

9.

Emanuele Ferrari

La citazione musicale: elementi del problema

ferrari.mus@libero.it

Nella storia della musica europea la citazione si incontra frequentemente: Schumann ama citare temi delle proprie opere, Mozart lo fa talvolta parodiando se stesso, Stravinsky cita un'abbondante porzione della storia musicale che lo precede.

La citazione, come luogo in cui *si traspone una voce altra*, è, in senso lato, una qualità del linguaggio musicale occidentale. In questo senso non si tratta di *citazione letterale*, bensì di un fenomeno pervasivo e capillare di *trasposizione*. Vi è una “filigrana” della musica fatta da una rete di continui *rimandi e allusioni* ad *altri* strumenti, altri contesti, altri generi. Un pezzo di Beethoven per pianoforte può essere scritto *come se si trattasse di un quartetto d'archi*¹, la mano sinistra nel pianoforte di Schumann riproduce a volte gli idiomi tipici dei corni in orchestra², il *piano* e il *forte* in Chopin sono a tratti usati con la stessa retorica che oppone il *fra sé* e l'*ad alta voce* dell'attore sul palcoscenico³, i pezzi di Bach per clavicembalo spesso simulano (“citano”?) il concerto per solista e orchestra⁴, e così via.

Ben oltre il suo impiego circoscritto e letterale, la citazione offre così un pregnante spunto di riflessione sulla natura circolare, allusiva e traspositiva del linguaggio musicale.

Di questo vastissimo argomento vorremmo fissare qui alcuni punti chia-

¹ Ne è un esempio il *Largo appassionato* della Sonata op. 2 n. 2.

² Per es. in *Papillons* op. 2, n 6, mis. 31-2.

³ Tra i molti casi vi è il *Notturmo* op. 27 n. 2.

⁴ Vedi ad esempio la *Fantasia in do minore* BWV 906.

ve, delineando una geografia minima che metta a fuoco concetti, relazioni e opposizioni fondamentali.

Una preliminare delimitazione di campo è necessaria: questo intervento è concepito in riferimento non *alla musica* in generale ma a un determinato e specifico repertorio, quello della musica tonale di tradizione occidentale, quale si è venuto storicamente costituendo e sviluppando tra il XVII e il XIX secolo, con alcune ramificazioni novecentesche, da Stravinsky, a Hindemith e oltre. Un'analisi della citazione in altri contesti, si tratti della polifonia fiamminga o della dodecafonìa, per non parlare delle tradizioni musicali extraeuropee, sarebbe da impostare su presupposti diversi e condurrebbe probabilmente a esiti sensibilmente differenti. Parleremo dunque per semplicità di “musica”, “linguaggio musicale”, ecc., intendendo però queste espressioni come riferibili, in questo contesto, al solo repertorio della musica tonale.

1. UN REPERTORIO DELLE CITAZIONI MUSICALI

Alla fine del labirinto delle *Variazioni Goldberg* Bach pone la filastrocca popolare *Cavoli e rape mi hanno scacciato*, che dopo un tale, cospicuo percorso suona paradossalmente non come una caduta di tono ma come un sublime peana di ringraziamento e commiato⁵. Nel *Don Giovanni* di Mozart, la tavola del protagonista è allietata da un'orchestrina che intona una melodia tratta dalle *Nozze di Figaro* dello stesso Mozart: “Questa poi la conosco, purtroppo”, è il commento del servitore Leporello, che crea un umoristico corto circuito tra realtà e finzione. Nell'ultima delle miniature che formano *Papillons* di Schumann, la melodia che aveva aperto il pezzo subito dopo l'*Introduzione* fa nuovamente, inaspettatamente la sua comparsa; l'effetto è quello di un ricordo lontanissimo che riaffiori, quasi dal nulla, dopo un lunghissimo oblio, accompagnato da un senso di incredula meraviglia. In *Pétrouchka* di Stravinsky, infine, l'impiego di filastrocche, melodie da organetti di strada e *réfrains* orecchiabili contribuisce in modo determinante a creare la sensazione, per l'ascoltatore, di trovarsi all'interno di una grande scatola musicale, un gigantesco e trascinante *carillon* che inghiotte, macina e “sputa” quasi tutto quello che trova a portata di mano; l'effetto è particolarmente evidente nel terzo movimento della versione per pianoforte.

