

Franco Pistono

# Dentro la musica

Viaggio tra parole e note in sei canzoni

L'opera, scritta a soli fini di insegnamento e ricerca,  
non ha finalità commerciali e le citazioni riportate al suo interno hanno finalità illustrative.

*In copertina:*  
Joseph Mallord William Turner  
Luce e colore (la teoria di Goethe)  
Il mattino dopo il diluvio. Mosè scrive il libro della Genesi  
(olio su tela, 1843)





*A mamma e papà, miei inaspettati autori.*

# Antica o moderna, sempre musica

## *Un'introduzione all'opera*

Qual è il senso, per un Festival di musica antica come “Gaudete!”, di accostarsi all’ultimo lavoro di Franco Pistono, dedicato alla modernità? Quale il motivo di abbracciarlo, di “simbolicamente” patrocinarlo?

La risposta è che la musica antica (e lo stesso assunto vale per la lingua), con la sua storia e la sua complessità impossibile da apprendere “al primo sorso”, inevitabilmente è madre e maestra di quella contemporanea. Saper spiegare dal punto di vista musicale e linguistico le canzoni di oggi, renderle domestiche, significa servire la Musica in sé e la Poesia, a lei congiunta, incuriosendo il lettore/ ascoltatore e accompagnandolo in una supponibile più ardita e articolata ricerca, a ritroso nel tempo, verso capolavori irrinunciabili e immortali.

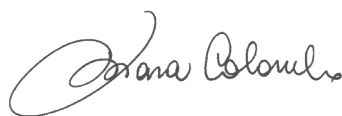
Compito dell’arte, tanto immenso e gravoso quanto nobile e necessario, è sforzarsi di incontrare l’animo umano; per questo ritengo infruttuoso ragionare a compartimenti stagni, dividendo gli universi classico e moderno.

Pur consci delle differenze, se vogliamo incuriosire e avvicinare, occorre dotare di strumenti quotidiani e comprensibili e ritengo che “*Dentro la musica*” assolvere egregiamente questo compito.

Fatte queste premesse, non è da sottovalutare altresì la gratuità del manoscritto, non certo facile da concepire e, nella sua sintesi, corposo e profondo; anche questo incontra l’intimo spirito dell’arte, che è farsi dono.

Ancora un saggio su musica e lingua che della musica è sposa, dunque: patrimoni a cui il Festival *Gaudete!*, che mi onoro di dirigere, guarda con occhi innamorati e fedeli.

Buona lettura!



**Mara Colombo**  
*Direttore artistico del Festival internazionale  
di musica antica “Gaudete!”*

“Parlare di musica è come danzare di architettura”. L’aforisma – attribuito a Frank Zappa, chitarrista e compositore statunitense – sebbene affascinante nella sua nettezza, non convince.

Parlare di musica è, al contrario, un’occasione enorme, forse un dovere vero e proprio, nel momento in cui, parlando di musica, ci occupiamo di qualcosa che interessa praticamente (e misteriosamente) tutta l’umanità.

E se “in principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio”<sup>1</sup>, forse alle origini c’era un solo modo di sentire ed era totale, completo... ma lontani da quella primigenia perfezione, linguaggio e musica si occupano con strumenti diversi – e spesso disgiunti – di guardare alle cose, alla vita.

Come satelliti orbitanti intorno all’oggetto della loro indagine, quanto più sono vicini tra loro e a esso, tanto più la loro osservazione è precisa, la loro collaborazione piena.

Da millenni musica e linguaggio intrecciano le loro strade, con risultati più o meno efficaci, sempre vari, sempre incompleti, in un incessante tentativo di ritrovare la presunta, originaria consustanzialità.

Dopo L’armonia della parola<sup>2</sup>, saggio tecnico centrato su musica classica, linguaggio e Sacra Scrittura, più quotidiano è l’approccio delle pagine che seguono, le quali ancora si occupano di parole e note, ma con l’intento di offrire una lettura docile e contemporanea, perché parlare di musica non sia danzare, bensì “progettare di architettura”.

---

1 Vangelo di Giovanni, 1:1-3.

2 Franco Pistono, L’armonia della parola, Undici Edizioni, 2017.



Nel saggio dal titolo *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, citando *La teoria estetica* di Adorno, Alessandro Baricco scrive: "Le opere d'arte, e completamente quelle di suprema dignità, attendono la loro interpretazione. Se in esse non ci fosse niente da interpretare, se esse ci fossero e basta, la linea di demarcazione dell'arte sarebbe cancellata".

Lo scrittore torinese, sempre nello stesso lavoro, continua argomentando che "nessun prodotto musicale è, a priori o solo in virtù di una qualche particolare intenzionalità, qualcosa di più che un semplice prodotto di consumo. Diventa qualcosa di diverso nel momento in cui scatta nei suoi confronti l'istinto all'interpretazione. Tradotto in prassi collettiva, quell'istinto attribuisce all'opera, attraverso la pratica della riproduzione e della riflessione critica, una sorta di esistenza postuma che esorbita, nel tempo ma non solo in quello, la realtà e le intenzioni di chi quell'opera ha creato. È tale "vita seconda", e null'altro, che fa di un prodotto musicale un'opera d'arte, sottraendola alla logica del consumo puro e semplice".

Prima di proseguire, una sosta sulla bellezza di quest'ultima frase, la quale svela un processo non teorico, ma pratico: al "fa di un prodotto musicale un'opera d'arte" segue "sottraendola", femminile, con la certezza che il tutto sia già avvenuto, con un solo colpo di stilo. Aprendosi, questa "vita seconda" realizza la conversione, e ciò che viene sottratto "al consumo puro e semplice" non è più "prodotto", ma già "opera".

Esaurita questa riflessione, entriamo nel merito di ciò che avverrà nelle pagine seguenti: considereremo sei canzoni, distanti dal mondo al quale Baricco si rivolge, essendo il suo testo "una riflessione su musica colta e modernità" e ne analizzeremo caratteristiche di alcune porzioni.

Niente musica cosiddetta "classica" dunque, bensì musica "contemporanea", di varia estrazione, che indagheremo sia in quanto tale (musica) che con il punto di vista di chi scrive, per la musica e non.

Ricercheremo punti di contatto tra due linguaggi – parole e suoni – che, da millenni, dialogano alla ricerca della miglior sintesi, proponendo infine al lettore un esercizio, in punta di penna.

Primo passo sarà chiarire che, invero, la musica non si può definire propriamente linguaggio, in quanto essa non veicola alcun contenuto semantico (la musica non esprime concetti).

Secondo sarà ricordare che, tuttavia, essa accompagna (precede?) il linguaggio sin dalle origini e lo rinforza; la musica, s'è detto, guarda l'oggetto di indagine da un'altra angolazione, cerca di "afferrarlo" da un altro punto di vista ma, come la parola, fallisce, è incapace di farlo... come la parola, la musica non può mai davvero toccarlo, definirlo, dunque rimane a orbitare su una traiettoria più o meno prossima.

Il terzo e ultimo passo è per chi giudicasse in qualche modo fuori luogo occuparsi dei brani che seguono alla luce delle vistose premesse delle prime righe: con gran dose di umiltà, ma altrettanta convinzione, dirò che essi lo meritano.

Un consiglio, infine, è di ascoltare le tracce proposte più volte, nelle versioni originali (nel caso di *Uninvited*, nella versione acustica suggerita), così da poter meglio seguire, pagina dopo pagina, i ragionamenti da esse derivanti.







le sei canzoni

---

## Vivere il mio tempo

*Vivere il mio tempo*<sup>3</sup> è un brano della rockband italiana Litfiba, contenuto nell'album dal titolo *Infinito*, uscito nel 1999.

### Testo:

*Ti farei volare sulle onde  
Sulla vita come un'altalena  
E parlare pure con i pesci  
Come una sirena  
Ti vorrei insegnare l'equilibrio  
Sopra un mare che è sempre tempesta  
Per vivere il tuo tempo  
E starci bene dentro  
Questo gioco è un gioco di equilibrio  
Devi solo farci un po' la mano perché  
Stare nel mio tempo è viverlo da dentro  
Sorrisi ora  
Guardami  
Ti direi hai ancora voglia di nuotare in questo mare  
Aspettiamo l'aurora quando i più bei frutti saranno di tutti  
Ti farei volare sulle onde  
Sopra un mare che è sempre tempesta perché  
Vivere il tuo tempo  
È un equilibrio dentro  
Sorrisi ora  
Guardami  
Ti direi hai ancora voglia di nuotare in questo mare  
Aspettiamo l'aurora quando i più bei frutti saranno di tutti  
Ti direi hai ancora voglia di nuotare in questo mare  
Aspettiamo l'aurora quando i più bei frutti saranno di tutti  
Vivere il mio tempo  
E viverlo da dentro  
Vivere il mio tempo  
È un equilibrio dentro*

La canzone apre alternando due accordi, Mi minore e La (invero La7), suo quarto grado, dando sin dalle prime battute il senso di un'oscillazione vera e propria.

La voce esordisce con ritmo anacrusico, cioè in levare, sul tempo debole, sospendendo l'ascoltatore sul "Ti fa" e calandolo sulla sillaba "rei", che conduce all'interno della narrazione; da lì, la giostra ha inizio.

