

Chi è Johann Sebastian Mastropiero?

Non intendiamo fornire immediatamente una risposta al quesito contenuto nel titolo, tuttavia, anche chi non ha familiarità con Mastropiero intuisce che l'abbinamento di quel cognome sconosciuto con un nome così noto non può che nascondere un intento comico. Sarà dunque di comicità che ci occuperemo in questo scritto e, più esattamente, della comicità musicale dei Luthiers. Ne analizzeremo i meccanismi, ne indagheremo la rilevanza musicologica e, alla fine, proveremo a capire quanto la comicità stessa possa contribuire alla diffusione popolare delle conoscenze relative a generi musicali che popolari non sono.

1. Breve storia dei Luthiers

Il primo problema che un saggio su Les Luthiers pone è quello della definizione dell'ensemble: gruppo musicale? compagnia teatrale? compagine di cabarettisti? o, come dice il nome, liutai? Tutto questo insieme. È fuor di dubbio che una formazione musicale di alto livello sia il tratto che accomuna quasi tutti i componenti del gruppo, ma la musica dei Luthiers nasce per essere vista non meno che ascoltata, per essere raccontata non meno che eseguita. Le tre parole che meglio sintetizzano l'attività di questo gruppo sono: teatro musicale comico. La loro opera è assolutamente teatrale nell'uso degli spazi scenici e teatrale è anche la capacità di ogni componente di interpretare le decine di personaggi che, come vedremo, popolano il mondo immaginario dei loro spettacoli, o anche solo di dare vita a continue gag.

La formazione nasce a Buenos Aires nel 1967 come quartetto: Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Jorge Maronna e Daniel Rabinovich. Provengono tutti dall'esperienza delle corali universitarie e sanno coniugare la passione per la musica classica e antica con il gusto per la trovata goliardica e irriverente: non è certo un caso se una delle prime composizioni di Masana, scritta nel 1965 per I Musicisti ed entrata poi nel repertorio dei Luthiers,

¹ Questo saggio è stato progettato congiuntamente dai due autori, i quali hanno redatto insieme il paragrafo iniziale e quello conclusivo; i paragrafi 4 e 5 si devono a Guido Magnano, mentre i paragrafi 2, 3 e 6 sono di Alessandro Perissinotto.

è la *Cantata Laxatón* ispirata a un medicinale di cui è facile immaginare la funzione. Il nome del gruppo deriva dall'idea, fin dagli esordi, di fare musica con quelli che i Luthiers stessi definiscono “strumenti informali”, ingegnosamente realizzati con materiali diversi (lattine, imbuti di plastica, tubi di cartone): questi, come vedremo, costituiscono un ingrediente essenziale della loro comicità. In seguito, si aggiungono Carlos Núñez Cortés, Carlos López Puccio ed Ernesto Acher (quest'ultimo lascerà il gruppo nel 1986), mentre nel 1973 Gerardo Masana muore di leucemia a soli 38 anni.

Il successo arriva quasi immediatamente e non diminuisce nel corso degli anni: gli spettacoli previsti in Argentina e in Spagna per la stagione 2020-2021 sono già sold-out e alcuni dei loro video su YouTube sfiorano i 3 milioni di visualizzazioni (una stima approssimativa permette di parlare di circa 50 milioni di visualizzazioni complessive). I Luthiers attraversano indenni più di mezzo secolo di storia argentina, senza compromissioni con la giunta militare di Videla e senza censure, restando fedeli a una comicità che solo per semplicità possiamo qui definire “surreale” (ne preciseremo meglio i contorni in seguito) e a un grande rigore musicale. Un fenomeno talmente duraturo da essere inevitabilmente oggetto di studi,² soprattutto nei paesi di lingua spagnola; a conoscenza degli autori, questo è invece il primo saggio su di loro in ambiente italiano.

2. L'importanza della cartellina rossa: ovvero, come funziona il teatro musicale dei Luthiers

Alla base del successo dei Luthiers c'è una formula, uno schema compositivo delle performance, che si è mantenuto identico dalle origini a oggi. Questo schema prevede, almeno nella stragrande maggioranza dei casi, che ogni brano musicale narri una storia, ma che sia esso stesso oggetto di una narrazione riguardante la propria composizione e, più in generale, la propria genesi. Questa costante *mise en abyme*, in cui lo spettacolo costituisce la cornice narrativa e i brani sono le singole narrazioni, crea tra parole e musica un'interazione molto più complessa di quella che ritroviamo, ad esempio, in una canzone. Parole e musica non agiscono solo sinergicamente e contemporaneamente: le parole stanno dentro il brano musicale, dando vita ai personaggi e dando voce alle loro vicende, ma stanno anche fuori, su un livello fintamente metamusicale e spiegano la musica, descrivono gli strumenti,

² Si citano, tra gli altri: BERNARDO SUÁREZ, *Detrás de la risa*, tesis de maestría en Análisis del Discurso, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2007; ALFONSO JAVIER HONRUBIA MARTÍNEZ, *Humor y música. Aproximación a las teorías del humor musical a través de Les Luthiers*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2017; JULIANA GUERRERO, *Música y humor en la obra de Les Luthiers*, Santa Fe, Ediciones UNL – Buenos Aires, Eudeba, 2020.

creano, come vedremo, i compositori. Grazie al gioco di stratificazione della finzione, la presentazione che precede ogni esecuzione non è paratesto, ma a tutti gli effetti testo, nel senso che il risultato comico scaturisce dall'insieme di esecuzione e presentazione.

Ma soffermiamoci ora sulla seconda perché è forse l'elemento più codificato di tutta l'azione scenica dei Luthiers. Occorre immaginarsi lo spettacolo dei Luthiers come una serie di "quadri" inframmezzati da un buio in scena; al riaccendersi delle luci, Marcos Mundstock fa il suo ingresso (il presente è, purtroppo, un presente storico giacché Mundstock è morto il 22 aprile 2020, proprio mentre queste righe prendevano la loro forma definitiva) reggendo l'oggetto forse più iconico dei Luthiers se si eccettua il papillon nero che fa da logo al gruppo: la cartellina rossa. Una banale cartellina di plastica che contiene il testo della presentazione, falsamente dotta e volutamente ampollosa, che Mundstock si accinge a leggere con la sua voce impostata da attore radiofonico. Come risulterà molto più chiaro dal paragrafo successivo e da quello dedicato a *La bella y graciosa moza*, gran parte della costruzione parodica dei Luthiers nasce da questa cartellina e dal contrasto straniante tra la serietà della dizione e la palese incongruenza dei contenuti, tra la compunzione del presentatore e l'allusività delle storie, tra l'eleganza degli abiti di scena (lo smoking nero con il famoso papillon) e le smorfie quasi clownesche dei musicisti. Anche la scenografia contribuisce a questo gioco di opposti. Se gli sfondi sono sempre volutamente minimali, in perfetto stile recital anni Settanta, gli oggetti di scena sono invece talvolta di straordinaria complessità; sono gli "strumenti informali" che vanno dal bassotuba di cartone a coulisse montato su ruote al "desafinaducha", una sorta di cabina-doccia su ruote dove il getto d'acqua cade sulle pale di un mulino e questo, attraverso una puleggia, fa girare delle ruote con martelli in acrilico che colpiscono le piastre di un vibrafono.

L'introduzione degli strumenti informali estende il meccanismo di contrasto serio/comico anche all'esecuzione musicale. Come si è detto e come si ribadirà in seguito, la comicità dei Luthiers sarebbe ben più povera, ben più triviale se la loro musica non fosse sempre di altissimo livello: quando si va in scena con una ghironda ricavata da un bidet e si intona un'ode alla stanza da bagno (*Loas al cuarto de baño: obra sanitaria*, op. 156, 1999) il rischio dello scadimento è sempre in agguato; a evitarlo è appunto la qualità tecnica dell'esecuzione. Ogni brano è fatto di autentico rigore e di sfrenata invenzione comica, di eccellenza strumentistica e di abilità attoriale e perfino coreutica. Il teatro dei Luthiers è così: teatro di narrazione, caricato però del solo impegno civile di far ridere con intelli-

genza, opera buffa, nei molti significati che possiamo dare a questa locuzione e sempre, sempre spazio della parodia.