⁵ Le filastrocche sono in realtà addirittura due, come risulta da A. Basso, *Frau Musica*, Einaudi, Torino 1983, vol. II, p. 694.

L'elenco, naturalmente, potrebbe continuare, e continuare a lungo. Sono infatti moltissimi i luoghi musicali in cui si incontra il fenomeno della citazione. Non sappiamo se sia mai stato redatto o almeno tentato un *repertorio organico delle citazioni* nella letteratura tonale conosciuta – un'impresa che starebbe tra il *Pierre Menard* di Borges ⁶ e la passione citazionista di Benjamin – ma è facile prevedere che l'elenco sarebbe, se non sterminato, almeno copioso. È dunque questo il primo punto da tenere in considerazione: la citazione musicale è un fenomeno quantitativamente cospicuo, *la storia della musica europea è intessuta di citazioni*. Non si tratta di un'eccezione, di una rarità, del frutto singolare di un ingegno bizzarro bensì di un fenomeno che è stato parte integrante della prassi compositiva per secoli. È forse interessante ricordare che il compositore Ennio Morricone, più volte nominato perito dai tribunali per cause di plagio nell'ambito della musica leggera, ha dichiarato che nella maggior parte dei casi a essere in torto è a suo giudizio *chi ritiene di essere stato plagiato*. La natura del sistema tonale, su cui continua a reggersi la “musica leggera”, è tale infatti da rendere *quasi impossibile* oggi inventare *ex novo* melodie che non siano riconducibili ad altre appartenenti allo stesso, sfruttatissimo giacimento minerario.

2. PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA CITAZIONE MUSICALE

Nei quattro esempi ricordati sopra, il senso e il ruolo della citazione cambiano considerevolmente. Nel caso di Bach, l'inserzione della melodia popolare nel contesto trasfigurato e stilisticamente “elevato” delle Variazioni Goldberg ha a che fare con quella che, utilizzando un'espressione di Francesco Degrada, potremmo chiamare oscillazione dei livelli retorici ⁷. In Mozart è invece la linea di demarcazione tra il mondo convenzionale e illusorio rappresentato sul palcoscenico e quello al di fuori della scena, a essere minato. Il commento sarcastico di Leporello lo colloca inopinatamente in entrambi i mondi allo stesso tempo. In quanto personaggio che agisce e canta in scena, egli è in quel momento parte integrante della vicenda rappresentata; ma dicendo “questa poi la conosco” strizza l'occhio allo spettatore lasciando intendere che, per un istante, lui e il pubblico si trovano dalla stessa parte...

⁶ J.L. Borges, “Pierre Menard, autore del *Chisciotte*”, in *Finzioni* (1935-44), tr. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1985, pp. 36-47.

⁷ F. Degrada, *Mozart, la maschera, la musica*, in “Materiali di estetica”, 4, 2001, pp. 9-25.

In *Papillons* di Schumann la situazione è ancora diversa: la citazione del tema iniziale ha il carattere di un'emergenza temporale, un riemergere da ignote profondità dopo un tempo che, nonostante le dimensioni contenute dell'intero pezzo, sembra lunghissimo. O meglio, è la citazione stessa che agisce come indice temporale, facendo percepire con chiarezza e stupore quanto tempo è passato dall'inizio del pezzo, cioè dall'ultima volta che avevamo udito quella stessa melodia. La citazione agisce in questo caso sull'esperienza temporale che l'ascoltatore fa dell'opera. In *Pétrouchka*, per contro, la citazione incide sull'esperienza spaziale dell'opera; la sequela di filastrocche e girotondi contribuisce alla sensazione non di assistere al carnevale, bensì di trovarsi all'interno. Né si creda che Stravinsky "il puro" sia alieno dal calcolo di effetti del genere: a proposito di *Jeu de Cartes* ebbe per esempio a dichiarare: "Il periodo e l'ambientazione di *Jeu de Cartes*, se fossi stato costretto a fissarne uno, sarebbe stato in una stazione termale tedesca come Baden-Baden nel periodo romantico; ed è come parte di questo quadro che le marce, le melodie di Rossini, *Messenger*, Johann Strauss, e dalla mia stessa Sinfonia in Mi bemolle (mis. 66 del primo movimento) si possono immaginare fluttuanti dolcemente nell'aria, provenienti dall'Opera Municipale o da un concerto della *Kursaal Band*"⁸.

