

## *Sogno e musica: percorsi analogici*

Chiarisco subito che non parlerò del “sogno nella musica”, ovvero di quella musica che ha come oggetto espressivo esplicito il sogno - attraverso un testo o con un titolo. Si tratta di un tema che nella storia della musica ha conosciuto numerose declinazioni, basti pensare –anche solo limitando l'ambito al repertorio liederistico– a Lieder come *Der Traum, Nacht und Träume, Frühlingstraum* di Schubert, e così via attraverso Schumann, Wagner, Grieg, Liszt, Brahms, Wolf, fino a Debussy, Schönberg, Berg e Webern.

Non parlerò neanche del contrario, cioè della “la musica nel sogno”, ovvero dei possibili casi in cui un sogno, oltre a immagini più o meno colorate e parole più o meno oscure, contenga anche della musica (cosa di cui io stesso potrei dare in realtà una diretta testimonianza).

In questa sede cercherò invece –assumendomene tutti i rischi– di impostare delle relazioni analogiche tra musica e sogno attraverso approcci tra loro assai diversi, ma unificati dal tentativo di far emergere e comparare delle strutture di profondità appartenenti a questi due mondi, inquadranti come esperienze, come vissuti, e dunque all'interno di una prospettiva fenomenologica.

Cominciamo subito col chiederci: Cosa condividono l'esperienza del sogno e quella dell'ascolto della musica ?

La “realtà” del sogno e la “realtà” della musica sono “mondi a parte” e si costituiscono entrambi all'interno del soggetto: la “realtà” del sogno interamente, quella della musica nel momento dell'ascolto. Partiamo dunque da qui, dall'ascolto.

1. L'esperienza dell'ascolto può differire parecchio in relazione al tipo e alla qualità della musica oltre che all'attitudine, alla competenza, al desiderio della persona che ascolta. E' quindi bene chiarire subito che la musica cui desidero riferirmi non è quella a cui basta un ascolto distratto, non è quella che quotidianamente ci accompagna, ci avvolge e ci stritola, onnipresente. E' invece quella musica fondata su una costruzione di una certa complessità, una sostanziosa ricerca espressiva, una musica che offre alla mente dei pensieri. E qui veniamo a un punto fondamentale: quali pensieri ? Secondo una pregnante definizione del filosofo Eduard Hanslik, padre ottocentesco del formalismo come corrente estetica musicale (*Il Bello musicale*, 1854), la musica sarebbe «una lingua che noi parliamo e comprendiamo, ma che non siamo in grado di tradurre». Questo apparente ossimoro interpreta assai bene l'imbarazzo che prende chi tenti di descrivere un'esperienza che si situa al di là –e forse anche al di qua– del linguaggio. Possiamo provare a descrivere i sentimenti che la musica

produce in noi, oppure le immagini che eventualmente si potrebbero associare a un dato brano musicale, e certamente immagini e sentimenti possono rientrare a buon diritto nella descrizione del nostro rapporto con la musica, senza tuttavia esaurirlo. Il senso della musica, (e dell'arte in generale, e forse di tutte le esperienze di vissuto profondo) tollera solo approssimazioni, avvicinamenti asintotici. E questo lo dico mentre –da compositore e didatta– mi sforzo continuamente di affinare i miei strumenti analitici, quelli che rendono possibile la *Deutung*.

Concordiamo dunque con l'antropologo francese Claude Levy-Strauss quando nel *Il crudo e il cotto* (1964) afferma che la determinazione del fulcro reale dell'opera è impossibile poiché

«la musica e la mitologia mettono l'uomo a confronto con oggetti virtuali di cui soltanto l'ombra è attuale, con approssimazioni coscienti (il mito e la partitura) di verità ineluttabilmente inconscie e che sono ad esse consecutive.»

