le relazioni* tra le componenti, è cambiare il valore, emozionale e concettuale, che esse conseguono! È questa una suggestione, niente di più, ma può dare un'idea di dove possa portarci l'analisi dei modi in cui il sistema espressivo amodale può manipolare i congegni di quella che consideriamo la grammatica strettamente musicale. Questa ci dice come i temi vadano disposti in regolata successione, ma un'altra grammatica, di natura proto-narrativa, può dirci come riformulare la progressione in modo da metterne in dubbio, o forse negarne, la primaria disposizione sequenziale.

5. L'espressione e la forma

La maggior parte delle analisi condotte su questa composizione sembrano stupirsi del fatto che essa appaia in definitiva formalmente coerente e pienamente armonica, a dispetto della sua continua instabilità, della sua apparente frammentarietà, delle continue lacerazioni dovute al mai risolto andamento conflittuale. A tale proposito, è per noi di speciale rilievo l'ipotesi, autorevole quanto intrigante, avanzata da Carl Dahlhaus (1987: 206-7). Egli considera le quattro note che compongono la frase iniziale della composizione – quelle sole, semplicissime quattro note! – come una sorta di struttura tematica sotterranea e latente, capace di permeare l'intero movimento. Il processo formale che regge il pezzo si ritira, scrive Dahlhaus, dalla superficie della musica a un livello *subtematico* di natura *astratta*, nel senso di avere corrispondenza non con entità musicali concrete come sono le note bensì con una configurazione di livello profondo: nel caso, quella che prevede due gruppi di note simmetricamente disposte. Possiamo definire la struttura con maggiore precisione, se teniamo anche conto di quanto osservato dai vari autori che convergono nel considerare questa struttura iniziale come la cellula generatrice dell'intera composizione. La configurazione propone allora, più precisamente, due gruppi di due note, simmetricamente disposte nel senso che il primo gruppo muove di un semitono verso l'alto, con lieve dinamica in crescendo e il secondo gruppo, partendo da una qualche nota collocata più in alto, scende invece di un semitono, con lieve dinamica in diminuendo. Struttura musicale, lo è senza dubbio, ma vi riconosciamo immediatamente qualcosa di più, un latente riferimento a una disposizione simbolica e a una struttura emozionale.

Questa ipotesi di una struttura musicale latente collocata a livello profondo, in qualche modo tributaria del modello generativo proposto in ambito musicale da Heinrich Schenker, può imparentarsi con un modello teorico della narratologia postgreimasiana, concepito per delineare il processo che guida la generazione del testo a partire da una o più *matrici* primarie (cfr. FERRARO 2015). Stando però più specificamente alla composizione di cui stiamo parlando, l'ipotesi di una matrice musicale primaria di natura astratta, che si espande nella generazione delle varie parti del testo, appare ragionevole e piuttosto convincente; non a caso vanno grosso modo in questa direzione le conclusioni di vari autori (cfr. MILA 1969: 57, WINTER e MARTIN 1994: 265).

Ma la radice, e la forza di questa matrice primaria, con la successione lenta di un gesto di minima ascesa e subito dopo di simmetrica e altrettanto minima discesa, proietta sull'impianto tecnico della struttura musicale formata dalle due coppie di semitoni qualcosa di più generale e primario. Consideriamo anche alcuni dei termini con cui i musicologi cercano di rendere la forza della composizione e il carattere dei suoi passaggi: sono impiegate opposizioni del tipo, ad esempio, rigoroso vs libero,

distaccato vs coinvolto, imperativo vs interrogativo, conseguente e prevedibile vs inconseguente e imprevedibile, energico vs estenuato, neutro vs intenso, inesorabile vs inquieto, colto vs spontaneo, chiaro vs indefinito, esteriore vs intimo, oscuro vs lampeggiante, meccanico vs espressivo... e finirei con l'opposizione tra energica scansione ritmica e andamento sinuoso, che ci riporta decisamente alla classica opposizione della semiotica visiva tra *discontinuo* e *continuo*. Si tratta, in effetti, di categorie che sono insieme perfettamente adeguate a rendere la costruzione di un brano musicale, ma altrettanto evidentemente appartenenti a una componente grammaticale d'ordine più generale, tanto da poter essere riconosciute nella struttura portante di un'opera teatrale, di un racconto mitico, di un testo visivo. In altri termini, la grammatica in senso stretto musicale, soprattutto quando controllata da un autore geniale, si pone al servizio di una componente semiotica primaria, più semplice ma più decisiva sul piano espressivo: possiamo chiamarla 'amodale', ma la sua precisa natura resta largamente da studiare.

Certo, può lasciare perplessi l'idea che un'opera raffinata e complessa possa essere generata a partire da ossature semiotiche relativamente semplici; del resto, lo stesso tipo di perplessità lasciano le classiche analisi che si chiudono constatando meramente la centralità, in questa composizione, di un'estetica poggiante sul conflitto... Più adeguato è l'atteggiamento di chi osserva come conflitti e discontinuità siano disposti e accuratamente messi a punto sì da farli percepire come pienamente controllati dall'autore: intenderà, l'ascoltatore, che tale musica non è 'fatta di' discontinuità ma elaborata 'sulla' discontinuità, che non è *soggetta* alle fluttuazioni ma che *studiata* allestisce un gioco di differenze, che insomma è disegnata per riflettere sulla dinamica di tali oscillazioni e non per meramente subirle o enunciarle.

