

**Porre - Disporre - Comporre
(per un fare artistico musicale consapevole)³⁸**

di

Gastone Zotto
Scuola Operativa Italiana

Abstract: L'arte è cosa tutta mentale: da questa geniale intuizione, che Leonardo da Vinci regalò all'umanità ben cinque secoli or sono, parte il presente lavoro di ricerca. L'arte, in qualsiasi veste essa si presenti, trova infatti nel mentale il suo unico ed unificante luogo di origine ed esistenza sia per chi la produce, sia per chi la legge. L'arte non va ritrovata nelle cose; semmai in queste va collocata, o, più precisamente, va costituita, per l'appunto, ad opera della mente dell'uomo, sia di quella che 'costituisce' le cose con finalità artistiche (la mente dell'artista), sia di quella che queste medesime 'osserva' con corrispondente angolatura atteggiativa (la mente del fruitore).

Con questa indagine si intende dimostrare come nel mondo dell'arte il PORRE, il DISPORRE ed il COMPORRE trovino giusto nel mentale una corrispettiva sorprendente originalità operativa.

Parole chiave: porre, disporre, comporre, atteggiamento estetico, costruito mentale

To put - to put in order - to compose (for an aware musical artistic doing)

Abstract: Art is a totally mental thing: the present research starts from this impressive intuition, gifted to the humanity by Leonardo da Vinci five centuries ago. Indeed Art, anyway expressed, has unique and global origin and existence in the mental sphere, both for who produces it and for who read it. Art has not to be found into things; if anything, it has to be located into them, or, more precisely, it has to be formed into the human mind, both the one which creates things with artistic aims (the Artist's mind), and the other which observes the same things with corresponding point of view (the Customer's mind).

By this analysis we want to show how in the world of Art TO PUT, TO PUT IN ORDER, and TO COMPOSE find just in the mental process a corresponding distinguished operational novelty

Keywords: put, put in order, compose, aesthetic attitude, mental construct

³⁸ Questo Saggio corrisponde alla Lezione tenuta a Brescia presso il Centro Pastorale Paolo VI il 18 Maggio 1996 nell'ambito del Convegno di Studio Nazionale sul Tema generale: "Dallo stereotipo all'arte", cui parteciparono esperti di varie discipline (pittura, architettura, musica, ecc), provenienti da numerose Università o Istituti di Cultura Superiore. Tra gli altri, fu presente lo stesso Silvio Ceccato, che riuscì a tenere una *lectio* davvero *magistralis*, nonostante egli risultasse in quel momento fortemente debilitato per la malattia mortale che lo andava progressivamente colpendo.

1. Il rapportare estetico

Recenti ed ormai consolidate conclusioni di ricerca condotte sulla vita mentale hanno dimostrato come l'arte trovi nella mente, e solo in essa, il suo *locus*, e, di conseguenza, come l'originario estetico di un oggetto non corrisponda ad una sua caratteristica fisica, ma soltanto al risultato di un preciso e caratteristico operare mentale postovi sopra. In altri termini, la mente per costituire l'artisticità o meno di un oggetto deve osservarlo, assumendo un particolare modulo operativo, detto 'sommativo', la cui conclusione corrisponde ad una valutazione in chiave estetica, detta 'ritmicizzazione dell'osservato'.

Trattasi di una modalità mentale operativa del tutto particolare che la mente assume ed attua soltanto se e quando voglia valutare un oggetto in chiave estetica, quando cioè voglia vederlo come 'bello' o come 'brutto'. In questo caso, l'attenzione, alla stregua della puntina di un giradischi, opera sull'oggetto, che va considerando, una serie di elementi osservativi (frammentazioni attenzionali), che tuttavia raccoglie rapportativamente non già durante il loro costituirsi, come avviene invece nel normale osservare logico-descrittivo, ma solo al termine del loro costituirsi. L'osservare mentale in chiave estetica si attua sulla base di questa fondamentale caratteristica operativa: l'attenzione valuta un oggetto non abbandonando, bensì mantenendo vivi o presenti tutti gli elementi osservativi che va costituendovi sopra, per sommarli e rapportarli, quindi, soltanto alla fine. Questo rapportare corrisponde ad una ritmicizzazione osservativa con esito talora positivo ("l'osservato mi piace", "per me, è bello") e talora negativo ("l'osservato non mi piace", "per me, è brutto").