Se in questo pensiero proviamo a sostituire il mito e la musica con il sogno ci accorgiamo che emerge un aspetto tipico, di grande interesse: il sogno in quanto *oggetto virtuale di cui solo l'ombra sarebbe attuale*, il suo racconto come *approssimazione cosciente di una verità ineluttabilmente inconscia*. Ed è significativo che nello stesso testo Levy-Strauss riprenda la frase di Hanslick sulla intellegibilità ma intraducibilità della musica.

E un'empasse assai simile a quella in cui si trova chi cerchi di tradurre la musica in parole la si sperimenta di fronte al desiderio, addirittura all'urgenza di comunicare all'altro-da-sé la propria esperienza onirica, quando raccontiamo ad altri un sogno, che è il *nostro* sogno. E' quel certo disagio che ci afferra mentre tentiamo la traduzione in parole ordinate di quella matassa di sensazioni e immagini e suoni che costituisce la trama narrativa del sogno. La verbalizzazione, quella soglia di uscita dal sé attraverso il *logos*, lascia nella bocca quell'inevitabile sapore di tradimento dell'autenticità, rispetto a un contenuto nato al di fuori del suo dominio, non destinato a varcare quella soglia.

Proprio questa inadeguatezza del linguaggio nella descrizione di questi due vissuti (l'ascolto musicale e il sogno) costituisce per noi un significativo indizio, un nucleo di senso che sembra legittimare il confronto proprio da questa prospettiva.

Potremmo dunque parafrasare Hanslick e affermare che il sogno ci appare come qualcosa di oscuramente, intimamente comprensibile ma intraducibile in “altre parole”. Gli psicanalisti forse non sarebbero d'accordo, preferirebbero senz'altro rovesciare la frase e dire che il sogno è sì traducibile in un racconto ma, senza la loro *Deutung*, destinato a restare inintellegibile. A questo proposito ricordiamo che Freud, nella sua *Traumdeutung*, considera il linguaggio in cui viene espresso il sogno a sua volta strumento inconscio di condensazione e spostamento, che produrrebbe

“maschere verbali” dotate di un'ambiguità tutta da indagare analiticamente. A questo proposito, peraltro, Freud afferma

«Ma, nonostante tutte queste ambiguità, bisogna riconoscere che le produzioni del lavoro onirico, che, dobbiamo riconoscerlo, *non sono fatte con l'intenzione di essere comprese*, non creano al traduttore maggiore difficoltà di quanta ne abbia chi cerca di leggere gli antichi scritti geroglifici» (p. 296-7)

Naturalmente, aggiungiamo, dopo la scoperta della Stele di Rosetta.

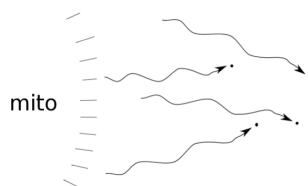
Ma riprendiamo Levy-Strauss che nel testo citato, porta avanti questo suggestivo confronto tra musica e mito, prendendo le distanze da un modello linguistico impostato sulla necessaria trasmissione del messaggio da un mittente definito a un ricevente definito e afferma:

«l'intento del compositore si attualizza, come quello del mito, attraverso l'uditore e per opera sua. In entrambi i casi si osserva la medesima inversione del rapporto fra il mittente e il ricevente, giacché in fin dei conti è il secondo che si scopre significato dal messaggio del primo: la musica vive se stessa in me, io mi ascolto attraverso di essa.» (op. cit. p. 35)

Anche qui, sostituendo la musica con il sogno, rileggiamo: *il sogno vive se stesso in me, io mi ascolto attraverso di esso*.

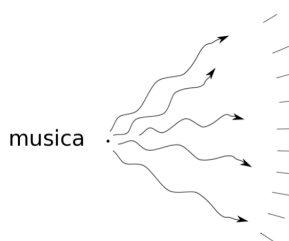
Proviamo ora a schematizzare le situazioni relative al mito, alla musica e al sogno, dal punto di vista della relazione ellittica tra mittente e ricevente:

«Quando il mito è raccontato –ci dice Levy-Strauss– certi uditori individuali ricevono un messaggio che, propriamente parlando, non proviene da nessun luogo: ecco perchè gli viene attribuita un'origine soprannaturale».