Entrato nella nuova dimensione acustica, il fruitore si trova avvolto in una rotazione visionaria, condotto in un'esperienza di sogno.

Due inviti seducono l'immaginario interlocutore di Piero Pelù, invitandolo ad accompagnare il narratore-cantante:

Ti farei...

Ti vorrei...

Segue un momento esplicativo:

Questo gioco...

Si presenta quindi un piccolo blocco di tre parole, il quale merita una premessa.

Caratteristica generale dei testi delle canzoni riportati nel libro è che essi sono ordinati in versi, privi della punteggiatura.

Specialmente in certi passaggi, quest'assenza comporta difficoltà di comprensione del senso preciso, ma anche certa – maggiore – libertà interpretativa (questo è privilegio della dimensione poetica).

Prendiamo per esempio la parte:

Sorrisi ora

Guardami

Come intenderla?

Sorrisi... ora guardami!

Sorrisi ora: guardami.

Sorrisi... ora... guardami.

Quale punteggiatura restituirebbe il senso preciso, qualora esista?

Partiamo dalle parole: parliamo di denotazione e connotazione, indicando con il primo il significato proprio di un termine, neutro e oggettivo, e con il secondo l'insieme dei valori affettivi o espressivi supplementari.

Per prima cosa, il linguaggio delle canzoni appartiene specialmente a quest'ultimo universo, avendo spesso i termini funzioni evocative, polisemiche.

Le parole rimandano ad altro insomma... oltre, e la mancanza di punteggiatura, togliendo sostegni a chi legge/ascolta, regala ulteriori possibili espansioni.

Quest'assenza che dunque, nel caso, apre, ci dà modo di fare una breve digressione sui processi della comunicazione, iniziando da quella orale.

Essa opera su tre livelli: verbale, paraverbale e non verbale. Il primo è il contenuto della comunicazione, il secondo attiene il modo in cui quel contenuto viene proposto e il terzo attributi quali aspetto, postura, contesto e così via.

Statisticamente, dei tre livelli, quello che conta di più è l'ultimo, il non verbale, a cui spetta un peso notevole, segue il paraverbale e, in ultima posizione, il verbale: le parole<sup>4</sup>.

Ora, spostandoci alla comunicazione scritta e concentrandoci puntualmente sul solo testo di *Vivere il mio tempo* come sopra riportato, la domanda che possiamo porci è: come può esso acquisire un po' della ponderosa parte che non possiede?

La risposta è bicipite: rimanendo unicamente "scritto", dovrà lavorare su elementi quali tipo di carattere, punteggiatura e via discorrendo, elevandosi a canzone invece, sarà proprio la musica (armonia e melodia) unita alla parola pronunciata, anzi cantata, a rinvigorire il contenuto, esaltandone – pur in assenza di lenocini – l'efficacia, oltre le normali potenzialità del nudo dire. Vediamo come.

Nell'oralità, il cosiddetto paraverbale è costituito da caratteristiche del suono, le quali sono intensità (piano-forte), altezza (grave-acuto) e timbro (la "qualità" del suono, la voce generante lo stesso: pianoforte, violino, ...).

Oltre a esse, potente è l'uso delle pause, le quali abitano tra i suoni, realizzando un dialogo necessario, di cui argomenteremo più avanti.

Torniamo alle tre parole: "sorrisi, ora, guardami".

Il loro senso preciso – il quale comunque, almeno a chi scrive, sfugge – viene sostituito da suggestioni tanto potenti e immaginifiche da renderlo secondario.

Sostenuta dai due accordi alternati, l'introduzione del brano ci offre un testo dal quale emergono consonanti vibranti e leggere – le "erre" – e il "perché" alla fine della decima riga è un invito che scioglie, un sussurro che trascina colui che presta orecchio.

---

<sup>4</sup> Interessanti studi in materia sono disponibili sul web, con particolare attenzione alle indagini del dottor Albert Mehrabian le quali, per quanto attiene l'ambito della comunicazione di sentimenti e atteggiamenti, offrono percentuali ben definite.

A quel punto, ecco comparire il gruppo. Notiamo gli accenti naturali delle parole i quali vengono spostati in avanti e due parole piane (accentate sulla penultima sillaba) e una sdrucciola (accentata sulla terzultima sillaba) diventano tutte e tre tronche (accentate sull'ultima sillaba).

Si tratta di un fenomeno ricorrente in musica e prende il nome di diastole; nel caso inverso – ovvero un arretramento dell'accento – si parlerà di sistole, a dichiarar sorridendo che, anche a livello lessicale, ragionar di musica sempre è faccenda di cuore.

Dunque sorrisi, òra, guàrdami, variano in sorrisi, orà, guardamì.

Il processo, specie nelle sdruccioline, è consueto, ma qui porta a conseguenze di grande interesse.

L'arrivo di queste tre parole – cantate peraltro con voce densa e piena – spezza il torpore iniziale, elevando l'ascoltatore a una dimensione superiore, più concreta. Il trascinarsi stesso delle vocali “sorrisiiii, oràaaa” diventa un lungo melisma<sup>5</sup> nell'ultima, esasperata “i” di “guardami” e, qui, avviene la vera magia.

Dal diuturno tappeto armonico di Mi minore e La, dialoganti tra loro, fertili premesse, sulla coda di “guardamiiii” nasce un Re pieno, solare, assoluto.

Tuttavia non resta, ancora si piega, si contrae sulla propria dominante<sup>6</sup> (il La) tornando infine a splendere per la rivelazione: il “Ti direi hai ancora...”.

Qui il cantante-mistico non sussurra più all'orecchio dell'ascoltatore-discepolo, ma gli si rivolge occhi negli occhi; gravide di armonia, le parole assumono una rotondità nuova e le “erre” larvali dell'inizio diventano padrone del testo, sferiche e palpitanti come globi di luce.

“Ti diRei hai ancoRa... aspettiamo l'auRoRa, quando i più bei fRutti...”.

Musica e testo sono realmente consustanziali ed è quasi dolore tornare alla strofa, ripiegare a una nuova stagione di soli sussurri, attendendo che l'alba torni.

Passiamo ora alla melodia, la quale spinge l'ascoltatore a considerare “marini” i primi termini (onde, pesci e sirena), ma anche diversamente “ondivaghi” (equilibrio, altalena).

Il suo tracciato ricalca quello dell'acqua a riva, che spinge ma non giunge, che tenta ma non tocca, che prende poca sabbia, a volte osando spingersi di più, a volte meno.

Anche il ritmo, così franto, accentua l'impressione di questo alternarsi di andate e ritorni, fatto di piccoli, continui slanci.

E così come i nostri occhi osservano l'imprendibile confine tra terra e mare, sempre mutevole, sempre teorico e mai definitivo, ecco ora i nuovi o(re)cchi ascoltare la stessa evidenza:

Ti	fa-	rei	vo-	la-	re	sul-	le	on-	de
Si	Mi	Fa#	Mi	Fa#	Mi	Fa#	Mi	Sol	Mi...
Sul-	la	vi-	ta	co-	me un'	al-	ta-	le-	na
Si	Mi	Fa#	Mi	Fa#	Mi	Fa#	Mi	Fa#	Sol...
E	par-	la-	re	pu-	re	con	i	pe-	sci
Si	Mi	Fa#	Mi	Fa#	Mi	Fa#	Mi	Sol	Mi...
Co-	me	una	si-	re-	na				
La	Sol	Fa#	Mi	Fa#	Sol...				

5 Nel canto liturgico monodico occidentale, e in particolare nel canto gregoriano, fioritura melodica che utilizza più note su un'unica vocale del testo.

6 In musica, nota dominante, il 5° grado della scala (maggiore o minore), così chiamato in rapporto alla posizione occupata nell'ambito del sistema armonico tonale: si trova sempre una quinta giusta sopra la tonica (così, per esempio, la dominante di Do è Sol), e su di essa si articola prevalentemente la melodia prima di concludere sulla tonica.

Vagamente uniforme, proprio come il moto della marea, il canto differisce nelle prime tre righe delle sole (due) note finali. Nella prima e nella terza riga l'acqua sale e si ritrae di una terza minore (Sol, Mi), nella seconda supera la piccola asperità costituita dal Fa# finendo col lambire i piedi; nell'ultima, la quarta, il flusso prende subito uno scampolo di pelle in più, poi rientra... e ritorna.

Questo scorrere della musica è coerente con il testo e restituisce all'ascoltatore un'immersione totale nell'atmosfera del brano, fin dall'ingresso della persuasiva voce di Piero Pelù.

Autori di altri brani esemplari, in questa canzone i Litfiba riescono ancora una volta a sfruttare le potenzialità intime della parola, in coerenza con le note.

Le consonanti, particolarmente le "erre" di cui si è parlato e delle quali si fa largo uso nel brano, provocano capogiri e brividi durante l'ascolto.

Per solo paragone testuale, bandita la musica, consideriamo un estratto di un altro scritto che pure la musica accompagnava:

Ruggirono i tuoi avversari nel tuo tempio,  
issarono i loro vessilli come insegna.  
Come chi vibra in alto la scure  
nel folto di una selva,  
con l'ascia e con la scure  
frantumavano le sue porte.<sup>7</sup>

Ascoltiamo identiche consonanti, con altro ruolo. Suoni terrificanti, non più aurore, mari e frutti, ma ruggiti e vibranti scuri, che frantumano.

