

Le prospettive di analisi derivate dagli assiomi della comunicazione interpersonale

Francesco Maschio

Premessa e riflessione generale

Credo innanzitutto che sia necessario chiarire e condividere alcuni concetti base per meglio comprendere natura e prospettive di analisi musicali derivate da principi (o meglio assiomi) connessi con la dimensione pragmatica della comunicazione interpersonale.

- Il primo è una *conditio sine qua non* e consiste nella possibilità di considerare la musica come (anche) una forma di comunicazione basata sull'organizzazione di uno o più parametri sonori e costruita grazie ad elementi asemantici¹ che, tuttavia, consentono di attivare processi di attribuzione di significato tramite la condivisione - più o meno consapevole - di codici tra il musicista compositore, l'esecutore e l'ascoltatore.

- Il secondo è dato dalla constatazione che, nella maggior parte dei casi, i processi e gli strumenti di analisi sono utili per comprendere molteplici aspetti di un brano musicale: analizzare un brano musicale (qualsivoglia esso sia) richiede un'osservazione dello stesso.

Osservare è cosa assai diversa dal guardare, poiché noi diciamo che facciamo un'osservazione per scoprire qualcosa, decidiamo in piena coscienza e volontà di farla, contrariamente a quanto accade nel momento in cui guardiamo qualcosa o, in ogni caso, percepiamo involontariamente e liberamente attraverso i nostri sensi. Questo atto volontario deve dunque perseguire uno scopo, raggiungere un obiettivo.

Senza addentrarci nel tema spinoso della ricezione e dell'ascolto, dei suoi livelli di consapevolezza e dei possibili modelli di competenza musicale, sviluppatasi da Adorno in

1 Sul tema della dimensione sintattica, semantica e pragmatica della musica resta di grande interesse la prolusione dal titolo *Il codice del mondo*, tenuta da Umberto Eco in occasione del XIV Congresso della Società Italiana di Musicologia e pubblicata su *Intersezioni*, VIII, 2, 1988

poi nel corso dello scorso secolo, dobbiamo però tener ben presente che quando attiviamo un'osservazione, e immaginiamo successivamente di poter procedere con un'analisi, lo facciamo anche per scoprire un perché, oltre a un come, un cosa e un quando.

Dunque l'obiettivo di questo articolo è fornire prime indicazioni su cosa sarebbe possibile scoprire utilizzando alcuni assiomi della comunicazione interpersonale come paradigma per una metodologia analitica che potrebbe avere diversi campi specifici di applicazione e, di conseguenza, diverse ipotesi di spendibilità.

Con il termine spendibilità mi riferisco alla capacità, da parte di un'analisi, di avere ricadute effettive e significative sia sul livello di conoscenza dell'oggetto analizzato che su aspetti altrettanto fondamentali quali, fra tutti, le scelte esecutive, gli stili di relazione agiti tra il musicista/esecutore e il pubblico/ascoltatore. La *conditio sine qua non* a cui accennavo poco fa non può peraltro negare la triplice dimensione (semantica, sintattica e pragmatica) della musica. La prima si occupa del significato della comunicazione tra comunicanti, la seconda comprende le problematiche legate alla codifica e decodifica dell'informazione mentre la dimensione pragmatica si occupa dell'influenza che la comunicazione esercita sui comportamenti dei parlanti.

Proprio quest'ultima, ovvero la dimensione pragmatica, costituisce una sorta di anello di congiunzione per mezzo del quale si rende possibile l'utilizzo di assiomi in un contesto diverso da quello per i quali sono stati identificati ed enunciati. In altre parole, così come la pragmatica della comunicazione si focalizza sugli effetti della comunicazione sui parlanti, ovvero sull'influenza che questa esercita sul loro comportamento, allo stesso modo la dimensione pragmatica della musica riguarda e influenza non solo i processi cognitivi e le reazioni emotive degli ascoltatori, ma anche il perché, ovvero le motivazioni, di alcune scelte compositive ed esecutive.