[fig. 1]

Nel caso della musica io propongo quest'altro schema, allontanandomi dal testo di Levy-Strauss ma, credo, senza tradirne lo spirito:



[fig. 2]

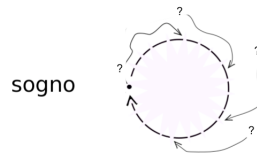
la sorgente è unica –il compositore– mentre infiniti e indeterminati sono i potenziali fruitori.

Con il sogno ci troviamo poi in una situazione di questo tipo:



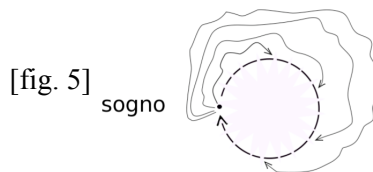
[fig. 3]

dove evidentemente il mittente e il destinatario coincidono. Tuttavia le impressioni che il sognatore riceve dal suo sogno, pur essendo vissute nel proprio intimo, vengono proiettate in una dimensione vicina all'oggettività in virtù di quell'*effetto di realtà*, così tipico del sogno. Secondo Giovanni Piana (che si è occupato del sogno nel suo saggio *Regole dell'immaginazione e le procedure del lavoro onirico*, 1980) responsabile di questo *effetto di realtà* è la passività del soggetto, il fatto di non essere in grado di controllare la scena immaginaria o, con le parole di Freud, «di non poter guidare discrezionalmente la sequenza delle nostre idee» (ivi p.82). Ci chiediamo: da dove provengono le immagini, i suoni, le situazioni del sogno?



[fig. 4]

e il fatto di ricondurre successivamente tutti questi elementi a un tessuto mnestico sfilacciato o alterato dal lavoro onirico, che tutto riconduce all'interno dell'io,



[fig. 5]

non cambia il carattere essenziale di *acontestualità* e di *indeterminazione temporale* che il sogno condivide con i prodotti dell'immaginazione, non muta la nostra meraviglia di fronte a un'esperienza che, a volte, appare persino “eterodiretta”. Ed è per questo che il sogno, mostrandosi al sognatore come un altro-da-sé può diventare messaggio: degli dei, dei morti, del destino...

Sulla temporalità, Levy-Strauss ci offre un'ultima osservazione riguardo la musica che noi raccogliamo per volgerla, ancora una volta, al mondo onirico:

«tutto avviene come se la musica e la mitologia non avessero bisogno del tempo se non per infliggergli una smentita. Esse sono macchine per sopprimere il tempo.» ... «il tempo fisiologico dell'uditore; tempo irrimediabilmente diacronico in quanto irreversibile, e di cui la musica stessa tramuta però il segmento che fu dedicato ad ascoltarla in una totalità sincronica e in sé conclusa. L'ascolto dell'opera musicale, in forza della sua organizzazione interna, ha quindi immobilizzato il tempo che passa.» (*op.cit.* p.32)

Questa singolare capacità abrogativa nei confronti del tempo cronometrico e diurno la ritroviamo nel sogno e forse proprio nel momento cruciale del ricordo –che solo dona al sogno una forma di

esistenza. Perché se nella vita ordinaria il ricordo produce una sorta di presentificazione del passato (per dirla con Agostino), Giovanni Piana, nell'opera citata, ci ricorda che

«l'immagine del volgersi indietro nel passato che si attaglia al ricordo degli eventi passati in genere, non si attaglia per nulla nel caso dei ricordi dei sogni. Il passato riguarda l'io che poco fa dormiva e non il sogno stesso, la sequenza delle scene oniriche. Il passato si trova interamente al di fuori del sogno. Nel sogno accade qualcosa, e accade al presente. Ma in un presente totalmente indeterminato. In un presente che si sottrae a qualunque autentica sintesi temporale.»