Ancora e comunque, a prescindere da quale sia, è il suono a qualificar le parole, dando loro vitalità e senso.

## Uninvited

*Uninvited*<sup>8</sup> è un brano di Alanis Morissette, inserito nella colonna sonora di *City of Angels - La città degli angeli*, film del 1998, ha vinto il Grammy Award alla miglior canzone rock e alla miglior esibizione dal vivo femminile nell'edizione del 1999. Si propone per l'analisi la versione acustica eseguita a MTV, per migliore efficacia retorica di certe parti, rispetto alla versione originale.

Testo e traduzione:

<i>Like anyone would be</i>	<i>Come chiunque sarebbe</i>
<i>I am flattered by your fascination with me</i>	<i>Io sono lusingata dal tuo essere affascinato da me</i>
<i>Like any hot-blooded woman</i>	<i>Come qualunque donna dal sangue caldo</i>
<i>I have simply wanted an object to crave</i>	<i>Ho semplicemente voluto un oggetto da desiderare</i>
<i>But you you're not allowed</i>	<i>Ma a te non è permesso</i>
<i>You're uninvited</i>	<i>Sei senza invito</i>
<i>An unfortunate slight</i>	<i>Una sfortunata negligenza</i>
<i>Must be strangely exciting</i>	<i>Deve essere stranamente eccitante</i>
<i>To watch the stoic squirm</i>	<i>Guardare lo stoico contorcersi</i>
<i>Must be somewhat heartening</i>	<i>Deve essere in qualche modo rincuorante</i>
<i>To watch shepherd need shepherd</i>	<i>Vedere il pastore aver bisogno di guida</i>
<i>But you you're not allowed</i>	<i>Ma a te non è permesso</i>
<i>You're uninvited</i>	<i>Sei senza invito</i>
<i>An unfortunate slight</i>	<i>Una sfortunata negligenza</i>
<i>Like any uncharted territory</i>	<i>Come ogni territorio inesplorato</i>
<i>I must seem greatly intriguing</i>	<i>Devo apparire assai interessante</i>
<i>You speak of my love like</i>	<i>Parli del mio amore come se</i>
<i>You have experienced love like mine before</i>	<i>Tu avessi già provato un amore come il mio</i>
<i>But this is not allowed</i>	<i>Ma questo non è permesso</i>
<i>You're uninvited</i>	<i>Sei senza invito</i>
<i>An unfortunate slight</i>	<i>Una sfortunata negligenza</i>
<i>I don't think you unworthy</i>	<i>Non penso che tu sia indegno</i>
<i>I need a moment to deliberate</i>	<i>Ho bisogno di un momento per decidere</i>

Il brano, in Re, è percorso da un ostinato<sup>9</sup> di quattro note (Re, La, Sib, La) che realizza una sorta di “recinto” sia per il cantante che per l'ascoltatore.

Dopo la sua enunciazione, nuda, al pianoforte, ripetuta per due volte, fa il suo ingresso Alanis.

La sua voce regala un Fa#, che si incastona nell'ostinato come una gemma inattesa, in battere, cioè sul tempo forte (ritmo tetico). È una sola parola, isolata, seguita da un breve sospiro – “like” – e la sua sostanza è luce pura, tanto da poter giocare a una strana consonanza, immaginando un “light”.

Il brano è seccamente tripartito, in modo che ogni parte risalti, isolata e permanente, ma racchiusa in un tutto più ampio.

Retoricamente, questa suddivisione, riprende lo schema classico: inizio, sviluppo e ripresa.

Sono tre le volte in cui il brano apre e chiude, premette e completa:

Like anyone would be

...

An unfortunate slight

Must be strangely exciting

...

---

8 <https://www.youtube.com/watch?v=zRN2U-qRCDM>

9 L'ostinato è una breve figura melodica che si ripete incessantemente, invariata e alla stessa altezza, per tutta una composizione o una parte di essa.

An unfortunate slight

Like any uncharted territory

...

An unfortunate slight

Nella prima porzione anche la parte strumentale è approssimativa, essenziale, incerta (slight è cedevole).

L'inizio della seconda è più ricco, il ritmo è scandito, la voce si intensifica, tutto sostiene la maggior consapevolezza della parola, la quale ormai non è più timida, specie nel ribadire "You're uninvited...", ma si impenna e sovrasta l'interlocutore (slight è assertivo).

Nella terza porzione la mutazione è completa e la voce diventa matura, ricolma di sé, i violini si occupano di esasperare il climax<sup>10</sup> fino alla ripresa, al ritorno all'introspezione.

È una meditazione laconica l'ultima, esistenziale, che porta a un fruscio come di foglie, qualcosa appartenuto a un albero ormai disseccato.

Alanis chiude questa lettera musicale con qualcosa che somiglia - anzi è - un post scriptum.

Rispetto alla nettezza della terza porzione, la quale chiudeva il discorso con un taglio, ecco la possibilità ultima, quella a cui l'interlocutore presta attenzione, il sapore estremo tra le labbra.

È la mano tesa, la porta socchiusa:

I don't think you unworthy

I need a moment to deliberate

Questa virata sospinge a ritrovare l'inizio della nota, proprio come avviene in scrittura, dove il post scriptum a piè di pagina riporta in alto l'occhio, invitando a una (più approfondita) rilettura.

Torniamo un attimo alla definizione dell'ostinato (Re, La, Sib, La) come "recinto".

Se è fatto per contenere, pur dispone di una porta, ma il senso intimo, animale, di chi nel recinto è stato, è di sentir disagio all'uscita, una forza che comunque trattiene e riporta all'interno (al sicuro?).

In Uninvited quelle quattro note definiscono il limite del canto, che solo "maldestramente" esce, con soluzioni melodiche vagamente dissonanti a mimare il supposto malessere.

L'azzardo compiuto nel valicare il Sib si apprezza già dal "but you...", ma appieno con "an unfortunate", una malcerta scalata (Fa#, Sol, La, Do#, Re) che rientra nei ranghi sul La di "slight".

Non serve un orecchio esperto per seguire percorso e lieve, prolungato stridore, sull'instabile Do# che sostiene "tu":

An un- for- tu - nate slight

Fa# Sol La Do# Re La

Questa violazione dello spazio tracciato dal pianoforte sparisce nel post scriptum, dove al contrario la voce resta perfettamente avvolta, quieta nella propria volontà deliberativa.

La nota di chiusura, la quale suggella questo intimo patto, è la stessa d'esordio, a compimento del periplo psicologico.

La coerenza tra linguaggio e musica, ancora una volta, è perfetta.

Come nella prima canzone esaminata, anche qui tentiamo un accostamento con qualcosa di altisonante.

Se prima abbiamo usato un salmo, qui sarà la volta di una pagina pianistica, con l'invito all'ascolto e al confronto.

Sempre in Re maggiore, il preludio Op. 23 n. 4 di Sergej Vasilevic Rachmaninov<sup>11</sup> è una lezione di retorica musicale. Il paragone è estremo, ma è necessario per andare anche oltre il discorso specifico e avvicinare stili musicali che non hanno alcuna ragione di vivere vite diverse, se vogliamo che la "bella musica" venga valutata in tutta serenità, distante da istinti classisti inutili alle cause dell'arte e dell'umanità che di essa è depositaria e custode.

Seppur con differenti ispirazione e complessità, i due brani hanno punti di contatto che vale la pena di isolare, a partire dal discinto Fa# in esordio, la cui nudità sfavilla emergendo al centro di un ampio tappeto svolto dalla mano sinistra, passando dalla perfetta tripartizione e così procedendo.

Ascoltando l'esecuzione, immaginare parole proprie sovrapporsi alla melodia sulla falsa riga di quanto descritto non indispetterà l'autore.

---

**10** Figura retorica, detta anche gradazione o gradazione ascendente, consistente nel passare gradatamente da un concetto all'altro, o nel ribadire un concetto unico con vocaboli sinonimi via via più efficaci e intensi, o più genericamente nel disporre i termini di una frase in ordine crescente di valore e di forza.

**11** <https://www.youtube.com/watch?v=ATWU85fxD2k>

## L'arcobaleno

*L'arcobaleno*<sup>12</sup> è un brano di Adriano Celentano, scritto da Mogol su musica di Gianni Bella, incluso nell'album *Io non so parlar d'amore*, pubblicato nel 1999. È dedicato a Lucio Battisti, prematuramente scomparso l'anno precedente l'uscita.