La seconda osservazione riguarda quindi non la quantità, ma il valore espressivo e il ruolo strutturale delle citazioni musicali. Come risulta da questa breve disamina, non c'è un singolo e specifico ruolo della citazione musicale, ma un insieme assai variegato di coloriture espressive e di funzioni che sono a essa connesse.

A ciò si aggiunga che, come avviene per i testi verbali, le citazioni possono essere corrette e scorrette, precise o approssimative, esplicite o implicite, e così via.

Sarebbe dunque interessante e auspicabile condurre una fenomenologia della citazione musicale che identifichi e descriva ruolo, senso e funzione espressiva dei diversi tipi di citazione musicale presenti nella letteratura tonale, estendendo in modo sistematico l'analisi delle quattro citazioni che abbiamo accennato sopra a titolo puramente esemplificativo.

⁸ I. Stravinsky, *Themes and Conclusions*, Faber & Faber, London 1972, p. 42.

3. CITAZIONI IMPLICITE E ESPLICITE

Sorge, a questo punto, una difficoltà. Un testo fatto di parole ha la possibilità di demarcare lo spazio riservato a una citazione con segni ed espedienti convenzionali – due punti, virgolette, corpo minore, margini rientranti. Uno spartito musicale è invece costituito da segni dello stesso tipo, almeno se ci limitiamo a considerare le note. Non esistono segni convenzionali di punteggiatura o altro tipo che, sulla carta, possano distinguere ciò che è citato da ciò che non lo è. Come è possibile, dunque, parlare di citazione esplicite o implicite in musica?

Sulla *pagina scritta*, la citazione si trova in una situazione simile a quella della punteggiatura musicale. È noto che nel sistema tonale esiste un insieme di funzioni analoghe a quelle espletate dai segni di punteggiatura in un testo verbale: funzioni di separazione tra le frasi, di sospensione, di connessione più o meno stretta, di chiusura di un periodo – l'uso di termini quali *frase o periodo* non appartiene al gergo metaforico della critica, ma al lessico tecnico di interpreti e compositori. Nello spartito, però, questo *analogon* della punteggiatura non viene indicato con un sistema autonomo di segni *diversi e separati* dalle entità fraseologiche cui si riferisce, come avviene in un testo verbale. Al contrario, le funzioni di punteggiatura sono *omogenee* al testo, quanto ai segni usati, e *incorporate* nelle strutture fraseologiche, quanto al senso. In un testo discorsivo le parole sono formate da lettere, mentre la punteggiatura è indicata con *altri segni*; nello spartito, invece, le funzioni di punteggiatura sono indicate con gli stessi segni usati per le frasi musicali, cioè *note e pause*. Non solo: mentre un segno di punteggiatura delimita l'ambito di una frase o di un periodo ma non ne fa parte, perlomeno non allo stesso titolo con cui ne fanno parte le parole, nello spartito accade il contrario. Una cadenza perfetta – che, rozzamente, ma per intenderci, in alcune situazioni può essere considerata analoga a un punto fermo – non si trova *dopo* una frase musicale, bensì *ne è essa stessa la parte finale*.