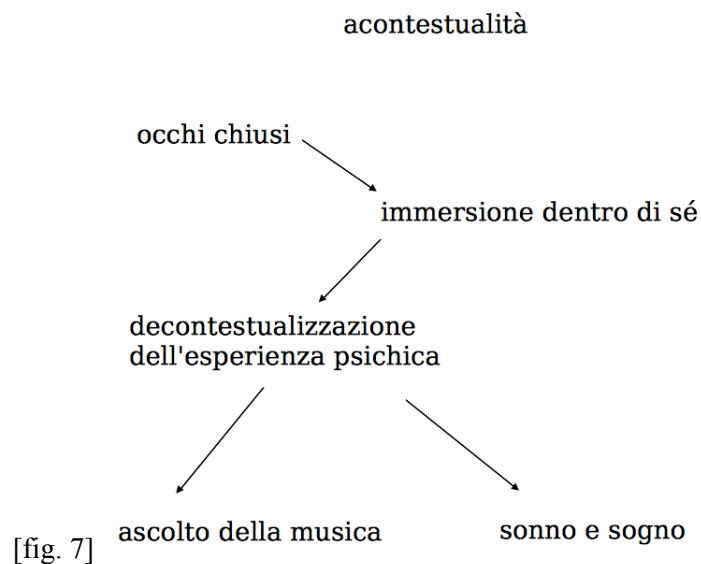
Torniamo ora all'ascolto e ripartiamo dall'istante in cui poniamo attenzione alla musica in quanto tale e ci lasciamo prendere da essa, dal suo flusso, e portare via, al di fuori del mondo, cioè del contesto reale in cui si trova immerso il nostro corpo mentre vive l'esperienza dell'ascolto. La nostra concentrazione sulla musica che ascoltiamo dipende molto dalla capacità che abbiamo di astrarci da questo contesto concreto. Alcuni di noi sentiranno la necessità di chiudere gli occhi: è un'azione chiave per tagliarci fuori dal mondo esterno, che può “distrarci” anche attraverso il gesto dell'interprete, il violinista, il cantante, il direttore. L'ascoltatore, dunque, spesso chiude gli occhi per immergersi meglio nella musica, ovvero immergersi meglio dentro di sé, creando in questo modo le condizioni ideali per quella decontestualizzazione della propria esperienza psichica che vive con l'ascolto.

Ma in una sala da concerto non sempre la persona con gli occhi chiusi sta ascoltando. Potrebbe essersi addormentato. La musica può indurre il sonno, naturalmente, come sembra ricordarci una miniatura dal titolo “Sonno”, tratta dal *Tacuinum sanitatis casanatensis* del XIV secolo



[fig. 6] **Sonno**, dal *Tacuinum sanitatis casanatensis* (XIV secolo)

Vi è dunque un rapporto tra musica e sonno prima ancora che tra musica e sogno e complice di questo rapporto è proprio quella rischiosa immersione dentro di sé, nella penombra della propria mente che ospita il dilatarsi delle onde cerebrali.



2. Veniamo quindi ad un altro tipo di affinità tra l'esperienza del dormire e/o del sognare e quella dell'ascolto musicale.

Come è ben noto, gran parte della nostra attività fisica, psicofisica e psichica è regolata da un ritmo periodico, da un'alternanza di fasi: dalla pulsazione cardiaca, alle onde cerebrali, dal respiro alla camminata, alla secrezione di ormoni, al ciclo mestruale e, naturalmente, a tutte quelle attività cosiddette circadiane, come l'alternanza sonno-veglia. Andando alla ricerca di una matrice antropologicamente originaria e profonda per immaginare la nascita dell'idea di ritmo musicale, potremmo dunque senz'altro attingere a questo universo di periodicità nel quale da sempre l'uomo si trova immerso: i nostri cicli biologici, con il loro rincorrersi e intrecciarsi *quasi* regolare, costituisce uno sfondo potente e persuasivo, qualcosa di più di una semplice analogia o coincidenza. Possiamo quindi dire, ancora attraverso le parole di Levy-Strauss, che