Questa modalità operativa della mente caratterizza e origina tutto il mondo dell'estetico, e quindi anche dell'arte, a prescindere dalla fisicità cui essa si riferisce. Per porre una valutazione estetica, l'attenzione assume questo medesimo modulo operativo in applicazione a diversi tipi di fisicità oggettuale: sia visiva, sia uditiva, sia tattile, ecc. Questo spiega come sull'estetico, nei confronti di un medesimo argomento d'indagine, vengano normalmente ed opportunamente interessati e coinvolti gli esperti dei diversi settori del mondo artistico, come la pittura, la musica, l'architettura, la decorazione, ecc.

2. PORRE - DISPORRE - COMPORRE

2.1. Osservazioni preliminari

Nella convinzione, peraltro ovvia, che il PORRE, il DISPORRE ed il COMPORRE non appartengono esclusivamente al mondo del fare artistico, ci si chiede se, sulla base di una prima indagine sul mentale, sia individuabile per ciascuno di questi tre verbi una base di caratterizzante operatività attenzionale. Nel nostro breve e sotto molti aspetti nuovo ricercare partiamo dall'osservativo, ricordando tuttavia che quest'ultimo non contiene come già bell'è fatto il categoriale, dal momento che solo il categoriale può costituire e quindi arricchire quello.

Trattasi di tre verbi che secondo l'analisi operativa trovano una matrice comune nella categoria di '*svolgimento*', ottenibile con l'aggiunta della categoria di '*tempo*' a quella di '*cosa*'. In termini più semplici, lo '*svolgimento*' consiste nel vedere una cosa sotto l'aspetto temporale o come temporalizzata. Questi tre verbi tengono poi in comune anche la caratteristica di essere verbi di moto, perché comportano anche l'inserimento della categoria di spazio, prevedendo essi il passaggio di una cosa in un posto diverso rispetto ad un precedente (Ceccato, 1980b, p. 154).

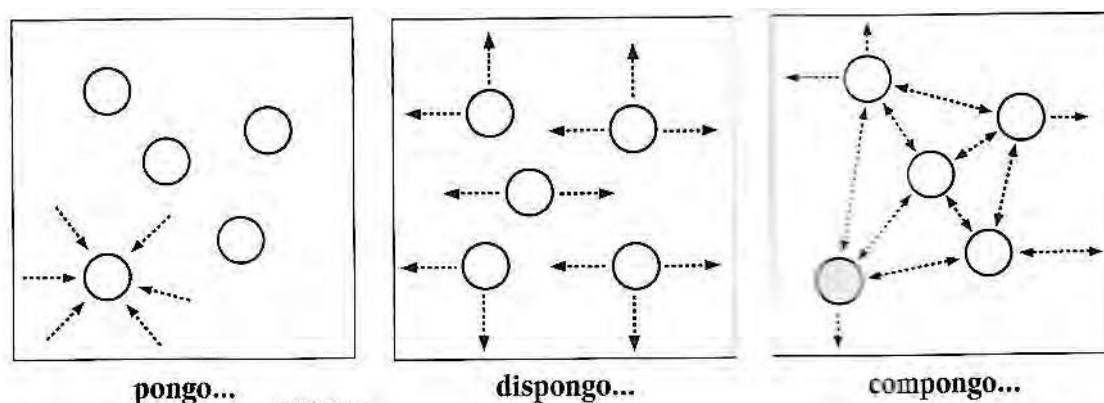


Fig. 1: Porre, disporre e comporre (Parini, 2001)

2.2. PORRE

Dalla avvenuta processualità verbale del PORRE deriva il concetto di POSTO. Una volta avvenuto e magari più volte ripetuto 'il PORRE di un oggetto', si dà luogo ad un relativo 'POSTO' dell'oggetto stesso. Avviene così il PORRE di un bicchiere, di una matita, di una linea, di un colore. Acquista la connotazione della spazialità persino il PORRE una nota sul rigo musicale.