Testo:

*Io son partito poi così d'improvviso  
Che non ho avuto il tempo di salutare  
L'istante è breve ancora più breve  
Se c'è una luce che trafigge il tuo cuore  
L'arcobaleno è il mio messaggio d'amore  
Può darsi un giorno ti riesca a toccare  
Con i colori si può cancellare  
Il più avvilente e desolante squallore  
Son diventato sai il tramonto di sera  
E parlo come le foglie di aprile  
E vibro dentro ad ogni voce sincera  
E con gli uccelli vivo il canto sottile  
E il mio discorso più bello e più denso  
Esprime con il silenzio il suo senso  
Io quante cose non avevo capito  
Che sono chiare come stelle cadenti  
E devo dirti che è un piacere infinito  
Portare queste mie valigie pesanti  
Mi manchi tanto amico caro davvero  
E tante cose son rimaste da dire  
Ascolta sempre solo musica vera  
E cerca sempre se puoi di capire  
Son diventato sai il tramonto di sera  
E parlo come le foglie di aprile  
E vibro dentro ad ogni voce sincera  
E con gli uccelli vivo il canto sottile  
E il mio discorso più bello e più denso  
Esprime con il silenzio il suo senso  
Mi manchi tanto amico caro davvero  
E tante cose son rimaste da dire  
Ascolta sempre solo musica vera  
E cerca sempre se puoi di capire  
Ascolta sempre solo musica vera  
E cerca sempre se puoi di capire*

Scritta in Re minore, questa sorta di testimonianza resa in prima persona da una persona scomparsa a un amico, è ennesima evidenza di perfetto dialogo tra parole e musica. Qui, esse trovano una sintesi tra la brevità delle prime e l'andamento spigoloso, quasi seghettato della seconda. Spesso fatto di semitoni<sup>13</sup>, questo andare mai disteso, sempre contratto, è passo di chi fatica a dire, di chi vaga in una condizione di precarietà, non sapendo dove condurrà il cammino, forse unito al disagio di conversare con chi ancora esiste.

---

12 <https://www.youtube.com/watch?v=sVZsei5rHZ4&gl=IT&hl=it>

13 In musica, nel sistema temperato, l'intervallo più piccolo, equivalente alla metà di un tono.



lo	son	par-	ti-	to	poi	co-	sì	d'im-	prov-	vi-	so
La	La	Sol#	La	Sol#	La	Fa	Sol	Sol	Sol	La	Sol
Che	non	ho a-	vu-	to il	tem-	po	di	sa-	lu-	ta-	re
La	La	Sol#	La	Sol#	La	Mi	Fa	Fa	Fa	Sol	Fa

Se in *Vivere il mio tempo* parole parimenti brevi scorrevano su un tappeto più accogliente e liquido, qui si trovano scomodamente adagate su gradini.

Là le vocali si arrotondavano, dilatando se stesse e il tempo delle note a loro concesso, qui gli spazi sono angusti e affannosi.

Il discorso è uno sciame di lucciole, indifesi barlumi di chi riferisce, nella notte di chi ascolta.

Nel ritornello avviene una piccola trasformazione: il Re minore della tonalità d'impianto varia il suo modo e diviene maggiore (Re7).

Da lì, nonostante non muti la scrittura, la melodia appare più ampia e le vocali più aperte e vive.

Sempre accostando i due brani – *Vivere il mio tempo* e *L'arcobaleno* – si nota la differente resa delle pause. Se nella prima le stesse sono sospiri, accoglienti compagne dei suoni, nella seconda sono respiri difficoltosi, claustrofobici.

Il dolore della dipartita è nella mimesi<sup>14</sup> della musica o forse, se l'iconografia sacra non tradisce, davvero l'aldilà sta in alto e la quota rende breve il fiato.

Diciamo ora della struttura e del suono dei vocaboli, di quanto la scelta di ogni singolo termine sia importante per offrire all'ascoltatore qualcosa in più della parola stessa, un senso superiore o, comunque, altro.

Rileviamo poi come l'armonizzazione contribuisca a questo fine, sottolineando certe sfumature.

Consideriamo il ritornello quale esempio: mettendo sui piatti di una bilancia da una parte le "foglie di aprile" con il "canto sottile" e dall'altro il "bello e più denso" insieme al "senso" assistiamo a uno sbilanciamento evidente.

Il secondo piatto risulta più grave, più vischioso... addirittura la doppia "elle" di "bello" appare così collosa da bloccare quasi l'ascolto, complice anche il passaggio armonico su un pieno, appagante Mi, il quale l'illusione rinforza e tornisce.

Si percepisce quasi un'azione agogica<sup>15</sup>, un rallentamento, il quale nella realtà non esiste, essendo il ritmo costante.

Se le "e" debitamente accentuate producono un ispessimento del suono, l'uso delle "i" rende al contrario minimo l'ingombro, quasi pneumatica la loro essenza.

Ciò avviene non solo a livello uditivo, ma anche involontariamente visivo, laddove la morfologia della vocale stessa rimanda a qualcosa di esile, scarno.

Anche in *Vivere il mio tempo* si apprezza identica magia, ma l'esito è diverso: ascoltando "è un gioco di equilibrio", per esempio, noi scorgiamo in quella "i" centrale l'instabilità di un'asta costantemente oscillante, eppur miracolosamente in grado di reggere le due metà "equil" e "brio".

Non mancheremo di osservare altresì il sottile brivido che l'incombente pericolo inietta nelle nostre vene e che il "br" (del "brio" finale), con virtù quasi onomatopeica<sup>16</sup>, risalta.

Quanto al ritmo, contrariamente agli altri due brani analizzati, i quali sono rispettivamente anacrusico e tetico, *L'arcobaleno* risulta acefalo<sup>17</sup>.

Questa scelta si sposa in pieno con l'intento narrativo, quasi a illustrare con la breve, isolata pausa iniziale, un fugace respiro, della confessione dolce, necessario preludio.

Di più forse, un improvviso risveglio, inaspettata consapevolezza di ciò che è accaduto alla vita, accompagnata da un ansimo breve... ancora più breve.

*L'arcobaleno* risulta come un ininterrotto – interminato? – vocalizzo, che quasi annulla le distanze tra le note, riducendo al minimo gli intervalli<sup>18</sup>.

14 Propriamente, imitazione.

15 Nel linguaggio della critica musicale, l'impulso motorio da cui scaturisce e si svolge il ritmo musicale, inteso quale virtù soggettiva e non riducibile a ritmico schema, che è quindi compito dell'interprete intendere e valorizzare.

16 In linguistica, modo di arricchimento delle capacità espressive della lingua mediante la creazione di elementi lessicali che vogliono suggerire acusticamente, con l'imitazione fonetica, l'oggetto o l'azione significata.

17 Il termine acefalo deriva dal greco akefalos, cioè "senza testa"; in musica è un ritmo che inizia con una pausa che cade nel tempo forte della battuta.

18 In musica, la differenza tra le altezze di due suoni, che in acustica viene espressa come rapporto tra le loro frequenze: intervallo di un tono, di un semitono, ecc.

Anche il sussurro conclusivo, ripetuto fino a perdersi, dà il senso della spettacolare, fragile precarietà dell'evento che dona il titolo al brano.

Da notare infine una curiosità poetica, un fenomeno metrico presente in tutti i brani: in certe occasioni, nell'adagiarsi sulla melodia, capita che una singola nota accolga, annodati tra loro, gli estremi di due parole, costituiti dalle vocali (o dittonghi) finale e iniziale.

Quale esempio, prendiamo il cuore del verso *"Che non ho avuto il tempo di salutare"*.

ho a- vu- to il tem-

Sol# La Sol# La

La "o" e la "a" sopra in corsivo si fondono in un suono unico, senza cesure, così come la "o" e la "i" che seguono. Questo processo si dice sinalefe, dialefe il processo opposto.

L'allineamento di testo e musica è fondamentale perché si abbia una fluidità piacevole per l'ascoltatore, pena la sensazione di un pezzo del puzzle incastrato per forza, ma inadatto a occupare quel posto.

Identica accortezza si deve usare con la scrittura che non nasce dalla o per la musica... l'autore cioè non si deve chiedere quale sia la parola più corretta per esprimere un dato concetto, ma quale sia la parola più efficace per trasmettere il sentimento-emozione che prova nel pensare a quel concetto, anche ritmicamente.

Nel caso della scrittura per musica, la cosa diviene ancora più importante per il vincolo dello spazio, nel tempo.

Riprendendo la bella *Uninvited*, ecco il verso *"Like any uncharted territory"* quale esempio, nel caso, negativo: la parola *"territory"* è spezzata in due e tra le due metà c'è un – ingiustificato – diaframma, appesantito da un respiro.

L'apertura della parola, in questo caso, non funziona per potenziare il senso di un territorio *"inesplorato"*, per dilatare lo spazio, ma rende sgradevole e franto l'ascolto: erige un vallo nel centro di un'unica landa.

La dilatazione della parola, invece, funziona molto bene in *"An unfortunate slight"*, dove *"unfortunate"*, sottoposta a smisurata trazione, riesce a restituire l'immagine di una circostanza estremamente *"sfortunata"*.

Queste argomentazioni e altre già accennate variamente sopra, toccano aspetti cosiddetti prosodici<sup>19</sup> del linguaggio.

Per una riflessione aggiuntiva, questa volta, optiamo per qualcosa di ancora più insolito: una sarabanda di Bach, dalla suite francese n. 1, in Re minore<sup>20</sup>.

Il punto di vista, più spirituale che strutturale, sarà comunque stimolante.