L'ipotesi di partenza consiste nell'applicazione di alcuni strumenti di analisi dei processi di comunicazione interpersonali e, in particolare, di due dei cinque assiomi della comunicazione definiti in «*Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*» di Watzlawick, Beavin e Jackson.

- *Il secondo: Ogni comunicazione ha un aspetto di contenuto e uno di relazione in modo che il secondo qualifica il primo ed è quindi meta comunicazione.*

- *Il quarto: Gli esseri umani comunicano sia con il modulo numerico che con quello analogico.*

Le ragioni dell'esclusione degli altri tre sono principalmente dovute alla loro specificità e alla loro problematica applicazione in ambito musicale: il primo (*Non si può non comunicare*) potrebbe trovare un'eventuale e persino scontata conferma in alcune composizioni del secolo passato quali il celeberrimo 4' 33" di John Cage. Tuttavia una sua applicazione diretta come strumento di analisi risulterebbe poco rilevante. Il quinto assioma (*Gli scambi comunicativi possono essere simmetrici o complementari*), supportando discipline quali la sociologia della musica, potrebbe permettere una focalizzazione più efficace sulle dinamiche relazionali tra i processi di produzione musicale e specifici target di pubblico, ad esempio. Tuttavia, nella presente proposta, le definizioni di status degli interlocutori (simmetria o complementarità) hanno un'importanza marginale in quanto, come vedremo, il secondo assioma offre un potenziale più ampio e duttile nell'identificazione delle variabili afferenti agli stili di relazione adottati da tutti i soggetti coinvolti – direttamente o indirettamente - nel processo di comunicazione musicale.

Il terzo assioma (*A seconda della "punteggiatura" usata, cambia il significato dato alla comunicazione e alla relazione*) aiuta certamente a comprendere come ciascun interlocutore tenda ad interpretare la realtà secondo il proprio punto di vista, dando una propria interpretazione alla sequenza di eventi. Ma ritengo che, al momento, questo assioma possa avere una applicazione limitatamente ad alcuni aspetti della dimensione psicologica dell'esperienza di ascolto, in particolare gli studi sulla percezione del ritmo.

Da entrambi gli assiomi considerati, invece, deriva un principio base che, opportunamente declinato in ambito musicale, offre prospettive di analisi e, dunque, punti di osservazione piuttosto interessanti: il principio di coerenza. La focalizzazione su questo principio base risulta tanto più possibile - in ogni caso facilitata - dal livello di condivisione dei codici che consentono l'attivazione dei processi di attribuzione di significato tra musicisti-compositori, esecutori e ascoltatori. Dunque gli esempi riportati nella terza parte di questo contributo, frutto delle prime applicazioni sperimentali, riguardano prevalentemente musiche basate su sistemi tonali.

Ipotesi e prospettive

Il primo assioma considerato enuncia l'esistenza di due livelli all'interno del processo di comunicazione: il primo livello concerne il contenuto della comunicazione, ovvero "cosa" si comunica. Il secondo riguarda il "come" si comunica, ovvero indica quale tipologia di relazione un interlocutore intende stabilire con l'altro.

La prospettiva di analisi che tiene conto di questo assioma permette di cogliere alcune chiavi di lettura, la maggior parte delle quali basate sul principio di coerenza e incoerenza tra il "cosa" e il "come", per comprendere non solo ragioni e motivazioni su giudizi di valore attribuiti o attribuibili alle composizioni musicali – soprattutto quelle che si caratterizzano per un ampio utilizzo delle prassi improvvisative - ma anche ragioni e motivazioni del loro impatto sul piano razionale ed emotivo sull'ascoltatore e sulle modalità di interazione tra esecutore e pubblico.

Il secondo assioma considerato enuncia invece che, nel processo di comunicazione, sono utilizzati due fondamentali canali: il primo utilizza modalità digitali mentre il secondo criteri analogici.

