



UN RE

‘LEGGERMENTE’

PIU' ALTO

a

PAGANINI

Ovvero:

IL MAESTRO NON SI RIPETE

Ci sono alcuni nomi, la semplice menzione o il pensiero che evocano personalità distinte; tali sono Handel, Bach, Beethoven, Wagner; ma nessuno ha la straordinaria individualità di quella di *Paganini*.

Sebbene siano in vita pochi coloro che hanno visto quell'uomo, e sebbene i suoi ritratti non si incontrino comunemente, il nome di *Paganini* richiama subito un'immagine: strana, inquietante, demoniaca; riporta la debole eco di spettacoli da tempo perduti nei corridoi del tempo; ed eccita l'immaginazione in un modo del tutto unico. Gli ultimi anni hanno assistito alla comparsa di un numero senza precedenti di meravigliosi giovani violinisti, i cui successi culminano nella meravigliosa esecuzione del ragazzo Franz von Vecsey.

Queste manifestazioni sono quasi sufficienti per indurre a credere nella teoria o nella dottrina della reincarnazione, e per far pensare che il grande genovese sia di nuovo in carne e ossa.

Anche questi violinisti suonano tutta la musica di *Paganini*; sembrano vantarsene, e così anche il pubblico per molte persone serie e degne è solo trappola per topi. Questo rinnovato interesse per *Paganini* e la sua musica sembra rendere il presente un momento appropriato per riaffermare il caso dell'uomo e dell'artista, nonostante la vasta letteratura già associata al suo nome.

L'artista è il figlio della sua età.

Che età era quella che ha prodotto *Paganini*?

Pochi anni prima che lui nascesse, venne al mondo uno che doveva 'ambientare' L'Europa in fiamme. L'età era l'era della rivoluzione. I troni vacillarono; gli eserciti devastarono il continente e l'Italia divenne un mero appannaggio dell'Impero francese. Lo sconvolgimento politico è stato accompagnato da una rivoluzione nell'arte. Sorse la scuola romantica di musica e Beethoven, Schubert, Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt e Wagner furono i risultati psichici del tumulto in cui fu gettato il mondo.

In un mondo del genere, già sentendo i tremori premonitori della grande Rivoluzione, nacque a Genova, il 27 ottobre 1782, *Nicolò Paganini*.

I genovesi - parsimoniosi e industriosi - non avevano a quel tempo un carattere morale molto buono; ma allora forse non erano soli in questo senso. Poche informazioni sono disponibili sulla famiglia di *Paganini*. **Il padre**, *Antonio Paganini*, teneva una piccola bottega nei pressi del porto; è descritto come un uomo dal carattere straordinariamente avaro, duro e brutale, ma che possiede la qualità salvifica dell'amore per la musica e mostra una certa abilità nell'arte; il suo strumento era il mandolino, anche se Laphaléque dice che era un violinista.

La madre deve essere stata di un carattere amabile, da quel poco che è stato registrato di lei. La famiglia era composta da due figli e due figlie. Del figlio maggiore, si fa menzione una sola volta; delle figlie, sembra che non si sappia nulla. Il piccolo *Nicolò* deve aver dato prova di talento musicale molto presto, ma prima di essere messo ai suoi studi fu attaccato dal morbillo, e questo così gravemente che rimase per un'intera giornata in uno stato di catalessi.

Fu dato per morto ed era avvolto in un sudario, e solo un leggero movimento all'ultimo, che mostrava sintomi di vita, lo salvò dall'orrore di una sepoltura prematura.

Si era appena ripreso quando suo padre iniziò le lezioni di violino.

L'evidente predisposizione del bambino per l'arte eccitava l'avarizia del padre, che trovava pochi margini di gratificazione nelle sue piccole imprese.

Nel 1793 Paganini fece il suo debutto nel grande Teatro di Genova (Carlo Felice). Era all'undicesimo anno, e la sua fama doveva essere notevole, l'occasione fu di una certa importanza, essendo il concerto di beneficenza di due cantanti di fama, Luigi Marchesi e Teresa Bertinotti. Marchesi era secondo solo a Pacchierotti tra i soprani maschi dell'epoca, e cantò al King's Theatre, di Londra, durante la stagione del 1788; nelle 'Reminiscenze musicali' del Conte di Mount Edgcumbe è lodato come il più brillante cantante dei suoi tempi.

È stato un grande complimento al talento del giovane *Nicolò* che questi cantanti richiedessero il suo aiuto. Inoltre, promisero di cantare per lui quando avrebbe dovuto dare un concerto. Entrambe le opere si svolsero regolarmente e il ragazzo-artista di ciascuna interpretò una serie di variazioni della propria composizione su *La Carmagnole*; un'aria allora molto in voga. Quella vecchia melodia adoperata al servizio della Rivoluzione francese, fu opportunamente associata al giovane artista, **egli stesso rivoluzionario**.

Il suo successo fu fenomenale!

Non è necessario entrare nei dettagli riguardanti tutti i tour di Paganini. Sembra che sia stato nel 1810 che scrisse la *Sonata di Napoleone*, e la eseguì in pubblico in un concerto da lui tenuto a Parma, il 18 agosto 1811. La sua fama si stava diffondendo oltre il suo paese, e Schilling

afferma che **dal 1812** i giornali musicali tedeschi gli prestarono molta attenzione.

Era a Milano nel 1813 e lì il suo successo fu più grande che mai. Per quella città sembrava avere una predilezione, perché vi rimase, salvo un breve soggiorno a Genova, fino all'autunno del 1814. A quel tempo non era affatto un recluso, visitò il teatro, *La Scala*, e assistette a un'esibizione del balletto di Vigano, *Il Noce di Benevento*, di cui Süssmayer scrisse le musiche; e da una certa scena prese il tema delle sue variazioni note come *Le Streghe*.

Nell'ottobre 1814 *Paganini* andò a Bologna e li incontrò per la prima volta *Rossini*. *Rossini*, nove anni più giovane di *Paganini*, aveva già prodotto una dozzina di opere, due a Milano quell'anno. Per favore del tribunale *Rossini* era appena scampato alla coscrizione ed era corso via a Bologna.

L'incontro di questi due artisti fu importante per entrambi.

Nel 1820 *Paganini* tornò a Milano, dove fondò una Società di Dilettanti, *Gli Orfei*, e ne diresse i concerti per un periodo; ma le abitudini vagabonde che aveva acquisito rendevano fastidiosa una vita stabile, e presto fu di nuovo in viaggio. L'inverno lo trovò di nuovo a Roma, dove doveva essere rimasto di tanto in tanto per un altro anno; perché era lì **nel dicembre 1821**, quando *Rossini* stava per produrre la sua opera, *Matilda di Sabran*, all'apertura della stagione del carnevale. Il giorno dell'ultima prova il direttore d'orchestra si ammalò e *Rossini* disperò di rimpiazzarlo. *Paganini*, sentito il dilemma del suo amico si offrì di dirigere le prove e la prima rappresentazione - la sua esperienza operistica a Lucca non va dimenticata - un'offerta che *Rossini* accettò con gratitudine.

Senza un attimo di preparazione, *Paganini* si mise al lavoro per creare con un'orchestra 'inesperta': era al

Teatro d'Apollone — le intenzioni del compositore e il modo in cui dovrebbero essere interpretate. Non avendo tempo per la spiegazione verbale, fece tutto con l'esempio, suonando la prima parte di violino un'ottava più alta di quella scritta, e facendosi sentire al di sopra del suono concertato.

In un colpo d'occhio penetrò il significato di ogni movimento e lavorò così tanto sugli esecutori che gli obbedirono come per incantesimo. Bastò questa singola prova per realizzare un'esibizione ineccepibile, con l'orchestra in una vera e propria metamorfosi, tra lo stupore di tutti, *Rossini* compreso.

Mai, si dice, la banda degli Apollo suonò con così tanto spirito!