Se Beethoven può talvolta essere pensato come campione ante litteram del *Ceci n'est pas une pipe* (come quando parte da un tema per trasformarlo in qualcosa di completamente diverso, evidente nel lavoro sul misero valzer di Diabelli), lo diremmo piuttosto il campione dell'operazione contraria. Il gioco di prestigio ci si presenta in forme del tipo: non ve lo sareste aspettati ma questa è una rigorosa fuga; questa è una variazione insospettabile del tema presentato prima; voilà un modo che non vi pareva possibile di ritornare alla tonalità di partenza; oh guardate, un'aria di Mozart che se ne stava nascosta in una composizione 'da ciabattino'⁶! Lo scopo del processo creativo non è quello di violare una forma o di infrangere certe regole, bensì piuttosto di offrirne il fondamento logico, di elaborarne la giustificazione espressiva, cioè di fare in modo (era evidentemente, in particolare, l'aspirazione di Beethoven) che la forma trovasse la sua giustificazione, che si presentasse come la giusta soluzione di un problema espressivo: rendere grammaticale l'emozione, rigorosa la spontaneità inventiva, ridurre la deviazione a una mossa accettata a priori, a una virtualità di cui si sarebbe altrimenti restati per sempre inconsapevoli.

Nulla di tutto questo sarebbe dunque possibile restando chiusi nella specifica grammatica che regge la composizione musicale: è necessario l'intervento di un componente diverso e costitutivo che fornisca scopo e indirizzo, un componente mediatore capace di collegare l'organizzazione formale a un correlativo piano semantico. Aveva in fondo intuito qualcosa del genere lo stesso Carl Dahlhaus (1980: 92-3), quando parlava di un'interazione tra dimensione espressiva e strutturale tale da fare delle leggi della teoria della forma una struttura di superficie,

⁶Mi riferisco ovviamente alla ventiduesima delle cosiddette *Variazioni Diabelli*.

capace di nascondere, come dietro una maschera, gli elementi espressivi; la forma diventa espressione e l'espressione forma: questo, dice, ci mostrano le opere dell'ultimo Beethoven. Ma questo corrisponde anche a un artificio costruttivo che, come abbiamo rilevato, l'autore ha usato assai spesso: quello di modificare il rapporto tra primo piano e sfondo, o più precisamente rendere inaspettatamente espressivo ciò che fino a un momento prima era apparso come elemento formale di mero sostegno armonico-strutturale. Ora abbiamo iniziato a capire perché Beethoven l'ha fatto così tante volte e in così tanti modi: questa sua speciale forzatura della grammatica musicale a partire da obiettivi espressivi aveva uno scopo e un senso preciso. Ma nessuna analisi musicologica è mai riuscita a spiegarlo.

Bibliografia

AGAWU, V. Kofi (1991), *Playing with signs*, Princeton University Press, Princeton.

ALMÉN, Byron (2008), *A theory of musical narrative*, Indiana University Press, Bloomington.

BONDS, Mark Evan (2006), *Music as Thought*, Princeton University Press, Princeton.

DAHLHAUS, Carl (1970), *Analyse und Werturteil*, Schott's Söhne, Mainz (trad. it. *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna, 1987).

DAHLHAUS, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Wiesbaden (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Nuova Italia, Firenze, 1990).

DAHLHAUS, Carl (1987), *Ludwig van Beethoven und Seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber (trad. it. *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino, 1990).

FERRARO, Guido (2013), *Passioni senza figure. Come immagini astratte attivano stati patemici*, in DE OLIVEIRA, Ana Claudia, a cura di, *As interações sensíveis*, Estação das letras e cores, São Paulo, pp. 823-842.

FERRARO, Guido (2015), *Teorie della narrazione*, Carocci, Roma.

KERMAN, Joseph (1966), *The Beethoven Quartets*, Norton & Co., New York.

LISTZKA, James Jakob (1989), *The semiotic of myth. A critical study of the symbol*, Indiana University Press, Bloomington.

MARLIAVE, Joseph De (1925) *Les quatuors de Beethoven*, Alcan, Paris (*Beethoven's Quartets*, Dover Publications, Minneola, N.Y., 1961).

MILA, Massimo (1969), *Beethoven: I Quartetti Galitzine e la grande fuga*, Giappichelli, Torino.

SAMAROTTO, Frank (2009), *The Divided Tonic in the First Movement of Beethoven's Op. 132*, in SLY, Gordon, ed., *Keys to Drama. Nine Perspectives on Sonata Form*, Ashgate, Farnham, pp. 1-26.

SOLOMON, Maynard (2003), *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*, University of California Press, Berkeley (trad. it. *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*, Carocci, Roma 2010).

STERN, Daniel (2004), *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, Norton, London (trad. it. *Il momento presente in psicoterapia e nella vita quotidiana*, Raffaello Cortina, Milano 2005).

WATSON, Angus (2010), *Beethoven's Chamber Music in context*, Boydell and Brewer, Woodbridge (UK).

WINTER, Robert, MARTIN Robert (1994), *The Beethoven Quartet Companion*, University of California Press, Berkeley.