

LA REALTÀ PIÙ PURA, L'ASTANZA PIÙ IMMEDIATA

Paolo Emilio Carapezza (Palermo)

Brandi progettava di concludere la serie dei suoi dialoghi, dopo quelli sulla pittura, sulla scultura, sull'architettura e sulla poesia, con uno dedicato alla musica; della musica ha trattato invece direttamente nella *Teoria generale della critica*¹. L'ultimo capitolo di questa mirabile summa tratta infatti de *l'astanza secondo la datità fonica*². Non mi pare casuale la sua collocazione al culmine dell'opera: dopo esser passati attraverso le fitte trame del tessuto fenomenologico dell'universo della creazione artistica, si giunge finalmente all'ontologia.

Quella di Brandi infatti è proprio un'ontologia della musica, mondata quanto più possibile di ogni fenomenologia. Combatte egli, con armi splendidi adamantine, contro Platone e Aristotele, Hegel e Schopenhauer, Adorno e Lukacs, Susanne Langer e i comportamentisti. Concorda solo con Kant e Hanslick, formalmente; ma sostanzialmente con Eraclito (anche se non lo cita mai). Indipendentemente da Heinrich Schenker, Cesare Brandi ha infatti elaborato un'estetica della musica, che congruisce perfettamente con le teorie e le analisi di quello, e fornisce ad esse fondamenta filosofiche³.

Per Brandi infatti la nota, intesa come suono puro internamente strutturato a priori, è tutto: l'universo della creazione artistica nello spazio sonoro non è che un dispiegamento del *pólemos*, della tensione interna della nota stessa. Egli incomincia «interrogando la nota stessa, come si interroga il fonema»⁴. È stabilito che «l'essenza della nota sta nell'identità assoluta con sé stessa»⁵; giunge ben presto a consolidare le fondamenta della sua indagine: «Da questa ricognizione della *musicalità* della nota, in quanto interna a sé stessa, si potrà procedere all'indagine di tutto lo sviluppo della musica, né solo occidentale»⁶. Anzi addirittura «tutto lo sviluppo della musica occidentale si deduce agevolmente dalla struttura della nota»⁷. Tutto

1 CESARE BRANDI, *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, 1974.

2 *Ibidem*, pp. 317–384.

3 HENRICH SCHENKER pubblicò la *Harmonielehre* nel 1906, *Der Kontrapunkt* tra il 1910 e il 1922, *Der freie Satz* nel 1935; assai posteriori sono i libri di CESARE BRANDI, *Carmine o della Pittura* (1948), *Celso o della Poesia* (1957), *Le due vie* (1966), e la *Teoria generale della critica* (1974). Brandi è filosofo e storico dell'arte, non musicologo: peraltro la conoscenza delle teorie di Schenker ha cominciato a diffondersi in Italia soltanto in questi ultimi anni.

4 BRANDI, *Teoria*, p. 319.

5 *Ibidem*, p. 321.

6 *Ibidem*, p. 326.

7 *Ibidem*, p. 330.

(melodia, tonalità, polifonia, armonia, ed ogni tipo di possibile composizione), tutto «discende dalla natura stessa della nota che è, nella stratificazione degli armonici, tonica, nota isolata (di una melodia), accordo e incontro orizzontale di linee polifoniche»⁸.

La *nota* di Brandi corrisponde dunque alla concezione della *Stufe* (grado di scala armonica) di Schenker, ed anzi la radicalizza. Essa non è tanto il materiale, quando la struttura a priori d'ogni creazione sonora, la sorgente primaria (*die Urquelle*) della musica, che poi variamente scorre per i fiumi delle diverse epoche e delle civiltà, e variamente si versa per le fontane differenti dei compositori.

La musica dunque è già tutta immanente nella nota. «In realtà la musica — scrive Brandi — non avendo nessun modello esterno [...] su cui plasmarsi, non poteva fare altro, per costruirsi una coerenza, che elaborarsi in sé stessa, per gemmazione, come per gemmazione si rendeva possibile la scala musicale sulla base degli armonici»⁹.

Ciò in termini poetico-filosofici, corrisponde perfettamente a quanto aveva teorizzato — con appropriata terminologia musicologica — Schenker, secondo il quale la musica che si manifesta (*Ausführung*) è l'elaborazione (*Auskomponierung*) più o meno complessa di una struttura fondamentale (*Ursatz*), ch'è a sua volta proiezione della triade su una determinata nota (*Stufe*).