Paganini arrivò a Vienna, il 16 marzo 1828, e tenne il suo primo concerto nella Redouten-Saal il 29 dello stesso mese, creando un clamore di cui non si era mai assistito. Va tenuto presente che *Paganini* non era più un giovane dall'aspetto romantico capace di muovere i sentimenti di giovani donne sentimentali o isteriche. Aveva quarantasei anni e il suo viso portava i segni della sofferenza; portava i suoi lunghi capelli in boccoli che gli cadevano sulle spalle, ma fisicamente era un rottame. Eppure nessun artista giovanile di oggi ha fatto un debutto più sensazionale di quello di *Paganini* nella capitale austriaca **nel 1828**. Per ripetere il racconto spesso citato di Schilling:

Al primo colpo di arco del suo Guarnerius, si potrebbe quasi dire al primo passo che fece nella sala, la sua reputazione è già stata decisa in Germania. Acceso come da un lampo elettrico, improvvisamente brillò e scintillò come un'apparizione miracolosa nel dominio dell'arte nell'arte.

Da Praga, Paganini andò a Berlino, dove rimase quattro mesi. Fu accolto con il massimo entusiasmo e la sera del suo primo concerto esclamò:

Ho ritrovato il mio pubblico viennese.

Ovunque *Paganini* rimase per un certo periodo di tempo, divenne improvvisamente di moda imparare a suonare il violino; nei bei membri delle famiglie aristocratiche erano tra i più desiderosi di diventare allievi dell'uomo famoso.

Paganini fece fortuna a Berlino. I critici erano divisi nelle opinioni sui suoi meriti; ma *Rellstab*, che *Schumann* una volta chiamò *Il miserabile critico berlinese*, fu favorevolmente impressionato.

Ad Amburgo lo stesso anno *Heine* lo ascoltò, e la sua vivida e straordinaria nota dell'artista deve essere citata brevemente. *Credo*, disse *Heine*, *che solo un uomo sia riuscito a mettere su carta la vera fisionomia di Paganini: un pittore sordo, di nome Lysler, che in una frenesia piena di genio ha, con pochi colpi di pennello, colpito così bene la tempra del grande violinista che si rimane allo stesso tempo divertiti e terrorizzati dalla verità del disegno tracciato.*

Il diavolo ha guidato la mia mano, mi disse il pittore sordo, ridacchiando misteriosamente e facendo un cenno con la testa con una bonaria ironia nel modo in cui generalmente accompagnava le sue battute geniali... in concerto, e il pubblico amante dell'arte era accorso lì così presto e in tale numero che solo appena riuscii a ottenere un piccolo posto nell'orchestra. Poi, proseguì, descrivendo il pubblico e l'ingresso di *Paganini* che un uomo condusse nell'arena al momento della morte, come un gladiatore morente, per deliziare il pubblico con le sue convulsioni?

O è uno risorto dalla morte, un vampiro con un violino, che, se non il sangue dai nostri cuori, ad ogni modo succhia l'oro dalle nostre tasche?

Domande del genere ci passarono per la mente mentre *Paganini* eseguiva i suoi strani archi e motivi, ma tutti quei pensieri furono immediatamente arrestati quando il meraviglioso maestro si mise il violino sotto il mento e iniziò a suonare.

Quanto a me, tu già conosci la mia seconda vista musicale, il mio dono di vedere ad ogni tono una figura equivalente al suono, e così *Paganini* ad ogni colpo di arco portava davanti ai miei occhi forme e situazioni visibili; mi raccontava con melodiosi geroglifici ogni genere di favole brillanti; lui, per così dire, faceva suonare davanti a me una lanterna magica le sue buffonate colorate, essendo lui stesso l'attore principale...

Un ardore santo, ineffabile aleggiava nei suoni, che spesso tremavano, appena udibili, in misteriosi sussurri sull'acqua, poi si gonfiò di nuovo con una dolcezza tremante, come quella di una tromba note udite al chiaro di luna, e poi finalmente riversate in un giubileo sfrenato, come se mille bardi avessero suonato le loro arpe e alzato la voce in un canto di vittoria...

INTRODUZIONE

ovvero:

L'armonia delle sfere celesti

Il pensiero pitagorico è per noi il grande mistero della civiltà greca. Lo si ritrova dappertutto. Esso imbeve quasi tutta la poesia, quasi tutta la filosofia - e soprattutto *Platone*, che *Aristotele* considerava come un puro pitagorico -, **la musica**, l'architettura, la scultura; tutta la scienza ne deriva, aritmetica, geometria, astronomia, meccanica, biologia; quella scienza che è fondamentalmente la stessa della nostra. Il pensiero politico di *Platone* (nella sua forma autentica, vale a dire quale è esposto nel *Politico*), ne discende. Esso abbracciava quasi tutta la vita profana. Vi era allora, fra le diverse parti della vita profana e fra l'insieme della vita profana e della vita soprannaturale, tanta unità quanta separazione vi è oggi.

Le radici del pensiero pitagorico risalgono molto lontano nel passato. *Platone*, esponendo nel *Filebo* la concezione che è al centro della dottrina, **evoca una rivelazione antichissima, che è forse addirittura la rivelazione primitiva**. *Erodoto* dice che i Pitagorici hanno ripreso dall'Egitto almeno una grande parte delle loro credenze. Un altro storico antico, *Diodoro Siculo*, credo, segnala analogie fra il pensiero pitagorico e il pensiero druidico, il quale, secondo *Diogene Laerzio*, era considerato da alcuni come una delle fonti della filosofia greca; e questo, sia detto per inciso, obbliga a considerare la religione druidica come di origine iberica, poiché la parte metafisica e religiosa della civiltà greca viene dai Pelasgi.

Tra parentesi: Iberi, Pelasgi - vale a dire Egeo-Cretesi - Troiani e affini, Fenici, Sumeri, Egiziani, sembrano aver formato, prima dei tempi storici, attorno al Mediterraneo, una civiltà omogenea imbevuta di una spiritualità soprannaturale e pura. La maggior parte di questi popoli sono nominati nella Bibbia fra i discendenti di Cam. Gli Elleni sono arrivati in Grecia, secondo la testimonianza degli scrittori greci, ignoranti di ogni spiritualità; forse se ne può trarre una conclusione valida per la massa degli Indo-Europei. La Bibbia mostra che vi fu ben poca spiritualità in Israele fino all'esilio.... [...]

...Oggi si può scorgere qualcosa del fondo del **pensiero pitagorico** solo esercitando una specie di divinazione, e non si può esercitare una tale divinazione che dall'interno, cioè se si è veramente attinta vita spirituale nei testi che si studiano.

I testi fondamentali sono due o tre **Frammenti di Filolao**, un passo del Gorgia, due del Filebo e uno dell'Epinomis. Vi sono anche alcune formule trasmesse da *Aristotele o Diogene Laerzio*. A tutto questo si deve aggiungere una formula di Anassimandro, sebbene non sia pitagorico. E bisogna aver presente allo spirito, per quanto possibile, la totalità della civiltà greca.

Ecco taluni Frammenti...

Necessariamente tutte le realtà sono limitanti o illimitate, oppure limitanti e illimitate. Solo illimitate è impossibile. Poiché dunque è manifesto che le realtà non procedono solo da ciò che limita né solo da ciò che è illimitato, evidentemente l'ordine del mondo e le cose che esso contiene sono state poste in armonia cominciando da ciò che limita e da ciò che è illimitato...

Dall'origine non ci sarebbe nemmeno qualche cosa che sia suscettibile di essere conosciuta se tutto fosse illimitato...

Tutto ciò che è conosciuto contiene il numero. Perché senza numero nulla può essere pensato né conosciuto...

L'unità è il principio di ogni cosa...

Il primo collocato, l'uno, al centro della sfera, è chiamato Estia...

L'essenza del numero e dell'armonia non ricevono assolutamente il falso, perché esso non è loro proprio. La menzogna e l'invidia appartengono all'essenza di ciò che è illimitato, impensabile e senza proporzione. Il falso non invia mai il suo spirito nel numero, perché gli è essenzialmente nemico e ostile. La verità appartiene alla produzione del numero, è della stessa radice. L'essenza del numero è produttrice di conoscenza, guida e maestro per chiunque è nell'imbarazzo o nell'ignoranza rispetto a qualunque cosa. Perché non ci sarebbe niente di chiaro nelle cose, né in loro stesse né nelle loro mutue relazioni, se non ci fossero il numero e la sua essenza. Ma ecco che esso, adattando attraverso tutta l'anima tutte le cose alla sensazione, le rende conoscibili e mutuamente accordate e dà loro un corpo e separa con forza ogni rapporto di cose illimitate e limitanti...

