



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SILENZIO
a cura di Massimiliano Fierro
settembre 2012

EMANUELE FERRARI

Al plurale.

Per una fenomenologia del silenzio in musica

Il silenzio musicale, come ogni altro silenzio, *non è neutro*. È una componente fondamentale della strategia comunicativa del compositore, e quindi ha un valore espressivo che dipende dal contesto. I contesti musicali però sono moltissimi, e si possono descrivere solo con analisi sofisticate. Se il senso varia, dovremo allora passare *dal silenzio ai silenzi*. Questo scritto non intende affrontare il silenzio in musica come tema generale, ma proporre l'analisi di tre casi diversi tra loro, tratti dal repertorio pianistico: tre spunti che, mettendo in risalto le differenze più che le somiglianze, suggeriscano una possibile *fenomenologia del silenzio musicale* come elemento espressivo dei pezzi. Si tratta dunque di ascoltare la musica, in un certo senso, ribaltando l'usuale approccio e dirigendo la propria attenzione, anziché verso la pienezza, verso tutto ciò che le dà un senso, rapportandosi ad essa come l'ombra alla luce: l'assenza, la mancanza, il venir meno, il sottrarsi dei suoni.

Il potere del silenzio: Mozart

A prima vista, le 12 Variazioni su "Ah, vous dirai-je, Maman" per pianoforte di Mozart non sembrano un brano che sfrutta il silenzio nelle sue valenze espressive. I momenti di silenzio vero e proprio – quelli in cui la musica tace, per intenderci – sono pochissimi, e non hanno un'importanza fondamentale. Vi sono sì brevi

istanti di pausa tra una variazione e l'altra, ma il loro ruolo è strutturale: servono a separare e a distinguere le variazioni, indicando con precisione all'ascoltatore il momento di passaggio tra l'una e l'altra. La funzione di questi silenzi è diacritica, non espressiva. Sono come il bianco che separa le parole sulla pagina scritta, distinguendole e connettendole al tempo stesso, dando all'insieme il senso di un ordinato procedere, di una sequenza intelligibile.

All'interno dei brani le cose non vanno meglio. Le pause sono poche, prevale un movimento fluido e continuo che prende spesso la forma del *moto perpetuo*, ossia di una successione rapida, regolare e apparentemente inarrestabile di note. Il carattere è quello di molte composizioni pianistiche di Mozart: un misto inimitabile di dinamismo, grazia, solarità e flessibilità espressiva che nel suo naturale e incontrastato procedere non lascia spazio a dubbi o ripensamenti – meno che mai a silenzi.

Eppure, proprio nel cuore di questa inarrestabile fontana di suoni, il silenzio trova un ruolo. Alla fine della settima variazione il pezzo è decollato da molto tempo, all'insegna di un teatro dei suoni che trasforma il pianoforte in un esilarante palcoscenico affollato di gesti e personaggi, inchini e riverenze, aristocratici e borghesi (Ferrari 2003: 199-211). La settima variazione è di per sé la miniatura di un concerto per pianoforte e orchestra, col pianista impegnato a snocciolare scale su e giù per la tastiera, e l'orchestra pronta a replicare con un entusiasmo umoristicamente sospetto. La dimensione qui è più che mai quella della *pienezza*, una pienezza che è tutt'uno col senso di un'allegria cosmica e senza riparo, connaturata allo sguardo acutissimo e divertito del compositore sul mondo. Ma l'inizio dell'ottava variazione la fantasia estroversa, dilagante e inarrestabile che ha tenuto banco fin qui si arresta, lasciando spazio a un esile e sorprendente *fugato* che resuscita lo *stylus antiquus* con un vero colpo di scena [Video 1]. Il dinamismo dei moti perpetui si trasforma nel continuum di un'esposizione di fuga barocca, il cui tempo in lenta espansione richiama, ancora più indietro, la regolarità astratta del *tactus* rinascimentale, con un effetto che Gallarati chiama, riferendosi a Bach, di stuporosa fissità metafi-