3. Mondi che contengono musica: i Luthiers, la parodia e il nonsense

Com'è noto, il termine “parodia” trova proprio nell’universo musicale la sua etimologia: dal greco παρωδία, *parà* (παρα, simile) e *odè* (ὠδή, canto), cantare “a lato”, in contro-canto, ma anche trasponendo, trasformando. La parodia è dunque, fin dalla sua origine, un testo secondo, ottenuto per trasposizione e trasformazione dal primo. Dal punto di vista della ricezione, il meccanismo parodico implica la messa in relazione dei due testi poiché è evidente che il senso della parodia nasce dalla percezione di uno scarto, dalla promozione a testo di ciò che è immateriale intertesto. Per chiarire questo concetto partiamo dal nome e dalla storia del personaggio fittizio che figura come compositore di almeno un terzo dei brani dei Luthiers e che è al centro del mondo possibile nel quale si colloca la loro narrazione teatrale: Johann Sebastian Mastropiero.

L’idea di creare un artista inesistente e di promuovere la conoscenza della sua opera potrebbe discendere direttamente dal racconto di Jorge Luis Borges *Examen de la obra de Herbert Quain* (1941), dove Quain è un fantomatico scrittore irlandese, o forse da qualche altra biografia immaginaria di autori come Roberto Bolaño o Adolfo Bioy Casares. Mastropiero compare per la prima volta verso la metà degli anni Sessanta (ancora prima della fondazione del gruppo) in uno scritto teatrale di Marcos Mundstock³ e vi compare come Freddy Mastropiero, un italo-americano con frequentazioni mafiose. Ma è solo quando il nome Freddy lascia il posto a Johann Sebastian che l’appellativo del personaggio diventa di per sé una parodia: “Freddy Mastropiero” non fa ridere, “Johann Sebastian Mastropiero” sì. All’udire il doppio nome di battesimo chiunque aggiunge mentalmente “Bach”; “Mastropiero” è lo scarto, la trasposizione, e il testo umoristico non è né quello primitivo (“Johann Sebastian Bach” non è umoristico) né quello traslato: il testo umoristico prende forma solo nella mente del destinatario come misura di quello scarto. Ovviamente, questo particolare tipo di semiosi è caratteristico non soltanto della parodia ma di qualsiasi meccanismo intertestuale, dalla citazione al rifacimento (impossibile cogliere pienamente il senso dell’*Ulysses* di James Joyce o del *Doktor Faustus* di Thomas Mann senza pensare ai loro antecedenti evocati nel titolo). Cos’è allora a rendere umoristico il senso della parodia? Seguendo

³ L’origine del personaggio di Mastropiero si trova in SEBASTIÁN MASANA, *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005, p. 169.

gli schemi classici che discendono senza troppe variazioni da Aristotele, potremmo dire che a rendere comica la parodia è la volgarizzazione del soggetto, una volgarizzazione che però non intacca la nobiltà dello stile. Con Michail Bachtin⁴ potremmo invece parlare di “carnevalizzazione” del testo epico, di capovolgimento e giungere come Gérard Genette⁵ a sostituire, in questo “carnevale”, il concetto di “volgare” con quello di “ludico”: nell’accezione di Genette, la parodia pura non ridicolizza il testo parodiato, non lo attacca e soprattutto non lo svilisce, semplicemente lo traspone in un universo meno serio nel quale il testo d’origine viene mutato in oggetto di gioco. Nel travestimento, il mantello o la spada perdono il loro valore funzionale (non servono a proteggere dal freddo o a combattere) e ne acquistano uno nuovo all’interno di quel complesso gioco simbolico che è la rappresentazione carnevalesca: quanto più il mantello e la spada del travestimento sono fedeli a quelli della realtà tanto più il gioco ci apparirà divertente.

La stessa cosa accade con la parodia e, nel caso che ci interessa, con la parodia musicale dei Luthiers: come verrà sottolineato in questo stesso saggio da Guido Magnano con le sue analisi musicologiche, tanto le composizioni quanto le esecuzioni dei Luthiers sono sempre di altissimo livello, sono, per rimanere nella metafora del travestimento, delle spade imitate con tale precisione che, se noi le estraessimo dal contesto, con quelle spade potremmo duellare senza problemi; fuor di metafora, se noi ascoltassimo ad occhi chiusi quei brani senza vederne la *mise en scène* e senza sapere nulla dell’universo comico nel quale sono collocati, non li classificheremmo affatto come “musica umoristica”, bensì come musica classica, jazz, musica tradizionale (uso volutamente categorie molto generali), eccetera. Ma, in fondo, dei Luthiers come puri musicisti ci interessa poco perché ciò che rende unica la loro opera non è la capacità di creare musica, bensì quella di creare mondi che contengono (anche) musica, mondi possibili di tipo fantastico. A proposito di questo tipo di mondi, Umberto Eco scrive:

⁴ Cfr. MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla “scienza della letteratura”*, trad. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi 1979 (ed. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Khudozhestvennaya Literatura, 1975).

⁵ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 42-45.

Cosa accade quando delinea un mondo fantastico come quello di una fiaba? Raccontando la storia di Cappuccetto Rosso ammobilio il mio mondo narrativo con un numero limitato di individui (la bambina, la mamma, la nonna, il lupo, il cacciatore, due capanne, un bosco, un fucile, un canestro) forniti di un numero limitato di proprietà. Alcune delle assegnazioni di proprietà a individui seguono le stesse regole del mondo della mia esperienza (per esempio anche il bosco della fiaba è fatto di alberi), alcune altre assegnazioni valgono solo per quel mondo: per esempio in questa fiaba i lupi hanno la proprietà di parlare, le nonne e le nipotine di sopravvivere all'ingurgitazione da parte dei lupi.⁶

Anche il mondo fantastico dei Luthiers è “ammobiliato” con un numero limitato (ma piuttosto ampio) di individui forniti di alcune proprietà e il più importante di questi individui è, come abbiamo detto, Johann Sebastian Mastropiero. Ecco come, a partire dalla sua figura, si delinea il contesto narrativo che conferisce senso (un senso umoristico) alla loro musica:

Mastropiero es sin duda uno de los compositores que ha motivado mayores polémicas entre los musicólogos. Por ejemplo, diversos autores coinciden en que nació un 7 de Febrero, pero no se ponen de acuerdo respecto del año, ni aún del siglo. Del mismo modo, diversos países se disputan su nacionalidad sin que hasta el momento ninguno de ellos haya transigido en aceptarlo. Tampoco se conoce la fecha exacta de su muerte; y ni siquiera si murió o no. Aún su nombre de pila, Johann Sebastian, es materia de discusión ya que también fue conocido por otros nombres: Peter Illich, Wolfgang Amadeus, etcétera. Por ejemplo, firmó su tercera sinfonía como Etcétera Mastropiero. En verdad, lo único que se sabe con certeza sobre Mastropiero es que en el Viernes Santo de 1729, la Catedral de Leipzig fue testigo del estreno de una *Pasión según San Mateo* que, definitivamente, no le pertenece.⁷

Questa è una delle famose presentazioni di Marcos Mundstock; la sua funzione e quella di stipulare, tra narratore e narratario, tra i Luthiers e il loro pubblico, quel contratto di veridizione che, nel mondo possibile del racconto, stabilisce i confini tra ciò che può essere creduto e ciò che non può esserlo, tra ciò che è verosimile, cioè coerente con il sistema di regole in vigore, e ciò che non lo è. L'unico problema è che qui il contratto naufraga per somma di contraddizioni interne. Per farsi garante della veridicità (fittizia) della storia narrata, il narratore (in questo caso nei panni di presentatore) deve garantire al narratario la propria autorità testimoniale, deve cioè dimostrare di conoscere con preci-

⁶ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1985², p. 129.