Ed ecco che cosa sono la natura e l'armonia. Ciò che è l'essenza eterna delle cose e la natura in sé stessa non può essere conosciuto che dalla divinità e non dall'uomo, eccetto questo soltanto. Nessuna delle realtà potrebbe neppure essere conosciuta da noi se non ci fosse come supporto l'essenza delle cose da cui è composto l'ordine del mondo, le une limitanti, le altre illimitate. Poiché i principi che sostengono tutto non sono né simili né della stessa radice, sarebbe impossibile che, cominciando da essi, ci fosse un ordine del mondo, se l'armonia non vi si aggiungesse in un modo qualunque. Perché le cose simili, o della stessa radice, non hanno alcun bisogno di armonia; quelle che non sono simili, né della stessa radice né dello stesso rango, è necessario che siano chiuse insieme sotto chiave da un'armonia capace di mantenerle in un ordine del mondo...

L'armonia è l'unificazione a partire da un miscuglio. Essa è il pensiero comune di ciò che pensa separatamente [Filolao].

La formula:

L'amicizia è un'eguaglianza fatta di armonia

...è colma di meravigliosi significati, riguardo a Dio, riguardo all'unione di Dio e dell'uomo e riguardo agli uomini, a condizione che si tenga conto del senso pitagorico della parola **armonia**.

L'armonia è proporzione.

È anche l'unione dei contrari.

(*S. Weil*)

Da quando Carl Allan Moberg ha pubblicato il suo lavoro riccamente documentato e pertinente in cui enumera i tentativi, sempre rinnovati, fatti dall'antichità fino al secolo XVII, di identificare i suoni **dell'armonia delle sfere** con certe note, si è diventati assai silenziosi intorno alla questione.

J. Handschin si è peraltro preoccupato di scartare l'intera concezione, screditando i pianeti sonanti come un'ubbia dei neopitagorici, negando importanza al noto passo della Repubblica (617b) di *Platone*, che egli ricaccia nell'ambito della poesia, senza darsi pensiero del fatto che esso è collegato all'idea centrale del 'fuso della necessità' nella Repubblica, la quale è un'opera severa, e senza rendersi conto che questa specie di poesia, così come l'episodio della caverna e dell'uomo sferico, nel mondo antico, è il rivestimento mitologico di un fondo seriamente filosofico.

E così egli rifiuta il suono dei pianeti benché Platone scriva ben chiaramente:

Su questo cerchio (o sfera che muove attorno al fuso della necessità) sedeva una sirena, girando con esso e facendo udire la sua particolare nota, di modo che le otto voci formavano insieme una somma armonia.

È detto inoltre che tre altre figure femminili, ciascuna sopra un trono, a distanze uguali sedevano su una distinta cerchia. Erano le figlie della Necessità, Lachesi, Cloto e Atropo, le quali insieme alle sirene cantavano il passato, il presente, l'avvenire. Cloto (il presente) muoveva a tempo il cerchio esterno con la destra, Atropo (il futuro) afferrava con la sinistra il cerchio interno e Lachesi (il passato) ora questo ora quello con ambo le mani.

J. Handschin commenta così:

L'armonia delle sfere è chiaramente un pensiero di contenuto simbolico schiettamente teologico. Ma fu precisato e concretato in due sensi: I pitagorici sembrano aver veramente creduto che il cosmo fosse ordinato secondo i semplici rapporti numerici del mondo acustico, sicché le sfere planetarie nelle loro distanze reciproche corrispondevano agli intervalli musicali. Per lo meno nella versione popolare, la loro dottrina riteneva che delle vere e proprie note in rapporti precisi l'una con l'altra si sprigionassero dal moto dei corpi celesti, in funzione della velocità e dell'ampiezza di giro (i valori numerici delle vibrazioni corrispondendo alla lunghezza delle corde!). Tuttavia già Platone non si poneva sul piano di una tale concretezza, poiché le sirene, a ciascuna delle quali egli attribuisce una sfera celeste e il canto di una nota particolare, sono evidentemente un'immagine poetica. Non affermò sul serio che quelle sfere (o i pianeti in esse infissi) risuonassero.

In seguito *Handschin* tenta di spiegare la dichiarazione del pitagorico *Archita*, secondo il quale il moto rapido produce una nota alta e quello lento una bassa, nel senso che *Archita* non avrebbe inteso parlare della frequenza bensì della rapidità di propagazione della nota. In conclusione, l'armonia delle sfere è accoppiata al passo dell'ottavo capitolo nell'Epistola ai Romani di *san Paolo!*

Eppure, se *J. Handschin* credeva di ridurre queste concezioni a una 'scientificizzazione' di un modo di pensare puramente poetico, in realtà si limitava a confermare soltanto il suo radicale rifiuto del pensiero analogico. Così egli si escludeva dalla comprensione del

pensiero arcaico e delle dottrine degli Egizi e degli Indiani intorno alla creazione, tanto strettamente collegate al primo, e che, in base al pensiero analogico, facevano nascere il mondo da puri suoni e consideravano espressamente l'aurora come la luce cantante del sole. Non è il caso di scartare questo pensiero mediante la minimizzazione dei fatti.

Tuttavia già in *Plutarco* c'è una tale abbondanza di serie di note, corrispettive alla serie dei pianeti, tutte in contraddizione l'una con l'altra, che non si poteva immaginare di poter risolvere il problema. Innanzi tutto manca un punto di partenza concreto e storicamente accertato. La tradizione ci è nota soltanto dal suo stadio terminale e siamo perciò costretti a partire da un'ipotesi.

Il tentativo compiuto da *E.M. von Hornbostel*, di sciogliere il dilemma a partire dalla tradizione arcaica cinese, è precario, dal momento che la sua coordinazione delle note (secondo serie di quinte) e dei pianeti è fondata su un'ipotesi che non ha riscontro possibile, quanto ai punti intermedi I e II, nelle fonti babilonesi ed è poco persuasiva rispetto al risultato tardo (la teoria etica musicale greca).

Dobbiamo partire dunque da premesse diverse.

Tali premesse sono certamente contestabili o per lo meno poggiano su pochi dati, che si possono riconoscere validi soltanto nella misura in cui portino ad un risultato finale accettabile.

Partiamo dall'ipotesi **che le bestie, il cui valore di simboli musicali, in base al trattato di musica dello scrittore indoiranico Shamgadeva, corrispondano anche a uno zodiaco musicale.** A tal fine si possono d'acchito utilizzare soltanto il Toro, il Leone ed i Pesci con le loro note corrispondenti: mi, fa e si. Il pavone (re) dovrebbe rientrare nel quadro, dato che potrebbe corrispondere, in base alla sua situazione mitologica 'fra

cielo e terra', ad uno degli equinozi (dunque o all'Ariete o alla Bilancia).

Nei miti della creazione vigenti presso le culture megalitiche e specie in quello indiano arcaico, il soffio dello Spirito primordiale corrisponde alla nota 're bemolle', e genera l'uovo d'oro duale. Così produsse qualcosa più grande di sé stesso:

la creazione è una supercreazione di Brâhma, perché egli generò gli dèi come più grandi (di sé medesimo) e perché, lui mortale, generò gli Immortali; perciò si chiama supercreazione.

Anche il dio Thot egizio si spaventa dinanzi a ciascuno dei nuovi esseri che chiama in vita nel corso del tempo della creazione, perché gli appaiono più grandi e maggiori di lui.

Con la voce duale di *Brâhma* (terza armonica) in cui ogni forza è racchiusa, il **Creatore chiama però il cosmo dalla tenebra della notte della creazione alla sua prima esistenza di sogno**. L'uovo cosmico o la caverna (la cassa di risonanza primigenia) diventa la luna primordiale (quarta armonica), cioè la prima forza del cosmo, dalla cui divisione nascono cielo e terra. In mezzo a questo primo giorno, fra il cielo virile e la terra femminile, si alza il sole primordiale debole di luce, risonante (quinta armonica).