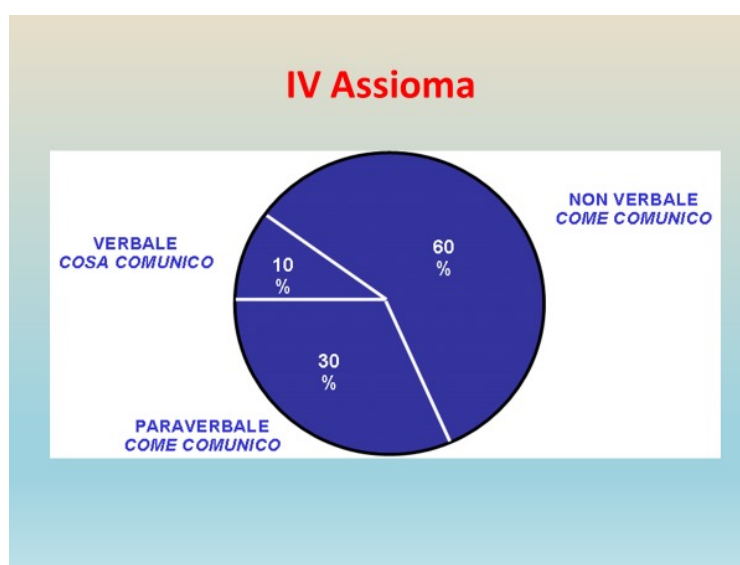


Fig. 1. Le modalità digitali e analogiche

Meno del 10% di ciò che comunichiamo è costituito dal modulo numerico, ovvero ciò che diciamo o scriviamo come comunicazione verbale, il resto – sia esso comunicazione para verbale, pari a circa il 30% del totale, che quella non verbale, per la quota restante –

è costituito dal complesso modulo analogico². I livelli di coerenza o incoerenza tra comunicazione verbale e quella non verbale/para verbale mettono in luce molti aspetti oltremodo interessanti non solo dal punto di vista dell'analisi del testo in relazione alla complessità della sua intonazione musicale ma anche nell'ambito dell'interpretazione musicale.

Exempla

Come già detto, il primo assioma considerato permette innanzitutto una verifica del livello di coerenza tra contenuti e tipologia di relazione. Il secondo consente invece una più precisa verifica del livello di complessità e coerenza del processo di comunicazione rispetto l'informazione basica trasmessa.

Entrambi gli assiomi presuppongono un focus su modalità e livelli di comunicazione che costituiscono una parte maggioritaria dell'intero processo fornendo una serie di informazioni che possono rafforzare, sminuire o negare il contenuto stesso della comunicazione.

Le due direzioni principali prese per iniziare a sperimentare l'utilizzo di questi assiomi sono:

1. Analisi dei comportamenti agiti dagli esecutori in occasione delle performance davanti a un pubblico
2. Analisi dell'intonazione musicale di testi con funzione rappresentativa

Nel 1716 venne data alle stampe a Parigi la prima edizione de *L'art de toucher le clavecin* di François Couperin. Questi fornisce chiare indicazioni al lettore su come utilizzare la comunicazione non verbale durante l'esecuzione delle sue composizioni al clavicembalo; «Il est mieux, et plus séant de ne point marquer la mesure de la Teste, du corps n'y des pieds. Il faut avoir un air aisé à son clavecin: sans fixer trop la vuë sur quelque objet, ny l'auoir trop vague; enfin regarder la Compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs»³

² Cfr. Mehrabian A. (2007) *Non verbal communication*

³ COUPERIN F. (1717) *L'art de toucher le clavecin* Foucalt (pagg.9 e 10) . «E' meglio e più appropriato non segnare il tempo con la testa, col corpo o con i piedi. È necessario mostrare di sentirsi rilassati, a proprio agio,

Nel 1753 uscì invece a Berlino la prima edizione del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach, Nel Terzo Capitolo, dedicato all'interpretazione, l'autore scrive: «Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt; so muß er notwendig sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an.»⁴