Il PORRE ci porta subito nel mondo, ad esso proprio, della localizzazione spaziale. Già metaforico ci sembra diventare infatti il sempre utile 'Poniamo che...', caratteristico di ogni buona lezione di filosofia. Ceccato (1980a) ci aiuta dicendo che "se abbiamo lo spazio e aggiungiamo il singolare, otteniamo il posto" (p. 95)³⁹.

Dal punto di vista categoriale, l'attenzione ne ricava il concetto di 'posto' ottenuto, singolarizzando una già costituita spazialità.

Più concretamente, per la nostra indagine, meglio se camminando o immaginando di camminare, proviamo ad individuare con un po' di pazienza cosa faccia di diverso la nostra mente allorché nei confronti del medesimo incedere fisico del nostro corpo si pensi:

- ora sto PONENDO passi...
- ora sto DISPONENDO passi...
- ora sto COMPONENTO passi...

Nel PORRE passi sembra quasi che il piede affondi. Ogni passo corrisponde ad una storia a sé, manca qualsiasi collegamento tra quanto ho fatto prima e farò poi, per ciascun passo l'attenzione apre e chiude il processo del PORRE. Si dà vita ad un succedersi immodificato di passi in totale assenza di qualsiasi prefissato schema, forma o progetto di collegamento tra loro. Nella mente di chi cammina con questa 'intenzionalità categoriale' (di PORRE dei passi) emergono evidenti le componenti della sopracitata analisi categoriale ceccatiana, appare chiaro cioè un originario costituirsi di 'spazio'⁴⁰ ed un concomitante aggiungersi passo per passo della categoria di 'singolare'⁴¹.

Il PORRE, in quanto tale, si inserisce quindi normalmente in un atteggiarsi di vissuto normale, di cronaca, descrittivo, in un contesto relativamente povero dal punto di vista rapportativo, in quanto privo, ad esempio, persino di una comparazione tra un prima e un poi. Ben difficilmente esso, così com'è originariamente, verrà ad inserirsi in un operare artistico, perché, come dicemmo poco appresso, l'arte viene attenzionalmente costituita da un operare di tipo sommativo, che raccoglie, non certo singolarizza gli elementi che viene costituendo. Per motivazioni analoghe, in musica⁴², non è detto che al possesso

³⁹ Ceccato propone in merito la seguente operatività attenzionale per ottenere i seguenti 'concetti' o categorie: a) spazio: (SS) ((SS)S(SS)) = 'cosa' vista come 'plurale', b) posto (SS) ((SS)S(SS)) + (SS)S(SS) = spazio + singolare, c) punto: posto (e cioè, come appena sopra detto: (spazio + singolare) + un altro singolare. Sostituendo la categoria di spazio con quella di tempo [= plurale (SS)S(SS)] combinato a cosa (SS)], con il medesimo corrispettivo operare attenzionale otterremo correlativamente per b) in sostituzione della categoria di 'posto' quella di 'momento', e in sostituzione della categoria di 'punto' quella di 'istante'.

⁴⁰ Si percepisce un vissuto spaziale.

⁴¹ Evidenziabile dall'evidente aprirsi e concludersi per ciascun passo di tale vissuto.

⁴² Sul merito, si tenga presente che da sempre la musica viene definita come l'arte dei suoni, non già come l'arte del suono.

dell'orecchio assoluto, con il quale si riesce a isolare l'altezza dei singoli suoni, corrisponda una vera dotazione o sensibilità artistica, ritrovabile invece nel buon collegare (leggi: *rapportare sommativo*) mentalmente tra loro i suoni.