Così ha termine il cosiddetto 'ordine preterrestre'.

Nell'ordine odierno, che ha inizio dopo il trapasso dalla sesta alla decima armonica (mondo intermedio o sfera del culto), si rigenerano gli astri antichi e risorgono inoltre nuovi pianeti, la cui distanza dal sole attuale (ventesima armonica) si accorcia progressivamente da Saturno a Mercurio. Per portare a buon fine questo parallelo fra ipertoni e distanze fra gli astri, abbiamo dovuto però spostare Mercurio al suo posto astronomicamente giusto

fra Sole (20) e Venere (17), mentre la tradizione antica lo situava per lo più fra Marte e Venere.

Se si paragonano le note dei pianeti che abbiamo trovato in base alle nostre ipotetiche note zodiacali, si dimostra che corrispondono a una serie di ipertoni in cui le ripetizioni di note (i numeri pari) a volte cadono, quando non si tratta di rinascite astrali delle stelle primordiali.

Verosimilmente la serie degli ipertoni da 1 a 20 costituisce la forma elementare della musica delle sfere, in cui ogni pianeta ha una sola sede specifica. La seconda sede (evidentemente già prendendo in considerazione una scala diatonica con la caratteristica nota di trapasso si-si bemolle) appare soltanto in un sistema più complesso tra il 21° ed il 28° ipertono.

L'obiezione che in un tempo così remoto non si conoscesse la serie degli ipertoni è così infondata che i primitivi Boscimani del Sudafrica conoscono questo fenomeno in base all'arco assai esattamente e lo sanno sfruttare musicalmente in pieno. Ma anche gli antichi dovettero conoscere questi ipertoni ed è possibile che le 28 note della tabella qui riportata corrispondano al sistema di 28 note, di cui *Nicomaco* (*leggi anche Giamblico*) dice (*nel frammento 5*) che con essa ci si era allontanati dall'armonia dell'universo per seguire **la fisica di Pitagora e di Platone.**

(M. Schneider)

Così dolce harmonia

Così ben alternata melodia

Imagini son vere

Del raggirar delle celesti sfere

Che girando la sù co' suoi concenti

fan che godan qua giù l'humane menti

Athanasius Kircher, Musurgia Universalis, 1650

La musica celeste: Oggi si parla di cosmo con molta naturalezza e con piena cognizione di causa, ma giova ricordare che, secondo la tradizione, il termine *cosmo* risale a *Pitagora* e sta a indicare l'ordine e l'eleganza del mondo, la proporzionalità e la perfetta simmetria della sua struttura, contrapposti al disordine e alla casualità (ciò che oggi chiamiamo entropia): cosmo è sinonimo, in una parola, di armonia universale.

Quest'ultima è l'insieme delle relazioni matematiche che informano il creato, accompagnate da armonie musicali in qualche modo a esse corrispondenti. La ricerca di queste corrispondenze tra musica e astronomia è stata oggetto di indagine filosofica – o se vogliamo scientifica, dato che la separazione tra le due aree si delinea soltanto **fra il Cinque e il Seicento** – attraverso i millenni, da *Pitagora fino a Paganini e Stradivari...*

Un emblematico esempio di concezione musicale costruita senza alcun riferimento alla realtà e alle osservazioni, destituita di ogni sensato fondamento, allegramente impunita non meno di quella che nel Novecento ha dettato le regole della musica dodecafonica et similia, è quella dell'armonia delle sfere celesti, avanzata da *Pitagora* stesso e successivamente elaborata e arricchita dai suoi discepoli, da *Platone* e da tanti altri maestri di pensiero attraverso i secoli è per questo motivo che vale la pena di ricordare per sommi capi di che cosa si parla quando si dice *musica delle sfere celesti*.

Partiamo dai **pitagorici, o italici** secondo la definizione di *Aristotele*. Il loro sistema del mondo si riassume nella descrizione di *Filolao*, ogni pianeta è fissato

a una sfera che ruota nella direzione da Occidente a Oriente attorno al fuoco centrale, situato nel centro dell'universo. Lo stesso vale per la Terra, la Luna e il Sole. Le Stelle fisse stanno tutte insieme su un'unica sfera, la più esterna e la più pura. Punto importante: la Terra gira tenendo sempre il lato da noi abitato rivolto in direzione opposta al fuoco centrale, ed è per questo motivo che esso si nega alla nostra vista. L'Antiterra è introdotta ad hoc per dare un'ulteriore giustificazione al fatto che dalla Terra non è mai possibile vedere il fuoco centrale (il Sole è altra cosa dal fuoco centrale, si limita a riversare su di noi la luce che da questo gli perviene). Va notato che nel sistema pitagorico la Terra si muove per la prima volta nella storia dell'astronomia greca antica.

La Terra gira molto più velocemente del Sole e della Luna, ed è per questo che una volta al giorno li sorpassa con l'effetto visivo apparente di una loro nascita a Est e un tramonto a Ovest. All'obiezione che con un simile modello le dimensioni del Sole e della Luna debbono variare di molto durante il giorno – e precisamente grandi quando sono al nostro zenit e piccoli all'alba e al tramonto – i pitagorici rispondono prendendo per l'orbita terrestre un diametro assai piccolo rispetto alle distanze Terra-Sole e Terra-Luna (che, incidentalmente, starebbero tra loro nel rapporto di 9:1).

A questo punto *Filolao* fa un improvviso balzo nella speculazione più astratta. Affermando che *tutte le cose avvengono per necessità e armonia*, sostiene che, come sassi che sfreccino attraverso l'aria, i corpi celesti emettono un suono, ciascuno il proprio, secondo le prescrizioni dell'armonia classica. Il loro moto circolare implica armonia: l'universo produce un canto soave basato sul moto ritmicamente e armonicamente coordinato di sette corpi celesti. Il suono sarebbe prodotto per effetto dell'attrito contro il mezzo nel quale navigano, aria o fuoco o materia più eterea. Il suono avrebbe un'altezza proporzionale alla velocità del corpo, la quale a sua volta crescerebbe direttamente con la sua distanza dal fuoco

centrale. E, ciò che più conta, i rapporti tra le frequenze (altezze) dei suoni sarebbero sempre tali da sortire accordi musicali armoniosi. A questo, gli oppositori obiettarono che se i suoni arrivano tutti insieme addio armonia, si tratta di un rumore di fondo, un confuso vociò senza caratteri musicali; ma l'obiezione non sembra preoccupare troppo i pitagorici.

Altra questione: perché allora nessuno li sente, questi suoni?

Per assuefazione, rispondono i pitagorici, avendoli uditi fin dalla nascita, come succede al fabbro nella sua officina, che lavora tranquillo nel frastuono. *Pitagora* era il solo che riusciva a distinguerli dagli altri suoni, e non ci sono ragioni per dubitare della parola del maestro. Più tardi, ma i pitagorici non possono saperlo, *Aristotele* obietterà nel *De coelo* che corpi così grandi e le infinite stelle farebbero un rumore così assordante da romperci i timpani, quindi la storia dell'abitudine non può funzionare. *Aristotele* dirà che i corpi non si muovono, ma si limitano a stare fissi sulle rispettive sfere e queste, essendo chiuse su se stesse, girano senza fendere il mezzo e perciò in silenzio (*Aristotele* in realtà non pensa alle sfere di *Filolao*, bensì alle cosiddette sfere omocentriche di Eudosso, che egli adotterà come base del suo sistema: ma il dettaglio non fa differenza). E concluderà, *Aristotele*, che quest'idea dell'armonia delle sfere celesti è emblematica dell'approccio pitagorico, ossia di scienza a priori, priva di ogni corrispondenza con la realtà.

Rimane adesso da capire in che modo gli intervalli di frequenza della scala musicale debbano corrispondere ai singoli raggi delle sfere planetarie. E qui la mente può lasciarsi andare alle più libere fantasie, visto che i dati astronomici del tempo erano alquanto vaghi (ma anche dopo che *Aristarco* avrà misurato la distanza Terra-Luna e Terra-Sole, si continuerà a parlare di queste faccende in maniera del tutto avulsa dalle conoscenze scientifiche).