La “punteggiatura” musicale non è quindi tipograficamente distinta, ed è incorporata in quelle stesse strutture fraseologiche che connette e separa, il che la rende a prima vista *non visibile*. Ciononostante essa può diventarlo tramite la *decifrazione del senso* dei segni sullo spartito (qualcosa che passa per meccanismi diversi da quelli della lettura verbale ma non meno rigorosi): chi ha provato a insegnare la pratica di uno strumento sa bene quanta parte del lavoro con un allievo sia dedicata proprio a rendere *trasparente* lo spartito proprio da questo punto di vista, quello del riconoscere e intendere le funzioni di punteggiatura.

Qualcosa di simile vale anche per le citazioni: così come l'assenza di se-

gni specifici per indicarla non impedisce alla punteggiatura musicale di esistere ed essere intesa da chi ha familiarità con il linguaggio, allo stesso modo non c'è bisogno di virgolette o di un corpo minore per *evidenziare* una frase o un frammento musicale rispetto al contesto. Una pausa o una sospensione, un cambio di registro, un diverso andamento possono assolvere un funzione di *stacco* simile a quella realizzata, per esempio, dal segno chiamato “due punti”. E per un occhio addestrato, un cospicuo *cambio di scrittura* in uno spartito finisce per assumere lo stesso risalto che può avere, in un libro, un cambio nel corpo tipografico delle parole.

Le analogie finiscono però qui. È persino banale osservare che evidenziare una melodia *non equivale a qualificarla come citazione*, tanto meno a segnalarne l'origine. Lo spartito non possiede infatti segni e, questa volta, *neppure funzioni* paragonabili a quelle espletate da virgolette e note a fondo pagina in un libro. *In questo senso, la citazione musicale è sempre implicita*, e come tale possiede un'eliminabile sfumatura aristocratica, quasi a conferma di quel motto per cui a chi non capisce un'allusione non val la pena di spiegarla. È quindi possibile sostenere che in musica una citazione è più o meno evidente, non in riferimento alla sua provenienza “altra” rispetto al testo, ma solo per il diverso grado di rilievo ed evidenza assunto dal passo citato nel contesto del pezzo. Come si è visto, una melodia “presa a prestito” può essere *staccata e contrapposta* al tessuto di una composizione, oppure inglobata e resa omogenea a esso. La citazione dal *Tristano* di Wagner nell'ultimo dei *Children's Corner* di Debussy è un esempio della prima possibilità: si può ignorarne la provenienza, ma non il fatto che *stiamo sentendo qualcosa di diverso che richiama esplicitamente la nostra attenzione*. Alcune delle citazioni di Schumann e di Stravinsky sono invece introdotte con una noncuranza che tende a occultarne l'originaria alterità.

Dire che una citazione musicale è più o meno esplicita significa quindi parlare del modo in cui essa *richiama su di sé* l'attenzione dell'ascoltatore, spiccando nel contesto in cui il compositore l'ha collocata; quanto alla sua origine, però, la musica tace.

4. DUE CASI LIMITE: CORPO MINORE E “DEJÀ VU”

Sulla distinzione tra citazioni esplicite e implicite, vogliamo segnalare due casi limite che mostrano di quali straordinarie *nuanças* espressive sia suscettibile il fenomeno citazione in musica. Il primo si trova nell'opera da camera *El Retablo de Maese Pedro* di Manuel de Falla. Don Chisciotte e l'inclito pubblico rac-

colto in una locanda assistono alla rappresentazione, con un teatrino di marionette – il *retablo*, appunto – della mirabile vicenda della liberazione della bella Melisendra, rapita dai Mori, a opera del valente Don Gaifero. La rappresentazione è preceduta dall’annuncio di un ragazzino che, a mo’ di cantastorie, descrive con tono enfatico le meraviglie che stanno per passare sulla scena. La vicenda risale ai tempi di Carlo Magno, e trova eco in diversi *Cantari* che fanno parte della tradizione popolare spagnola. Lo stile musicale del ragazzo è rigido, imbalsamato in una sorta di declamazione monodica su una sola nota, ripetitiva nel ritmo e priva di qualunque inflessione melodica.