⁷ «Mastropiero è senza dubbio uno dei compositori che ha suscitato maggiori polemiche tra i musicologi. Ad esempio, vari autori concordano sul fatto che sia nato il 7 febbraio, ma non si accordano sull'anno, o addirittura sul secolo. Parimenti, diversi Paesi si contendono la sua nazionalità senza che finora nessuno di questi abbia deciso di accettarlo. Non si conosce nemmeno la data esatta della sua morte; e neppure se sia morto o meno. Anche il suo nome di battesimo, Johann Sebastian, è oggetto di discussione poiché era conosciuto anche con altri nomi: Peter Illich, Wolfgang Amadeus e così via. Ad esempio, ha firmato la sua terza sinfonia come Eccetera Mastropiero. In verità, l'unica cosa che si sa con certezza di Mastropiero è che il Venerdì Santo del 1729 la Cattedrale di Lipsia assistette alla prima di una *Passione secondo San Matteo* che sicuramente non gli appartiene», introduzione a *El lago encantado*, op. 52, <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=166> (ultimo accesso 15 novembre 2020).

sione i fatti e i nessi tra quei fatti: non importa se quegli accadimenti si sono verificati solo nell'universo fittizio della narrazione, l'importante è che l'autorità del narratore non sia contestabile. Qui, invece, è il narratore stesso a mettere in discussione il valore della propria testimonianza: della data di nascita di Mastropiero conosce il giorno, ma non l'anno e neppure il secolo; della data di morte sa ancora meno, anzi non si sa proprio se sia morto oppure no. Persino il collegamento della *fiction* con la realtà storica, classico espediente veridittivo, si dissolve nella battuta finale: il Venerdì Santo del 1729 vide effettivamente l'esecuzione della *Passione secondo Matteo* e questo dovrebbe creare un legame tra il fittizio Johann Sebastian Mastropiero e il reale Johann Sebastian Bach, ma la chiusa ci avverte che ciò non ha nulla a che vedere con il nostro compositore. Il mondo possibile di Mastropiero è in realtà un mondo impossibile e ogni tentativo di creare senso attraverso la collaborazione interpretativa dello spettatore è destinato a scontrarsi con l'incoerenza dei dati testuali. Mastropiero attraversa i secoli e i generi musicali (lo vedremo nei due paragrafi che seguono), crea con la stessa disinvoltura madrigali e musical, cantate e ballabili su ritmi latino-americani, lo troviamo nel Sudamerica dei Conquistadores e negli Stati Uniti del proibizionismo, è amante di contesse settecentesche e della moglie del suo fratello gemello Harold Mastropiero, che vive a New York e fa il mafioso di professione.

Lavorando sulle competenze intertestuali di chi li ascolta, i Luthiers conducono lo spettatore ad applicare anche all'universo di Mastropiero le regole che valgono per il mondo della musica barocca, della musica antica, del jazz o della musica folklorica, ma poi, dopo averlo trascinato in un'attività interpretativa sempre più complessa, lo lasciano cadere facendogli intuire che non c'era niente da interpretare e niente da capire, che non c'è senso alcuno, che c'è solo non-sense. Ma il non-sense funziona soltanto se, a dispetto dell'incoerenza logica degli enunciati, c'è una coerenza testuale, c'è qualcosa che "tiene insieme i fatti" malgrado il buon senso ci dica che quegli eventi, quegli enunciati insieme non possono stare. Questo qualcosa, nel caso dei Luthiers, è la musica o, meglio ancora, l'abilità con cui essi compongono ed eseguono brani appartenenti ai generi più diversi o addirittura (si vedano ancora i due paragrafi successivi) la perizia autoriale e interpretativa con cui fondono questi generi all'interno dello stesso brano con transizioni fra un genere e l'altro che paiono quasi impercettibili. Se è lecito parlare di non-sense musicale, l'opera dei Luthiers ne è uno degli esempi più chiari. E questo non-sense «ci libera dalle restrizioni che si devono stabilire lungo il corso dell'educazione del bambino quanto al pensiero logico e alla sua capacità di distinguere ciò che è vero da ciò che in realtà è falso, e per questa

ragione la ribellione contro la pressione della logica e della realtà è tanto profonda e duratura».⁸

4. *La bella y graciosa moza: gli anni ruggenti della riscoperta dell'early music*

Alcuni brani dei Luthiers sono particolarmente rivelatori della singolare miscela di esperienze che ha innescato la loro traiettoria artistica.⁹ Se l'“opera prima” *Cantata Laxatón* – ove musica in stile bachiano riveste con luterana solennità le parole del foglietto illustrativo di una specialità medicinale di uso assai comune – rivela la vena inconfondibilmente goliardica che ha animato i primi passi dei fondatori, e l'idea delle lunghe e (ridicolmente) ponderose presentazioni iniziali di ogni brano rimanda alle performance di Peter Schickele (l'inventore di P. D. Q. Bach,¹⁰ immaginario figlio degenero di Johann Sebastian), il madrigale *La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa* (1977) fotografa nitidamente una componente più riposta, ma non meno significativa, dell'ontogenesi dei Luthiers.

Siamo alla metà degli anni Settanta del Novecento. In diversi paesi europei si diffonde una nuova pratica musicale: la riscoperta della musica antica, dal XIV al XVII secolo. Il movimento dell'*early music* aveva guadagnato spazio sulla scena europea nel corso degli anni Sessanta grazie a interpreti come Gustav Leonhardt, Frans Brüggen e Nikolaus Harnoncourt, ma da ben prima covava sotto traccia in alcuni ambienti come la Schola Cantorum Basiliensis, fondata nel 1933, e soprattutto il cenacolo inglese della famiglia Dolmetsch. Le interpretazioni pionieristiche dei decenni precedenti, come quelle anteguerra di August Wenzinger o quelle degli anni Cinquanta di Konrad Ruhland, non avevano raggiunto il grosso pubblico. Invece con gli anni Settanta esplose una vera e propria moda: in Inghilterra, il polistrumentista David Munrow diventa un notissimo personaggio radiofonico e televisivo dopo aver inciso la colonna sonora del serial televisivo *The Six Wives of*

⁸ SIGMUND FREUD, *I motti di spirito ed il loro rapporto con l'inconscio*, trad. di Pietro L. Segre, Roma, Newton Compton, 1970, p. 178 (ed. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig – Wien, Franz Deuticke, 1905).

⁹ In questo saggio non ci occuperemo del rapporto fra le opere dei Luthiers e la musica popolare sudamericana, che è in realtà uno degli aspetti centrali nella loro produzione: esamineremo invece con un taglio più testimoniale che musicologico le connessioni con la musica “colta” europea. Ricordiamo però che alcune loro performance si basano proprio sulla costruzione di una relazione – comica ma anche musicalmente significativa – fra i due linguaggi: l'esempio principe è il *Concerto grosso alla rustica* del 1973, parodia vivaldiana per orchestra d'archi e trio di strumenti popolari andini.

¹⁰ Il primo album di questo pseudo-autore, *Peter Schickele Presents an Evening with P. D. Q. Bach (1807-1742)?*, esce nel 1965 e l'influenza di Schickele sui Luthiers è documentata in S. MASANA, *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, cit., p. 240.

Henry VIII;¹¹ nel giro di un decennio in diversi Paesi europei, Italia inclusa, nascono case editrici specializzate, costruttori di strumenti antichi, negozi dedicati: uno degli aspetti più caratteristici di questa vicenda è che a diffondersi non è solo l'interesse per l'ascolto, ma proprio l'entusiasmo per la pratica musicale. Una pratica soprattutto amatoriale: gli ambienti accademici (quelli italiani in particolare) avrebbero guardato per molti anni con supremo disprezzo questi invasati armati soprattutto di flauti dolci (la parallela diffusione di questo strumento nella didattica musicale per le scuole medie non giovava affatto alla causa) e ronzanti viole da gamba incordate, a volte, con lenze da pesca; disprezzo, a quei tempi, cordialmente ricambiato. A rimarcare questo conflitto con le tradizioni tardoromantiche dell'accademia, nei concerti di musica antica ci si compiaceva di rompere gli schemi e le convenzioni del far musica in pubblico: i musicisti rifuggivano dal frac d'ordinanza e si presentavano con maglioni consunti e senza cravatta, e soprattutto si premuravano di erudire il pubblico con spiegazioni inframmezzate ai brani – consuetudine, questa, anche dei gruppi corali amatoriali.