In tempi recenti è stato suggerito che *Pitagora* abbia indicato, in maniera del tutto ipotetica, gli intervalli altamente consonanti di quarta perfetta, quinta perfetta e ottava – individuati nella sua scuola con il monocordo – come quelli che sarebbero corrisposti a quattro sfere del sistema, e precisamente Terra, Luna, Sole e Stelle fisse. In altre parole, egli non avrebbe fatto corrispondere a uno sette corpi celesti alle sette note della scala diatonica e visioni più elaborate sarebbero state sviluppate soltanto in epoche successive.

D'altra parte, essendo i rapporti associati ai tre intervalli rispettivamente 4:3, 3:2, e 2:1, prendendo questi numeri e applicandoli ai raggi delle sfere, i quattro corpi celesti sarebbero risultati eccessivamente ammassati l'uno sull'altro, in contrasto con la versione di *Filolao*; il quale, come si è detto, menziona una distanza del Sole dalla Terra ben nove volte maggiore di quella della Luna dalla Terra. Vediamo allora se questo numero può essere impiegato utilmente.

L'ordine dei pitagorici, andando dalla Terra alla sfera delle stelle, ossia dalla nota più profonda a quella più acuta, è:

Terra, Luna, Sole, Venere, Mercurio, Marte,

Giove, Saturno, Stelle fisse, dove si assume implicitamente che la Terra sia così vicina al fuoco centrale – ovvero sia che abbia raggio orbitale virtualmente nullo – da poter confondere i raggi orbitali della Luna e del Sole con le loro distanze dalla Terra (in ogni caso, questa condizione sarà verificata dopo che Aristotele avrà collocato la Terra al centro dell'Universo, al posto del fuoco centrale dei pitagorici). Un suggerimento moderno di Tannery è che per i raggi delle orbite planetarie si debbano prendere in considerazione non tanto i rapporti di frequenza negli intervalli musicali, quanto i numeri non frazionari – li chiamerò fattori di

frequenza – che si ottengono moltiplicando tali rapporti per il minimo comune multiplo dei denominatori, ossia:

Poiché fra l'intervallo di quarta e di quinta c'è una separazione di un tono, e numericamente è $9 - 8 = 1$, la proporzione 9:1 di Filolao riguarderebbe la quinta rapportata al tono. Allora facendo corrispondere il tono al raggio dell'orbita lunare (e in buona approssimazione, essendo la Terra molto vicina al fuoco centrale, anche alla separazione Terra-Luna), detto raggio rappresenterebbe l'unità di misura del sistema delle sfere.

La distanza Terra-Sole sarebbe in tal caso l'intervallo di quinta perfetta. La cosa tuttavia funziona assai male, giacché la separazione tra il grado I e il grado IV sarebbe di $8-6=2$ toni, laddove questi corrispondono a una terza maggiore. Inoltre, se la Luna occupa il primo grado della scala e il Sole il quinto, come si devono riempire i tre gradi intermedi, visto che tra i due astri non viene a cadere nessun pianeta? Parimenti, sopra il Sole ci sono ben cinque pianeti, mentre per completare la scala diatonica ce ne occorrono soltanto due, il VI e il VII grado.

A queste due ultime difficoltà fu risposto con una contromossa tipicamente pitagorica, quella di spostare il Sole in quinta posizione, ossia sopra Venere e Mercurio, senza alcun riguardo per la realtà osservata. Di questo espediente ci parla *Achille* nel II secolo dopo Cristo, il quale lo attribuisce al matematico *Ipsicle*. Con tale inversione, nella quale Venere e Mercurio si scambiano anche l'ordine, si arriva a una scala di 9 note separate da 8 intervalli, facendo però suonare anche la Terra.

Lascia perplessi il fatto che se la Terra è immobile – e ormai, dopo Aristotele, al fuoco centrale non v'è più ragione di credere – non si vede come possa emettere suoni; e anche che una scala di nove note non corrisponde a quella musicale in uso, la diatonica di sette note introdotta dallo stesso Pitagora. Una descrizione più quantitativa ci giunge da Censorino, che per la classificazione dei pitagorici ci dà la seguente versione:

La Terra sarebbe il primo grado della scala e le Stelle il primo dell'ottava superiore. La larghezza totale della scala diatonica è di 6 toni interi, anche includendo la Terra tra i corpi sonori e scartando oculatamente un pianeta in sovrannumero, rimane impossibile arrivare alla scala musicale di *Pitagora*, come si verifica subito dal confronto diretto (T=tono, S=semitono):

E tuttavia *Censorino* asserisce che il mondo è un eptacordo perché ha sette pianeti che possiedono il grosso del movimento. Dunque bisogna pensare che questa classificazione fosse riferita a un'altra scala musicale. Occorre dire che la versione di *Censorino* non è l'unica e ve ne sono altre in cui anche la larghezza della scala non rispetta quella della scala diatonica, essendo di 7 toni (ad esempio in *Plinio il Vecchio*, che allungò la distanza tra Saturno e le Stelle a 1 tono e mezzo), o di 6 e 1/2 (ad esempio in *Marziano Capella*).

Entrambi questi autori confermano la notizia che per *Filolao* la distanza Terra-Sole è 9 volte maggiore della distanza Terra-Luna, ossia il tono, e che *Pitagora* ne avrebbe fissato il valore di quest'ultimo in 126.000 stadi (circa 23.000 km), ossia a brevissima distanza dalla Terra, poco più di tre volte il raggio terrestre).

Sapendo che nel frattempo *Eratostene*, studiando l'ombra dello gnomone ad Alessandria d'Egitto, aveva misurato la circonferenza della Terra in 250.000 stadi (pari a 45.000 km, vicino ai reali 40.000), cioè il doppio del valore dato sopra, sorge il forte sospetto che questi scrittori non si siano dati molta cura nel rispettare l'ordine storico e la coerenza delle conclusioni. Sta di fatto che lo stesso *Plinio*, altrove, asserisce che la distanza Luna-Sole è di due toni e quella Sole-Stelle di tre, ciò che conduce di nuovo a 6 toni per la scala intera, ma diversamente distribuiti, per esempio il che non risolve comunque il problema di riportare la scala a quella pitagorica.

Si naviga nella più arbitraria opinabilità.

È l'affermazione di *Plinio* che Luna e Sole siano separati da 2 toni – o eventualmente da 2,5, ossia una quarta, secondo *Censorino* – che incoraggia ad adottare il suggerimento di *Tannery* che il dato 9:1 di *Filolao* non vada preso alla lettera come un rapporto di intervalli della scala musicale espressi in toni (la distanza Luna-Sole, infatti, dovrebbe essere in tal caso di 8 toni!). Ci sarebbe una possibilità ancora più accattivante, e cioè quella di cercare se la corrispondenza è di tipo logaritmico. In tal caso si avrebbe:

In $(\text{Distanza Terra-Sole}/\text{Distanza Terra-Luna})=\ln 9=2,2$ valore che si colloca bene tra i due detti.

Non è da escludere che, in maniera del tutto qualitativa, *Filolao* avesse in mente qualcosa del genere, avendo i pitagorici certamente acquisito la nozione che le corrispondenze nel mondo dei suoni – livello percepito del suono e intensità alla sorgente, altezza percepita e frequenza di emissione – non sono di diretta proporzionalità, bensì assai più tenui.

Non si può concludere questo discorso senza sentire il parere di *Platone*, un pensatore/poeta che non poteva non essere convinto assertore dell'armonia celeste. Per lui, **P'Anima del Mondo è la legge dell'universo** alla quale ciascuna delle discipline matematiche – aritmetica e geometria, astronomia, musica – contribuisce in modo armonico e coordinato. Riprendendo l'idea pitagorica, *Platone* afferma che ciò che noi udiamo nell'armonia musicale è un pallido riflesso della perfezione più profonda esistente nel mondo dei numeri, perfezione che trova un'aperta manifestazione nel moto dei pianeti. Noi cogliamo l'armonia dei suoni perché i ritmi del nostro essere sono plasmati in modo da risonare con quelli dell'universo celeste.