Osservino, signori, come lì a quel tavoliere don Gaifero è intento al giuoco, secondo le parole del canto popolare:

“Seduto al tavolier sta Don Gaifero
Che ormai di Melisendra s’è scordato”⁹.

Nel momento in cui il ragazzo *cita* le parole evidenziate, lo stile musicale cambia completamente: al metro in due quarti in due quarti subentra un andamento di barcarola in sei ottavi, e, per la prima volta dall’inizio del discorso del ragazzo, *si sente una melodia*, da cantare, per indicazione di De Falla, “quasi lento” e “con voce naturale”. L’effetto è inequivocabile; l’ascoltatore capisce che in quel momento il personaggio *sta citando una melodia non propria*, proveniente dalle lontananze di un passato che qui non è solo oggetto di narrazione, ma diventa *soggetto narrante*, benché in forma anonima. La musica ha cioè perfettamente simulato l’effetto tipografico del corpo minore e dei margini rientranti¹⁰.

All’opposto si trova il *Chiaro di luna* della *Suite Bergamasque* per pianoforte di Debussy, in particolare l’episodio centrale (mis. 27-50). Dopo la stasi ieratica della prima parte, la musica si anima – *un poco mosso* – con una melodia indicibilmente espressiva. Questo episodio da un lato gratifica l’ascoltatore inondandolo di dolcezza, ma dall’altro produce un effetto di segno diverso. L’effondersi di questa suadente melodia è talmente perfetto nella sua armoniosa compiutezza da ribaltarne l’apparente freschezza in un effetto di *déjà vu* musicale e sonoro: man mano che la melodia sale lungo le spirali che la portano al

⁹ M. de Falla, *El Retablo de Maese Pedro*, “Historia de la libertad de Melisendra”; il testo originale spagnolo, tratto dal *Don Chisciotte* di Cervantes, è qui riportato nella traduzione italiana di F. Carlesi, a c. di C. Segre e D. Moro Pini, Mondadori, Milano 1991, vol. II, p. 813.

¹⁰ Per altre osservazioni sul *Retablo* vedi E. Ferrari, *A ritroso nel tempo: lo sguardo di Stravinsky e Falla*, in “Notti malatestiane”, Provincia di Rimini, programma di sala 2001, pp. 56-67.

climax, proprio mentre si è ricolmi di stupore per la sua straordinaria bellezza, cresce la sensazione di *illusorietà* di quanto stiamo ascoltando, e si fa strada l'impressione di *aver già sentito il passaggio*, anzi di conoscerlo da sempre. L'effetto è chiaramente calcolato, e infatti, lungi dal rovinare il passaggio, ne accentua il carattere di struggente ma ambigua bellezza. L'intero passo suona così *come se fosse una citazione*. Debussy ha creato un effetto di *déjà vu* pur con materiale musicale completamente nuovo.

5. CITAZIONE E GENERI MUSICALI

Fin qui abbiamo considerato la citazione in senso ristretto, come “impianto” occasionale di un tema, una melodia o uno spunto musicale nel corpo di un'altra composizione. Allargando la visuale ci accorgiamo però che nella letteratura tonale ci sono interi generi musicali centrati sul fenomeno della citazione. Un elenco puramente indicativo e senza pretese di completezza potrebbe annoverarne diversi.

- Variazioni su temi altrui, come le *Variazioni su un tema di Haydn* di Brahms, o le *Variazioni su un tema di Corelli* di Rachmaninoff.
- Variazioni su celebri arie d'opera, come le Variazioni di Beethoven su “Nel cor più non mi sento” di Paisiello.
- Variazioni su filastrocche musicali, come quelle su *Ab, vous dirai-je maman* di Mozart
- Fantasie e parafrasi musicali, come quella di Liszt sul *Rigoletto* di Verdi.
- Crittografie musicali, la più diffusa delle quali è quella sul nome B-A-C-H, a cominciare dall'illustre esempio posto dell'autore stesso alla fine dell'*Arte della fuga*. L'ultimo soggetto dell'incompiuta *Fuga tripla*, traslitterato nel sistema anglosassone, riproduce infatti il cognome del *faber*, quasi a suggellare l'opera con un “Bach me fecit”. Tra i molti altri esempi, il *Preludio e fuga sul nome B-A-C-H* di Liszt.