La sarabanda si presenta punteggiata di cromatismi e vibranti dissonanze; il tema passa dal registro acuto al grave, tornando infine all'acuto, variando l'armonizzazione a ogni sua comparsa (si parla dello stesso argomento, in modo diverso).

In questo muoversi tra luce e ombra, dall'alto in basso, attraverso passaggi morbidi ma anche esplicite ruvidezze, celeste e ctonio, esso rivela le sue possibili, policrome anime.

Anche L'arcobaleno ha un singolo tema ed è una confessione, il flusso di coscienza di un'anima trapassata che si racconta a un amico ancora vivente; ma ecco che anche questo tema, all'interno della canzone, si presenta in fogge diverse, variamente agghindato e la trascorsa esistenza terrena che la strofa richiama, nel ritornello si trasfigura, innalzandosi.

Questa volta non è l'armonizzazione (la quale subisce pochi interventi) a lavorare, ma la scrittura stessa: la parola.

Dall'inizio *"improvviso"* che non lascia nemmeno *"il tempo di salutare"*, dove la luce non illumina ma *"trafigge"*, si passa a una condizione superiore, in cui l'anima è *"tramonto"*, *"foglie"*, *"voce"*, è ovunque presenza, talmente tutto da divenire infine assenza di sé, *"silenzio"*: nulla.

Vita come suono dunque, ambedue effimeri e fragili, morte e silenzio come rispettivi contrappesi; imprescindibile la loro relazione.

Ogni singola nota, ogni singola vita, ha un suo tempo finito; tuttavia, come il silenzio è legato al suono che lo precede o segue, così la morte è continuamente congiunta alla vita... e ancora, morte e silenzio possono davvero esistere, davvero dirsi con musica e linguaggio, poiché puri, la vita, non li concede mai.

Un tema in entrambe le composizioni, in entrambe le composizioni, chiaroscurali variazioni che quel tema svolgono e, svolgendo, compiono.

---

19 Prosodia: termine usato dai grammatici greci per designare, indipendentemente dall'articolazione essenziale di un suono, ogni particolarità accessoria che appare nella realizzazione di esso nella parola, e cioè intonazione, aspirazione, quantità, ecc.

20 <https://www.youtube.com/watch?v=Nts2mU6uYoA>

## A Gentleman's excuse me

*A Gentleman's excuse me*<sup>21</sup> è un brano di Fish, contenuto nell'album *Vigil in a Wilderness of Mirrors*, uscito nel 1990. Si tratta del primo album da solista, per Fish, prima attivo nel gruppo dei Marillion.

Testo e traduzione:

*Do you still keep paper flowers  
In the bottom drawer with your Belgian lace  
Taking them out every year  
To watch the colours fade away  
Do you still believe in fairy tales  
In battlements of shining castles  
Safe from the dragons  
That lie beneath the hill  
Are you still a Russian princess  
Rescued by a Gypsy dancer  
To anyone who'll listen  
Is that a story you still tell  
You live a life of fantasy  
Your diary romantic fiction  
Can't you see it's hard for me  
Can you see what I'm trying to say*

*It's a gentleman's excuse me  
So I'll take one step to the side  
Can you get it inside your head  
I'm tired of dancing  
For every one step forward  
I'm taking two steps back  
Can you get it inside your head  
I'm tired of dancing  
I know you still like old-fashioned waltzes  
Your reflection in the mirror that you flirt with*

*As you glide across the floor  
But if I told you the music's over  
Would you want to hear  
That your dance card is empty  
That there's no one really there  
Do you still believe in Santa Claus  
There's a millionaire looking for your front door  
With a key to a life  
That you'd never understand  
And all I have to offer  
Is the love I have it's freely given  
You'll see its value  
When you see what I tried to say*

*It's a gentleman's excuse me  
So I'll do one step to the side  
Can you get it inside your head  
I'm tired of dancing  
For every one step forward  
I'm taking two steps back  
Can you get it inside your head  
That from this one step forward  
There's no turning back  
Can you get it inside your head  
I'm tired of dancing  
We're finished dancing*

*Tieni ancora fiori di carta  
In fondo al cassetto con il pizzo belga  
Tirandoli fuori ogni anno  
Per guardare i colori che sbiadiscono  
Credi ancora nelle favole  
In merli dei castelli brillanti  
Al sicuro da draghi  
Che giacciono sotto la collina  
Sei ancora una principessa russa  
Salvata da un ballerino gitano  
A chi ti ascolta  
È la storia che ancora racconti  
Tu vivi una vita di fantasia  
La tua quotidiana romantica finzione  
Non vedi che è difficile per me  
Puoi vedere quello che sto cercando di dire*

*E' una scusa da gentiluomo  
Quindi mi faccio da parte  
Puoi mettertelo nella testa  
Che sono stanco di ballare  
Per ogni passo avanti  
Faccio due passi indietro  
Puoi mettertelo nella testa  
Che sono stanco di ballare  
Lo so ancora ti piacciono valzer vecchio stile  
Il tuo riflesso nello specchio con cui flirti*

*Mentre scivoli sul pavimento  
Ma se ti ho detto che la musica è finita  
Vorresti ascoltare  
Che la tua carta di ballo è vuota  
Che non c'è nessuno in realtà qui  
Tu credi ancora in Babbo Natale  
C'è un milionario che cerca la porta d'ingresso  
Con una chiave per una vita  
Che non capiresti mai  
E tutto quello che ho da offrire  
È l'amore che ho è gratuitamente dato  
Tu vedrai il suo valore  
Quando vedrai quello che ho cercato di dire*

*È una scusa da gentiluomo  
Così mi farò da parte  
Puoi mettertelo nella testa  
Che sono stanco di ballare  
Per ogni passo avanti  
Faccio due passi indietro  
Puoi mettertelo nella testa  
Che da questo passo in avanti  
Non si può tornare indietro  
Puoi mettertelo nella testa  
Che sono stanco di ballare  
Noi abbiamo finito di ballare*

La canzone apre con una introduzione sognante, onirica, grazie a un sottofondo pianistico che ricorda un carillon, nascente a valle di una nota acuta – un Fa – lontana, perduta, la quale occupa solinga i primi secondi.

Il canto irrompe in levare (con ritmo anacrusico) cadendo su “still” (ancora) con indagatrice stanchezza... è una volontà fiaccata quella che ascoltiamo da Fish.

L’esperienza amorosa volge al termine e il peso delle parole, velato di manieristica ironia, plasticamente si appoggia sulla musica, con pieno isomorfismo<sup>22</sup>: tutto è coerente, a partire dalle tre interrogazioni che pone l’amante al suo ormai trascorso amore.

Do you still keep paper flowers...

Do you still believe in fairy tales...

Are you still a Russian princess...

Nella terza, si ascolta addirittura un rallentamento, una dilatazione: “aare youu still...” come a sottolineare lo sforzo che il dire impone.

Nelle successive domande – tutto il brano ne è costellato – si addiène a una contrazione della musica, la quale si riduce a un gocciolio di esili accordi che ne scandiscono il corso.

Can’t you see it’s hard for me

Can you see what I’m trying to say

Il ritornello che segue trova un crescendo d’archi a sostenerlo, grave, intenso... e in un attimo, con un atto magico echeggiante i rimbrotti delle prime strofe, la lama si posa e l’incisione avviene.

Il ritorno alla strofa rivela un’anima più consapevole e le domande – seppur già nella prima parte retoriche – si trasformano ora in affermazioni:

I know you still like...

Assistiamo a un’impennata che conduce a una breve, calcata sottolineatura del messaggio (But if I told you the music’s over...) il quale tuttavia si chiude presto, senza lasciare spazio ad alcuno: there’s no one really there.

Il suono, intimo e afono, marca l’assenza e da lì, tutto riprende come sopra descritto.

Si diceva che musica e linguaggio operano in modo pienamente simbiotico: l’armonia è ricca di accordi sospesi (di seconda e di quarta) i quali punteggiano tutto il brano di Fish.

Fatto salvo che, di base, un accordo si compone di tre suoni, i quali sono la tonica, la modale e la dominante – pensando alla tonalità di Do: Do, Mi e Sol – la nota che fa la differenza è la modale, la quale può connotare in maggiore o minore l’accordo stesso.

Per chiarire meglio, la triade<sup>23</sup> di Do maggiore è appunto Do, Mi, Sol, mentre quella di Do minore è Do, Mib, Sol.

Di regola – e con certa semplificazione – agli accordi maggiori viene attribuito carattere allegro, mentre a quelli minori carattere triste.

Gli accordi sospesi, di seconda o quarta che siano, sottacciano la nota modale (il Mi), inserendo tra tonica e dominante (Do e Sol) la seconda (ovvero il Re) o la quarta (ovvero il Fa); questa nuova struttura genera un suono appunto sospeso, ovvero non in grado di connotarsi.

Sono accordi né minori né maggiori, né tristi né allegri, dal carattere per così dire “vago”.

A gentleman’s excuse me, ospitandone molti all’interno, garantisce adeguato giaciglio alle parole, restituendo – nella sua irrealistica concretezza – il senso di qualcosa non pienamente rappresentabile... incerto.