Nel Mito di Er, *Platone* adotta l'ordine dei pianeti di *Filolao*, ma lascia cadere le Stelle fisse e la Terra, che con

Eudosso e Aristotele era stata definitivamente congelata (del resto già con i pitagorici suonava e non suonava a seconda dei vari portavoce). I raggi delle orbite volute da *Platone*, ovvero distanze dalla Terra, sarebbero stati, secondo la lettura più accreditata che si appoggia a *Macrobio*, nella progressione: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27 vale a dire quella delle prime quattro potenze del 2 intercalate con le prime tre potenze del 3.

Una progressione rapida che corrisponderebbe a una gamma musicale per la musica delle sfere di ben quattro ottave più una sesta. Occorre tuttavia por mente al fatto che, rapportando tra loro questi sette numeri e facendo le necessarie trasposizioni di ottava, è possibile pervenire alla scala pitagorica, come discusso per esempio da P. Odifreddi.

C'è poi una versione di *Calcidio* secondo cui detti numeri non rappresenterebbero tanto i raggi, quanto le separazioni tra i rispettivi corpi celesti, scelta che porterebbe addirittura alla progressione di raggi 1, 3, 6, 10, 18, 27, 54 ossia all'aggiunta di un'altra ottava.

Altri sistemi sono descritti da *Plutarco* e da *Anatolio*, con varie larghezze della gamma musicale abbracciata.

Con l'armonia delle sfere celesti abbiamo voluto concederci una specie di gioco, dove le ipotesi più avulse dalla realtà dei fatti trovano altrettanto credito di quanto ne riceveranno sistemi più tardivi, costruiti in maniera professionale.

È con *Eudosso di Cnido* che nasce il primo sistema del mondo dove le predizioni geometriche vengono ottimizzate per confronto con le informazioni rese disponibili dagli astronomi. *Eudosso*, l'iniziatore dell'astronomia scientifica, è naturalmente il primo ad abbandonare la mistica dell'armonia celeste, anche se dopo di lui ci saranno frequenti ritorni, fino al Medioevo e persino al Rinascimento, con Keplero e Newton

(almeno in termini virtuali, come si vedrà subito). Non a caso *Aristotele*, che pure sovente si lascia prendere la mano dal pregiudizio e dalle leggende metropolitane, sulla scia di *Eudosso* fa dell'armonia celeste un sol boccone.

(*A. Frova*)

BREVI ACCENNI STORICI

*La musica procede secondo verità, poiché impone al
tumulto selvaggio della brama*

*la legge matematica del numero che è armonia,
al disordine del caos privo di misura*

*la legge del metro, che è metronomia, e al tempo
diseguale, a volte languido e convulso,*

*noioso e concitato, della vita quotidiana il tempo
ritmato, misurato e stilizzato*

(Vladimir Jankélévitch)

*La musica crea ordine dal caos; infatti, il ritmo impone
unanimità al divergente, la melodia continuità al
disarticolato e l'armonia compatibilità all'incongruo*

(Yebudi Menuhin)

ESPRESSIONI SONORE

Le espressioni sonore non sono altro che movimenti muscolari fattisi udibili, gesti che si sentono. Secondo i neuroscienziati il legame tra musica e movimento si rivela inestricabile.

L'attribuire minor peso al ritmo – inteso non solo come accentazione e durata delle note e dei silenzi, ma anche come articolazione a passo medio-lungo – opera distruttivamente perché il ritmo, facendo appello all'aspetto motorio del discorso musicale, è essenziale nel conferire forma e vitalità alla melodia.

Quando non è addirittura capace, nei compositori di talento, di sostituirsi largamente a essa, e financo all'armonia, com'è nel caso della Sagra della primavera di *Igor Stravinskij*, dove l'irregolarità e l'imprevedibilità degli accenti ritmici domina ogni altro aspetto della composizione (citerò più volte quest'opera come emblema di sperimentazione riuscita, ossia di autentica musica innovativa). Addirittura per *Stravinskij*:

il ritmo e il movimento, e non l'espressione delle emozioni, costituiscono i fondamenti dell'arte musicale.

Va evidenziato che il ritmo, a sua volta, risente dell'assenza dell'armonia perché le alternanze di consonanza e dissonanza, per effetto della tensione che creano, contribuiscono a dargli forma e corpo.

A proposito del ritmo, è il caso di sottolineare che la visione puramente sensoriale della percezione, che è stata quella tradizionale della psicologia, è oggi superata

dall'idea che essa sia invece un fenomeno senso-motorio, come aveva intuito *von Hausegger*, per cui si capisce quello che si sente e quello che si vede anche grazie al fatto che il corpo reagisce muovendosi. In simultanea, si badi bene, il che implica, nella sequenza sonora, la necessaria dose di predicibilità.

In parole diverse, affinché una musica possa rendersi non adiabatica, parlante, trasmisiva, in sostanza recepitibile, occorre che in certo senso sia anche danzabile. Luciano Berio amava dire che musica è la ricerca di un equilibrio tra corpo e intelletto. Di più: l'armonia viene sempre còlta in rapporto alla struttura ritmica, per cui può svilupparsi in modo chiaro e agevolmente percepibile solo quando gli accordi si evolvono in maniera ritmica.

Un aspetto tipico ed esclusivo della musica, tra tutte le arti, è il ruolo essenziale del tempo, del quale il ritmo è chiaramente una rappresentazione. Secondo James Sully, l'unità estetica di una composizione musicale differisce da quella di un'immagine pittorica o architettonica, le cui componenti sono tutte immediatamente presenti nella percezione, perché le parti in successione in un brano musicale non consentono un siffatto rapido e simultaneo apprezzamento.

Nella musica tradizionale siamo abituati a percepire ritmi strutturati in gruppi di battute, o misure, formate da un numero definito e regolare di battiti, tipicamente da due a quattro. Le battute sono divise da stanghette che servono a definire la posizione del battito principale, quello accentato.

Il valzer ha tre battiti per misura, con l'accento sul primo. Tale incasellamento di carattere metronomico è visto da molti musicisti del Novecento come una schiavitù per la libertà espressiva, in particolare per la possibilità che la musica scorra fluidamente, senza accenti o paletti metrici, in altre parole affrancata dal ritmo, come se il tempo dovesse fluire senza che sia dato accorgersene.

Esistono naturalmente forme meno drastiche di innovazione in fatto di ritmo, quali la poliritmia e la variabilità della metrica, così come l'irregolarità di accentazione, che talvolta hanno sortito effetti altamente suggestivi, ad esempio in *Stravinskij e Bartók*.

Due o più disegni ritmici, costituiti da note di diversa durata, ma che occasionalmente vengono a coincidere, fluiscono senza ingenerare una sensazione di caos e hanno l'effetto di accrescere la tensione. Si ottiene una completa indipendenza ritmica delle voci usando diverse indicazioni metriche con stanghette di misura non allineate verticalmente.

Senza elementi armonici, melodici e ritmici, senza un preciso riferimento del materiale sonoro al fluire del tempo, l'ascoltatore medio non è posto in grado di cogliere l'individualità e le intenzioni del compositore, non riesce ad attribuire significato a ciò che ascolta, né riceve stimoli fisici e motori. Da ciò deriva una perdita di contatto con l'oggetto musicale che induce una parte del pubblico ad assumere atteggiamenti artificiali e a formulare giudizi inattendibili, e un'altra parte a entrare in uno stato di frustrazione, che rende estranei all'evento musicale, quando non suscita addirittura insofferenza.

È appena il caso di ricordare che secondo gli studiosi di tutti i tempi la musica è nata e si è sviluppata grazie al ruolo determinante di quattro fattori chiave, **Primo**, la cadenza del parlato, che si allarga e nobilita nella melodia; secondo, **la timbrica vocale** che – oltre al suo primordiale significato di richiamo sessuale e strumento di difesa e orientamento – con il suo carattere intrinsecamente strutturato secondo le regole dell'armonia, ha indotto a cogliere la potenzialità di quest'ultima; **terzo, la stimolazione** del coinvolgimento corporeo – la gestualità, il moto ripetitivo, la danza – che ha dato enfasi al ritmo; e **infine le passioni umane**, che hanno creato l'esigenza di contrasti, alternanze di tensione

e quiete, contrapposizione di consonanza e dissonanza, varietà di tempi, ritmi e contenuti.