L'elenco, anche qui, potrebbe continuare a lungo, ma è sufficiente per fissare un punto fermo: il fenomeno della citazione musicale non si limita ad occorrenze occasionali, ma può addirittura assumere un'importanza strutturale, arrivando a essere il cardine stesso di interi, frequentatissimi generi musicali, che senza di essa neppure esisterebbero.

6. CITAZIONE E PARAMETRI MUSICALI

È il caso di osservare che, in tutti gli esempi addotti finora, abbiamo parlato genericamente di “citazione musicale” senza specificare quali fossero i parametri coinvolti caso per caso: melodia, armonia, ritmo, o timbro. Un rapido sguardo all’indietro consente di rispondere a questa domanda in modo inequivoco: da Bach a Stravinsky, dalle filastrocche di Mozart ai fantasmi di Schumann, ad essere interessata in via primaria è la *melodia*. La cosa non desta stupore, dal momento che nel sistema tonale è proprio la melodia l’elemento che caratterizza un brano o un passaggio in modo da renderlo facilmente e immediatamente riconoscibile. Quanto agli altri parametri, ci si rende facilmente conto che mancano i presupposti stessi perché diventino *citabili*.

Citare un ritmo è teoricamente possibile, ma solo nel caso di una figurazione tanto nota e riconoscibile da essere immediatamente percepita come “ritmo di...”, ovvero con un’identità precisa. Qualcosa di simile avviene forse con il ritmo del *Bolero* – che la coscienza comune associa a quello, celeberrimo, di Ravel – e in pochissimi altri casi. Per il resto, una figurazione ritmica non si “cita”, *la si impiega*. Nel sistema tonale le figurazioni e le combinazioni ritmiche sono limitate, e hanno in genere non il ruolo di *figure* ma quello di *strutture*. La controprova è presto fatta: anche nel caso di una figura celebre come l’*incipit* della *Quinta Sinfonia* di Beethoven, se si mantiene la figurazione ritmica ma si cambia la melodia si ottiene qualcosa di nuovo: si provi a sostituire alle prime otto note la successione *do re mi fa* e poi *re mi fa sol*, e nessuno percepirà il risultato come una citazione di quel passo.

Analogo discorso vale per l’armonia. I collegamenti armonici, ancor più che le cellule ritmiche, sono limitati e per loro stessa natura *funzionali e replicabili*. Non sono affatto l’elemento che produce la “differenza specifica” di un brano; al contrario, sono una sorta di *fondale linguistico comune* che garantisce l’intelligibilità di un certo repertorio. Ancor più che nel caso del ritmo, dovremo perciò dire che è *impossibile “citare” una cadenza perfetta*, per la semplice ragione che una cadenza non “appartiene” a nessun testo, nessun brano ne è caratterizzato o individuato. Anche qui, si può soltanto *farne buon uso*.

Il timbro si presta altrettanto poco, di fatto, alla citazione. In linea puramente teorica sarebbe possibile “citare” un timbro o un amalgama, nei pochi casi in cui questo parametro è diventato tanto singolare da caratterizzare un pezzo, una situazione musicale; un esempio potrebbe forse essere l’inizio della *Sagra della Primavera* di Stravinsky, con il timbro “fuori estensione” eppure dolcissimo del fagotto che intona una melodia. Per quanto ne sappiamo, però, nella prassi musicale non è stato tentato nulla di simile, e i margini di ricono-

scibilità dell'originale sarebbero certamente minimi. Anche del timbro, dunque, non si dà citazione.