sica (Gallarati 1993: 46). Oltre al movimento, anche la quantità di suono subisce una drastica e improvvisa riduzione: la struttura a canone, con le voci che entrano una dopo l'altra, toglie ogni impatto alla massa sonora, ridotta ad un'esile voce *nel silenzio*. Eccoci al punto: non si tratta di un silenzio materialmente presente come interruzione della musica e cessazione del suono, ma di un silenzio improvvisamente percepibile *intorno alla musica*. La continuità delle variazioni precedenti crea un effetto di saturazione sonora – relativa, trattandosi di Mozart, ma sufficiente allo scopo – che le colloca in quella dimensione espressiva che ho chiamato di pienezza. Alla fine della settima variazione questa pienezza assume una venatura epica, con una cadenza che evoca il suono glorioso del *tutti* orchestrale: mai come qui il palcoscenico virtuale di questo teatro dei suoni è così affollato. All'improvviso, ecco l'ottava variazione: il movimento brillante diviene semplice tempo che scorre, il volume ha un crollo, la scrittura si fa esile, il suono fa pensare a cristalli di ghiaccio. Il vuoto si fa strada, e con esso il silenzio. Un silenzio che, grazie al brusco contrasto con quanto precede, diviene improvvisamente percepibile intorno alla musica. Un silenzio ottenuto *per sottrazione*. Ritirandosi all'improvviso, il quadro rende di colpo visibile il fondale scuro sul quale sorge. D'un tratto, la musica non ci fa più compagnia, e la sentiamo *immersa nel silenzio*. Anche dopo che la prima voce ha esposto il tema – ora divenuto soggetto di una microscopica fuga – e le voci diventano tre o quattro, l'ottava variazione non perde più questa bordatura di silenzio: si sviluppa e si compie senza mai perdere il senso di questa evocazione del silenzio che sta intorno.

L'effetto espressivo è straordinario: silenzio, vuoto, solitudine. Entriamo in un cono d'ombra in cui la morte fa sentire la sua presenza in modo non drammatico, come il ghiaccio che arabesca i rami degli alberi nelle gelate d'inverno. Mozart sfrutta il carattere di per sé impenetrabile, l'indeterminazione semantica del silenzio, per rafforzare il carattere enigmatico della variazione. È vero infatti che, come spesso si dice, *il silenzio parla*. Ma questa eloquenza non è una sua qualità intrinseca, poiché dipende integralmente dal

contesto. Se non ne siamo convinti, facciamo un piccolo esperimento mentale. Immaginiamo di acquistare un cd intitolato *Silenzi* che consta di otto tracce di circa tre minuti ognuna. La prima si intitola "Silenzio imbarazzato", la seconda "Silenzio ostile", la terza "Silenzio complice", e così via. È facile prevedere che, anche dopo molti... ascolti, non saremmo in grado di distinguerli. Il silenzio ha questa qualità opaca, oscura e indiscernibile che non è un limite, ma una componente del suo potere espressivo. È proprio questo fondo impenetrabile che Mozart sfrutta nell'ottava variazione, rendendolo complice del mutato carattere della musica. Quasi sempre, nella musica di Mozart, l'improvvisa apparizione dello stile antico e del contrappunto è legata al sentimento dell'arcano e del sublime, ma spesso anche dell'insondabile e dell'enigma – fa testo per tutti l'incredibile musica degli Armigeri nel secondo atto del *Flauto magico*. Massimo Mila ha suggerito una lettura "sintomatica" (D'alessandro 1989: 274-280) del periodico riaffiorare della polifonia nello stile classico, intendendolo con fine umorismo come una sorta di compensazione per l'egemonia della dimensione armonica e verticale, o addirittura di inconfessato rimorso:

Nei musicisti del Settecento si avverte una specie di cattiva coscienza nei riguardi della polifonia. La seppellivano, ma con un funerale di prima classe, e senza lesinare alla buon'anima gli elogi funebri. (Mila 1985: 138)

