

STYLUSPHANTASTICUS

Inquietudini e aurora dell'epoca degli strumenti

*Note per un
inquadramento storico
di Alberto Asero*

“Lo stile fantastico [...] è il più libero dei metodi di composizione; libero da ogni costrizione, sia essa di testo o di armonia, è rivolto a mostrare il genio (*ingenium*). Esiste per rivelare la *ratio* abdita dell'armonia [...] ed appare suddiviso in categorie comunemente chiamate Fantasie, Ricercari, Toccate e Sonate.”

La definizione che l'enciclopedico gesuita tedesco Anasthasius Kircher (1602-1680) ci tramanda dello Stile fantastico è chiara e puntuale, anche se sorprendentemente breve allorché la si rapporti all'eshaustività che riserva alla trattazione della maggior parte degli altri soggetti della sua monumentale *Musurgia Universalis* (1650), opera interamente dedicata allo studio sistematico della musica come momento di un sistema olistico retto da “consonanze e dissonanze in cui la dottrina universale dei suoni, la filosofia e la scienza della musica, la teoria e la pratica, sono studiate facendo riferimento alla Filologia, alla Matematica, alla Fisica, alla Meccanica, alla Medicina, alla Politica, alla Metafisica, alla Teologia”.

Nonostante tale brevità, tuttavia Kircher ci consente di risalire ad alcuni caratteri fondamentali dello Stile fantastico.

Anzitutto salta all'occhio il riferimento (reiterato) alla libertà compositiva: egli identifica infatti questo stile in una prassi diversa da qualunque altra perché non assoggettata ad alcun vincolo formale, sia esso derivante dal rapporto con un testo poetico, ovvero dal riferimento ad un qualsivoglia canone architettonico. Se quest'ultimo aspetto ben suggerisce quanto sia estesa la libertà del compositore, il primo rimanda al fatto (nodale) che lo Stile fantastico è essenzialmente e costitutivamente prerogativa del nascente repertorio strumentale “puro”, in relazione all'affermarsi del quale lo Stile fantastico gioca anzi un ruolo cruciale spronando gli strumenti – che proprio ora, già dai primi anni del Seicento, si stanno emancipando dal ruolo di dimessi accompagnatori del canto o della danza – a guadagnare una conoscenza di sé e delle proprie potenzialità del tutto nuova e dagli esiti niente affatto scontati. La qual cosa peraltro avviene anzitutto cercando di fare degli strumenti stessi imitatori dell'espressività familiare proprio di quella voce dalla quale si tratta ormai di sciogliere ogni vincolo di sudditanza.

Un ulteriore carattere dello Stile fantastico Kircher lo coglie allorché fa riferimento all'*ingenium*, alla *ratio* abdita dell'armonia; perché in effetti l'aggettivo “fantastico” non deve trarre in inganno: non siamo in presenza di musica ludica (come verrebbe ancor più da pensare collocandola, come visionaria eccezione, nell'estetica musicale severa del tempo), bensì di autentica musica di ricerca, alla quale è demandato – anche attraverso, perché no, la sorprendente artificiosità della quale sa dar prova – il compito difficile di esplorare universi sonori affatto nuovi, nonché protagonisti (gli strumenti, appunto, che trovano nella moderna pratica del basso continuo un alleato decisivo) mai apparsi prima come tali – fra i quali peraltro immediatamente si distingue il violino, capace di versatilità ed evoluzioni che non tardano a farsi notare. Ecco allora perché le pagine di autori come Castello, Uccellini, Pandolfi Mealli, Biber,

Schmelzer, ecc., vivono di quello che a noi, retrospettivamente, pare un gusto sfrenato per la sperimentazione più artida, la quale si mostra ora sotto forma di contrasti drammatici esacerbati, ora per

mezzo di ornamentazioni ai limiti dell'audacia, ora per improvvise e talvolta spettacolari giustapposizioni di tempi e tonalità – senza con ciò tralasciare virtuosismi davvero spettacolari e lirismi tanto stravaganti da apparire realmente frutto di improvvisazione.

Ciò che Kircher non sembra cogliere è però l'influenza che lo Stile fantastico ha sull'esecutore.

Per questo aspetto occorre rifarsi, con un salto di quasi un secolo, al teorico e compositore tedesco Johann Mattheson (1681-1764) che, nel 1739, scriverà, a proposito dello Stile fantastico, che è “lo stile compositivo e interpretativo più libero e disinibito che si possa immaginare”, ponendo esplicito risalto al fatto che l'esecuzione stessa della musica in Stile fantastico – per essere veramente tale e non pedestre riproduzione di pagine che attendono espressamente di essere “ripensate” dall'esecutore – richiede di abbandonare ogni navigata consuetudine, ogni regola accreditata dall'autorità della tradizione, per lasciarsi andare alla continua scoperta della meraviglia degli strumenti e delle loro straordinarie capacità.

Ed è stupefacente osservare come anche oggi, a distanza di secoli e con alle spalle un tesoro di monumenti sonori al tempo semplicemente impensabile, questa musica non manchi di stupire esecutori come ascoltatori con quelle geografie di arcane emozioni che ancora si riserva di dischiudere. Dice bene Andrew Manze quando riflette sull'ironia insita nel fatto che “lo Stile fantastico priva gli strumentisti del testo [poetico] esigendo però al contempo un'eloquenza che li obbliga a far ricorso agli artifici della retorica come farebbe un attore o un oratore”.

Così delineato, lo Stile fantastico ci si profila allora alla stregua di una vera e propria zona franca della musica in cui l'unica regola è (e deve essere) il “tutto è possibile” – salvo, ben inteso, il limite del genio del compositore e dell'abilità dell'esecutore. Zona franca, ci pare tuttavia lecito suggerire da ultimo, risultante non già da un qualche preciso e consapevolmente orientato progetto estetico, bensì piuttosto dallo stimolo pionieristico indotto dall'inquietudine di un'epoca di transizione, il cui orizzonte musicale storico – il madrigale rinascimentale – sta gradualmente ma inesorabilmente tramontando, trascinato da una società di cui era perfetta espressione ma che ora sta andando incontro alla sua lenta disgregazione e che nei primi vent'anni del Seicento si troverà a dover reinterpretare se stessa e, conseguentemente, la musica che dovrà rappresentarla e celebrarla.

In questo frammento storico, che dalle Toccate di Girolamo Frescobaldi e dalla “seconda pratica” di Claudio Monteverdi percorre tutto il Seicento sino a sfociare (ed essere accolto) nel tempo di Johann Sebastian Bach, si consumano le vicende di uno dei frutti più stupefacenti dell'ingegno musicale di tutti i tempi.