A fronte di queste difficoltà, la melodia mostra una spiccata attitudine alla citazione in forza della propria *riconoscibilità*. Al variare degli altri parametri, una melodia rimane facilmente riconoscibile; ciò rende la melodia in un certo senso *connaturata alla citazione*, che per sua natura è trasposizione in un contesto *altro*. Il tema delle *Variazioni su un tema di Haydn* di Brahms rimane perfettamente riconoscibile tanto nella versione orchestrale che in quella per due pianoforti.

7. LA MUSICALITÀ DELLA CITAZIONE

La presenza massiccia di citazioni in musica, e il ruolo addirittura *fondante* della citazione per alcuni generi musicali possono legittimamente far sorgere il dubbio che vi sia una certa connaturalità fra musica e citazione. Ogni citazione è un richiamo, ed è forse più di una coincidenza il fatto che il verbo “richiamare” alluda proprio dalla sfera della sonorità. Un confronto con la letteratura – genere in cui peraltro il fenomeno citazione è tutt'altro che assente – può essere istruttivo. Immaginiamo che nel corso di un romanzo io citi letteralmente una frase come questa: “La sua fronte era alta, ma stretta; gli occhi grigi, piuttosto grandi, assumevano a volte l'espressione più inaspettata”. Quanti, non diciamo fra i lettori, ma anche tra i critici, la individuerebbero come citazione? Eppure è tratta da uno dei libri più noti della letteratura universale, *L'idiota* di Dostoevskij¹¹. Per avere un certo grado di evidenza e garanzia di riconoscibilità, la frase citata dovrebbe contenere riferimenti precisi a personaggi o situazioni del libro, oppure essere collocata in un punto formalmente “forte” come l'inizio o la fine di un capitolo. Vi sono, infatti, singole frasi della letteratura che sono divenute patrimonio comune e che un lettore medio riconoscerebbe “a orecchio”, ma sono in numero esiguo. Potremmo citare come esempi la prima frase dei *Promessi Sposi* di Manzoni (almeno in Italia) e pochissime altre. Per contro, un ascoltatore medio è in grado di riconoscere decine se non centinaia di *incipit* dei pezzi che frequenta – un musicista molti di più – e se in un pezzo si trova una singola frase tratta da un altro brano che conosciamo – *non* necessariamente quella iniziale – è quasi impossibile non accorgersene. Assistendo alla scena del Don Giovanni da cui siamo parti-

¹¹ F. Dostoevskij, *L'idiota*, tr. it. di A. Poliedro, Einaudi, Torino 1994, p. 53.

ti, lo spettatore con un po' di familiarità con le opere di Mozart esclamerà "questa poi la conosco..." senza aspettare il salace "purtroppo" di Leporello.

Rendere conto dettagliatamente delle ragioni per cui questo accade esula dagli scopi di questa piccola "grammatica introduttiva" della citazione musicale. Ci interessa soltanto segnalare questo fenomeno: il diverso valore, la diversa pregnanza e riconoscibilità degli *incipit* in letteratura e in musica. Dei libri che conosciamo e amiamo raramente siamo in grado di re-citare la prima frase. Non è una mancanza nostra: deriva dal fatto che un romanzo è un organismo complesso che riceve la sua identità complessiva nel corso della lettura, quando la prima frase spesso è ormai stata completamente dimenticata. Anche una sonata o una sinfonia sono organismi complessi che si dispiegano solo nell'ascolto, ma con una fondamentale differenza. Il tema iniziale non è solo un modo per cominciare, ma una specie di marchio a fuoco che segna indelebilmente la composizione nella coscienza dell'ascoltatore. È un marchio di identità per il pezzo, qualcosa destinato ad associarsi tanto strettamente quanto il nome di una persona che conosciamo bene al suo viso. Conoscere un brano musicale significa in primo luogo ricordarne e ri-conoscerne l'inizio, dunque, automaticamente, *coglierne la citazione* ove esso si ripresenti. In questo legame fra sonorità, identità dei brani e memoria si radica quella *tematicità* della musica tonale che la rende intrinsecamente citabile e la predispone alla citazione, facendo dell'immenso patrimonio musicale europeo un gigantesco serbatoio, un repertorio potenzialmente sterminato di citazioni possibili.