Comunque stiano le cose, la complessità della scrittura contrappuntistica qui ha un esito inequivocabile: l'innocua canzone "Ah, vous dirai-je, Maman", elaborata a canone e in modo minore mostra un volto cerebrale e impenetrabile, abissalmente lontano dal suo aspetto iniziale. È qui l'alleanza col silenzio: l'impenetrabilità della musica entra in risonanza con quella del silenzio che essa stessa rende di colpo percepibile, precipitando il brano nella dimensione dell'enigma. Non a caso, l'unico silenzio materiale che l'interprete può sfruttare in modo espressivo in tutto il ciclo è proprio quello che segue l'ultima nota di questa variazione: un si-

lenzio sospeso, pregnante e carico di mistero, che suona come un paradossale commento che non sappiamo decifrare, poiché (in)espresso nel silenzio di una *lingua muta*. Un verso dei *Giardini di marzo* di Battisti-Mogol risulta appropriato: "Ma non una parola chiarì i miei pensieri".

La sterzata espressiva che questa variazione impone all'intero ciclo non è senza conseguenze. Il tocco gelido dell'arcano e dell'enigma sposta il baricentro espressivo del pezzo in un modo che è impossibile ignorare; nel procedere, Mozart ha il problema di ripristinare l'equilibrio dell'insieme. L'uscita dal silenzio e dall'ombra avviene per gradi, attraverso le due variazioni successive. La nona variazione è ancora un canone, ma con materiale sonoro di segno opposto. Il tema "Ah, vous dirai-je, maman" è proposto in una versione sonora e squillante che evoca un concerto di campane a festa. Il susseguirsi ravvicinato delle entrate di soprano, contralto, tenore e basso non evoca qui la severità del coro ma ha un effetto stereofonico, spaziale. È come se il canone si sviluppasse tra quattro campanili posti in diversi punti dello spazio, che si richiamano e si rispondono con le loro diverse voci. L'effetto è sorprendente: dopo l'ipnosi enigmatica dell'ottava variazione, sembra che la nona si incarichi di disperdere lo strascico di malessere che l'aver varcato quel cerchio magico lascia in eredità. La nona variazione, in questo senso, è quasi un rituale apotropaico di allontanamento del male, o un esorcismo.

Nella seconda frase (la nona variazione, come il tema, ne ha tre) il suono scampanante continua, ma Mozart lo contamina con la sua prodigiosa capacità mimica e quasi "somatica" di scrittura: la musica assume il tipico atteggiamento settecentesco da bimbo beneducato e col naso all'insù, pronto però all'impertinenza e alle marachelle. Dopo l'algida stasi dell'ottava variazione la circolazione sanguigna sta riprendendo, e con il nuovo canone scampanante della terza frase l'allegria e la luce solare sono completamente ristabilite. Non così il movimento: la nona variazione ci conduce sì fuori dal cono d'ombra, ma al prezzo di un perdurante senso di stasi. Ecco allora che la decima si incarica di ripristinare il movi-

mento fluido e continuo di una sonorità pienamente orchestrale. Il quadro sonoro, ancora una volta, si espande e si amplia, “rimangiandosi” il fondale di silenzio che si era reso percepibile, il suono fluisce, scorre e ci avvolge. L'anomalia dell'ottava variazione è compensata, Mozart ha traghettato il pezzo fuori dalla zona d'ombra, del silenzio e del vuoto.