Questo ha valore ontologico, in quanto deriva dall'interiorità stessa della nota. La nota infatti, fonte ed origine, struttura a priori d'ogni creazione sonora, avendo essa stessa capacità creative, può ben considerarsi come distillazione del *Lógos*, del Suono creatore. Essa, prodotta dalla voce umana e dagli strumenti musicali, passa incontaminata attraverso le «tante immunditie naturali»; la sua «realtà pura», unica e immutabile, trascende e trafigge la sterminata miriade dei suoni di natura.

La concezione di Brandi coincide sì fondamentalmente con quella che Varèse deriva da Hoene-Wronski: «la musique est la corporification de l'intelligence qui est dans le sons» (la musica è la corporificazione dell'intelligenza insita nei suoni)¹⁰. Ma per Brandi c'è un solo suono in cui «l'intelligenza» sia pura ed efficiente, la nota. Egli — più ancora di Varèse — è vicino ad Eraclito, che — sei secoli prima di san Giovanni, che lo riprende e lo parafrasa¹¹ — aveva

⁸ *Ibidem*, p. 350.

⁹ *Ibidem*, p. 348.

¹⁰ MICHAŁ BRISTIGER, *Webern e Bach, Varèse e Hoene Wronski: radici romantiche del pensiero musicale di due musicisti moderni*, in: Antonino Fiorenza ed., *Comporre arcano: Webern e Varèse poli della musica moderna*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 42–51.

¹¹ PAOLO EMILIO CARAPEZZA – ANNA MARAVENTANO, *L'armonia del mondo e le capacità psi cagogiche della musica*, negli «Studi musicali dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia», XI (1982), pp. 181–201: spec. p. 182 s.

iniziato così il suo proemio: «Di questo Suono, che è, (τοῦδε Λόγου τοῦδε ἔόντος) sempre incomprensivi sono gli uomini, e prima d'udirlo e appena uditolo. Essendo create tutte le cose con questo Suono, da ignoranti dicono e fanno»¹².

Brandi definisce *Varie* come *realtà pura*¹³, per distinguerla dalla fragranza della *realtà esistenziale*, e come *astanza*¹⁴, ossia presenza immediata, per contrapporla alla mediazione significativa della *semiosi*. All'interno della sfera dell'*arte*, la *musica* si configura in conseguenza come la *realtà più pura* riguardo alla residua fragranza fisica della *danza*, e come l'*astanza più immediata* riguardo alla congenita funzione semantica della *lingua* poetica.

La musica infatti, proprio perché non ha «nessun modello esterno [...] su cui plasmarsi»¹⁵, si *essenzialmente* si elabora «in sé stessa, per gemmazione»¹⁶, ma fenomenologicamente subisce ancor più forte la pressione contrapposta della danza e della lingua (luna esterna, l'altra interna), che può anche avvenire simultaneamente.

TAVOLA I

DANZA		<i>realtà esistenziale</i>
		realtà pura
MUSICA	ARTE	
		astanza
LINGUA		<i>semiosi</i>

12 ERACLITO, *Frammenti*, a cura di Miroslav Marcovich, Firenze, La Nuova Italia, 1978, frammento 1, p. 4; traduzione nostra.

13 CESARE BRANDI, *Carmines o della Pittura*, Torino, Einaudi, 1962², pp. 48 ss.

14 CESARE BRANDI, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, pp. 55 ss.

15 BRANDI, *Teoria*, p. 38.

16 *Ibidem*.

«Tre sono le cose ritmiche — ci insegna Aristosseno¹⁷ —: dizione (*léxis*), *mélōs* e movimento corporeo»; e ne individua i rispettivi elementi discreti: «sillaba, nota, figura». Uno stesso ritmo regolava allora il flusso di sillabe, note e figure di danza.

Ora per Brandi, da un lato, «perché la musica per danza divenga veramente musica [...] bisogna che si sopprima la danza»¹⁸; dall'altro, «si può addirittura concepire lo svolgimento della musica come un incessante e cieco sforzo per liberarsi del valore cogente delle parole»¹⁹.