Con queste indicazioni non solo abbiamo la precisa distanza tra due concezioni estetiche - lo stile para simbolista della musica francese del barocco aureo vs il proromanticismo dell'*Empfindsamkeit* prussiano - o il segnale di una profonda evoluzione dell'*Affektenlehre* nel corso dei 37 anni che intercorrono tra le due pubblicazioni. Ciò che possiamo notare è il cambiamento richiesto al ruolo dell'esecutore nella relazione con l'ascoltatore. Per Couperin la funzione fàtica esercitata da chi siede al cembalo si concretizza nel mostrarsi rilassato e a proprio agio, in modo tale da poter mettere anche l'ascoltatore nella medesima condizione: il clavicembalista deve manifestare una certa *nonchalance*, interpretando il ruolo di mediatore tra la pagina scritta - o in generale la composizione che sta eseguendo - e chi assiste alla sua performance, in modo del tutto neutro. Il musicista si pone dunque in una posizione paritetica nei confronti della *Compagnie*, condivide con loro la consapevolezza che ciò che sta suonando è il prodotto, perfezionato, di una tradizione di musicisti la cui opere sono «... toujours plus admirables qu'imitables. Ils sont encore du goût de ceux qui l'ont exquis.»⁵

Il processo di attribuzione di significato è tranquillamente e in massima parte delegato all'ascoltatore, l'esecutore non deve fare nulla di sconveniente per turbare la serenità della *Compagnie*, nessun accenno a movimenti del corpo che possano sottolineare la scansione ritmica è accettabile: il *languore*, la *fierezza*, l'*animazione*, la *vivacità* o la

quando ci si siede al clavicembalo: senza fissare lo sguardo su qualcosa in particolare o avere l'aria troppo vaga; infine bisogna guardare coloro i quali sono presenti, quando ci sono, come se si stesse facendo altro» – Trad. a cura dell'A.

4 BACH C. PH E. (1753) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Henning (pag. 130). «Un musicista commuove gli altri soltanto se egli stesso è commosso: è indispensabile che provi tutti gli stati d'animo che vuole suscitare nei suoi ascoltatori, perché in tal modo farà loro comprendere i suoi sentimenti e li farà partecipare alle sue emozioni. Nei punti languidi e tristi diventerà languido e triste; ciò si dovrà udire e vedere.» - Trad. a cura di G. Gentili Verona in (1973) *Saggio di Metodo per la Tastiera* Curci (pag. 146)

5 COUPERIN F. (1713) *Pieces de clavecin – Premier Livre* Foucaut (pag. 5). «... sempre più ammirabili più che imitabili. Sono ancora di coloro i quali hanno il gusto squisito» – Trad. a cura dell'A.

tenerezza, possono essere percepite solo attraverso l'ascolto. Con amabile discrezione si condividono questi momenti di *squisito* intrattenimento in cui i *diversi affetti* non sono esplicitamente rappresentati ma allusivamente definiti attraverso uno stile di scrittura condiviso da mezzo secolo di consuetudini rigidamente codificate all'interno della corte di Luigi XIV.

Per contro, il ruolo richiesto da Carl Philipp Emanuel Bach all'esecutore ha una natura relazionale decisamente differente. Il musicista, interpretando e rendendo visibili i differenti e sempre cangianti stati d'animo attraverso la comunicazione non verbale, deve dare una rappresentazione viva, non filtrata, di quegli stessi stati d'animo, assumendo un ruolo attoriale di guida. Ma tanto più l'esecutore proverà davvero quegli stati d'animo, tanto più la loro rappresentazione sarà efficace: ecco dunque che l'esecutore inteso come mediatore in una relazione tra pari ruolo diventa un interprete che si pone al centro del sistema di relazioni tra l'esecuzione musicale e i processi di attribuzione di significato dell'ascoltatore, guidando e indirizzando quest'ultimo e, in ultima analisi, enfatizzando la dimensione emotiva dell'esperienza di ascolto. Per quanto lo stesso Carl Philipp Emanuel Bach avverta il pericolo di un eccesso di espressività e malinconia⁶, una questione di fondo resta aperta: cosa potrebbe accadere se un esecutore/interprete non dovesse riuscire a provare quegli stati d'animo.