2.3. DISPORRE

Trasformando mentalmente la precedente 'consapevolezza' di 'PORRE passi' con quella di 'DISPORRE passi', pur proseguendo immutato dal punto di vista fisico il proprio incedere, ci si accorgerà ben presto come i piedi, o meglio, come l'attenzione che ne determina il muoversi si appronti immediatamente un ben determinato itinerario di percorso e, di conseguenza, un ben preciso progetto di disposizione, un ben prefissato programma di azione. Quasi per magia ciascun passo si collega attenzionalmente al suo 'prima' ed al suo 'poi', proprio allo scopo di DISPORRE i passi in quella data maniera, in conformità a quel preciso *schema*.

All'inizio, per la mente sono illimitate le tipologie dispositive adottabili; anche *in itinere* l'attenzione può approntarsi delle varianti di *dis/posizione*. Resta comunque il fatto che DISPORRE significa adottare la fissità di uno schema o quantomeno entrare nel rigore logico e predeterminato di un criterio ed agire di conseguenza in maniera coerentemente osservante.

Anche nel più comune linguaggio la competenza di DISPORRE è assegnata all'autorità. Ne derivano le cosiddette *dis/posizioni* del re, del parlamento, del sindaco, del preside, ecc., maturate, almeno si spera!, sulla base di un criterio di buona amministrazione della cosa pubblica. Un DISPORRE che dà vita a vere e proprie norme o regole di comportamento, la cui sedimentazione corrisponde al formarsi progressivo del codice.

Torniamo al nostro DISPORRE passi. Ad una prima libertà di scelta della modalità di *disposizione* degli oggetti fa seguito un realizzarsi tendenzialmente meccanicistico o automatico. L'assunzione di uno schematismo per il proprio DISPORRE implica, come conseguenza, un automatismo realizzativo. Vedremo più avanti, infatti, come sia reso possibile anche un DISPORRE esplicitamente artistico, cui sarà più opportuno assegnare la processualità verbale e la relativa diversificata operatività mentale proprie al termine COMPORRE. Di fatto e nell'uso comune del termine, possiamo constatare come il DISPORRE, in quanto tale, e, di conseguenza, nella sua più normale accezione, implichi un'*auto/obbligatorietà* di percorso sia a livello costitutivo-mentale, sia trasformativo-fisico.

Questo legare e collegare da parte dell'attenzione gli elementi che va costituendo, allo scopo di realizzare la direzione e quindi di ottenere il disegno prefissati, porta inevitabilmente la mente verso un operare di tipo formale, che molto si avvicina a quello sommativo o estetizzante.

Si noti, tuttavia, come nel passare da un passo al successivo, da un frammento attenzionale al seguente, nel loro *predeterminato svolgersi dispositivo*, l'attenzione si porti avanti solo il contenuto informativo del progressivo realizzarsi dello schema prefissato. Si intende dire che l'attenzione, nel senso dato normalmente al verbo DISPORRE, sembra curarsi soltanto dell'aspetto pratico realizzativo dello schema e quindi della sua correttezza esecutiva, anziché della sua coerenza e/o valenza estetica. Da parte dell'attenzione si tratta ancora di un mantenere vivi o presenti gli elementi nell'*ambito originario di un atteggiarsi pratico-compilativo*, non certo estetico.

2.3.1 Il DISPORRE nel mondo dell'arte

Il DISPORRE può godere di una cittadinanza nel mondo dell'arte? E come?

Sono paradossalmente del parere che proprio nel normale DISPORRE possa trovare spazio la maggior parte dell'educazione accademica all'arte. La regola e la grammatica segnano e predeterminano dei percorsi *dispositivi*, che possono portare certamente ad un concludersi estetico, ma soltanto nell'ambito di un 'bello' compilativo, accademico, di maniera. Un 'bello' solo figlio della osservanza di un prefissato *schema*, di una corretta applicazione di percorsi canonici.

Il giudizio estetico sommativo di chi dispone i colori, le note o gli spazi vengono osservativamente articolati in riferimento a schemi di percorso o a regole di comportamento in certo senso impersonali in quanto derivati da epoche, stili ed autori storicamente affermati.

Un vero e proprio originario articolarsi dell'artisticità è riscontrabile soltanto in colui che riesce ad

abbandonare il DISPORRE per passare al COMPORRE, cioè al mantenere sommativo e al rapportare estetico su elementi di propria personale ideazione.