Il silenzio come baricentro espressivo: Chopin

La Prima Ballata di Chopin comincia con una metamorfosi espressiva. Una sonante fanfara a due mani nel registro grave, *forte*, si sposta verso l'acuto, perdendo la solennità iniziale e trasformandosi in un'interrogativa voce nel silenzio. Il passaggio da *forte* a *piano* è rapido ma non improvviso, avviene attraverso un progressivo decrescendo. Il cambiamento non si verifica quindi tra due unità formali successive come in Mozart, ma tra l'inizio e la fine di uno stesso frammento. Le prime note creano un effetto di saturazione che le successive si incaricano di disperdere rapidamente, riducendo la sonorità e facendo progressivamente emergere il silenzio come loro fondale. L'effetto è impressionante: l'annuncio solenne di una formale inaugurazione (Rosen 1995: 365) si trasforma, per così dire sotto i nostri occhi, in un ripiegato ed esitante *dire fra sé*. A differenza che in Mozart, il silenzio è non solo evocato, ma anche materialmente presente, visto che il frammento è seguito da due pause (ultima croma di mis. 3 e prima croma di mis. 4) [Video 2]. La prima conclude il diminuendo, dando la sensazione che la musica proceda verso il silenzio. La seconda dà avvio al frammento successivo, marcato *piano*, che sembra così uscire dallo stesso silenzio sul quale era rimasta sospesa la prima interrogazione. Se Mozart sfrutta l'opacità del silenzio, Chopin ne coglie l'eloquenza: le due pause danno il senso nettissimo dei puntini di sospensione alla fine di una frase, e lasciano intendere che non tutto è stato detto. Il silenzio è qui, romanticamente, il luogo della risonanza

emozionale della musica, il suo riverbero oltre le note, ed è parte di una strategia che fa della reticenza e dell'accenno il nucleo di un atteggiamento poetico, come ha notato Gide: “Chopin propone, suppone, insinua, seduce, persuade; quasi mai afferma. E noi ascoltiamo tanto meglio il suo pensiero, quanto più esso si fa reticente” (Gide 1939: 30).

Il processo continua con il secondo frammento, *piano*, che termina, ancor più incerto ed esitante, con altre due pause (tra le mis. 5 e 6) [Video 3]. Questa volta il diminuendo non è indicato da Chopin, ma è talmente connaturato al tono della frase che gli interpreti lo realizzano quasi senza eccezioni. Ecco quindi un fenomeno interessante: il climax espressivo di questa prima sezione, *Largo*, sta proprio nel silenzio che segue il secondo frammento. Il graduale diminuire del suono a partire dalle note iniziali è ribaltato in un paradossale ma efficacissimo *crescendo di silenzio* che culmina nelle pause che seguono il secondo frammento: è qui che, nelle esecuzioni dal vivo, il pubblico trattiene il respiro. Di solito si pensa al punto culminante come ad un'apoteosi sonora, (Mancini 1998), come alla fine di un crescendo rossiniano, e invece qui il punto culminante è in un silenzio che conferisce alla Ballata, proprio sul suo nascere, una carattere meditativo che non verrà meno anche nelle sezioni più scintillanti.

Un *dire fra sé*, dicevamo. Il silenzio di cui è permeata questa sezione iniziale è quello dell'intimità, della vicinanza a se stessi, del monologo solitario; il rapido passaggio dal tono oratorio delle prime note all'esitazione poetica delle ultime delimita l'arco espressivo dell'intero pezzo. Il *Largo* introduttivo si conclude con un terzo frammento di tono ancora più esplicitamente interrogativo, che non ha bisogno di ulteriori pause perché è ormai *immerso nel silenzio* (mis. 6-8). A questo punto tutto è pronto per l'elemento chiave della Ballata, il ritornello. È un ritornello che risuona nel silenzio e vi si mantiene, sfruttandone appieno le risonanze espressive. Il silenzio qui ha come attributi chiave il vuoto e la solitudine, e Chopin adotta una scrittura sofisticata che fa di tutto per non vanificarli. Un senso di solitudine permea infatti il rapporto tra la