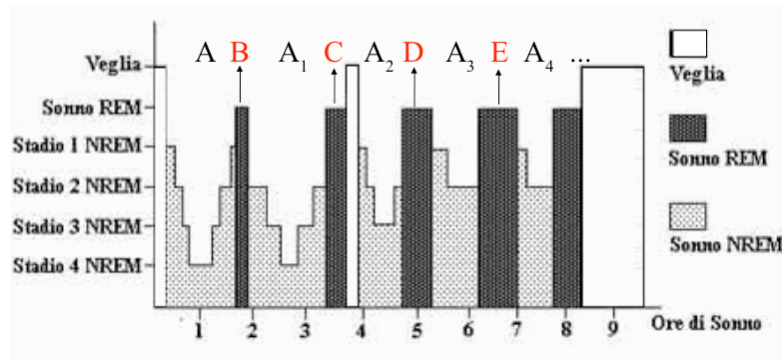
«la musica sfrutta i ritmi organici, e rende così pertinenti certe discontinuità che altrimenti rimarrebbero allo stato latente e come sommerse nella durata» (op. cit. p.33).

Naturalmente la genesi del concetto di ritmo è assai complessa e non è questo certo il momento per richiamare tutta l'affascinante discussione che ha lasciato tracce e ricchi contributi proprio all'interno del nostro seminario, penso ai bellissimi saggi di Carlo Serra e di Giovanni Piana. Qui vogliamo solamente richiamare l'impossibilità di sceverare il concetto di ritmo e pulsazione da una prospettiva frattalicamente più ampia che investe in pieno il senso della forma. Diciamo che macroforma e microritmo potrebbero essere considerati i due estremi in tensione di un'unica processualità, quella musicale, sottesa al concetto più ampio di periodicità.

Proviamo ora a immaginare una periodicità binaria che non si limiti ad alternare una fase A a una fase B, ma concepisca una forte diversificazione delle fasi non-A tra loro, rispetto alle quali la fase A, eventualmente cangiante anch'essa, assumerebbe un carattere di maggiore costanza e persistenza.

In questi termini potrebbe quindi essere descritta la scansione dei momenti di sonno REM e NREM: le fasi del sonno NREM potrebbero essere denotate dagli A, e le fasi di sonno REM –con i tipici tracciati EEG (elettroencefalografici) sempre diversificati– dai vari B, C, D, etc. in questo modo:

ipnogramma



[fig. 8]

Beninteso, presentando in questi termini un'ipnogramma, stiamo semplificando una realtà che, anche solo dal punto di vista dell'articolazione interna alla scansione, presenta tutta una complessità di interpretazione che sono soliti affrontare i neurologi studiosi del sonno. Il nostro punto di vista privilegia necessariamente la fase REM e il suo ospitare sogni come un momento di produzione diversificata al proprio interno.

Questo schema

[fig. 9] A B A<sub>1</sub> C A<sub>2</sub> D A<sub>3</sub> ...

condensa in realtà, in una formula strutturale, una forma musicale ben nota: il rondò, la cui articolazione esprime un'alternanza di stati caratterizzata dal costante ricorrere di una certa idea (il *refrain* o *ritornello*) contrapposta al variare delle altre idee intermedie (*couplets* o *episodi*). Ecco come si presenta, ad esempio, la forma di un rondò di Mozart, quello del quartetto K.173:

[fig. 10]

A	B	A <sub>1</sub>	C	A <sub>2</sub>	D	A <sub>3</sub>	coda
a b a	c d	a	e e'	a	f g h	a b'	i
24	12	8	8	8	12	16	6

A ben guardare vi è persino una certa somiglianza nell'inversione delle proporzioni tra le fasi A e quelle non-A con l'aumento della durata delle fasi REM a scapito di quelle NREM.