Avrebbe due possibili alternative:

1. non mostrare ciò che non riesce a provare,
2. fingere di mostrarlo, simulando in modo appropriato.

Nel primo caso risulterebbe inefficace nell'agire il ruolo di *interprete*, limitandosi a quello di *esecutore*: la responsabilità dell'attribuzione di significato torna ad essere quasi totalmente in capo all'ascoltatore.

Nel secondo caso manterrebbe il ruolo di *interprete* dissimulando: in questo modo trasformerebbe un sistema di relazioni fondamentalmente assertivo - pur con ruoli complementari tra interprete e ascoltatori - in manipolatorio, nel quale il ruolo di guida è salvaguardato da una finzione, una manipolazione della realtà. L'ascoltatore, di conseguenza, non sarà più il destinatario finale di un processo di comunicazione

6 cfr. Nota di C. Ph. E. Bach al paragrafo 13 (pag.130) precedentemente citato

complesso, ovvero il fine, ma un mezzo attraverso il quale l'*interprete* afferma se stesso, ovvero il proprio *ego*.

Nel corso degli ultimi tre secoli si è assistito alla costruzione di una vasta gamma di utilizzi delle modalità analogiche di comunicazione da parte di musicisti di tutti i generi: molti di questi sono diventati stereotipi che non si limitano solo alla funzione fàtica, come già affermato, ma che sono utilizzati in modo chiaro e inequivocabile per stabilire un preciso tipo di relazione tra musicista e ascoltatore.

Ma l'esecutore/interprete non definisce solo attraverso la comunicazione non verbale la tipologia di relazione che intende avere con il pubblico: nel corso del secolo passato abbiamo assistito ad una costruzione di modelli comportamentali, da parte dei musicisti, che sono diventati essi stessi stereotipi. In molti casi, in effetti, si è tanto enfatizzato il *come* da porre il *cosa*, e anche il *perché*, in un piano estremamente marginale. Questo fenomeno non riguarda solo la Popular Music nelle sue diverse declinazioni ma ha investito anche i rituali dei concerti della musica colta occidentale.

Le dinamiche relazionali interne, ovvero tra musicisti/esecutori che agiscono in pubblico, rispecchiano gli schemi classici definiti da una matrice in cui viene considerato il livello di accordo sulla relazione e il livello di accordo sui contenuti: è evidente che se non vi è accordo sia sui contenuti che sulla relazione, il rischio di uno scontro è altissimo. Vi è stato un celebre caso, il 6 aprile del 1962, in cui un disaccordo sui contenuti, ovvero sulle scelte esecutive, è stato risolto in modo irriuale da uno dei protagonisti.



Fig. 2. Leonard Bernstein e Glenn Gould, 8 aprile 1962, Carnegie Hall, New York

È il celebre episodio dello *speech* di Leonard Bernstein prima dell'esecuzione del Concerto in Re minore di Brahms, alla direzione della New York Philharmonic Orchestra con Glenn Gould al pianoforte (**File audio-video 1**). La domanda «who is the boss?» da parte del direttore d'orchestra è legittima, in quanto questi ha un ruolo preciso e riconosciuto nella relazione tra esecutori e ascoltatori: quello di guida che deve assumere la responsabilità delle scelte. Tra le varie possibilità di reazione, a fronte delle divergenze di prospettive con Gould, Bernstein ha preferito quella che ha maggiormente salvaguardato la dimensione assertiva della relazione tra colleghi, e tra loro e gli spettatori. L'assertività implica il rispetto reciproco dei ruoli e delle persone, indipendentemente dalle differenze di opinioni che devono comunque poter emergere liberamente.

La relazione manipolatoria tra esecutore/interprete e pubblico/ascoltatori, per contro, prevede come condizione generale la dissimulazione e l'interesse per l'altro come mezzo per il raggiungimento dei propri scopi. È pertanto manipolatorio chi, ad esempio, manipola i contenuti in termini scorretti.