E, verso la fine del capitolo, può affermare d'aver passato in rassegna «le punte principali che segna il diagramma del tenace e ricorrente tentativo di trovare un significato alla musica al di fuori o al di sotto dei suoni che la compongono»²⁰. Insomma, del Suono astante «sempre incomprensivi sono gli uomini»!

E però ancor più rilevanti dei tentativi di trovare (a posteriori) un significato alla musica, sono quelli di darglielo (a priori) all'atto stesso della composizione, o meglio al momento della sua specifica costituzione. La musica strumentale nei secoli XVII e XVIII è uno straordinario campo di verifica: la musica di danza, che s'è scrollata di dosso la danza, e la musica che, avvinghiata alla lingua, lotta strenuamente con essa, attraverso i generi della *suite* e del *concerto*, convergono verso la *sonata* e la *sinfonia* classiche: verso la forma e i generi musicali dialettici.

Mentre impari è la lotta della musica contro la danza, ché la danza le fornisce soltanto la struttura ritmica esterna, e già nel medioevo la musica per danza aveva saputo rendersi autonoma, sopprimendo la danza; acerrima e difficile è invece la lotta della musica contro la lingua, perché questa le si insinua all'interno e le è nutrimento indispensabile. E difatti nella nostra civiltà una musica strumentale, autonoma sia da quella vocale sia da quella di danza, ma basata sulle strutture della lingua, è potuta nascere solo attorno al 1600, in Italia; e si è sviluppata, fino al nostro secolo, soprattutto in Germania.

Storicamente nella civiltà occidentale la dipendenza costituzionale della musica dalla lingua ha due grandi fasi di sviluppo: nell'antichità classica la melodia è insita nella lingua stessa, per via dell'accento melico e della differenza quantitativa delle sillabe nelle lingue greca e latina²¹; nell'età moderna, dal tardo rinascimento all'inizio del nostro secolo, le opposizioni tra gli accordi

¹⁷ *Fragmenta Neapolitana vel Parisina* (Cod. bibl. imp. Par. 3027), ed. in ARISTOXENI *Rhythmica*, con traduzione di G. B. Pighi, Bologna, Patron, 1959, p. 7 s. e 58–61.

¹⁸ BRANDI, *Teoria*, p. 251 s.

¹⁹ *Ibidem*, p. 357.

²⁰ *Ibidem*, p. 369.

²¹ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Le costituzioni della musica*, Palermo, Flaccovio, 1974, pp. 21–25.

vengono intenzionalmente assoggettate al governo della lingua e piegate alla significazione.

All'inizio dell'ultimo capitolo della sua *Teoria generale*, Brandi dimostra la «differenza basilare» tra fonema e nota²². E, otto anni prima, ne *Le due vie*, aveva affermato che la musica ha «un codice in cui, come in una lingua, si può distinguere una grammatica e una sintassi, anche se il parallelismo con una lingua è più apparente che reale, in quanto che manca il nucleo essenziale perché si abbia lingua, l'unione arbitraria del significato col significante in un'unità significativa, unione inscindibile. Perciò nella musica si ha una fonetica, ed anche una fonologia, ma *sui generis*, in quanto che le opposizioni sulle quali si articolano le tonalità e gli accordi non corrispondono che a sé stesse»²³.

Gli accordi, come i fonemi, sono essenzialmente colori del suono, timbri: sovrapposizioni di onde sonore, come i colori visivi sono sovrapposizioni di onde luminose. E, come i fonemi, gli accordi vennero intenzionalmente opposti in funzione significante, fino a consolidare «l'unione arbitraria del significato col significante in un'unità significativa»²⁴ inscindibile.

Già Dante aveva definito la poesia come «una finzione retorica posta in musica»²⁵. E nel XVI secolo addirittura i testi teorici fondamentali per la composizione musicale non sono tanto i trattati tecnici specifici, come quelli di Zarlino (1558)²⁶ e di Zacconi (1592)²⁷, quanto due dialoghi d'arte poetica: il secondo libro delle *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo²⁸ e *La Cavaletta* (1587) di Torquato Tasso²⁹.

Bembo riduce gli elementi della poesia a quelli della musica: *suono* e *numero* (cioè: *armonia* e *ritmo*). Buon poeta sarà chi riesca a realizzare sonoramente il «valore» o «sentimento» delle parole, mediante la combinazione sapiente degli elementi (*suono* e *numero*) in modo *appropriato* al senso del discorso (cioè con *decoro* e *persuasione*) per ottenere ora *piacevolezza* ora *gravità*, ora *dolcezza* ora *asprezza*.