Di tutto questo, cinquant'anni dopo, resta ben poco: nel XXI secolo l'Europa (e non solo) è piena di ottimi professionisti che suonano secondo i criteri della *historically informed performance*, e la insegnano nei maggiori conservatori; i direttori d'orchestra che cercano trombe e oboi barocchi per l'esecuzione dei concerti o delle cantate di Bach non faticano a trovarne (e suonano, adesso, perfettamente intonati); grazie a Internet sono immediatamente consultabili manoscritti del XV secolo ed edizioni antiche di tutto il repertorio rinascimentale e barocco; ma i negozi specializzati in musica antica sono spariti, scomparse le migliaia di entusiasti dilettanti che si ritrovavano in quattro o cinque attorno a un tavolo, nel dopocena, a suonare su fotocopie di spartiti di difficile reperimento (fotocopie dannatamente soggette a mescolarsi ogni volta). Sono sopravvissuti un po' di festival, e una – relativamente – stabile nicchia discografica: chi non è un professionista, ormai, la musica antica la ascolta soltanto.¹²

Negli anni Settanta, invece, l'entusiasmo era tale che chi era dotato di pur modeste capacità di *bricoleur* e di un minimo di attrezzatura si cimentava perfino nella costruzione di strumenti; per i meno dotati c'erano i kit fai-da-te con i pezzi prelaborati da assemblare. Ma

¹¹ In Francia la popolarità della musica barocca avrà un'impennata all'inizio degli anni Novanta con il successo del film *Tous les matins du monde* di Alain Corneau e della sua colonna sonora, interpretata da Jordi Savall. Anche per la musica antica, evidentemente, serve un salto di specie per poter innescare una diffusione virale.

¹² Il pubblico dei concerti di musica antica, in Europa, è comunque rimasto quello degli anni Settanta e Ottanta (intendiamo proprio le stesse persone, purtroppo).

non erano solo i musicisti della domenica a fare del bricolage. Gli interpreti più gettonati esploravano le più fantasiose combinazioni di strumenti:¹³ era considerato del tutto legittimo usare qualunque strumento “antico” avesse l’estensione necessaria – con prevalenza di viole da gamba e flauti dolci, non importa se rinascimentali o barocchi, più una congerie di strumenti ad ancia di fogge diverse, ma tutti accomunati dalla straordinaria precarietà di intonazione – aggiungendo percussioni a piacere (meglio se di stile arabo/andaluso). Fino a quando, negli anni Ottanta, improvvisamente un gruppo di eminenti musicologi e interpreti inglesi compì una radicale inversione di rotta:¹⁴ affermarono che almeno fino al XVI secolo l’uso degli strumenti nell’esecuzione della polifonia non aveva alcun riscontro storico, e pretesero di riportare due secoli di repertorio alla purezza dell’esecuzione a cappella.¹⁵ La circostanza curiosa è che uno dei più eminenti rappresentanti della nuova ortodossia era lo stesso musicologo che pochi anni prima aveva elaborato – per il più affermato negozio di musica antica del Regno Unito – la “ricostruzione” di un particolare strumento ad ancia, che aveva riscosso grande successo sul mercato; per poi spiegare con umorismo molto britannico, dopo la conversione all’esecuzione a cappella, che lo strumento in questione, più che una ricostruzione, era stato una sua invenzione di sana pianta. Tutto questo succedeva in Europa, e con tutta evidenza succedeva anche in Argentina, a giudicare dal numero di musicisti di quel Paese che proprio a partire dagli anni Settanta venne in Europa a specializzarsi nella musica antica.¹⁶ Già nel 1962 era sorto nella città di Rosario il gruppo vocale e strumentale Pro Música, vincitore nel 1967 del concorso polifonico internazionale “Guido d’Arezzo”. Di quel gruppo faceva parte, come violista da gamba, Carlos López Puccio, che nel 1971 divenne a pieno titolo uno dei Luthiers (e lo è tuttora).

La bella y graciosa moza è preceduta, come sempre, da una presentazione che ne narra la genesi. Il racconto del corteggiamento di un’anziana duchessa inglese da parte di Mastro-piero (che in realtà mascherava in questo modo l’interesse per la figlia, a sua volta schermo dietro il quale incontrare la nipote – «Semejante juego de simulacros galantes daba excelentes resultados; no era la primera vez que este sistema era utilizado... por las tres

¹³ Nella polifonia dei secoli XV e XVI le fonti musicali non specificano se le parti siano vocali o strumentali (e meno che mai a quali strumenti sarebbero eventualmente destinate).

¹⁴ Cfr. CHRISTOPHER PAGE, *The English “a cappella” Renaissance*, «Early Music», XXI, 3 (1993), pp. 453-472.

¹⁵ La controversia, a tutt’oggi, non è ancora risolta; con grande vantaggio del pubblico, che può ancora ascoltare tanto esecuzioni con voci e strumenti (tuttora deprecate da qualche critico inglese, ma molto evolute rispetto agli anni Settanta) quanto esecuzioni a cappella.

¹⁶ Basti citare, fra questi, Pedro Memelsdorff, uno dei più raffinati interpreti e studiosi della musica dei secoli XIV e XV.

mujeres»)»¹⁷ può richiamare Nabokov o *Il laureato*, ma il fatto che sia citato come la motivazione per la composizione del madrigale ci sembra piuttosto la risposta dei Luthiers a un plurisecolare interrogativo: da dove sorge la musica? Il grande fisico ed epistemologo Ludwig Boltzmann scrisse verso il 1900 un curioso poemetto, *Beethoven im Himmel*, in cui immagina di incontrare in Paradiso il sommo musicista e chiedergli come mai i cori angelici che qui sente siano monotoni e del tutto privi di espressività musicale. Beethoven risponde che la musica deriva dal dolore, e in Paradiso non vi è dolore.¹⁸ Ebbene, per Mastropiero la musica non deriva dal dolore: è, invece, uno strumento dell'avventura galante. Avventura che però non giunge a felice conclusione, o per lo meno vede il musicista in un ruolo del tutto subalterno: l'autore della musica è un Don Giovanni che però viene beffato da Donna Elvira.

La connessione con il madrigale arriva nel seguito della presentazione: «La duquesa de Lowbridge era la presidenta de la asociación protectora de música antigua, y en tal carácter encomendó a Mastropiero la composición de un madrigal para voces e instrumentos [...]».¹⁹ Quello che ci sta dicendo il presentatore, dunque, è che quella che seguirà non è la parodia di un genere musicale cinquecentesco: è la parodia della riscoperta della musica antica nei salotti della buona società inglese. Il “madrigale” che ci viene proposto è una composizione “in stile”, eseguita da tre strumenti ad arco (due “latín”, violini con la cassa ricavata dalle tradizionali scatole di latta del prosciutto a fette, e un “cello de lata” ricavato da un bidone), flauto dolce e tamburello, più naturalmente un cantante. Musica e stile di esecuzione hanno un riferimento molto preciso: non il madrigale italiano di Marenzio o Gesualdo – repertorio ben al di là delle capacità interpretative dei gruppi amatoriali di quei tempi – ma il madrigale elisabettiano, forma derivata dai generi italiani più “leggeri” della canzonetta e del balletto. Immediatamente riconoscibile per i ritornelli sulle sillabe “fa-la-la”, e spesso eseguito come *consort song*, ossia con voce e strumenti, era già ai tempi della Virgin Queen un genere d'elezione nella pratica musicale amatoriale, a cui era destinato. Il madrigale *Now is the Month of Maying* di Thomas Morley, al quale i Luthiers dichiarano di essersi ispirati (ma senza mai copiare letteralmente), anche ai nostri tempi si è

¹⁷ «Un simile gioco di galanti simulazioni ha dato risultati eccellenti; non era la prima volta che questo sistema veniva utilizzato... dalle tre donne», introduzione a *La bella y graciosa moza*, op. 59, <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=59> (ultimo accesso 15 novembre 2020).