Il pianista virtuoso che esegue l'ultimo movimento della Sonata K 310 di Mozart non come fosse ciò che è indicato chiaramente dall'autore, ovvero una Marcia, ma ad una velocità vertiginosa, quasi volesse partecipare ad una gara olimpionica di 100 metri piani, non solo tradisce il pensiero e la volontà del compositore ma usa l'ascoltatore come mezzo per gonfiare il proprio Ego.

Il secondo assioma considerato supporta certamente il primo nell'analisi di comportamenti degli esecutori e delle dinamiche relazionali con gli ascoltatori ma apre una serie di possibilità che ritengo piuttosto interessanti, come già accennato, attraverso la focalizzazione sulla coerenza tra i differenti livelli di comunicazione.

Per poter procedere in questa direzione è necessario innanzitutto cercare di fissare criteri il più possibile omogenei che identifichino i tre livelli di comunicazione nel contesto del processo di comunicazione musicale. Se al primo livello, quello della comunicazione verbale ovvero il modulo digitale, dunque il contenuto, può facilmente corrispondere il testo della composizione musicale (chanson o aria d'opera, recitativo o

lied, melologo o madrigale...), un pochino più complessa può rivelarsi l'identificazione dei due livelli del modulo analogico che si articola in comunicazione para verbale (riferita principalmente all'espressione vocale) e comunicazione non verbale (riferita a quella corporea).

Una prima tipologia di soluzione riguarda il confronto tra lo stile di relazione con lo stile utilizzato per l'intonazione musicale del testo: il caso analizzato è quello della scena che ha come protagonista Ottavia nel I atto dell'*Incoronazione di Poppea*⁷.

Il testo (*Disprezzata regina...*) ricalca in modo piuttosto evidente la struttura poetico-drammatica della celebre scena del *Lamento di Arianna*: Busenello ripropone la triplice successione di stati d'animo che la protagonista del testo di Rinuccini, tradita e abbandonata, manifesta. Anche l'intonazione musicale segue in modo coerente il percorso degli *Affetti*, grazie ad un uso sapiente e ormai collaudato del *recitar cantando*. Non intendo analizzare nei dettagli l'uso di questo stile e le molteplici soluzioni monteverdiane, utili anche alla definizione delle espressioni para verbali e non verbali dell'interprete, ma voglio evidenziare l'importanza dell'ingresso della Nutrice (**File Audio-video 2**). La funzione drammatica di quell'ingresso è certamente quella di *alleggerire* il carattere tragico della scena ma ciò che rende l'intervento della Nutrice particolarmente efficace e drammaturgicamente credibile è il cambio, coerente, dello stile di intonazione del testo, ovvero del livello di comunicazione para verbale e non verbale. Il contenuto della comunicazione della Nutrice è derivato da una sorta di buonsenso popolare: ecco dunque che lo stile dell'intonazione musicale si sposta dall'aulica declamazione della nobile regina, *recitar cantando*, ad una forma assai più duttile e articolata della plebea nutrice che evidenzia lo status confidenziale della relazione tra i due personaggi in scena arrivando coerentemente ad utilizzare stilemi popolareggianti.

In questo primo esempio la corrispondenza del modulo analogico può essere attribuita al complesso dell'intonazione musicale del testo, in tutte le sue componenti: stilistiche, strutturali, vocali e strumentali, agogica a dinamica. Riguardo alla componente strumentale c'è da sottolineare come le scelte di realizzazione del Basso Continuo possano giocare un ruolo importante nell'enfatizzare i diversi livelli di comunicazione e di relazione tra le due protagoniste della scena.

