

## INDICE

### INTRODUZIONE

#### 1. ABBELLIMENTI

1. Dall'origine vocale al problema della scrittura.
2. Il difficile equilibrio dell'ornamento

#### 2. AUTOREFERENZIALITA' E AUTOSOMIGLIANZA

1. Frattali
2. "Note estranee" e morfogenesi melodica
3. Temporalità dell'ornamento: la strategia del ritardo

#### 3. LA DIGRESSIONE

1. Narratio ed excursus, linee diritte e linee curve
2. Strategie armoniche di complicazione del percorso

#### 4. DALLA GEOMETRIA AL CAOS

1. Simmetrie, combinatoria, textures
2. L'arabesco
3. Complessità/caoticità e fruizione

#### 5. IL COLORE DEL SUONO

1. Un universo qualitativo
2. La "dinamica" tra spazio fisico e spazio immaginativo

#### 6. LA CRITICA

1. Una battaglia storica
2. Schönberg, Adorno: critica e contraddizioni

#### 7. NELLA MUSICA D'OGGI

1. Antichi segni, nuovi suoni
2. Alea e interpretazione

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### NOTE

## INTRODUZIONE

“Abbellimento” è un termine tecnico in ambito musicale e non è una parola arbitraria, ma proprio nella sua legittimità si annida, in tutta la sua portata, il *problema dell’ornamento*. Se qualcosa richiede un abbellimento ciò non significa che sia brutta, naturalmente, e tuttavia la funzione dell’ornamento tende ad identificarsi senz’altro con questa attività del rendere più bello, più piacevole, un certo oggetto. Il suo *status* incerto e delicato emerge subito non appena consideriamo la possibilità stessa che ci è data di isolare l’ornamento trattandolo come qualcosa di a sé stante rispetto all’oggetto ornato. Incerto perché, come vedremo, in alcuni significativi casi non sarà affatto facile né legittimo distinguere, nella *materia* sonora, le note che appartengono alla melodia da quelle che costituiscono “ornamento”, sebbene possa accadere che la differenza tra queste due parti della musica venga evidenziata da una grafia appropriatamente diversificata e, addirittura, possa segnare il confine tra due competenze specifiche, quella del compositore e quella dell’interprete, che concorrono alla realizzazione dell’opera con una tipica (e problematica) *divisione del lavoro*. Ed è delicato, l’ornamento, perché fatto oggetto di continue discussioni circa la sua appropriatezza: criticabile dal pubblico, cui l’ornamento è sostanzialmente rivolto, ma anche dal compositore, che può allora decidere di restringere il margine di libertà lasciato all’interprete.

Questo studio nasce dunque dal tentativo di misurare la tenuta e i limiti, l’apertura e l’ambiguità del concetto di ornamento musicale. Il suo ambito, tuttavia, non è limitato all’interno al discorso musicale stesso, dove questo concetto trova una sua controversa ma circoscritta applicazione, ma si estende ad ambiti diversi, extramusicali, instaurando un continuo confronto analogico che si rivela ricco di implicazioni. Intorno al problema dell’ornamento opera, in effetti, un *pensiero analogico* che è attivo sin dalle origini ed ha visto significativi trasferimenti di concetti. Retorica, architettura,

arte decorativa, sono le discipline nelle quali il concetto di ornamento ha trovato la sua storica, dibattuta collocazione, e noi partiremo infatti proprio dallo *stile ornato*, cui la retorica classica assegna una cruciale funzione nell'individuazione dello scarto dal linguaggio comune, e che fin dall'inizio mostra la sua vocazione all'analogia e alla metafora. Se Leon Battista Alberti cita Cicerone a proposito dell'idea di bellezza, questi a sua volta si servirà di esempi architettonici e musicali, parlando dell'orazione. Alla musica si riferisce di continuo il pensiero di Rudolf Arnheim nelle sue riflessioni sulla forma architettonica, mentre Schönberg cita l'architetto Loos più di una volta nel suo *Manuale di armonia*.

In ambito architettonico, dove l'ornamento non cessa di conoscere fasi alterne di esaltazione e censura, la composizione delle varie dicotomie che lo vorrebbero opposto alla struttura, come la decorazione alle parti portanti, o l'accessorio al necessario, sembra avvenire laddove si verificano, come osserva Arnheim, una superiore unità di organizzazione «in modo tale che tutti i particolari appaiano come elaborazioni – *diminuzioni* era il termine usato dai musicisti medievali – di forme sovraordinate, che a loro volta si conformano a quelle loro superiori. Ciò porta alla creazione di una struttura gerarchica, grazie alla quale l'osservatore o l'ascoltatore può afferrare il complesso insieme come graduale dispiegamento e arricchimento di un tema, portatore del significato fondamentale del progetto»<sup>i</sup> e Frank Lloyd Wright, in uno scritto dal titolo *Integral Ornament at Last!*, definisce l'ornamento integrale come «il senso sviluppato della costruzione nel suo insieme»<sup>ii</sup>. Questi rimandi alla totalità dell'opera paiono interpretare in chiave moderna il concetto classico di bellezza come *concinnitas*, che troviamo nel *De re aedificatoria* dell'Alberti (a sua volta mutuato dal Cicerone del *De natura deorum*) «definiremo la bellezza come l'armonia di tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio»<sup>iii</sup>. L'ornamento trova dunque la sua piena cittadinanza estetica nella perfetta integrazione in questa

dimensione di totalità che sembrerebbe implicare anche una unità dell'esperienza fenomenologica della sua fruizione. Da questo punto di vista, tuttavia, vedremo che le cose sono più complesse: l'analisi di alcune caratteristiche fenomenologiche di questa esperienza ci rivelerà, infatti, un aspetto "disintegratore" dell'unità, che agisce attraverso l'emergenza del particolare che si fa urgenza percettiva e analitica, *contro* la sintesi del totale aggregante, instaurando con essa una affascinante tensione che è parte integrante dell'esperienza estetica dell'ornamento.