Civiltà musicali

A partire dai Greci, la musica in Occidente ha avuto uno sviluppo qualitativo e quantitativo a dir poco grandioso, come in nessun'altra parte del mondo è accaduto. Ad esempio, la straordinaria importanza che in essa ha assunto la sua più recente acquisizione, l'armonia, non ha eguali: vi sono civiltà musicali – o meglio stadi di evoluzione musicale – che ne fanno del tutto a meno, soprattutto là dove gli strumenti impiegati sono di natura percussiva, quindi tonalmente poco o per nulla caratterizzati e come tali volti soprattutto alla produzione del ritmo.

Ogni civiltà ha il suo luogo, la sua stagione e il suo modo di essere, e per quella musicale, forse perché associata in notevole misura al progresso delle arti in generale non meno che delle conoscenze scientifiche, l'onore e l'onere sono toccati al nostro continente. Scriveva *Ernst Haeckel*, **nel lontano 1879**:

Quale contrasto tra le rozze sensazioni sonore di un selvaggio, il cui massimo godimento musicale è la ripetizione ritmica di un rumore o al massimo di un suono di tamburo o di zufolo, e l'intelligenza musicale di un individuo civilizzato di cultura, il cui orecchio si bea alle classiche armonie di un'opera di Mozart o di una sinfonia di Beethoven!

Oggi una simile affermazione verrebbe giudicata quanto meno razzista.

È difficile accettare l'idea, difesa da alcuni, che le culture musicali dei diversi Paesi e delle diverse epoche siano equivalenti, nel senso che non si possa farne una classificazione gerarchica in termini di grado di crescita e di sviluppo.

Come ogni attività umana, la musica ha avuto una storia evolutiva diversa da Paese a Paese a seconda delle circostanze ambientali in cui si è trovata a operare. Secondo i propugnatori dell'idea dell'equivalenza delle diverse culture musicali, il musicofilo occidentale troverebbe poco godibile la musica orientale per un mero fatto di mancata pratica dei sistemi musicali adottati, e ciò varrebbe anche nell'altro senso.

I fatti dimostrano invece che oggi, in tempi di rapido trasferimento dei messaggi culturali, gli appassionati di musica classica occidentale sono tanto numerosi in Giappone quanto in Italia; anzi, chi ha avuto occasione di frequentare le sale da concerto di Tokyo o di Osaka sa bene che le platee rivelano interesse, attenzione e gusto per la grande musica europea forse anche maggiori che le nostre. Per non dire delle ottime scuole musicali presenti in Giappone e dei grandi direttori, cantanti e solisti che lì si formano per poi emigrare ed essere accolti con tutto il rispetto dalle nostre parti.

Cina e India e Corea sembrano avviate nella stessa direzione. E persino Paesi dove la musica era fino a poco tempo fa una tradizione orale, stanno introducendo la scrittura musicale europea, adottando anche molti dei percorsi descrittivi che la nostra tradizione culturale ha messo a punto per *raccontare* il suono e la musica.

Ciò se non altro come conseguenza della dominanza nel mondo d'oggi della scienza e della tecnologia di marca occidentale. Si tratta di evenienze a mio parere complessivamente positive, in quanto sono passi nella direzione del superamento delle barriere culturali che dividono i popoli della terra.

Un'altra notazione: il fatto che oggi, con il maggior contatto e il più rapido scambio delle informazioni tra le diverse parti del mondo, la musica occidentale abbia assorbito tante esperienze e culture musicali proprie dell'Asia, dell'Africa e dell'Indonesia – si pensi soltanto

all'apporto essenziale e affascinante degli strumenti percussivi, promosso dall'arrivo in Europa del gamelan giavanese – non significa affatto che essa non rimanga comunque un punto focale, in quanto espressione dello sviluppo più avanzato dell'arte di far musica, e il terreno dove meglio può realizzarsi e arricchirsi la sintesi delle diverse esperienze. In fatto di musica, così come di scienza, un atteggiamento eurocentrico (in senso lato) è inevitabile e, lungi dal suonare limitativo, si presenta oggi come la via più praticabile perché la musica costituisca un linguaggio e un patrimonio culturale comune a tutto il globo. Va da sé che ciò non implica affatto una superiorità della musica europea rispetto ad altre (certe forme di espressione, ad esempio, sono presenti soltanto in musiche di altri Paesi); implica soltanto, ripeto, una sua più articolata complessità e un più avanzato stadio di sviluppo storico.

Si direbbe che la questione sia soltanto di apprendimento di un linguaggio musicale non propriamente familiare, ma via via più accessibile, e che tale apprendimento non presenti particolari difficoltà. Non più di quelle incontrate da un adolescente europeo quando, adeguatamente esposto al suono della musica seria, a un dato punto ne scopre i meriti. Ora, non credo si possa dire lo stesso del pubblico occidentale nei confronti delle musiche dell'Asia: a Pechino si rappresentano le opere di Mozart, Rossini e Puccini, con interpreti locali, ma non a Roma l'opera cinese, che pure lì gode di grande rispetto.

...E se a noi capita di ascoltarla, diciamo quanto meno che il modo di cantare è monotono, oppure sforzato e innaturale, e prestiamo attenzione solo nel limite in cui ci interessa come esperienza culturale. **Questi fattori suggeriscono che esiste una forte asimmetria tra le due culture.** Evidentemente, per un orecchio abituato alla complessità e alla ricchezza della musica colta occidentale, un concerto di musica orientale è poco stimolante.

(A. Frova)

Non vorrei passare per eurocentrico a priori. Condivido il punto di vista di tanti etnomusicologi che evitano di stabilire gerarchie quando affermano:

La musica è un elemento fluido, dinamico della cultura e cambia per adeguarsi ai desideri espressivi ed emotivi dell'uomo..., come tutta la nostra cultura espressiva, la musica è un peculiare adattamento umano alla vita sul pianeta terra. Ogni cultura musicale rappresenta uno specifico adattamento a circostanze particolari. Le idee sulla musica, l'organizzazione sociale, i repertori e la cultura materiale musicale variano da una cultura musicale all'altra. Sarebbe insensato definire una cultura musicale come primitiva perché questo significherebbe imporre i propri standard a proposito di un gruppo che non si conosce. Questo etnocentrismo non ha spazio nello studio delle musiche del mondo.

PRIMO VIOLINO

Il violino, risultato di un lungo processo di ottimizzazione nei secoli, passato attraverso le magiche mani di *Gasparo da Salò, degli Amati, di Stradivari, di Guarneri*, è lo strumento emblematicamente più perfetto, sia per la bellezza del suono, sia per la sonorità, soprattutto in considerazione delle piccole dimensioni e del peso. Il bel suono nasce, naturalmente, dalla straordinaria rispondenza delle risonanze della cassa alla gamma di frequenze che allo strumento si chiede di coprire.

In questo ventesimo secolo prosaico e materialista, che crede in poco oltre al denaro, non c'è paura che nessuna delle nostre meraviglie del violino sia associata all'arcidemone.

Possono essere considerati problemi fisici, ma il soprannaturale viene eliminato dallo studio.

Ma *Paganini* non visse nel ventesimo secolo, e ai suoi tempi il diavolo era un personaggio molto reale, nonostante il temporaneo rovesciamento di molte credenze attraverso la rivoluzione francese e l'intronizzazione della dea della ragione nella chiesa di Notre Dame, Parigi.

Può sembrare assurdo, ora, anche solo ricordare queste calunnie di un *Paganini* **diavolo e assassino**; ma dobbiamo fare i conti con l'ambiente di un grande genio, per studiare la causa del suo fallimento nel diventare grande come uomo; perché sicuramente era un grande personaggio. Che egli attraversi la maggior parte dell'Europa, inseguito da racconti di diavolerie e omicidi,

è uno dei commenti più tristi di quel periodo; che il ferro è entrato nella sua anima e l'uomo capace di affetto è diventato un avaro e un misantropo, è ancora più triste.