22 BRANDI, *Teoria*, p. 320.

23 BRANDI, *Le due vie*, cit., p. 71.

24 *Ibidem*.

25 La definizione dantesca: «La poesia è una finzione retorica posta in musica» è il nucleo attorno al quale è tessuto il dialogo di Torquato Tasso, *La Cavaletta o vero de la poesia toscana* (1587), testo teorico fondamentale per la poetica del madrigale polifonico nel tardo rinascimento. Cf. NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di Monteverdi*, nella «Nuova rivista musicale italiana», II (1968), pp. 10-42 e 226-254; spec. p. 17; e PAOLO EMILIO CARAPEZZA, «Non si levava ancor l'alba novella» Cantava il Gallo sopra il Monteverde, nelle *Sette Variazioni: a Luigi Rognoni musiche e studi dei discepoli palermitani*, Palermo, Flaccovio, 1985, pp. 47-77, spec. pp. 49-51.

26 GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, s.e., 1558.

27 LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di musica*, Venezia, G. Polo, 1592.

28 PIETRO BEMBO, *Opere in volgare* a cura di Mario Marti, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 263-448.

29 TORQUATO TASSO, *Dialoghi* a cura di Ezio Raimondi, voi. II, t. II, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 611-68; e nella raccolta di *Opere minori*, Firenze, Salani, 1963, pp. 503-63.

La poesia non è che un primo — embrionale — grado di creazione sonora; la perfezione della poesia italiana del Cinquecento si raggiunge nel madrigale polifonico. Ben più di quanto permettesse il debole alone timbrico dei fonemi, gli effetti desiderati vengono ottenuti con l'intreccio delle linee polifoniche, che danno luogo agli accordi, percepiti come colori sonori significanti. Zarlino codifica, basandosi sulle composizioni di Adriano di Willaert, suo maestro: dalla massima dolcezza degli accordi perfetti (terza e quinta) si passa — attraverso gli accordi sempre più aspri e meno dolci di terza e sesta, di quarta e sesta — alla massima asprezza delle dissonanze di quarta, settima e nona.

Ancora nei madrigali di Willaert gli accordi devono esser percepiti come colori, or *dolci* or *gravi*, or chiari or scuri, che s'accendono come in un caleidoscopio per l'intreccio *soave* o i *duri* attriti delle linee orizzontali. Ma già in Cipriano de Rore, cui lo stesso Monteverdi fa risalire la *seconda pratica*, la struttura linguistica comincia a governare la successione delle coincidenze armoniche.

Una vera e propria sostituzione di una struttura linguistica verbale con una struttura linguistica musicale — perseguita da Jacques de Wert sin dal suo *Settimo libro dei madrigali a cinque voci* (1581) — viene conseguita da un lato nelle *Sacrae symphoniae* (1597) di Giovanni Gabrieli, dall'altro nel *Quarto libro dei madrigali* (1603) di Claudio Monteverdi. Lo sfruttamento, «ai fini del significato», di «opposizioni, per lo più binarie», fra accordo e accordo, comporta il «contenimento massimo del percepito [...] irrealizzando il suono, o quantomeno riducendolo all'attenzione del campo della coscienza»³⁰. Il valore timbrico degli accordi viene insomma sacrificato alla significazione.

«La lingua — scrive Ferdinand de Saussure^{31 31} — [...] è un sistema fondato sull'opposizione psichica delle impressioni acustiche, esattamente come un arazzo è un'opera d'arte prodotta dall'opposizione visiva tra i fili di colori diversi: ora ciò che importa per l'analisi è il gioco delle opposizioni, non i procedimenti grazie a cui sono ottenuti i colori [...]. Bisogna delineare il *sistema fonologico* della lingua studiata, vale a dire la tabella dei suoni da essa adoperati, dato che, in effetti, ogni lingua lavora con un numero determinato di fonemi ben differenziati [...]. Per classificare i fonemi importa assai meno sapere in che consistono, e assai più ciò che li distingue gli uni dagli altri: ora per la classificazione un fattore negativo può avere più importanza che un fattore positivo».

30 BRANDI, *Le due vie*, p. 57.

31 FERDINAND DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, trad. it. di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1969, pp. 45, 46, 57.