Anche dal punto di vista musicale, in realtà, ho operato una semplificazione. Se infatti consideriamo la forma rondò non solo nella complessità del suo invecchiamento storico, e non solo nel suo schema teorico, l'analogia si complica e si fa anche più stimolante. Preferiremo allora domandarci –usando un linguaggio che attenui la rigidità della scansione a favore di una dimensione fenomenologica necessariamente più problematica– quale sia la fase caratterizzata da una prevalenza di elementi *ricognosciuti e ricordati come assai simili tra loro* rispetto ad altri che *sembrano introdurre elementi di varietà e difformità*. Non esistono due rondò uguali –come non esistono due sonni uguali– e all'interno del rondò possono sussistere diversità tra le fasi che si ripetono tra di loro (quindi tra gli A) che rendono meno immediata l'identificazione, e, dall'altra parte, possono esservi elementi di ricorrenza o di continuità interni agli episodi “diversivi” (i B, C, D) che perseguono una logica sviluppante che, sotterraneamente, dona coerenza al tutto.

Quello che appare interessante, nel proporre analogie strutturali, al di là dei dati quantitativi, sono piuttosto gli aspetti qualitativi della struttura: da un lato la netta differenza di contenuto tra fasi contigue, dall'altro la tendenza alla varianza nella durata delle varie fasi: questa *intermittenza asimmetrica* che genera una dialettica di periodicità “disturbate” da tanti fattori.

Oltre che alla struttura interna del sonno questa analogia potrebbe applicarsi anche all'alternanza delle fasi di veglia e sonno. Da un certo punto di vista potremmo affermare che la vita diurna si svolge in larga parte con minime varianti e grandi (a volte pesanti) costanti, cioè routine, nel comportamento; mentre la vita notturna, arricchita dai sogni, costituirebbe un serbatoio privato e inesauribile di variegate narrazioni (pensiamo a quel bellissimo frammento di Eraclito che dice: «Per i desti il mondo è uno e comune, ma quando prendono sonno si volgono ciascuno al proprio»). La struttura dell'analogia sarebbe quindi :

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>D</b>	<b>A</b>
giorno	notte	giorno	notte	giorno	notte	giorno
veglia <i>routine</i>	sogno 1	veglia	sogno 2	veglia	sogno 3	veglia

Tuttavia siamo certi che molte persone avendo una vita attiva assai varia e, per contro, non ricordando mai i propri sogni, sarebbero assai più favorevoli a spostare i termini dell'analogia, invertendo le fasi di *ritornello* e quelle di *episodio*.

Lo schema diventerebbe, ad esempio:



[fig. 11]

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>D</b>	<b>A</b>
giorno	notte	giorno	notte	giorno	notte	giorno
veglia <i>routine</i>	sogno 1	veglia	sogno 2	veglia	sogno 3	veglia

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>D</b>	<b>A</b>
notte	giorno	notte	giorno	notte	giorno	notte
sonno	attività (es.lunedì...)	sonno	attività (es.martedì...)	sonno	attività (es.mercoledì...)	sonno

L'esistenza poi dei famosi “sogni ricorrenti”, potrebbe variare ulteriormente la struttura delle due opposte situazioni precedenti: presupponendo una coerenza –anche ossessiva– degli episodi onirici nel tempo che andrebbero a intercalarsi a un'esistenza mediamente varia o magari addirittura influenzata proprio dall'ossessività del sogno ricorrente. D'altra parte «l'uomo, quando cessa di dormire, è prima di tutto lo zimbello della propria memoria...» – affermava André Breton nel *Primo Manifesto del Surrealismo* (1924). L'unità della realtà al di là del sogno, –ci ricorda Piana nel suo scritto– è ricostituita attraverso la memoria che supera la lacuna del sonno e che lascia valere ciò che è accaduto durante il sonno come una parentesi irrilevante. Se la memoria non intervenisse la realtà stessa diventerebbe tanto fluida da non consentire che si faccia valere alcuna istanza di unità e di coerenza. Contro questa nozione di realtà che si contrappone al sogno, Breton gioca sui termini stessi in cui manifesta questa opposizione, ipotizzando legami nei sogni e fratture nella realtà (Piana, *op.cit.* p.11) Tutto questo può ben diventare materia stimolante per l'immaginazione creatrice del compositore, in particolare per l'elaborazione della forma.