È l'olandese volante del violino.

Com'è stato che il diavolo e il violino sono entrati in relazione?

Abbiamo l'autorità di *Martin Lutero* che il diavolo odia la musica. *Lutero* non solo credeva nel diavolo, ma credeva di vederlo: e nella stanza del castello di Wartburg si può ancora vedere il segno sul muro, dove lanciò il calamaio al demonio, che cercò di ostacolare la sua opera di tradurre la Bibbia.

È curioso che l'unico strumento su cui, per quanto ne sa chi scrive, Satana è stato rappresentato mentre suonava, sia uno dei precursori del violino.

C'è un pezzo di scultura nella Cattedrale di Amiens, raffigurante Satana che suona su una Vielle ovale a tre corde, del XIII secolo.

La storia di *Tartini* e del suo sogno, quando il diavolo suonava così meravigliosamente il violino, è nota a tutti, ed è, inoltre, perpetuata nella sonata *Il Trillo del Diavolo*. Si narra di *Thomas Baltzar*, il primo grande violinista mai ascoltato in Inghilterra, che quando suonava a Oxford stupiva tutti facendo scorrere le dita fino alla fine della tastiera. John Wilson, il professore di musica di Oxford, il più grande giudice di musica che sia mai stato, secondo Anthony à Wood, si è chinato ai piedi di Baltzar, secondo il suo modo umoristico, per vedere se era un diavolo o no, perché agì al di là e al di sopra delle capacità umane.

Dato che ciò avveniva **nel 1658**, c'erano delle scuse per l'oscura cupa simpatia; inoltre la musica aveva subito un'eclissi e gli artisti in questo paese erano relativamente

pochi. Anche il gentile e garbato Corelli si è dimenticato di applicare il termine, diavolo, a un altro violinista.

Poiché la storia potrebbe non essere così conosciuta come quella precedente, la ripeterò brevemente. *Nicolaus Adam Strungke* (o *Strunck*), violinista di *Ernest Augustus*, Elettore di Hannover, quando a Roma (circa 1684) fece suo il compito di vedere *Corelli*. Presentandosi al maestro italiano come musicista, *Corelli* chiese quale fosse il suo strumento. *Strungke* rispose che poteva suonare con il clavicembalo e un po' con il violino; ma desiderava particolarmente ascoltare *Corelli* su quest'ultimo strumento, la sua fama era ampiamente nota.

Corelli acconsentì cortesemente e suonò un pezzo all'accompagnamento di clavicembalo di *Strungke*. In seguito *Strungke* suonò una toccata, con la quale *Corelli* fu così rapito che mise da parte lo strumento per il fascino musicale udito. Quando *Strungke* ebbe finito di suonare il clavicembalo, prese il violino e iniziò a maneggiarlo con noncuranza, dopodiché *Corelli* osservò che aveva una buona mano d'arco e non voleva altro che la pratica per diventare un maestro del suo strumento. In quel momento *Strungke* stonò il violino, e suonò con tanta destrezza, tentando le dissonanze provocate dal miscuglio con tanta abilità, che *Corelli* gridò in un tedesco stentato:

Mi chiamo Arcangelo, un nome che nella lingua del mio paese significa un Arcangelo; ma lascia che ti dica che tu, Signore, sei un Arcidemone!

Il suono del pianoforte di *Beethoven* e le sue composizioni hanno portato i costruttori di quello strumento a estendere la sua bussola; *Liszt* ha aperto la strada a un nuovo sistema per pianoforte, con effetti fino ad allora inimmaginabili, e l'impulso è venuto da *Paganini*. Nessun altro esempio è ricordato nell'intera storia della musica e i suoi innumerevoli interpreti, come lo strumento di un violino che rivoluziona in modo assoluto l'interpretazione musicale del pianoforte. Ho già

accennato a Liszt a Parigi, di come, depresso e sofferente, si ritirò dall'arte e si seppellì in solitudine. La rivoluzione **del 1830** lo destò, ma fu *Paganini* a riaccendere la fiamma dell'arte.

Ciò per cui i poeti dell'epoca si sforzavano nelle loro produzioni letterarie - libertà di forma e di soggetto - lo vedeva qui nel campo della riproduzione della musica. Con tutto ciò i gravi difetti e l'unilateralità delle capacità e del genio del grande violinista non sfuggirono al giovane pianista. Lo misurava in base agli ideali della cultura artistica che brillavano davanti ai suoi occhi. Riconosceva chiaramente l'enorme influenza che *Paganini* esercitava su di lui e vedeva quanto umana fosse la missione dell'artista - **si risvegliò la consapevolezza che la cultura artistica è inseparabile dalle simpatie umane**, affinché un uomo possa diventare un grande artista.

Questa convinzione trasse dalle sue labbra le parole orgogliose ma nobili *Génie oblige*.

Ora, per quanto riguarda l'accordatura di *Paganini*, il suo strumento è un semitono più alto del tono normale. Sarà ammesso che le diverse tonalità hanno qualità distintive, alle quali alcuni musicisti sono più sensibili di altri. Alcuni lo chiamano *key-color* preferisco l'espressione *key-character*. Sul violino alcuni tasti sono più sonori di altri. **L'effetto può essere in parte mentale**, e credo, anche se posso sbagliarmi, che un violinista suona con una sensazione diversa nella tonalità del Mi, rispetto a quella che sarebbe eccitata dalla chiave di Mi bemolle, e questo a parte l'estetica importazione della composizione stessa. In molti concerti i violini del coro - se così posso chiamarli - a volte suonano le stesse note con il solista, e assorbono così il tono di quest'ultimo che l'ascoltatore può sentire solo la massa del tono del violino.

È documentato che *Paganini* non è mai stato sopraffatto dai "tutti" PER TUTTI i pezzi che ha suonato (e scritto), anche se alcuni scrittori dicono che il suo tono

non era eccezionale per il volume. La spiegazione può essere dedotta per quanto segue. *Paganini* aveva un'organizzazione musicale quasi morbosamente acuta, un acuto senso dell'udito, in cui assomigliava a Mozart e Berlioz. *Paganini* ha scritto la parte solista del suo primo concerto in Re (accordando il violino un semitono più alto) e le parti orchestrali in Mi bemolle.

Perché?

Non perché il Re fosse una chiave più facile da suonare, né perché alcuni passaggi se visti come in Mi bemolle erano meraviglie di esecuzione; ma perché sentiva la differenza nella “potenza” delle due chiavi. La Sinfonia di Mozart per violino e viola, con orchestra, è in mi bemolle, ma la parte viola è in re, e lo strumento doveva essere accordato un semitono più alto... ma la domanda rimane: *il modo di suonare di Paganini ha portato un beneficio permanente all'arte?*

Aveva un'influenza permanente e, in tal caso, era ed è ancor oggi per sempre?

Per adoperare un aspetto materiale, fu grazie a *Paganini* che la fama di **Joseph Guarnerius** fu pubblicata fuori dall'Italia. I nomi di **Amati e Stradivarius** divennero gradualmente familiari al mondo musicale, ma **Guarnerius**, nelle mani di un *Paganini*, uscì alla fine dal proprio confine geografico.

Questo illustre violino era spesso accreditato del fascino che apparteneva all'esecutore; gli effetti magici e ceppi sublimi che egli ne traeva, doveva, si pensava, riposare sul violino. Ogni aspirante violinista, i cui mezzi gli permettevano di indulgere nel lusso, cercò di assicurarsi uno strumento del grande **Guarnerius o una Stradivari**. La richiesta così sollevata ha portato alla luce quelle gemme dell'arte del liutaio ora in possesso di ricchi dilettanti e di pochi professori. Quando le varie opere del dotato **Guarnerius** furono portate alla luce, fu avvertita

molta sorpresa che tali tesori dovessero essere conosciuti solo da una manciata di oscuri artisti divinatori di Dio, principalmente nelle chiese e Templi d'Italia.

Seppure venerati fuori dalla loro piccola patria!