¹⁸ Cfr. LUDWIG BOLTZMANN, *Modelli matematici, fisica e filosofia. Scritti divulgativi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

¹⁹ «La duchessa di Lowbridge era la presidente dell'associazione protettrice della musica antica, e in questa veste affidò a Mastropiero la composizione di un madrigale per voci e strumenti [...]», introduzione a *La bella y graciosa moza*, op. 59, <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=59> (ultimo accesso 15 novembre 2020).

imposto come uno dei cavalli di battaglia dei cori polifonici. Se il tutto si risolvesse così, con i Luthiers che eseguono un brano in stile, non se ne trarrebbe grande spasso. Ma a metà del brano il cantante perde i fogli della parte e dopo averli raccolti non si accorge di aver mescolato le strofe. La storia della pastorella che va a comprare una pecora e viene corteggiata da un galante cavaliere si tramuta così in una vicenda boccaccesca, con grande costernazione degli altri musicisti.

Naturalmente, il tema della pastorella, e pure la sua metamorfosi, sono anch'essi dei *topoi* consolidati della musica rinascimentale. Come sa ogni cultore di musica antica, mentre il madrigale elisabettiano di tema amoroso resta, quanto a situazioni rappresentate, entro i limiti della *decency*, nella *chanson* francese del XVI secolo i testi tendono a polarizzarsi verso due estremi. In innumerevoli esempi, il testo descrive le sofferenze dell'innamorato respinto, che invariabilmente conclude il suo lamento con la previsione di doverne morire in pochi giorni. Nell'altro filone, il testo poetico descrive in modo assai esplicito che cosa invece succede nei casi felici in cui l'innamorato non viene respinto. Il bello è che erano i medesimi poeti a scrivere i testi, nell'uno o nell'altro caso (si pensi a Clément Marot), e gli stessi compositori a metterli in musica ed eseguirli. In un certo senso, la decomposizione/ricomposizione del testo de *La bella y graciosa moza* è un modo di svelare l'ambiguità di un caleidoscopio letterario/musicale che già nel (vero) Rinascimento permetteva di passare con disinvoltura da un registro all'altro.

Ma l'immagine del cantante pasticciona che scambia le pagine durante l'esecuzione suscita, a distanza di cinquant'anni, un'altra riflessione. Un musicologo inglese, Daniel Leech-Wilkinson, ha scritto un libro intitolato *The Modern Invention of Medieval Music*,²⁰ in cui illustra come la lettura delle stesse fonti, alla luce di ipotesi interpretative diverse, può portare (e ha portato) a ricostruire prassi esecutive, per il medesimo repertorio musicale, diametralmente opposte fra loro. Leech-Wilkinson si spinge fino a dare una lettura storico-ideologica del fatto che per decenni i musicisti specializzati in musica antica abbiano dato per scontato l'impiego massiccio degli strumenti: si sarebbe trattato di un'immagine musicale del tardo medioevo plasmata dalla scuola tedesca negli anni Trenta, tutt'altro che aliena da pericolose influenze ideologiche. Immagine e influenze che sarebbero state finalmente debellate solo negli anni Ottanta dai musicologi inglesi. Nel 1977, quando Marcos Mundstock raccoglieva malamente i fogli de *La bella y graciosa moza*, tutti credevano ancora

²⁰ Cfr. DANIEL LEECH-WILKINSON, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

di sapere come si deve eseguire la musica antica. Oggi questo (finto) madrigale, suonato con strumenti-chimera e alla fine completamente stravolto dalla rilettura delle stesse frasi in un ordine diverso, sembra non solo la testimonianza di un'epoca ma anche – come ogni caricatura – l'anticipazione di uno sviluppo imprevisto.

Chi, poi, non credesse che veramente i Luthiers siano stati così sensibili e precisi nel cogliere nelle loro opere lo spirito mutevole dei tempi, dovrebbe fare il confronto con un altro esempio, molto posteriore, di “finta musica antica”: *La princesa caprichosa* del 1996. Qui il riferimento all'*early music* è ancora una volta inequivocabile nella scelta negli strumenti: liuto (vero), viola da gamba (la solita latta del prosciutto, ma tenuta alla maniera di un *dessus de viole*) e flauto dolce. Questa volta la comicità nasce dal disprezzo della principessa per le modeste dimensioni dello strumento del suo corteggiatore (si suppone che si riferisca al flauto, ma non è detto), che nel seguito si ripresenta con una collezione di strumenti sempre più voluminosi. Il lazzo finale introduce a sorpresa, in modo piuttosto stereotipato, il tema dell'omosessualità. Surreale e molto comica per tutto il tempo resta la figura di Carlos López Puccio *en travesti*, nella parte della principessa che canta in falsetto. Un occhio attento si accorge che López Puccio impugna l'arco rigorosamente come quello di una viola da gamba (con il palmo rivolto verso l'alto): pochi del pubblico, probabilmente, notano il particolare, ma è evidente l'omaggio ai tempi del Pro Música di Rosario.

Tuttavia, ascoltando il brano musicale, ci si rende conto che questo non ha più nessun riferimento storico: la musica non ha nulla di medievale o rinascimentale, è una filastrocca che potrebbe funzionare come *jingle* di uno spot pubblicitario. Se *La bella y graciosa moza* era la parodia dell'*early music revival*, *La princesa caprichosa* esibisce la reinvenzione pop della musica antica, che già dalla fine degli anni Settanta si rivolgeva a un altro pubblico, molto più ampio: quello a cui si poteva tranquillamente spacciare per “ballata medievale” l'arrangiamento di una canzone del Seicento. Nella distanza fra quello che i Luthiers proponevano nel 1977 e l'immagine della musica antica che ci offrono nel 1996 c'è la scomparsa di un mondo.

5. Pepper Clemens: variazioni su un tema

Esattamente cinquecento anni prima, nel *Liber de arte contrapuncti* del 1477,²¹ il teorico musicale Johannes Tinctoris indicò la *varietas* come una delle categorie estetiche principali della composizione musicale. Al Rinascimento risalgono anche i primi esempi noti della

²¹ Cfr. JOHANNES TINCTORIS, *Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, a cura di Gianluca D'Agostino, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008.

pratica della variazione su un tema, che raggiunse il suo apice nell'epoca barocca²² per continuare ad essere occasionalmente coltivata in epoca classica e romantica. Il jazz, poi, è letteralmente fatto di variazioni su temi.

La relazione fra variazione e *varietas* è ambigua. Per un verso, non c'è composizione più ripetitiva di quella che si basa sulla riproposizione *ostinata* di uno stesso tema o successione armonica; d'altro lato, è proprio la presenza di uno schema costante nello sfondo che mette in rilievo la capacità virtuosistica di proporre sempre nuove varianti. La tecnica della variazione è massimamente autoreferenziale, ma è pure quella che più si presta al confronto e alla vera e propria competizione artistica fra musicisti. È, anche, il punto più evidente di contatto fra la pratica dell'improvvisazione – si pensi alle variazioni jazzistiche o a quelle del flautista Jakob van Eyck che intorno al 1650 intratteneva, su incarico della municipalità di Utrecht, i buoni borghesi che alla domenica passeggiavano nel parco della cattedrale – e la costruzione a tavolino di opere altrettanto sistematiche quanto gli *Exercices de style* di Raymond Queneau²³ (pensiamo alle *Variazioni Goldberg*). Di sicuro, è una forma di composizione destinata a un pubblico raffinato, di *connaisseurs* (anche nel caso del jazz); non a caso, è sostanzialmente assente dalla *pop music* di largo consumo.