Certamente i percorsi o schemi del DISPORRE grammaticale e perfino accademico formale hanno trovato origine da una lettura comparata e temporalmente sedimentata di indiscusse opere d'arte e dal rilevamento in esse di costanti o *schemi* di comportamento⁴³ (*disposizioni* o *regole*) sicuramente validi. È sempre importante ed utile per l'allievo camminare sul passo dei grandi per acquisirne lentamente il buon gusto artistico *com/positivo*. Tuttavia, se la regola musicale nasce indiscutibilmente in prolungato e approfondito riferimento ad un originario validissimo 'COMPORRE' in chiave estetica da parte dei grandi autori della storia dell'arte⁴⁴, la sua pura o tecnica applicazione corrisponde ad un estetico DISPORRE, ma non ancora ad un vero e proprio creare o COMPORRE artistico. La vera bellezza delle opere d'arte dei grandi va ritrovata infatti sugli elementi e sui relativi rapporti di interdipendenza estetica che solo essi sono riusciti a porvi, non certo su eventuali e spesso inevitabili compresenti elementi di buona regola musicale ovviamente da loro stessi ripresi o appresi dal passato. I grandi infatti hanno saputo aggiungere un taglio di indiscutibile originalità estetica anche (se non soprattutto!) ai percorsi/regola ereditati dal loro passato.

2.3.2. Una prima analisi operativa

Ad una prima e provvisoria analisi logonica il DISPORRE sembra costituirsi dalla categoria mentale di "svolgimento"⁴⁵, cui si aggiunge quella di "altro"⁴⁶. In sintesi, per il semplice PORRE (e di conseguenza, per ciascun PORRE) la mente costituirebbe una conclusività allo svolgimento di un proprio fare in corrispondenza al formarsi della categoria di 'fine' (svolgimento + fine). Nel caso invece che il normale concludersi o finire ('fine') del semplice PORRE venga sostituito dalla categoria di ['fine' + 'cosa'], cioè da un PORRE con una progettualità prosecutiva, si darebbe vita ad un DISPORRE (svolgimento + ['fine' + 'cosa']), giusto in corrispondenza all'aggiungersi categoriale di "cosa", da considerarsi tuttavia in questo differenziato contesto categoriale di "cosa-altra", o, più semplicemente, "altra"⁴⁷.

"Con 'altro'" – ci dice Ceccato (1980a) – "una cosa presente viene interrotta, lasciata, e così quella che segue viene considerata 'un'altra'" (p. 65).

Presa isolatamente ed in se stessa, una sola moneta, la si può più facilmente PORRE che DISPORRE. Sembra proprio che per il costituirsi di quest'ultimo si imponga come necessaria almeno una binarietà di elementi; più esattamente, che si renda necessario aggiungere almeno un'*alterità* (leggi: "cosa-altra") al PORRE di partenza. Certo si può DISPORRE anche una sola moneta, ma solo a patto che la si metta in rapporto ad una qualsiasi *altra* cosa: ad un tavolo, all'angolo di un tavolo, ecc.

2.4 COMPORRE

Si *compon*e un mazzo di fiori, si invita un bambino a tenere un atteggiamento *composto*, si *compongono* in tipografia i caratteri di un testo, si *compongono* le parti in una lite, si *compon*e il viso per una foto, si *compongono* i capelli prima di uscire di casa, e così via.

Allorquando noi, durante il nostro precitato camminare, ci imponiamo di COMPORRE passi, cosa fa la nostra mente?

Ci si accorge subito come il passo, quale riflesso ed espressione della nostra attenzione, assuma subito l'imbarazzo della scelta. Si esita e si indugia di fronte alla pluralità delle scelte possibili⁴⁸. Scompare

⁴³ Schemi o maniere indiscutibilmente artistiche di DISPORRE suoni, colori, linee, spazi, ecc. quali provengono dall'operare *com/positivo* dei grandi della storia.

⁴⁴ In riferimento alla cosiddetta *opera d'arte musicale*.