voce superiore, che intona la melodia, e l'accompagnamento. Quest'ultimo è ben lungi dal produrre quell'effetto di *compagnia* che il suo nome sembrerebbe attribuirgli: al contrario, la sonorità è esile e le frequenti pause impediscono qualsiasi effetto di rassicurante accumulo del suono. Non avvolge e non sostiene, questo accompagnamento, una melodia che su ogni battere (il punto chiave dello schema metrico) *resta sola*, sospesa nel silenzio. Il gioco poetico con il vuoto è invece affidato all'andamento, cioè al modo di muoversi della musica. Il metro in sei quarti allude a un possibile andamento di valzer senza che questo prenda mai corpo. Le battute sono di sei quarti anziché di tre, il che crea un primo livello di astrazione; ma soprattutto manca l'elemento più importante che trasformerebbe questo passaggio in vera musica di danza, ossia l'appoggio sul tempo forte (o battere). Le stesse pause che impediscono all'accompagnamento di accumulare suono hanno sull'andamento un effetto ancora più raffinato, fanno sì che la musica accenni le movenze di un valzer senza mai diventarlo veramente: l'andamento, come l'accompagnamento, è *insaturo*. Si fluttua nella dimensione dell'allusione e dell'accenno, sospesi... sull'orlo di un valzer.

Silenzio, solitudine, vuoto. Le parole sono le stesse che abbiamo usato per Mozart, ma il loro senso espressivo è ben diverso. Anzi, che lasciar intuire il rovescio oscuro dei Lumi (Carli Ballola e Parenti 1996: 208) questa terna delinea il perimetro di un nucleo poetico destinato a ripresentarsi periodicamente nel corso del pezzo. La Prima Ballata è una creatura multiforme e stupefacente, riluttante alle definizioni e agli schemi. Rosen ne individua il nucleo espressivo nella fusione tra lirico ed epico, ma omette di nominare un terzo filone espressivo, lo stile virtuosistico di matrice salottiera e Biedermeier (Rattalino 2003: 89-105), l'intrattenimento elevato a livelli di intensità e pregnanza espressiva senza precedenti. Sul piano formale, l'originalità architettonica del brano fa sì che gli schemi analitici proposti dagli studiosi raramente coincidano. Eppure la saldezza formale è innegabile, e l'unità espressiva del pezzo si coglie già dal primo ascolto.

La nostra impostazione ci consente di individuare almeno un elemento di questa unità. La grande varietà del pezzo ha un contrappeso, una sorta di baricentro espressivo, proprio nel periodico *ritorno al silenzio* incarnato dal ritornello. Questi momenti di silenzio, tre in tutto, sono l'architrave su cui si regge l'edificio [Video 4, Video 5, Video 6]. È un silenzio relativo, evocato e rievocato ogni volta: non stiamo parlando di pause, ma di una qualità espressiva della musica. Nella prima apparizione del ritornello il silenzio è la sua dimensione naturale, il fondale sul quale sprigiona il suo potere suggestivo e misterioso. Nel corso del pezzo, ogni volta che il ritornello riappare questo silenzio alluso è come riconquistato e perso, ogni volta con un senso diverso. La seconda apparizione si ha a misura 94, alla fine della sezione cantabile *sottovoce* in mi bemolle maggiore. Il cambio di tonalità da sol minore a la minore e la presenza di un pedale di dominante nel basso ne cambiano decisamente il colore. Ma il mutamento più significativo riguarda ancora una volta il nostro tema, ed è la rottura del silenzio. Anziché oscillare senza una meta ben definita come la prima volta, il ritornello imbecca ben presto la strada di una tensione fortemente direzionata, che tende in modo spasmodico a una risoluzione. Il passaggio da una condotta all'altra è segnato da un *forte* improvviso che rompe bruscamente il silenzio alluso (mis. 99-100), trasformando la solitudine poetica della melodia in un grido lacerato. Ne risulta un brusco innalzarsi della tensione, enfatizzato proprio dall'improvviso riempirsi della scena, senza più alcuna evocazione del silenzio: il senso di urgenza espressiva diviene ben presto intollerabile e si scarica in una ripresa in *fortissimo* del tema cantabile, con un effetto spettacolare e drammatico (mis. 106 sgg).