L'architettura ci offre poi il trampolino per un salto nella qualità dell'analogia, quello verso la geometria, che sarà determinante. L'introduzione del concetto di *autosomiglianza*, mutuato dalla recente "geometria frattale" e ritrovato puntualmente in architettura, ci consente, infatti, di focalizzare un aspetto fondamentale della struttura dell'ornamento in generale che si rivelerà sorprendentemente pertinente in ambito musicale: il continuo reperimento di esempi di *compresenza su differenti scale di grandezza dei medesimi tratti strutturali*, reinterpreta così, ancora una volta, quella suprema unità totalizzante e legittimante di cui abbiamo parlato.

A questo aspetto geometrico, così pregnante per la disamina della struttura spaziale dell'ornamento, affiancheremo poi una dimensione che ci è apparsa essenziale e capace di illuminare in profondità il significato dell'ornamento per un'arte come la musica, che è la dimensione temporale. Abbiamo infatti seguito una traccia che ci ha portato ad identificare vari momenti di una sorta di *strategia del ritardo* che in musica interessa micro e macro fasi del discorso, condividendo in questo con la letteratura la fondamentale intenzione di offrire al fruitore un *percorso* più che una *meta* che sarà tanto più interessate quanto più sarà accidentato e tortuoso (istanza, questa, cui vedremo non sarà estranea neanche l'architettura).

La costruzione di un diagramma di dilatazione temporale della "nota di volta" (es.5) propone quindi in forma sintetica questo verificarsi della medesima articolazione su diverse scale di grandezza che dà a questa figura

ornamentale, col suo movimento di uscita e rientro dalla “nota principale”, un valore in qualche modo paradigmatico. Avvertiamo, non senza un certo senso di vertigine, il passaggio di questa *presa di tempo* che abbiamo chiamato “strategia del ritardo”, dal livello della micromorfogenesi melodica alla dimensione armonica e quindi *formale*, gettando uno sguardo sul concetto di digressione e di una sua possibile interpretazione musicale.

Nel tentativo di gettare sul problema dell'*ornamentale* musicale uno sguardo che, pur senza la minima pretesa di esaustività, cercasse di inseguire il fenomeno nelle sue svariate manifestazioni, abbiamo quindi esteso la disamina ad aspetti come la *texture*, il timbro, la dinamica, che ci hanno indotto a considerare la sfera del *qualitativo* musicale in tutta la sua rilevanza fenomenologica. Abbiamo osservato così, a proposito della *texture*, che la creazione di “arabeschi musicali”, fenomeno trans-storico che intacca in modo significativo categorie fondamentali come quelle della melodia, comporta anche un diverso approccio percettivo e fruitivo, pretende un ascoltare appropriato. E' il filo che ci è sembrato collegare, attraverso un'affine, inconscia intenzionalità costruttiva -relativa alla “superficie” dell'oggetto estetico musicale-, una certa scrittura barocca, bachiana, ad una certa scrittura moderna, come quella di Debussy, e contemporanea, come quella di Reich.

E' sembrato anche utile esplicitare alcuni nessi tra complessità e caoticità sia nella prassi artistica, sia nell'esperienza fruitiva, che, mentre hanno giocato un ruolo centrale nell'articolazione ed estensione del concetto di ornamento, hanno visto significative analogie e differenze di approccio rispettivamente nella pittura e nella musica del secondo dopoguerra.

Dal canto suo l'aspetto *articolativo* del suono (nei suoi infiniti modi d'attacco, nelle sue più tipiche determinazioni materiche e dinamiche) entra, col '900, attraverso la rinnegata porta dell'*ornamentale*, dritto nel cuore della composizione.

Il discorso sull'ornamento, nel senso lato che abbiamo cercato di esplicitare, ci riporta infine, al rapporto opera/interpretazione che in musica è, inesorabilmente, rapporto costitutivo del senso: sul territorio delicato dell'ambigua allusività del segno, ogni partitura è un'*opera aperta*, e nella problematica interpretazione dei segni ornamentali si amplifica e riverbera tutta la più generale difficoltà della traduzione dell'intenzione poetico-compositiva in gesto espressivo.

---

<sup>i</sup> Rudolf Arnheim, *The Dynamic of architectural form*, Berkeley, 1977, trad. it. a cura di M. Vitta, *La dinamica della forma architettonica*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 279-80

<sup>ii</sup> F. L. Wright, *The natural house*, New York, 1954, p. 63 (citato in Arnheim *La dinamica...*)

<sup>iii</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, trad. it. a cura di G. Orlandi, ED. Il Polifilo, Milano 1989, p. 235