E' dunque questa *intermittenza asimmetrica con ricorsività* che sorregge l'analogia e ci invita a riflettere sulla possibilità che le forme musicali tendano, al di là delle stesse intenzioni deicompositori, a mimare alcune dinamiche della nostra vita, *assorbendone ed elaborandone in forma astratta le strutture emotive*. Anche in questo caso si potrebbe aprire un'ampia discussione sulla legittimità prima ancora che sulle modalità di questa mimèsi che coinvolge implicazioni filosofiche di vasta portata. Io preferisco qui, in luogo di posizioni filosofiche, citare la posizione del linguista e musicologo Nicolas Ruwet che, nel 1972 affermava :

«L'analisi sufficientemente approfondita di un frammento, di un'opera (...) dovrebbe consentire di mettere in evidenza strutture musicali che sono omologhe di altre strutture, appartenenti alla realtà o al vissuto; è in tale rapporto di omologia che si svela il “significato” di un'opera musicale» (*Language, musique, poésie*, 1972, trad it. 1983 p.xii)

3. Il terzo ed ultimo punto che vorrei affrontare qui mi impone di ritornare alle osservazioni iniziali sull'inadeguatezza del linguaggio.

Nel racconto di un sogno è abbastanza frequente una formulazione verbale di questo tipo: “Era questo, ma anche quest’altro” oppure “era questo ma in realtà era quest'altro”. Questa incertezza è interpretata da Freud come “formazione mista”, un prodotto della condensazione che crea strane aggregazioni o interessanti sovrapposizioni, tutte ovviamente da indagare.

Proprio qui, in questo tentativo di verbalizzazione possiamo rintracciare una forte analogia con la verbalizzazione di chi cercasse di raccontare la sua impressione d'ascolto di fronte a quelle tipiche situazioni musicali in cui si fondono due o più idee tematiche. Questa fusione può avvenire in svariati modi e questa varietà la si può intendere considerando analiticamente i diversi aspetti o parametri in cui si concretizza un'idea musicale: un profilo melodico, un certo ritmo, un particolare timbro (più chiaro o più scuro), un'articolazione (un suono tenuto e legato piuttosto che staccato), un tipo di texture, etc. Tutti questi aspetti possono concorrere a caratterizzare un'idea, senza che vi sia una gerarchia necessariamente implicata. Prendiamo come esempio il Lied “La Morte e la Fanciulla” di Schubert.

E' un Lied chiaramente dialogico e il personaggio della Morte entra per primo in scena occupando il ruolo formale dell'introduzione pianistica. Ciò che caratterizza questo personaggio-idea musicale è innanzitutto l'iterazione del ritmo dattilo (lunga-breve-breve) nel tempo lento che, insieme alla compressione della melodia nelle parti interne, gli conferisce un andamento ieratico (che richiama tutto un simbolismo e un percorso associativo-immaginario). Quando entra la Fanciulla vi è un salto brusco di realtà: entra il canto e il suo ritmo è concitato, esprime un vitale terrore, con una linea melodica tesa verso l'acuto, accompagnata da un pianoforte ad accordi spezzati. L'ultimo verso della Fanciulla prima del ritorno del personaggio Morte, che questa volta parla, tentando di “rassicurarla”, contiene un esempio straordinario di fusione, di *figura mista*. La Fanciulla dice due volte «r Ruhe mich nicht an» (non mi toccare) ma queste parole, cantate su una linea melodica discendente, sono plasmate col ritmo dattilo che affetta anche l'accompagnamento pianistico in un improvviso rallentamento e soffocamento dell'energia musicale che aveva caratterizzato la Fanciulla: è l'abbraccio della Morte che, dalla battuta successiva, riprende tutta per sé la scena musicale.