L'ultima occorrenza del ritornello è verso la fine del pezzo (mis. 194) e segue il tragitto inverso. Anche qui lo precede il tema cantabile (mis. 166), ma in una versione che unisce gli assi portanti del pezzo: è lirico come nella sua prima apparizione sottovoce, drammatico come nella seconda versione *fortissimo*, mosso come le sezioni giocose che lo hanno preceduto. La dinamica è anche qui *fortissimo*, il suono è pieno e brillante, il movimento vertiginoso.

so. È un momento di ricchezza traboccante. La transizione che conduce al ritornello, però, spoglia gradualmente questa ricchezza, trasformando l'afflato corale in voce solitaria (mis. 188-193) [Video 7]. Si passa dai molti all'uno, dalla pienezza alla solitudine, dall'abbondanza al vuoto. Mai come qui l'evocazione del silenzio è efficace: il passaggio relativamente rapido dal *fortissimo* al *pianissimo*, dal movimento alla stasi, dall'epica corale al monologo introspettivo crea per sottrazione un silenzio profondissimo intorno alla musica, un silenzio improvvisamente percepibile, come quando un ambiente affollato e chiassoso si svuota improvvisamente. Questo silenzio fa da incubatrice al Presto con fuoco conclusivo.

Tre ritornelli, dunque, tre momenti di ritorno e di uscita dal silenzio. La fantasmagorica ricchezza del pezzo si dispiega e trova il suo senso anche in rapporto a queste zone di silenzio evocato che sembrano contenere la chiave emozionale dell'insieme. Sono l'architettura su cui si regge l'edificio, le sezioni in cui la musica si ritrova dopo essere uscita da sé, il luogo in cui l'io narrante ritrova se stesso e la propria voce, la concentrazione che evita la dispersione. La Prima Ballata è un caso mirabile in cui i silenzi veri e propri sono pochissimi, eppure il silenzio è il *baricentro espressivo e formale* del pezzo.

Il silenzio funzionale: Gershwin

Il primo dei Tre Preludi per pianoforte di Gershwin, "Allegro ben ritmato e deciso" in si bemolle maggiore, comincia con un annuncio. A suonare è la sola mano destra, *Forte con licenzia*. È un gesto plastico, un gioco di compensazioni fra salti e intervalli che suona inequivocabilmente *altro* dalla tradizione classica [Video 8]. Nessuna Sonata di Mozart, nessun Notturmo di Chopin comincerebbero mai così: l'ascoltatore ne è certo anche se non li conosce tutti. Ecco allora una situazione comunicativa interessante. Il pezzo ha i connotati formali di un brano della tradizione "classica", cioè colta

e occidentale; appartiene ad un genere, il preludio, consolidato almeno da Bach a Debussy, è completamente scritto e non prevede improvvisazione, richiede un esecutore professionale (è molto difficile tecnicamente) ed è per pianoforte, lo strumento più importante della tradizione classico-romantica. Presumibilmente, se lo stiamo ascoltando dal vivo siamo ad un recital in un teatro o un auditorium. Eppure, le prime note contrastano con questi presupposti, smentendoli: siamo nel cuore del repertorio classico, ma il linguaggio è altro. L'altro, per Gershwin, nell'America dei primi decenni del Novecento, è la nuova musica afroamericana: il jazz. "Sembra che Gershwin con questi tre pezzi pianistici voglia dire: vedete come è facile, col mio materiale americano, con i miei motivi ritmici, entrare nelle sale da concerto come i grandi europei. Anch'io so stare al passo dei musicisti rispettabili" (Pasi 1958: 89). Il Preludio comincia quindi con la citazione di una tipica fisionomia musicale *blues* (se si prova a eseguire le prime due misure con ritmo puntato a terzine la cosa diventa evidente), e anche di una situazione, di un atteggiamento che non fa parte della tradizione pianistica. Non è il pianoforte che suona qui idealmente, ma una tromba o un sax: è l'evocazione di un assolo. Ed eccoci ancora una volta al silenzio: un assolo è tale se intorno nessun altro suona. Il confronto con l'effetto poetico di voce nel silenzio della Prima Ballata di Chopin è particolarmente istruttivo. Lì il silenzio era complice e alleato del carattere espressivo della musica, di cui prolungava le risonanze emozionali in una sorta di intrigante consanguineità. Qui invece il silenzio non ha una funzione espressiva (se non in senso lato) ma funzionale. Gershwin vuol dare risalto a questo inizio, separandolo dal resto e ponendolo nella luce della massima evidenza. E quale modo migliore vi è del farlo risuonare nel silenzio? I due annunci della mano destra – ovvero l'assolo della tromba o del sax – non sono solo l'esposizione del tema principale del Preludio: sono una vera e propria *sigla*, un motto e un marchio di fabbrica, una dichiarazione di intenti. Dopotutto, se oggi è pacifico che il jazz è, nelle sue migliori manifestazioni, musica d'arte a tutti gli effetti, all'epoca di Gershwin il dibattito era ancora