TAVOLA II

Effetto	Piacevolezza	Gravità
<i>Composizione con Proprietà riguardo alla Materia (cioè con Decoro e Persuasione)</i>	VARIAZIONE	
	Musica Melodia, Armonia (modi, toni, modulazioni)	Ritmo (cellulare, lineare, generale)
Poesia	Disposizione delle rime, timbro vocalico e consonantico e loro associazione nel verso	Forma metrica, tipo dei versi, accento verbale
Elementi	SUONO	NUMERO

Suono e Numero, attraverso la Variazione, vengono composti per produrre con Decoro e Persuasione (in modo appropriato cioè alla materia trattata) Piacevolezza e Gravità.

(Cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, Venezia 1525)

De Saussure propone quindi³² la seguente *classificazione dei suoni secondo l'apertura della bocca*, che mi sembra particolarmente adatta per una parallela *classificazione degli accordi secondo l'apertura dell'intervallo*, nella quale ciascun grado comprenda anche il relativo rivolto all'interno dell'ottava e le repliche oltre l'ottava:

³² *Ibidem*, pp. 59 ss.

TAVOLA III

CLASSIFICAZIONE DEI FONEMI E DEGLI ACCORDI
secondo il grado d'apertura della bocca e rispettivamente dell'intervallo

<i>grado</i>	<i>fonemi</i>		<i>accordi</i>	<i>grado</i>
0	Occlusive (p, t, k; b, d, g)	DISSONANZE	2.a min., 7.a MAGG. 9.a min., 14.a MAGG.	0
1	Fricative e spiranti (f, v, s, z; c', s', z')		2.a MAGG., 7.a min. 9.a MAGG., 14.a min.	1
2	Nasali (m, n, ñ)	DISSONANZE Imperfette	3.a min., 6.a MAGG. 10.a min., 13.a MAGG.	2
3	Liquide (l, r)		3.a MAGG., 6.a min. 10.a MAGG., 13.a min.	3
4	Strette o semivocali (i, u)	DISSONANZE Semip.	4.a 11.a	4
5	Medie (e, o)		5.a 12.a	5
6	Larghe (a)	Perfette	8.a, Unisono 15.a	6

Come «all'interno di ciascuna categoria» de Saussure divide «i fonemi in diversi tipi secondo il luogo della loro propria articolazione»³³, così gli accordi possono dividersi ulteriormente in diversi tipi secondo la loro posizione (stretta o lata) e composizione (vuoti, e più o meno pieni). Non trova comunque luogo in questa classificazione il tritono, ch'è appunto “diabolus in musica”.

Le leggi che regolano la concatenazione degli accordi, così classificati, sono essenzialmente identiche a quelle della successione dei fonemi corrispondenti nella lingua italiana. Esse — già teoricamente formulate da Vincenzo Galilei nel suo trattato di contrappunto³⁴ — si rafforzano tra il 1600 e il 1750, attingono il massimo del loro vigore nelle opere di Haydn e Mozart e dei loro coetanei, si complicano e s'intorbidano già con Beethoven, ma si mantengono più o meno fino al nostro secolo.

Gli accordi, così considerati, funzionano appunto come «unità di impressione acustica» e — per

³³ *Ibidem*, p. 59.

³⁴ Firenze, Biblioteca nazionale centrale: Manoscritti galileiani anteriori a Galileo, volumi I e II. Cf. CLAUDE V. PALISCA, *Vincenzo Galilei's counterpoint treatise: a code for the «seconda pratica»*, nel «Journal of the American musicological society», IX (1966), pp. 81–96.

la propulsione di ciascuno verso un altro — il flusso musicale si costituisce *linearmente* come «catena linguistica». Il valore timbrico degli accordi viene dunque sacrificato alla «significazione degli affetti». Ma il timbro così perduto viene reintrodotta, e proprio dagli stessi Gabrieli e Monteverdi, mediante l'inizio della prescrizione di determinati strumenti obbligati: la strumentazione dall'ambito dell'esecuzione passa a quello della composizione. Così possono svilupparsi: da un lato una musica strumentale autonoma, ma basata sulle strutture generali della lingua, in cui gli strumenti differenziati danno il colore, e la concatenazione degli accordi il significato; dall'altro il melodramma, nel quale gli strumenti formano la concatenazione degli accordi e le voci rimangono libere di agire come personaggi autonomi. Il basso continuo è proprio una stenografia linguistica.