Coerentemente con tutto questo, nella vasta ed eclettica produzione di Johann Sebastian Mastropiero non troviamo alcun esempio di variazioni sul tema, nel senso canonico del termine. Mastropiero non scrive per le *élites*, per i conoscitori: scrive spesso e volentieri su commissione, ma richiesto di un inno accademico per un congresso di epistemologi, fraintende le indicazioni ricevute e compone una *cumbia*, «[que] le cerró las puertas de los círculos filosóficos, pero le abrió un enorme prestigio en las bailantas».²⁴ I Luthiers, invece, autori raffinati lo sono eccome, e ci offrono un esempio monumentale – ben mascherato, come al solito – di variazioni sul tema, nel brano dall'enigmatico titolo *Pepper Clemens Sent the Messenger: Nevertheless the Reverend Left the Herd*, presentato per la prima volta nel 1983. Manco a dirlo, il titolo non ha nulla a che fare col contenuto. Nel corso degli anni Ottanta i Luthiers inserirono nei loro spettacoli cinque brani con un titolo monovocalico, da *Papa Garland Had a Hat and a Jazz Band and a Mat and a Black Fat Cat a Truthful Lulu Pulls Thru Zulus*. Il riferimento all'OuLiPo è probabilmente non casuale, e il fatto che l'esercizio di

²² Si pensi alle variazioni sopra *La follia* di Lully, Marais, Corelli e Vivaldi, e all'infinità di arie, ciaccone e passacaglie con cui si cimentava ogni compositore da Frescobaldi a Händel.

²³ Cfr. RAYMOND QUENEAU, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947.

²⁴ «facendosi bandire per sempre dai circoli filosofici, ma ottenendo un grande successo nelle balere», introduzione a *Dilema de amor: cumbia epistemológica*, op. 167, <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=313> (ultimo accesso 15 novembre 2020).

monovocalismo si fermi sempre al solo titolo fa sospettare un intento ironico proprio in quella direzione. Che, poi, il titolo non sia minimamente correlato al contenuto dell'opera, è del tutto compatibile con la cifra artistica di Mastropiero: per lui, anche i testi di arie vocali sono arbitrariamente intercambiabili, come i Luthiers ci spiegano nella presentazione di un "frammento di opera" più recente, *La hija de Escipión* del 1996.²⁵

Nella rottura del nesso titolo/contenuto, in realtà, ci sembra di vedere piuttosto un'ironia dei Luthiers sull'arte contemporanea. Dopodiché, però, gli stessi Luthiers sembrano rinnegare l'operazione, fornendo una "traduzione" in spagnolo del titolo inglese, che in realtà con quest'ultimo ha in comune solo il vincolo monovocalico, ma in compenso corrisponde meglio al contenuto dell'opera: *Schmerz el mequetrefe, ese repelente vejete verde*. Perché, allora, il titolo inglese? Perché in quel momento costituisce un ulteriore elemento di "intrusione", di scompiglio: a suo modo, di *varietas* (il trucco è che nella presentazione il titolo è detto solo alla fine, quindi lo spettatore sa che nella storia non compare nessun Pepper Clemens, e nessun reverendo).

Proprio l'esercizio della *varietas* è quello in cui i Luthiers danno il meglio di sé, specie se si fa il confronto con quelle che potremmo definire delle "parodie pure", interamente basate su un singolo meccanismo umoristico (la *Cantata Laxatón*, l'opera bilingue *Cardoso en Gulevandia*, la parodia wagneriana *Muerte y despedida del Dios Brotan*). In *Pepper Clemens* l'inizio della presentazione fa manifestamente presagire una parodia del *Requiem* di Mozart:

Cierta vez, se presentó ante el célebre compositor Johann Sebastian Mastropiero un enigmático caballero de blanca peluca y nobles modales, y le encomendó una obra musical para el homenaje póstumo al doctor [...].²⁶

Lo spettatore fa appena in tempo a rievocare le celebri sequenze del film *Amadeus* (in realtà posteriore di un anno rispetto a *Pepper Clemens*: ma noi non possiamo sottrarci a quelle immagini) che immediatamente lo scenario proposto vira con decisione in tutt'altra direzione:

²⁵ In quella presentazione si narra che Mastropiero riutilizzò per l'aria «Aléjate de mí, que soy más pura que los ángeles», dall'opera *El suplicio de sor Angélica*, la musica dell'aria «Acércate papito, que soy más voluble que las aves» dalla precedente opera *La cortesana de Lamermoor*. Chi ha letto il pamphlet *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello converrà che Mastropiero vi avrebbe degnamente figurato.

²⁶ «Una volta un enigmatico gentiluomo, con una parrucca bianca e modi nobili, apparve davanti al famoso compositore Johann Sebastian Mastropiero, e gli commissionò un'opera musicale per il tributo postumo al dottore [...]», introduzione a *Pepper Clemens Sent the Messenger: Nevertheless the Reverend Left the Herd*, op. 99, <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=248> (ultimo accesso 15 novembre 2020).

al doctor, al famoso médico, doctor Schmerz von Utter, que se llevaría a cabo en los salones de la SOGINOBST, la Sociedad de Ginecología y Obstreticia. El caballero pagó por adelantado los honorarios del compositor y se despidió sin darse a conocer. Mastropiero compuso entonces la cantata para cuatro voces masculinas, titulada *Te has ido, oh ilustre, oh abnegado, o...bstetra*.²⁷

Da questo momento, la storia è quella di una composizione che nei propositi di Mastropiero cambia innumerevoli volte testo e soprattutto organico, con disperazione dei quattro musicisti in scena costretti a trasportare avanti e indietro strumenti sempre più ingombranti. L'evoluzione proteiforme del brano, di cui ci viene narrata tutta la genesi, è determinata non solo dal capriccio di Mastropiero, ma anche dalla trasformazione progressiva del racconto di un episodio della vita professionale del dottor von Utter, che dovrebbe essere collocato al centro della *laudatio funebris*. La storia, inizialmente edificante, del suo accorrere a piedi (per cinque leghe) per assistere il parto di una povera contadinella abbandonata dal suo compagno, a seguito delle indagini dei confratelli della SOGINOBST, progressivamente si trasforma in tutt'altra vicenda: le leghe erano quattro e non cinque; la contadinella non era tale, bensì una ricca contessa; von Utter non era andato a piedi ma in una lussuosa carrozza inviatagli dalla contessa medesima; infine, la contessa non aveva affatto partorito quella notte, bensì nove mesi dopo.

Quando l'“omaggio postumo” si è progressivamente trasformato da brano polifonico a quattro voci maschili (poi tre, poi due) a brano per quartetto di strumenti a fiato, poi per quartetto d'archi, con successiva aggiunta di pianoforte, poi nuovamente per strumenti a fiato (ma non gli stessi di prima), con successiva aggiunta di percussioni, finalmente ricompare il misterioso committente, che si rivela essere proprio il marito della contessa. Il conte, non essendo riuscito nel suo intento di ammazzare il dottor von Utter, avvisa che la commemorazione è rimandata a data da destinarsi. I confratelli del dottore, membri della Società di Ginecologia e Ostetricia, decidono tuttavia di celebrare solennemente l'espulsione di Schmerz von Utter dal loro consesso, utilizzando per la cerimonia i frammenti musicali successivamente scartati da Mastropiero.

E questo è ciò che finalmente il pubblico ha modo di ascoltare: a tutti gli effetti, una serie di variazioni sul tema, che però (nella finzione) non sono affatto il progetto iniziale del compositore. Sono, anzi, un sottoprodotto involontario: insomma, Mastropiero è talmente

²⁷ «al dottore, il famoso medico, il dottor Schmerz von Utter, che sarebbe stata rappresentata nelle sale della SOGINOBST, la Società di Ginecologia e Ostetricia. Il gentiluomo pagò anticipatamente la parcella del compositore e si commiatò senza svelare la sua identità. Mastropiero compose quindi la cantata a quattro voci maschili, dal titolo *Sei andato, oh illustre, oh disinteressato, o...stetrico*», *ibidem*.

agli antipodi dell'altro – più celebre – Johann Sebastian, che quando compone un'opera raffinata come questa, lo fa senza volerlo.