Se confrontiamo i due “Can you get it inside your head I’m tired of dancing” presenti nel ritornello, osserviamo poi un fenomeno che riprende e dimostra ancor più il concetto di isomorfismo su esposto: la prima volta le parole hanno un ritmo più veloce, più spedito, fluendo all’interno del discorso, la seconda volta il ritmo rallenta, strisciando quasi la frase.

E ancora, consideriamo la melodia e l’armonia di appoggio.

(prima comparsa nei ritornelli)

Can you get it in- side your head I’m tired of dan- cing

Do Do Do Sib Sib Sib Do Do Fa Sib La La La

22 Isomorfo: che ha forma uguale, o che è costituito da elementi di uguale forma.

23 Nella terminologia musicale, accordo di tre suoni sovrapposti (nello stato fondamentale) a intervalli di terza.

(seconda comparsa nei ritornelli)

Can you get it in- side your head I'm tired of dan- cing  
Sib Sib Sib Sib Sib Sib Do Do Fa La Sol Sol Fa

Per poi concludere nell'ultima, lapidaria asserzione:

We're fi- nished dan- cing  
Fa La Sol Sol Fa

“Can you get it inside your head I'm tired of dancing” compare prima con una linea melodica che parte in alto (sul Do), si contrae leggermente (sul Sib) per poi risalire e lasciare a un semitono il compito di chiudere da “tired” a “of dancing” (Sib, La, La, La). Successivamente il canto compie un altro percorso, ribattendo e marcando il Sib all'inizio, con un piccolo picco sui due Do e una chiusura più scalata, che usa due toni (intervalli più ampi) per arrivare all'ultimo Fa; il “tired of dancing” ora è La, Sol, Sol, Fa. A livello armonico poi, nella prima comparsa si assiste a una sommessa cadenza plagale (da Sib a Fa), mentre nel secondo caso si ha una cadenza d'inganno, con passaggio dalla dominante al sesto grado (da Do a Re minore)<sup>24</sup>.

Se la prima enunciazione della frase le dona un carattere più schietto, la seconda, per le ragioni espresse, la rende più fredda: definitiva nel (suo) distacco.

L'ultimo atto, il “We're finished dancing”, sancisce e sottoscrive ogni premessa, chiudendo brano e storia con uno stanco, assente carillon in Re minore.

Quale spunto di approfondimento prenderemo questa volta un brano di Chopin, complice la suggestione del “gocciolio” introdotto nelle pagine precedenti, considerando il ruolo del pianoforte in occasione della comparsa delle domande “Can't you see it's hard for me” e “Can you see what I'm trying to say”.

Oltre allo sforzo onomatopeico della musica in sé, incarnato dal reiterato stillicidio degli accordi, associamo ancora una volta la pesantezza del dire, il sovrumano sforzo di chi, ormai sfiancato, ostinatamente ripete un qualcosa che, dolorosamente, vuol chiarire.

Nel suo preludio Op. 28<sup>25</sup> n. 4, in Mi minore, Fryderyk Franciszek Chopin<sup>26</sup> distende un tema esile, essenziale, scandito da costanti, cangianti armonie ribattute, ben più brevi di quelle erette nel brano di Fish.

Pur se conciso – consta di meno di trenta battute, per meno di due minuti di musica, nella versione eseguita da Martha Argerich – racconta una storia e quella storia, intima e circoscritta, racchiude un mondo.

Il piano, strumento che incarna l'universo musicale ed esistenziale di Chopin, diviene lo scenario di questo evento; praticamente in ogni battuta, il canto apre con una nota che occupa la più parte (i tre quarti) della battuta stessa, segue poi un'altra nota più breve (il quarto restante) che, contigua alla precedente, sembra servire unicamente a raggiungere – reggendosi – il successivo, più durevole suono.

È un trascinarsi stentato, un interrogarsi vago... fino alla fine, quando una pausa dilatata da una corona cede il compito a una “semplice” cadenza perfetta, di sancire l'epilogo della stentata danza.

Non ci sono parole e alla musica si lascia il compito di riferire concetti impossibili, tra fiori, favole e romantiche finzioni che, altrove, le significanti parole, nominando, nel mondo traducono.

24 Per cenni sulle cadenze e approfondimenti sui rapporti tra musica e linguaggio: Franco Pistono, *L'armonia della parola*, Undici Edizioni, 2017.

25 Nei preludi dell'Opera 28 l'uso di “far piovere suoni” ricorre, tanto che il n. 15, in Re bemolle, è noto anche con il titolo *La goccia d'acqua per via della continua ripetizione*, nel caso, di una singola, cristallina nota: <https://www.youtube.com/watch?v=Sh03YXzvDF4>.

26 <https://www.youtube.com/watch?v=Tovh6JjaQ1A>

## Ti ricordi perché

*Ti ricordi perché<sup>27</sup> è un brano di Biagio Antonacci, incluso nell'album dal titolo 9 novembre 2001.*

Testo:

*Da qui cominciano i ricordi  
E tu vai via senza saperlo  
Ti viene fuori un ciao che sembra quasi dire  
So già che starò male  
Da qui cominciano i ricordi  
Io con te dentro volo  
E tu mi sentirai passare  
Se devi andare vai  
Fai prima che puoi  
No non ti voltare  
Da qui fotografo ricordi  
Sei il mio primo pensiero  
Da quando apro gli occhi  
Nelle mattine che si accendono  
Su e giù fra pelle e cuore  
Fino a spaccarci dentro  
Fino a dimenticarsi e ritornare  
Ti ricordi davvero di me  
O ti ricordi perché  
I sentieri di pietra correvo e ridevo a te  
Ti baciavo e sapevi di sale  
E di cose belle da fare  
Ho un'immagine di te  
Opaca senza tempo  
Come una fotografia  
Da qui cominciano i ricordi  
Siedo fra l'erba e i fiori  
E lascio gli occhi al tempo  
Così ritornano le tue parole  
Ti aiuterò ad amare me lo dicevi piano  
Fino a quel ciao che ha fatto il mio destino  
Sì il tuo destino  
Ti ricordi davvero di me  
Come io ricordo di te  
È la luce di semplici cose che illumina  
Ti ricordi che fare l'amore  
Era dolce era forte era odore  
I sentieri di pietra correvo e ridevo a te  
Ti ricordi davvero di me  
O ti ricordi perché  
Ti ricordi davvero di me  
O ti ricordi perché*

Un piccolo salto conduce all'interno del brano, realizzando una sorta di apertura "in medias res", tecnica dell'arte narrativa consistente nel cominciare il racconto "nel mezzo delle cose", cioè nel cuore degli avvenimenti.

Alternativo a questo tipo di esordio è quello che si dice "ab ovo", ovvero "dalle origini", in cui la narrazione incomincia dal principio. *Ti ricordi perché* usa il primo procedimento potenziandolo attraverso due elementi: il primo è l'apertura in levare, la quale si realizza attraverso il "Da", il secondo è il silenzio da cui quell'inattesa preposizione semplice sorge, seguito sul "qui" – posto sul tempo forte – che si ancora a un dolce, timido Re, figlio di una chitarra quasi nuda.

Improvvisamente, da quel luogo nel tempo (e nello spazio) parte un viaggio in cui Biagio ci conduce per mano; suadente e domestica, la sua voce ci è accanto.

Un altro aspetto denota certa sapienza nel lavoro del cantautore, capace di donare così tanto già con soli due parole, due note e un accordo: l'intervallo musicale che divide il "Da" dal "qui" è una sesta maggiore.

Da qui

La Fa#

Si è detto, ma lo si riprende ora in modo più organico: l'intervallo è la distanza che divide due suoni, i quali possono essere eseguiti insieme (si tratterà nel caso di un bicordo) o prima l'uno e poi l'altro, in modo ascendente o discendente.

Nel caso, siamo appunto di fronte a un intervallo ascendente di sesta maggiore<sup>28</sup>, il quale è definibile, con dolce vezzeggiativo, "intervallo del cuore"; la ragione è da ricercarsi nella singolare musicalità che porta con sé, adatta a temi sentimentali.

Molta musica innamorante sfrutta questo genere di salto; restando su Biagio, esemplificativo è l'inizio di *Se io, se lei*<sup>29</sup> in cui, dopo una breve introduzione strumentale, il "Se io" è appunto una sesta, nel caso minore.

Se io

Fa# Re

Tornando al cuore di *Ti ricordi perché*, notiamo che la sesta viene ribadita e il "Da qui" si ripete con "E tu".

Magistrale è la retorica di Biagio, che sviluppa le due frasi nascenti da identiche seste maggiori, in modo diverso.

Mentre "... cominciano i ricordi" si innalza e contrae, "... vai via senza saperlo" sale un po' di più verso l'acuto e, coerente con il testo, si allontana.

Giungiamo così al blocco tripartito, dove viepiù la melodia rallenta nel suo dipanarsi, come a rendere concreto e stabile il concetto:

Ti viene fuori un ciao  
che sembra quasi dire  
So già che starò male

Spiegato il contesto, non resta che ribadire all'ascoltatore ormai sedotto che "da qui cominciano i ricordi".