# Der Tod und das Mädchen.

Claudius.

Mäßig. (♩ = 54.)

Op. 7. N<sup>o</sup> 3.



Piano introduction in G minor, 3/4 time. The first four measures are highlighted with a red box. The music features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

*Etwas geschwinder.*  
(Das Mädchen.)



Vocal entry for the girl. The lyrics are: "Vor - ü - ber, ach, vor - ü - ber! geh wil - der Kno - chen\_mann! Ich". The piano accompaniment is marked *p* and *cresc.* A red arrow points from the first measure of the piano introduction to the first measure of the vocal line.



Continuation of the vocal line. The lyrics are: "bin noch jung, geh Lie - ber! und rüh\_re mich nicht an, und". A red box highlights the piano accompaniment for the phrase "und rüh\_re mich nicht an, und". A red arrow points from the end of this box to the right.

*Das erste Zeitmaß.*  
(Der Tod)



Vocal entry for Death. The lyrics are: "rühre mich nicht an. Gib deine Hand, du schön und zart Ge\_bild! bin". The piano accompaniment is marked *pp* and *dim.* A red dotted arrow points from the end of the previous section to the first measure of this section.

Oltre alla fusione , alla compenetrazione di due idee, altre situazioni sfidano la mente dell'ascoltatore come, ad esempio, la riarmonizzazione di una melodia e tutte quelle situazioni in cui fa il suo ingresso un connotato di ambiguità e ciò che viene implicato è la sfida al riconoscimento di un'idea attraverso una sua trasfigurazione, un'identità trasformata, che ci fa dire « è lei ma non è lei...! ».

L'indeterminatezza può quindi diventare oggetto di una ricerca poetica rivolta a modelli narrativi in qualche modo alternativi rispetto a una norma che segue una retorica più “diurna” e “apollinea”. La liberazione del piacere che confonde la mente, il piacere di perdersi, di smarrire la strada maestra, hanno indubbiamente qualcosa di “dionisiaco” e di onirico. E' quanto mi sono proposto in due miei lavori recenti, l'op. 32 e l'op. 33, usando un tipo particolare di canone, per altro antichissimo, il canone mensurale, per costruire, attraverso la sovrapposizione di voci diverse, ma pronuncianti la stessa linea melodica, un'immagine sfocata, i cui contorni si confondessero e non si sapesse più con esattezza chi dice che cosa.

op. 32, IV per 4 sassofoni e 4 percussionisti

intonare, solo per il IV pezzo,  
 il sax sop. ca. 1/8 di tono sotto  
 il sax alto ca. 1/4 di tono sotto  
 il sax ten. ca. 3/8 di tono sotto

IV

♩ = 58

*generalmente legato, espressivo e fraseggiato*

Fl.  
B. Cl.  
Vln.  
Vc.  
Pno.

Sergio Lanza, estratto dall'op. 33

© Edizioni Sconfinate 2011 - ES 50

*Sergio Lanza*

-----  
PRINCIPALI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Freud Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Newton Compton, 1970

Levy-Strauss Claude, *Il crudo e il cotto* il Saggiatore, 1966

Piana Giovanni, *Regole dell'immaginazione e le procedure del lavoro onirico* (1980), Edizione digitale 2004 ([http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/index.php/saggi/schopenhauer-prova-categoria-docman/doc\\_download/101-le-regole-dellimmaginazione-e-le-procedure-del-lavoro-onirico](http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/index.php/saggi/schopenhauer-prova-categoria-docman/doc_download/101-le-regole-dellimmaginazione-e-le-procedure-del-lavoro-onirico));