Ma «l'entità linguistica non esiste che per l'associazione del significante e del significato [...] Una sequenza di suoni è linguistica soltanto se è il supporto di un'idea»³⁵. Epperò avverte Brandi che «il teatro musicale non differisce dal teatro che si affida come suono soltanto al significante delle parole. [...] La vicenda che si attualizza viene a rispecchiarsi nella psiche del fruitore: questo rispecchiamento istituisce la trama emotiva dell'ascolto. È su questa trama che viene proiettata la musica. [...] Non sono gli affetti ad essere espressi dalla musica, ma questi vengono filtrati dalla musica: la presentificazione avverrà attraverso la musica, come passa la luce attraverso una vetrata»³⁶.

E fallirono di fatti i tentativi ostinati di una schiera agguerrita di teorici tedeschi, sebbene reiterati per due interi secoli, dal 1601 al 1801, da Burmaister a Forkel, di codificare un'*Affektenlehre*: i loro lessici musicali rimangono vaghi ed ambigui, e spesso discordano. E, conseguentemente, i tentativi dei musicologi moderni, «quali Brandes, Unger e Schmitz, di organizzare la moltitudine di figure musicali in categorie fondamentali, non hanno avuto successo»³⁷. Perché — spiega Brandi — «la struttura della musica rimarrà quella della nota, non in quanto suono ma in quanto nota; il significato, che non coesiste con la nota, riuscirà solo a lambire, non a penetrare la musica»³⁸.

Ma la musica ha bisogno di essere incalzata dalla lingua: e tuttavia, appena raggiunta, di ritrarsi. Le parole sono *segni*, e loro affido è quello di *denotare*; la musica consta invece

35 DE SAUSSURE, cit., p. 125.

36 BRANDI, *Teoria*, p. 353 s.

37 GEORGE J. BUELOW, *Rhetoric and music*, nel *New Grove dictionary of music and musicians*, 20 volumi, Londra, Macmillan, 1980, vol. XV, pp. 793–803: spec. p. 795.

38 BRANDI, *Teoria*, p. 326.

direttamente di *immagini*, e può al massimo *connotare*. Pensieri e affetti determinati possono solo essere la sua «sostanza conoscitiva»³⁹, e non il suo significato. La musica si fa lingua per assorbire la lingua, ma deve continuamente trascenderla, se vuol rimanere musica. «Il contenuto della musica — come Brandi ha mostrato — andrà allora ricavato dalla nota stessa e non da fuori»⁴⁰. E Schenker lo dimostra con le sue analisi di opere nelle quali la musica è massimamente insidiata dalla lingua⁴¹.

Abbiamo già visto come Brandi consideri «lo svolgimento della musica come un incessante e cieco sforzo per liberarsi dal valore cogente delle parole»⁴². Lo sviluppo della musica strumentale dell'era barocca lo conferma. Il madrigale diventa concerto: c'è una derivazione diretta dal madrigale polifonico vocale tardorinascimentale alle *Toccate* e alle *Fantasie* di Frescobaldi e dal madrigale concertato di Monteverdi al concerto grosso di Corelli ed al concerto solistico di Vivaldi. Gli strumenti da un lato si liberano dai crudi atti linguistici, dalle parole implicite nelle voci: e consentono l'espansione del *Klang*, il pieno dispiegamento sonoro cioè della potenzialità immanente nella nota stessa; ma d'altro lato, scarichi di fonemi verbali, possono produrre immediatamente ed esclusivamente i fonemi accordali nel modo più chiaro e perfetto.

Sin dai tempi di Giovanni Gabrieli il contrappunto s'era ridotto a mero ornamento dell'armonia accordale. E nella prima metà del Settecento lo *stile galante* (ch'è l'applicazione alla musica strumentale del radicalismo linguistico dell'*opera buffa*) disgiunge la musica strumentale da ogni residuo di costruzione non linguistica, mentre accresce la forza propulsiva e la funzione fonemica degli accordi, ed accentua la linearità linguistica della catena armonica. Paradossalmente lo stile galante rende così la lingua musicale adatta alla dialettica: donde lo sviluppo della *forma sonata*, che compenserà la perdita della costruzione contrappuntistica non linguistica all'interno del discorso con una costruzione linguistica argomentante del discorso musicale stesso. Le immagini cederanno alla dialettica, la poesia alla filosofia.