⁷ Atto I Scena 5, Claudio Monteverdi, prima rappresentazione 1643 Venezia

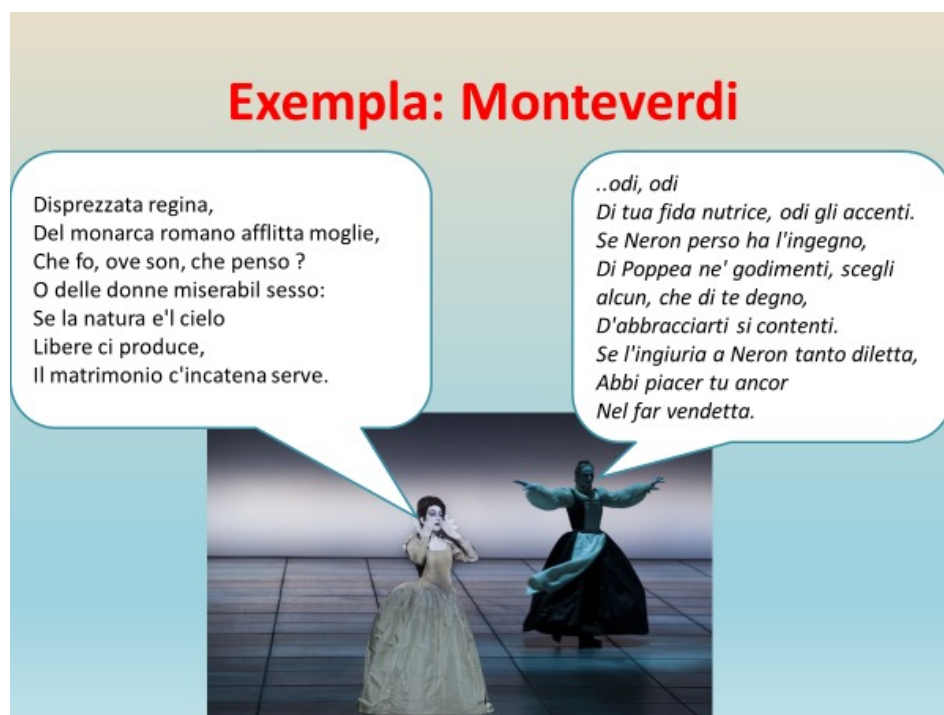


Fig. 3. La regina disprezzata e la sua nutrice

Una maggiore distinzione è invece possibile in un successivo esempio mozartiano: nell'aria *Come scoglio*⁸ da *Così fan tutte* il modulo digitale corrisponde al testo di Da Ponte che ripropone un *topos* metastasiano dell'opera seria, ovvero l'aria di paragone. Mozart asseconda pienamente l'intento parodistico di Da Ponte utilizzando a pieno i mezzi musicali a sua disposizione. Il livello di comunicazione para verbale è sostanzialmente riconducibile alla tessitura vocale con tre principali soluzioni: salti con ampie estensioni intervallari, utilizzo di gradi congiunti e di intervalli più ridotti, figurazioni virtuosistiche. soluzioni che rinforzano in modo coerente i contenuti della comunicazione. Ma è con il livello non verbale - attribuibile non solo alla struttura formale e stilistica del pezzo, comprensiva del percorso armonico, ma, soprattutto, alla raffinata orchestrazione - che il personaggio in scena acquisisce maggiore *tridimensionalità*. Un esempio su tutti: l'ingresso dei fiati, e in particolar modo dei clarinetti, in corrispondenza del terzo e quarto verso del testo (*Così ognor quest'alma è forte/Nella fede e nell'amor*) rappresenta un elemento di incoerenza, seppur sottile, rispetto al contenuto della comunicazione: è l'incoerenza che segnala come quello scoglio potrebbe essere meno immoto di quanto dichiarato da Fiordiligi, rendendo estremamente efficace e credibile il personaggio in

8 Atto I Scena 11

scena. **(File Audio-video 3)** Proprio quest'ultimo aspetto, ovvero l'analisi delle tecniche di orchestrazione mozartiane (ma non solo mozartiane) come strumento per evidenziare il livello di coerenza del modulo analogico con quello digitale, potrebbero fornire una serie di interessanti dati utili anche sul piano delle scelte esecutive.