aperto, e i giudizi sfavorevoli erano tutt'altro che casi isolati (Vinay 1992: 15-19). Vale la pena di citare l'opinione di un autorevole filosofo della musica, Theodor W. Adorno, che ancora molti anni dopo scriveva:

Rimane perfettamente valida per il jazz, oggi come ieri, la definizione datane più da vent'anni fa da uno dei suoi più autorevoli conoscitori americani, Winthrop Sargeant: una "get-together art for regular fellows", vale a dire una trovata acustico-sportiva per riunire cittadini comuni. (Adorno 1962: 41)

Il fatto che il motto iniziale risuoni nel silenzio contribuisce a sottolinearne l'evidenza plastica, oltre ad evocare la situazione dell'assolo. Il silenzio non ha qui una funzione espressiva, come in Chopin, ma *funzionale alla comunicazione*, direi quasi *fatica* ("ci sei?"). Serve a dare il massimo risalto alla singolarità dell'annuncio, a evidenziarlo collocandolo in uno spazio sonoro senza concorrenti. Fa da *catalizzatore dell'attenzione*, sottolineando che in quel momento c'è un unico personaggio sul palcoscenico che si rivolge a noi. Ottenuta l'attenzione del pubblico, comincia il pezzo vero e proprio. A conferma di quanto detto, il pianoforte è usato come una orchestra jazz, una *big band*. Comincia la sezione ritmica con un ostinato (mis. 3), e solo dopo quattro battute le varie sezioni dei fiati fanno il loro ingresso (mis. 7). Nel resto del pezzo non c'è più traccia di silenzi, le poche pause sono abbondantemente "coperte" dalla risonanza. Per trovare una breccia nel movimento inarrestabile bisogna andare alla fine, a conferma di un certo carattere *interstiziale* del silenzio evidenziato dal sociologo Giovanni Gasparini (1998). Tre battute prima della conclusione, l'ostinato ritmico che ha attraversato in forme diverse l'intero pezzo si interrompe. Le maglie del pezzo sono talmente serrate che la metrica non consente l'introduzione di una vera e propria pausa di durata misurabile. Gershwin si limita ad indicare un respiro per l'esecutore (nel senso pianistico di un istante di silenzio in cui sollevare le mani dalla tastiera) tra la ter-

zultima e la penultima battuta, con un segno di uso non frequente [Video 9]. Nondimeno, quell'istante è fondamentale, perché interrompe il flusso "ben ritmato e deciso" del pezzo, separandone le due battute conclusive, che infatti risultano molto diverse. Una nuova figurazione (una scala ascendente per quarte di un'intera misura) subito dopo l'interruzione crea l'effetto nettissimo di uno stacco, delimitando così un *gesto di chiusura* simmetrico a quello iniziale. Ancora una volta, il silenzio qui ha un ruolo architettonico, chiarisce il disegno e rende esplicita la comunicazione con l'ascoltatore.