Nella prima metà dell'Ottocento, quando la codificazione linguistica era massimamente stringente, fino a semantizzare addirittura i timbri strumentali, ecco le reazioni divergenti di Berlioz e di Chopin: Berlioz, analiticamente, rinnova e arricchisce i timbri, moltiplicando e differenziando gli strumenti e utilizzandoli in modo non convenzionale, sino a dare la preminenza

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*, p. 363.

41 HEINRICH SCHENKER, *Beethovens Neunte Sinfonie*, Vienna, 1912; e *Beethovens Fünfte Sinfonie*, Vienna, 1925.

42 BRANDI, *Teoria*, p. 357.

al timbro sulla melodia e sul ritmo. Chopin, ancor più radicalmente, ridona valore timbrico agli accordi, a scapito della loro funzione fonematica, e sul pianoforte solo ottiene sinteticamente tutti i possibili colori sonori sfruttando a tal fine l'armonia, la sovrapposizione cioè delle note: come all'epoca di Willaert, prima che con Cipriano de Rore iniziasse la seconda pratica madrigalistica. Da Berlioz deriverà Wagner, da Chopin Debussy.

La musica insomma continuamente seduce la lingua, ma continuamente deve fuggire di fronte ad essa. Infatti, se esprimesse ciò ch'è effabile, non potrebbe — come dice Kant nella *Critica del giudizio*⁴³ — «esprimere l'idea estetica di una totalità coerente di una quantità inesprimibile di pensieri (*unnennbaren Gedankenfülle*)»; o — come dice Webern⁴⁴ — «dire qualcosa, esprimere un pensiero, che non poteva essere espresso altrimenti che in suoni».

Per due volte nell'età moderna la musica fu pericolosamente incalzata dalla lingua: nel rinascimento questa riuscì a imporle la sua costituzione, ma la costrinse — sotto tal stretta — a dispiegare completamente la struttura implicita nella *nota*; nel romanticismo invece la caccia si concluse con un crescente offuscamento di tal struttura: ma dalle nebbie dodecafoniche emerse la purezza weberniana. E frattanto Stravinski e Varèse facevano brillare l'intelligenza insita nella *nota* in nuove iridescenti cristallizzazioni⁴⁵.

Non deve stupire se l'ultimo artista, di cui parla Brandi nella *Teoria generale della critica*, è il famigerato La Monte-Young: «un giovane che veniva da una capanna dell'Idaho, fra i cui tronchi mal connessi sibilava il vento, scopriva il suono isolato, come fosse già musica in sé»⁴⁶. La Monte-Young riscopre appunto la nota come *Urquelle*, come sorgente originaria ed esclusiva della musica: «vuole rapporti armonici, consonanti: accusa esplicitamente gli intervalli della scala ben temperata di non esserlo; l'unico ad esserlo è quello di ottava: “Se si suonano gli altri intervalli a lungo e ad un volume abbastanza alto, non c'è difficoltà a rendersi conto di come siano poco armoniosi”»⁴⁷.

Giustamente Brandi vede «in questo dadaismo americano [...] perfino un tentativo di ricostruzione musicale, intrapreso attraverso Cage invece che attraverso Bach»⁴⁸ w. Cioè: bisogna tornare ad attingere la musica dalla *nota*, dalla sua sorgente incontaminata ed esclusiva.

43 Paragrafo 53, cit. da BRANDI, *ibidem*, p. 358.

44 ANTON VON WEBERN, *Verso la nuova musica*, trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, Bompiani, 1963, p. 33.

45 PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Macrocosmo-micrologo*, in A. Fiorenza ed., *Comporre arcano*, pp. 20–33.

46 BRANDI, *Teoria*, p. 378.

47 *Ibidem*, p. 384.

48 *Ibidem*, p. 379.

* Questo saggio è uno sviluppo del mio intervento nell'ultima giornata del *Convegno di studi in onore di Cesare Brandi*, svoltosi alla presenza del festeggiato nell'aula dell'istituto di storia dell'arte della Facoltà di lettere dell'Università La Sapienza di Roma dal 30 maggio al 1^o giugno del 1984. Era pubblicato per la prima volta nel *Brandi e l'estetica. Supplemento degli Annuali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo* in 1986.