Ancora un accenno ad altri due celebri esempi mozartiani: il primo è il confronto tra le due arie della Regina della Notte con l'obiettivo di verificare l'efficacia dell'adozione dello stile di relazione manipolatorio da parte della protagonista nella prima e di quello aggressivo nella seconda.

Nella prima aria, *O Zittre Nicht*, l'intonazione musicale enfatizza con sapiente coerenza le tre distinte sezioni in cui è diviso il testo e gli specifici obiettivi di comunicazione che ciascuna di esse ha: nella prima sezione il recitativo accompagnato amplifica la *captatio benevolentiae* da parte della Regina della Notte nei confronti di Tamino. La seconda sezione è costruita come un'aria patetica, utilissima per commuovere il giovane e rendere credibili le sofferenze di una madre in pena. La terza parte, infine, ha un'intonazione musicale che risponde all'esigenza di spingere Tamino all'azione. In questa ultima sezione, come altrove, Mozart utilizza il virtuosismo vocale come strumento di persuasione o forte ammonimento.

Nella seconda aria, *Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, la Regina della Notte impone alla figlia un ordine tassativo, che non ammette discussioni: la terribile vendetta che la madre chiede di compiere alla figlia, pena un'altrettanta terribile maledizione, non ha bisogno di simulazioni o di *captatio benevolentiae*. L'efficacia della tragica comunicazione non è garantita soltanto dalla scrittura vertiginosamente virtuosistica nella tonalità di Re minore, ma anche dall'asciutta compattezza del brano, un ordine secco e perentorio della durata di soli tre minuti.

Il secondo esempio, anch'esso finalizzato alla verifica dell'efficacia dello stile manipolatorio come nella prima aria della Regina della Notte, riguarda la prima aria di Vitellia nella *Clemenza di Tito*⁹.

9 *Deh se piacer mi vuoi* Atto I scena 1:
Deh se piacer mi vuoi,
Lascia i sospetti tuoi;
Non mi stancar con questo
Molesto dubitar.

Chi ciecamente crede,

(File Audio-video 4)

Il testo metastasiano è diviso in due strofe a cui corrispondono due distinte intonazioni musicali da parte di Mozart: in entrambe, l'insieme degli elementi propri del modulo analogico (tessitura vocale, agogica, dinamiche) e di quello non verbale (struttura musicale, percorso armonico e orchestrazione) conferiscono una piena credibilità al personaggio in scena, enfatizzandone le tecniche manipolatorie che i versi metastasiani suggeriscono appena. Anche qui, come nelle due arie della Regina della Notte, il virtuosismo vocale assume un'importanza determinante come elemento chiave per le tecniche di influenzamento e persuasione nei confronti dell'interlocutore. Il confronto con la versione dello stesso testo, composta da Gluck nel 1752, **(File Audio-video 5)** offre una precisa prospettiva da cui guardare la distanza quasi abissale tra i convenzionali modelli rappresentativi utilizzati dal musicista tedesco e quelli assai più efficaci, dal punto di vista drammaturgico, che Mozart sperimentò e mise a punto nel corso della sua carriera.

Impegna a serbar fede;
Chi sempre inganni aspetta
Aletta ad ingannar.

Bibliografia

WATZLAWICK P.-BEAVIN J. H.-JACKSON D. D. (1978) *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Astrolabio Ubaldini, Roma.

BOLTON R.-BOLTON D. G. (1996), *People styles at work*, AMACOM Div. American Management Association

LERDAHL F.-JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge (USA).

ADORNO TH. (2002), *Introduzione alla sociologia della musica*, (Trad. Manzoni G.-Vitali C.), Einaudi, Torino.

DELALANDE F. (1988), *Le gestique de Gould: éléments pour une sémiologie du geste musical*, in *Glenn Gould Pluriel* (cur. Guertin G.), Louise Corteau, Saint-Zénon (CA).

MEHRABIAN A. (2007), *Nonverbal communication*, Routledge, Londra.