La canzone ripete poi la struttura fino al nuovo – questa volta duplice – blocco tripartito:

Sei il mio primo pensiero  
Da quando apro gli occhi  
Nelle mattine che si accendono

Su e giù fra pelle e cuore  
Fino a spaccarci dentro  
Fino a dimenticarsi e ritornare

Assistiamo a due scalate emotive, sostenute sia a livello melodico che armonico, poi la musica cambia, aprendosi a un suggestivo passaggio costituito da due domande, una eco distante nel centro e, infine, da epidermiche reminiscenze.

Ti ricordi davvero di me  
O ti ricordi perché  
I sentieri di pietra correvo e ridevo a te  
Ti baciavo e sapevi di sale  
E di cose belle da fare

La musica qui offre pochi appigli, lasciandoci sospesi al sussurro "I sentieri di pietra correvo e ridevo a te" e poi riprendendo, posando il "fare" su un inatteso accordo di Mi che riporta al qui e ora.

La magia viene completata rientrando al Re di origine, con una breve parte strumentale, contenuto preludio alla seconda parte del brano.

Apparentemente semplice – perché comprensibile a tutti – la scrittura di Biagio Antonacci è invero sapiente e ricercata; le sue parole sono il pane e la marmellata al mattino, dolci e quotidiane, sono cose sane: vive.

Il suo linguaggio figurato, ampio e variegato, spazia e si compiace di lambire anche i luoghi più intimi con rara eleganza ("Su e giù tra pelle e cuore..."); le sue frasi sono carezze coraggiose ed evocative, sempre accurate, mai affettate.

Per l'ultimo accostamento ci riferiamo a Dante Alighieri e la sua *Divina Commedia*.

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

---

28 Sei note: La, Si, Do, Re, Mi, Fa. Omettendo le ragioni, diremo che il diesis (#) è l'alterazione che, nel caso, connota come maggiore l'intervallo.

29 <https://www.youtube.com/watch?v=iKA9JVCc5RQ>

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Io non so ben ridir com' i' v'intrai,  
tant'era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.<sup>30</sup>

“Nel mezzo del cammin di nostra vita” è il nostro “Da qui”: entrambe le opere iniziano nel centro degli eventi e, da lì, usano tutte le potenzialità della parola per esplorare la realtà.

Con *Vivere il mio tempo* abbiamo parlato di comunicazione verbale, paraverbale e non verbale; con il proposito di intrecciare gli argomenti, cercando il miglior modo per fare comprendere che quanto analizzato non è patrimonio di una singola canzone o delle sei di questo saggio, ma in potenza di tutte, esaminiamo ora i cosiddetti sistemi rappresentazionali.

Noi facciamo esperienza del mondo circostante attraverso i sensi, i quali vengono divisi in tre gruppi: visivo, uditivo e cenestesico. Se i primi sono intuitivi, il terzo, dal nome meno frequentato, meglio si spiega con “tatto-gusto-olfattivo”.

Se ognuno di noi ha il proprio modello di mondo e a esso si riferisce attraverso i sensi più “reattivi”, è chiaro che perché una comunicazione rivolta a un fitto pubblico funzioni al meglio, è necessario che lavori su tutti e tre i sistemi.

Il testo della *Commedia* è esemplare in questo: rinveniamo una selva “oscura”, una via “dritta”, caratteristiche patrimonio della vista, ma anche “dura”, “selvaggia”, “aspra e forte”, “amara”, elementi che investono altre sfere sensoriali.

Il quadro è completo e coinvolgente a ogni livello, tanto che il poeta, stordito, nemmeno riesce ad argomentare di come sia giunto in quel luogo.

Lontani da paragoni troppo arditi, ma prossimi ad accostamenti utili, notiamo che *Ti ricordi perché* presenta caratteristiche simili.

Abbiamo detto dell'inizio, diremo ora del torpore poetico di “Io non so ben ridir com' i' v'intrai”.

Pari confusione rende impreciso il ricordo nella canzone e l'immagine affiorante – una soltanto – risulta “opaca senza tempo”.

Il cantante-poeta coinvolge tutti i sensi in un crescendo parossistico culminante in un “Ti ricordi che fare l'amore era dolce era forte era odore”.

Accostata al quinto verso della *Commedia*, questa suggestione di Biagio è tanto audace da venire riportata spesso in modo sbagliato nei testi disponibili su internet, i quali ostracizzano l'odore, sostituendolo con una insensata, innocua duplicazione di “amore”.

Sia esso indice di ingenua immaturità o di sintetica idiosincrasia, figlia di un tempo asettico, questo abbaglio fa sorridere e pensare all'importanza e al ruolo della lingua.

#### *Divina Commedia*

#### *Ti ricordi perché*

Selvaggia

Odore

Aspra

Dolce

Forte

Forte

Ecco le parole vere a confronto, dove il dolce assapora l'aspro, il forte si soppesa specchiandosi e il selvaggio, coerentemente, annusa il proprio odore.

Le sfere cui abbiamo fatto cenno sopra sono i territori sui quali regna la sinestesia, tipo di metafora<sup>31</sup> che esprime un trasferimento di significato da un campo sensoriale all'altro.

Molti altri tropi<sup>32</sup> punteggiano i testi delle canzoni, ma non le indagheremo così come non abbiamo indagato ogni passaggio, ogni sfumatura lessicale e musicale; non lo faremo perché non è nello spirito di questo testo, il quale punta a più a stuzzicare che a saziare.

Anche questo si sposa a una figura retorica – la sineddoche<sup>33</sup> – avendo scelto appunto di occuparci di “una parte per il tutto”.

Al lettore il (nuovo?) punto di vista, anzi di ascolto, perché le canzoni – tutte – possano aprire inediti, suggestivi orizzonti.

30 Inferno, Canto I, 1-12.

31 Figura retorica che risulta da un processo psichico e linguistico attraverso cui, dopo aver mentalmente associato due realtà differenti sulla base di un particolare sentito come identico, si sostituisce la denominazione dell'una con quella dell'altra. È un procedimento di trasposizione simbolica di immagini; una similitudine abbreviata in cui il rapporto tra due cose o idee è stabilito direttamente senza la mediazione del 'come'. Per estensione, ogni tipo di linguaggio figurato.

32 Metafora, e in genere traslato, come figura retorica di carattere semantico.

33 Procedimento linguistico espressivo, e figura della retorica tradizionale, che consiste nel trasferimento di significato da una parola a un'altra in base a una relazione di contiguità intesa come maggiore o minore estensione, usando per es. il nome della parte per quello del tutto o viceversa (prora o vela per nave; vitello per pelle di vitello), il nome del genere per quello della specie o viceversa (mortalì per uomini; felino per gatto), o anche un termine al singolare invece che al plurale o viceversa.



## Più che puoi

*Più che puoi*<sup>34</sup> è un brano cantato da Eros Ramazzotti e Cher, pubblicato nel 2001 all'interno dell'album *Stilelibero*.

Testo e traduzione:

*Guarir non è possibile  
La malattia di vivere  
Sapessi com'è vera questa cosa qui  
E se ti fa soffrire un po' puniscila vivendola  
È l'unica maniera sorprenderla così  
Più che puoi più che puoi  
Afferra questo istante e stringi  
Più che puoi più che puoi  
E non lasciare mai la presa  
C'è tutta l'emozione dentro che tu vuoi  
Di vivere la vita più che puoi  
You've got one chance the gift to feel  
Love's deepest pain you cannot heal*

*It shatters every memory that you keep inside  
I tell you this because I know  
Protect what's dear don't trade your soul*

*'Cause there's nothing left around you  
There's no place left to go  
All you can all you can  
You gotta take this life and live it  
All you can all you can  
Never let it go  
'Cause there's one thing in this life I understand oh  
Siamo noi siamo noi  
Che abbiamo ancora voglia di stupire noi  
Siamo noi  
Che la teniamo sempre accesa  
Quest'ansia leggerissima che abbiamo poi  
Di vivere la vita più che puoi  
Respira profondo  
Apri le tue braccia al mondo  
E abbraccia tutto quello che ci sta  
Tutta l'emozione che ci sta  
All you can all you can  
You gotta take this life and live it  
All you can all you can  
And never let it go  
'Cause there's one thing in this life I understand oh  
Più che puoi più che puoi  
Afferra questa vita e stringi  
Più che puoi più che puoi  
E non lasciare mai la presa  
C'è tutta l'emozione dentro che tu vuoi  
Di vivere la vita più che puoi  
Di vivere la vita più che puoi*

*Hai un'opportunità il dono di sentire  
Il dolore d'amore più profondo non puoi guarire*

*Questo frantuma ogni memoria che tieni dentro te  
Ti dico questo perché so  
Proteggi ciò che hai caro non barattare la tua anima*

*Perché non è rimasto nulla intorno a te  
Nessun posto dove andare  
Più che puoi più che puoi  
Tu devi prendere questa vita e viverla  
Più che puoi più che puoi  
Non lasciarla mai andare  
Perché c'è una cosa che ho imparato in questa vita oh*

*Più che puoi più che puoi  
Tu devi prendere questa vita e viverla  
Più che puoi più che puoi  
E non lasciarla mai andare  
Perché c'è una cosa che ho imparato in questa vita oh*

In tonalità di La minore, meditativa e di stimolo per guardare alla complessità di una vita intesa come cimento e dono, la canzone inviterebbe certo a riflessioni estetiche analoghe a quelle compiute nelle pagine precedenti. Tuttavia questa volta compiamo una diversa analisi: complice la compresenza nel brano di italiano e inglese, consideriamo alcune virtù specifiche della nostra lingua, in corrispondenza con la musica.