In tutto questo si incontrano diversi *topoi* tipici dei Luthiers: il protagonista maschile della vicenda amorosa in questo caso non è lo stesso Mastropiero, tuttavia la protagonista femminile, fedifraga, è invariabilmente un'aristocratica; Mastropiero è sempre un compositore in cui inspiegabilmente (?) convivono successo commerciale e incapacità di raggiungere risultati di vera arte (come abbiamo già notato, Mastropiero è l'antipodo esatto di Johann Sebastian Bach, o meglio del diffuso stereotipo che vuole quest'ultimo genio musicale incompreso ai suoi tempi).

Ma la genialità del brano musicale che segue la lunghissima presentazione di Marcos Mundstock sta nella particolare tecnica di variazione utilizzata. Nelle forme classiche di variazione su un tema musicale, di norma, si propongono varianti con diverso carattere (allegro, adagio), con possibili cambiamenti di tonalità (maggiore/minore) o altre alterazioni armoniche, diversa densità polifonica e – soprattutto – diversa difficoltà tecnica. Il tutto, però, con un organico costante e rigorosamente nell'ambito di un medesimo stile. I Luthiers invece ci fanno passare dall'enunciazione iniziale del tema nello stile di un corale figurato bachiano attraverso un'antologia di stili diversi – dal *dixieland* allo *swing* fino allo *skiffle* –²⁸ sottolineati da cambiamenti radicali di strumentazione. Qui il virtuosismo più evidente sta nelle loro capacità di polistrumentisti; ma c'è anche un virtuosismo compositivo, che sfrutta sapientemente un fatto talora ignorato anche da chi è abituato all'ascolto di musica di epoche diverse.

Si potrebbe immaginare che anche l'espressione più elementare della composizione musicale, cioè un singolo frammento tematico di poche battute, si possa univocamente associare a uno stile, a uno specifico periodo della storia della musica occidentale. Ma non è così: le stesse funzioni tonali delle note di una semplice melodia sono in realtà determinate dal contesto, per cui una medesima melodia può apparire inconfondibilmente “gotica” o “rinascimentale”, “barocca” o addirittura “romantica”, a seconda di come la si riveste armonicamente. Questo è ciò che sfruttano i Luthiers in *Pepper Clemens*: gli stessi materiali tematici sono “riletti” in contesti stilistici diversi, e la transizione dal barocco al *dixieland* (transizione che si compie nella seconda sezione, con gli strumenti ad arco) risulta del tutto fluida e naturale, senza che si percepisca alcuna forzatura. È, in altri termini, la rivelazione dell'effetto per cui Simon e Garfunkel possono cantare integralmente in *American tune*,

²⁸ Guido Magnano ringrazia Stefano Fratta per l'aiuto nell'identificare questi generi musicali.

senza sostanziali modifiche, la melodia del corale *O Haupt voll Blut und Wunden*, senza evocare nell'ascoltatore ignaro la *Passione secondo Matteo*.²⁹

La sovrapposizione di citazioni dotte ed elementi grotteschi e stranianti è incessante. Il nome dell'illustre ginecologo – Schmerz von Utter – non è solo una goliardica allusione alla sua professione, ma permette di far risuonare nella prima parte del brano musicale l'eco delle innumerevoli lamentazioni sulla parola “Schmerz” che costellano oltre due secoli di letteratura musicale tedesca. E l'esecuzione del brano è in gran parte affidata, ancora una volta, ai famosi “strumenti informali”: i consueti violini con la cassa di latta, flauti di Pan realizzati con provette da laboratorio riempite a varie altezze di silicone (il “tubófono silicónico cromático”), kazoo accoppiati a imbuto di plastica, e infine tre esemplari di uno strumento idiofono ideato espressamente per *Pepper Clemens*, formato da una tavoletta di legno per lavare il bucato su cui sono assemblati vari altri oggetti sonori. Tutto il necessario per condurci in una sorta di universo musicale parallelo, in cui quello che sembra un gioco di specchi deformanti ci restituisce, invece, un'immagine straordinariamente a fuoco di alcuni meccanismi musicali fondamentali che difficilmente si troverebbero esposti con altrettanta efficacia in una sala da concerto o in un'aula accademica.

6. Le pause di Marcos Mundstock, ovvero il ritmo della misinterpretazione

Abbiamo visto come la comicità dei Luthiers si fondi sulla creazione di un mondo possibile parallelo che, nel suo essere fantastico, si pone come specchio distorto dell'universo musicale e musicologico, talmente distorto da perdere ogni coerenza interna e da approdare al non-sense. E se il non-sense, dal punto di vista semiotico, si concretizza nell'impossibilità di applicare chiavi interpretative, questa impossibilità va mantenuta costante all'interno di ogni testo. Per ottenere questo risultato, i Luthiers adottano decine e decine di meccanismi di decostruzione e ricostruzione del senso: dai *calembours* agli acrostici, dagli anagrammi alle allusioni, tanto che Carlos Núñez Cortés ha dedicato a essi un intero libro.³⁰ Impossibile dunque analizzare qui queste strategie,³¹ ma non volendo abdicare

²⁹ E meno che mai la canzone profana *Mein G'müth ist mir verwirret* di Hans Leo Hassler, da cui Bach aveva tratto quella stessa melodia.

³⁰ Cfr. CARLOS NÚÑEZ CORTÉS, *Los juegos de Mastropiero. Palíndromos, retruécanos y demás yerbas en Les Luthiers*, Barcelona, Ediciones Península, 2016.

³¹ In un'analisi complessiva dovremmo chiederci anche quanto dell'umorismo dei Luthiers (a cominciare dall'esercizio sistematico del *pensiero laterale* e del *pensiero divergente*) sia debitore delle origini ebraiche di Marcos Mundstock e Daniel Rabinovich. Riferimenti espliciti all'ebraismo si ritrovano in diverse opere, ad esempio ne *La hija de Escipión* (1996) e soprattutto in *Daniel y el Señor* (1999).

del tutto a questo compito ci soffermeremo su ciò che più ha attinenza con la musica: la pausa.

Utilizzata principalmente nei discorsi di Mundstock, la pausa, esattamente come avviene in musica, è un silenzio che carica di un diverso significato ciò che segue. Più precisamente, i pochi istanti in cui Mundstock si tace sono quelli nei quali il destinatario elabora delle ipotesi interpretative destinate a fallire (misinterpretazioni) e a suscitare così l'ilarità. La misinterpretazione e la successiva scoperta dell'interpretazione corretta producono sullo spettatore lo stesso effetto della caduta di un clown sulla pista di un circo o di quando scivoliamo sul ghiaccio e finiamo a terra senza farci male. È difficile dire perché queste cadute del corpo o del ragionamento inducano il riso. Forse, come ipotizza Freud, ambedue possono configurarsi quale liberazione dal costo psichico della repressione quotidiana, del dover stare eretti come del dover ragionare rettamente. La pausa è dunque il lasso di tempo che separa l'errore interpretativo del pubblico dalla rivelazione di quell'errore da parte di Mundstock. Ma perché sbagliamo interpretazione? Semplice: perché il testo ci induce a farlo sfruttando i meccanismi cognitivi che sono alla base della comprensione. Quando noi siamo chiamati a interpretare anche una semplice frase, la nostra mente non attende che la situazione sia conclusa o che la frase sia terminata per estrarne il senso, ma avanza un'ipotesi che verrà poi confermata o smentita dal seguito; proprio come, quando sentiamo una determinata successione di note, la nostra mente, in base alle conoscenze musicali che possediamo, immagina quali altre note chiuderanno il motivo. Questa attribuzione di senso viene tanto più anticipata quanto più il testo pare stereotipato, com'è, ad esempio, nel caso dei proverbi: "tanto va la gatta al lardo che...". Chiunque sa cosa aggiungere e se dunque il testo non prosegue con "ci lascia lo zampino", il collasso del senso è garantito. È il meccanismo di frantumazione dell'ovvio che utilizza il personaggio di Bazile nel *Mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais: «Ah! voilà notre imbécile avec ses vieux proverbes! Eh bien, pédant, que dit la sagesse des nations? "Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin..." – Elle s'emplit».³²