Per finire

Che la musica e il silenzio siano profondamente legati è opinione comune e diffusa (Migliaccio 2004). In alcuni casi il tema è divenuto uno dei nuclei centrali della poetica di un compositore (si pensi a John Cage). È però lecito il dubbio che, limitandosi al repertorio della musica tonale, ad oggi il silenzio rivesta un ruolo tendenzialmente residuale nella teoria, nella critica, nell'analisi musicale, nell'ermeneutica e nella didattica musicale. Nell'ambito della didattica professionale degli strumenti, per esempio, chi scrive ha sentito tematizzare l'*uscita dal tasto* (cioè il gesto con cui si fa cessare il suono dopo averlo prodotto) come aspetto importante della tecnica pianistica, soltanto nell'ambito della scuola di Fausto Zadra, dal pianista Riccardo Zadra, e ha sentito parlare in modo analitico della gestione delle pause in relazione alla forma di un pezzo solo dal clarinetista François Benda. Posso sbagliarmi, ma il silenzio non è al centro della didattica strumentale, anche di alto livello. Nell'ambito della teoria musicale la situazione non è molto diversa: un egregio manuale di armonia come quello di Walter Piston, che pure ha orizzonti molto ampi, non tenta di estendere il suo approccio, al tempo stesso empirico e sistematico, all'uso e alla funzione delle pause.

Ma il campo che probabilmente più aspetta di essere indagato è l'analisi espressiva del repertorio: come speriamo di aver suggerito, il silenzio è parte integrante delle strategie espressive e comunicative della musica tonale (per limitarci a questa), e in certi casi è addirittura una chiave interpretativa che può migliorare la nostra comprensione del pezzo. Il principio stesso della tonalità fa sì che i suoi elementi siano strettamente interconnessi, e che quindi anche l'interazione tra il silenzio e le altre componenti espressive sia altamente dinamica, pregnante e significativa. Un'indagine condotta ribaltando la prospettiva, mettendo in primo piano i silenzi anziché i suoni, può mettere i brani in contropunto e rivelare aspetti non scontati del patrimonio espressivo che forma la nostra tradizione musicale.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO TH.W. (1962), *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a Main; tr. it. (1971) di G. Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino.
- CARLI BALLOLA G. e PARENTI R. (1996), *Mozart*, Rusconi, Milano.
- D'ALESSANDRO P. (1989), *Il gioco inconscio nella storia*, Franco Angeli, Milano.
- FERRARI E. (2003), *Estetica del linguaggio musicale. Strumenti per la critica e la didattica della musica*, CUEM, Milano.
- GALLARATI P. (1993), *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Einaudi, Torino.
- GASPARINI G. (1998), *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Bruno Mondadori, Milano.
- GIDE A. (1939), *Notes sur Chopin*, Gallimard, Paris; tr. it. (1963) di G. Ferro, *Note su Chopin*, Nuova Accademia, Milano.

- KNEPLER G. (1991), *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*, Henschel Verlag GmbH, Berlin; tr. it. (1995) di G. Taglietti, *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Ricordi LIM, Lucca.
- MANCINI E. (1998), *La misteriosa apoteosi. Psicologia del punto culminante in musica*, Franco Angeli, Milano.
- MIGLIACCIO C. (2004), *Quasi niente, più che pianissimo*, in POLLA-MATTIOT N. (a cura di), *Riscoprire il silenzio. Arte, musica, poesia, natura fra ascolto e comunicazione*, Badini Castoldi Dalai, Milano, pp. 103-122.
- MILA M. (1985), *Wolfgang Amadeus Mozart*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- PASI M. (1958), *George Gershwin*, Guanda, Parma.
- RATTALINO P. (2003), *Storia del pianoforte. Lo strumento, la musica, i compositori, gli interpreti*, Il Saggiatore, Milano (prima ed. 1982).
- ROSEN CH. (1995), *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge; tr. it. (1997) a cura di G. Zaccagnini, *La generazione romantica*, Adelphi, Milano.
- VINAY G. (a cura di) (1992), *Gershwin*, EDT, Torino.