Esaminando A gentleman's excuse me abbiamo parlato di triadi, nominando la più familiare: quella di Do maggiore (Do, Mi, Sol). A questo accordo – come a tutti gli altri, invero – si possono aggiungere ulteriori suoni, portando a quattro, cinque, sei note e oltre l'agglomerato acustico, a seconda delle esigenze espressive.

L'ordine, dal più grave al più acuto, non è obbligatorio, ma dipende anch'esso dalle esigenze espressive di cui si diceva; limitando alla triade base l'esempio, si potrà dunque avere Do, Mi, Sol così come Mi, Sol, Do oppure Sol, Do, Mi.

Queste inversioni si definiscono rivolti e, pur lasciando invariati i singoli suoni componenti, comportano un cambio del carattere dell'accordo finale.

Come in musica, analizzando il testo, ritroviamo nella lingua italiana identica, elastica versatilità.

Prendiamo la prima frase:

Guarir non è possibile la malattia di vivere

Contrariamente all'inglese, che rivela certa rigidità, l'italiano è caratterizzato da grande libertà sintattica.

Dovendo tradurre la stessa frase, infatti, ci troveremo davanti all'esigenza di imporre un ordine prestabilito: soggetto, verbo, complemento.

Il nostro idioma, viceversa, consente di lavorare proprio come in armonia, rivoltando il testo.

Consideriamo il periodo teoricamente "corretto":

Non è possibile guarir(e) la malattia di vivere

Potremmo anche avere

La malattia di vivere guarir non è possibile

e così via...

A differenza delle addizioni di numeri in cui, come ricorda la proprietà commutativa, al variare dell'ordine degli addendi non varia il risultato, alterare l'ordine delle note muta il sapore dell'accordo finale e parimenti avviene con le parole.

Sebbene a un primo esame si potrebbe cioè assumere che, per le frasi, resti valida la legge matematica con, a prescindere dai "rivolti", una sostanziale invariabilità nell'esito, così non è.

Banalmente, come "bell'uomo" differisce da "uomo bello" – laddove il primo sintagma<sup>35</sup> definisce una caratteristica vaga e generica, mentre il secondo attribuisce a quel dato uomo una qualità che oggettivamente lo contraddistingue – così "guarir non è possibile" è diverso da "non è possibile guarir(e)".

La duttilità sintattica dell'italiano si riflette in quella musicale, restituendo all'ascoltatore l'evidenza di un sentimento autentico in quell'inizio, il quale non vuole (e non deve) decretare alcunché bensì, con saggia ed elegante rassegnazione, rammentare soltanto.

L'irruzione dell'inglese, per bocca di Cher, ci concede la possibilità di valutarne l'inflessibilità, a partire dal vincolo dell'espressione del soggetto, pur chiarendo che non si mette qui in discussione la musicalità della lingua, decisamente pregevole.

Tornando alla sintassi italiana, il cenno fatto, in associazione alla musica, è particolarmente suggestivo anche per via della crescente attenzione riconosciuta alla cosiddetta grammatica valenziale.

In estrema sintesi, distaccandosi dalla tradizionale visione lineare della frase, data dalla successione delle parole, la grammatica valenziale propone un modello gerarchico che si esprime attraverso il concetto di "valenza", preso a prestito dalla chimica.

Sciogliendo la metafora, si avrà dunque un cuore composto prima di tutto dal verbo (elemento ineludibile) e da elementi lessicali (nomi) che è in grado di attrarre a sé: il nucleo.

A esso si accostano altri elementi, in circonferenze sempre più esterne, con le cosiddette circostanti ed espansioni<sup>36</sup>.

Il modello valenziale è molto affascinante e consente una comprensione più agile dei meccanismi della sintassi.

Senza entrare nel dettaglio, rileviamo che la stessa cosa avviene appunto in musica: un suono fondamentale viene non "seguito", ma "circondato" da altri suoni coerenti che rendono sempre più complessa l'armonia generale.

Esattamente come la frase nucleare può essere composta solo dal verbo, così una nota può viver da sé, fino ad arrivare entrambi all'equilibrio di tre elementi (soggetto, verbo e oggetto contro tonica, modale, dominante) e così via.

Sono molte altre le plausibili analogie, sulle quali non ci soffermiamo, non essendo oggetto del presente lavoro un approfondimento nel merito, ma solo una suggestione su altri, interessanti elementi di contatto tra musica e linguaggio.

---

35 Unità sintattica di varia complessità e autonomia, di livello intermedio tra la parola e la frase.

36 Per un approccio alla grammatica valenziale: <http://valenziale.blogspot.it/>



una canzone ancora

---

## Amore

*Amore è un brano di Maurizio Monti inciso nel 1976 da Gilda Giuliani<sup>37</sup> e poi ripreso da Mina e Riccardo Cocciante<sup>38</sup>, con testo e musica adeguatamente rielaborati per la coppia, nel 1994.*

Testo (dell'adattamento):

*Amore amore  
Amore amore  
Amore amore amore amore  
Amore amore  
Amore amore  
Amore amore amore amore amore  
Una sera di festa a maggio  
Tu e l'amico mio  
Che cercava parole sui discorsi della gente  
Eri bella da fare male  
Da restare stordito  
Quella volta  
Quel primo giorno  
Che ti ho visto per caso  
Amore  
Ti ho chiamato il giorno dopo in casa  
E ti ho detto  
Scusa non volevo disturbarti  
Ma ieri non hai sorriso  
Non hai detto una parola  
E io voglio sentire la tua voce  
E sentire il tuo respiro  
Amore amore  
Amore amore  
Amore amore amore  
Amore amore  
Amore amore  
Amore amore amore amore amore  
Ciao che fai tu da queste parti  
Qui al portone mio  
Se aspettavi qualcuno  
Non significa che sia io  
È una bella serata questa di primavera  
E ti senti sicuro di non perdere mai  
Amore  
Ti ho trovato un giorno sotto casa  
E mi hai detto  
Senti io non penso ormai che a te  
Dimmi solo se hai voglia di un momento insieme a me  
O io posso sparire adesso  
Una foglia che alza il vento  
Amore amore  
Amore amore  
Amore amore amore amore amore  
Amore amore  
Amore amore  
Amore amore amore amore amore  
Amore amore  
Amore amore  
Amore amore amore amore amore  
Amore amore*

---

37 <https://www.youtube.com/watch?v=jC6fBUJpeyY>

38 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_OTfEw7qnhs](https://www.youtube.com/watch?v=_OTfEw7qnhs)

Ascoltate le due versioni proposte, con i loro punti di contatto e le loro differenze, questa volta tocca al lettore porsi, sulla base delle suggestioni avute, le domande di senso.

Tra le prime possibili:

- Quale delle due versioni appare più suggestiva?
- Per quali ragioni?
- Quali variazioni si apprezzano tra la prima e la seconda interpretazione?
- Come lavora il linguaggio?
- E la musica?
- Come e dove il passaggio da una singola voce a una coppia ha modificato il brano?



Dopo aver pubblicato *L'armonia della parola*, sin dalla prima presentazione, mi sono reso conto di quanto fossero forti nel pubblico l'interesse per i temi trattati e il desiderio di indagare altri aspetti che, volontariamente, in quel libro avevo dato per scontati o, per meglio dire, avevo rimandato alla curiosità del singolo lettore, attraverso la fitta manualistica disponibile o l'onnipresente web. Ho così iniziato a considerare la possibilità di scrivere un libro diverso, che aiutasse a mettere a fuoco ulteriori contenuti e comportamenti di musica e linguaggio.

Sempre in maniera non esaustiva, sussurrata – Calvino diceva che scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto – ho lavorato a queste, più domestiche, righe.

Prima ho raccolto alcuni brani per me suggestivi, di certo piacevoli e famosi, creando una lista e, successivamente, ho estratto i sei, esplorandoli. Ho lasciato infine un singolo cimento, quale attraente (spero) verifica dell'esperienza.

Ho voluto così contenere il lavoro, strutturando una lettura agile, immediata e liberamente disponibile che, "in uscita", lasci ancora al lettore la voglia e la forza di agire, proseguendo il cammino. Come un pranzo sostanzioso ma leggero, l'auspicio è che, al termine, volentieri ci si scopra in condizione di rimettersi in marcia e che essa conduca verso nuovi scorci e inesplorati dettagli.

### Poesie

*Un vetro appannato, un dito  
che abbozza  
parole; spiragli attraverso  
cui vedi.<sup>39</sup>*



Franco Pistono è laureato in lettere, con master in comunicazione, è diplomato in pianoforte ed è giornalista e autore di saggi su musica e linguaggio e opere poetiche pubblicati, si occupa di educazione e formazione ambientale con taglio creativo ed è editorialista del Festival internazionale di musica antica "Gaudete!".

*Promosso e divulgato da*

*TRIACAMUSICALE*

*Gaudete!*

[www.gaudetefestival.com](http://www.gaudetefestival.com)