Vediamo come questo stesso meccanismo prende forma nei testi dei Luthiers. Nell'introduzione a *La bella y graciosa moza* non si utilizza un proverbio ma una frase fatta: «Mastropiero era muy amigo de la duquesa de Lowbridge, mujer madura cuyos encantos no

³² «Ah! Ecco il nostro imbecille con i suoi proverbi antichi! Ora, signor pedante, che dice la sapienza dei popoli? "Tanto va la brocca all'acqua che alla fine..." – Si riempie» (in francese il proverbio dovrebbe chiudersi con "si rompe"), PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS, *Théâtre. "Le barbier de Séville", "Le mariage de Figaro", "La Mère coupable"*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 209.

habían disminuido con los años... habían desaparecido»,³³ dove i tre puntini di sospensione segnano la pausa tra l'ovvio e la sua smentita. Un discorso analogo si può fare per il già citato passaggio «Semejante juego de simulacros galantes daba excelentes resultados; no era la primera vez que este sistema era utilizado... por las tres mujeres», sempre riferito a *La bella y graciosa moza*: l'interpretazione più facile vorrebbe che ad adottare la tecnica seduttiva dello schermo fosse Mastropiero, cioè l'uomo, ma la chiosa ci consegna, nel ruolo di astute seduttrici, nientemeno che il terzetto composto da nonna, madre e nipote.

Infine notiamo come, nell'introduzione a *Lazy Daisy: Hall music* (op. 65, 1977), il proverbio e la frase fatta siano sostituiti dalla triplicazione di un concetto, quello della confusione determinata dalla somiglianza tra Mastropiero e il suo gemello. Ascoltando questa triplicazione, lo spettatore non può che supporre che, al pari dei guardaspalle e del maggiordomo di Harold Mastropiero, anche la di lui moglie scambi il cognato per il marito, ma la chiosa, ancora una volta, tradisce le aspettative. Riportiamo quasi integralmente questa introduzione (i numeri indicano la triplicazione) perché contiene, concentrati in poche righe, un buon numero di esemplari transizioni dall'ovvio all'assurdo:

El primer viaje de Mastropiero a los Estados Unidos había sido anterior a su experiencia cinematográfica ya relatada. En Nueva York vivía desde pequeño Harold Mastropiero, hermano gemelo de asombroso parecido con Johann Sebastian. Los mellizos Mastropiero, Johann Sebastian y Harold, sabían muy poco el uno del otro. Johann Sebastian tenía noticias de que su hermano pertenecía a la Mafia y este conocía la música de Johann Sebastian. Ambos estaban indignadísimos. Decidido a reconciliarse, Johann Sebastian se embarcó rumbo a Nueva York. Cuando el vapor estaba llegando a puerto, Johann Sebastian, acodado en cubierta, comentó con el capitán: “Jamás me hubiera imaginado así a Nueva York”. “Tiene razón, señor – le contestó el capitán – estamos llegando a las Canarias”. Unos días más tarde el barco llegó efectivamente a la ciudad de Nueva York. Finalmente los mellizos Mastropiero se encontraron. Se reconocieron de inmediato. El parecido era tan notable que durante toda la estadía de Johann Sebastian los guardaspaldas de Harold no sabían a quién proteger, el mayordomo de Harold no sabía a quién atender y la mujer de Harold... se llamaba Margaret.³⁴

7. Per concludere

Se il tema di questo numero monografico è “divulgazione e televisione”, siamo andati, come si direbbe a scuola, “fuori tema”, questo perché il rapporto tra i Luthiers e la televisione non fu mai particolarmente intenso. All'inizio della loro carriera l'emittente portena Canal 7 li reclutò per una sorta di rubrica musicale nel programma *Todos somos mala*

³³ «Mastropiero era amico intimo della duchessa di Lowbridge, una donna matura il cui fascino negli anni non era diminuito... era scomparso», introduzione a *La bella y graciosa moza*, op. 59, <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=59> (ultimo accesso 15 novembre 2020).

gente (*humor con grandes comediantes*). Si trattava di una trasmissione comica venata di nero: compito dei Luthiers era quello di realizzare, per ogni puntata, una sorta di ballata macabra che, ovviamente, doveva suscitare ilarità. Ma gli studi televisivi non furono mai l'habitat naturale dei loro spettacoli, i quali invece occuparono teatri via via sempre più grandi e importanti. E se i Luthiers non andarono in televisione, fu dunque la televisione ad andare da loro, in teatro, riprendendo e trasmettendo i recital.

Dunque, proprio fuori tema non siamo andati. E meno che mai ci andiamo se non ci limitiamo a considerare la televisione come l'insieme di ciò che viene trasmesso via etere e viene fruito attraverso un televisore, ma come tutto ciò che di televisivo oggi circola in rete. Se, come abbiamo detto nell'introduzione, vogliamo misurare l'impatto popolare del connubio comicità/musica, noi non possiamo esimerci dal considerare gli effetti determinati dalla "ri-mediazione" degli spettacoli dei Luthiers in forma di video su YouTube. Delle decine di milioni di visualizzazioni del loro canale abbiamo già parlato, dunque non ci resta che chiederci: in che modo una così ampia notorietà contribuisce a diffondere la conoscenza del jazz, della musica antica, della musica barocca e di tutti gli altri generi presso un pubblico che non li frequenta? Una risposta di tipo quantitativo esula dalle nostre competenze e dai limiti di questo studio; tuttavia possiamo avanzare una riflessione: per ridere della comicità dei Luthiers, per cogliere il senso delle loro parodie, occorre mettere in atto dei collegamenti intertestuali piuttosto complessi; forse non tutti coloro che ridono comprendono il legame tra *La bella y graciosa moza* e i madrigali di Thomas Morley, o tra Mastropiero e l'universo fantastico di Borges, ma, di sicuro, tutti capiscono che le trovate comiche di questo straordinario ensemble rimandano sempre a qualcos'altro, indicano cammini verso ciò che della musica deve essere scoperto.

³⁴ «Il primo viaggio di Mastropiero negli Stati Uniti precedette l'esperienza cinematografica di cui abbiamo parlato prima. Harold Mastropiero, un fratello gemello che somigliava a Johann Sebastian come una goccia d'acqua, viveva a New York da quando era bambino. I gemelli Mastropiero, Johann Sebastian e Harold, sapevano molto poco uno dell'altro. Johann Sebastian era al corrente che suo fratello apparteneva alla mafia e questi conosceva la musica di Johann Sebastian. Entrambi erano indignati. Determinato a riconciliarsi, Johann Sebastian salpò per New York. Mentre il piroscafo si avvicinava al porto, Johann Sebastian, sul ponte di coperta appoggiato sui gomiti, commentò col capitano: "Non mi sarei mai immaginata così New York". "Ha ragione, signore," rispose il capitano, "stiamo raggiungendo le Canarie". Pochi giorni dopo la nave raggiunse effettivamente New York City. Finalmente i gemelli Mastropiero si incontrarono. Si riconobbero subito. La somiglianza era così notevole che durante il soggiorno di Johann Sebastian [1] le guardie del corpo di Harold non sapevano chi proteggere, [2] il maggiordomo di Harold non sapeva chi servire e [3] la moglie di Harold... si chiamava Margaret», introduzione a *Lazy Daisy: Hall music*, op. 65, <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=189> (ultimo accesso 15 novembre 2020).