⁴⁵ Si tenga presente che trattasi dello svolgimento di un *verbo di moto*, che implica l'aggiunta della categoria di 'spazio' ad un normale svolgersi verbale. Si ricordi inoltre che quest'ultimo (la categoria di 'svolgimento') si forma con quella di 'cosa' seguita da quella di 'tempo' (= cosa temporalizzata). Così: [(SS) + (SS)S(SS) + (SS)].

⁴⁶ La categoria di 'fine' [(SS)S + S] si ottiene, aggiungendo alla categoria di 'soggetto' (SS)S, uno stato di attenzione semplice o sospeso S. A sua volta, la categoria di "altro" si forma aggiungendo a quella di "fine" [(SS)S + S] quella di "cosa" (SS) ("altro" = fine + cosa). Ecco allora come lo svolgersi di un rito consista nel 'passare ad altro', nel suo divenire nel tempo ed anche nello spazio.

⁴⁷ Il PORRE arricchendosi categorialmente si trasformerebbe in DISPORRE.

⁴⁸ Classico, in merito, risulta l'impressione di vuoto o, per dirla con Freud, di 'reticenza effettuale' che prova il pittore di fronte alla

qualsiasi procedere per schema, ma in positivo, nel senso cioè che il procedere stesso tiene ancora un vincolo, ma soltanto quello positivo proveniente dalla propria libertà di scelta⁴⁹. Ci si sente completamente in balia di se stessi⁵⁰. Si impone all'attenzione molto più intensamente di prima il rapporto tra un prima ed un poi, tra un passo, i precedenti ed i successivi, ultimo compreso. Anzi, si sente viva l'esigenza di non muovere nemmeno il primo passo se l'attenzione non si prefigura l'insieme di *tutti* i passi che faranno parte del proprio COMPORRE. Si sente infine viva l'esigenza che risulti alla fine un *tutto* motorio 'bello' ed al tempo stesso un 'bello diverso, perché nuovo o personale'. Non è più il rapporto logico a guidare il passo, ma quello estetico, cui deve seguire come risultato almeno una propria soddisfazione atteggiativa in chiave estetica. Emerge evidente un'esigenza verso la sommatività attenzionale 'dei' e 'tra' i vari passi che si vanno ponendo, ed, al tempo stesso, di una loro conclusiva rapportazione unitaria al fine di dar vita ad una 'vera composizione'. Sembra emergere evidente il costituirsi di fatto nella nostra mente del modulo sommativo o estetico descritto precedentemente.

Anche dagli esempi sopra riportati, sembra che il COMPORRE nel suo formarsi attenzionale non possa prescindere dalla contestuale ed implicita assunzione dell'atteggiamento estetico. Persino il macabro COMPORRE le membra di un corpo umano lacerato porta il segno della 'ri/composizione', cioè di un minimo di integrità, dignità e bellezza formale da riconquistare.

Si tenga presente che, come verbo, il COMPORRE si ottiene, dal punto di vista categoriale, abbinando il 'CON' al 'PORRE', e che, a sua volta, "il "con" designa una situazione che all'inizio è stata assunta globalmente e separata poi dall'attenzione" (Ceccato, 1980a, p. 221).

Per ottenere il "con", "di fronte ad un costrutto inizialmente unico, l'attenzione lo divide successivamente" (Ceccato, 1980b, p. 63).

Ne deriva la necessità, riconosciuta peraltro anche dal comune linguaggio, che già prima di mettersi a scrivere o dipingere (COMPORRE), comunque già ponendo la prima nota musicale o il primo gesto grafico l'attenzione dell'artista non può non 'formarsi' una prefigurazione rappresentativa globale dell'opera che va 'creando'⁵¹. Così facendo, l'attenzione compositiva dell'artista costituisce già in partenza una rappresentazione globale di suoni, timbri, effetti, colori, spazi, ecc. Già prima di iniziare fattivamente il COMPORRE, l'attenzione, quasi con un interiore balenante colpo d'occhio, deve intuitivamente approntarsi un piano o schema operativo che, per quanto approssimativamente, in qualche modo contenga già tutta l'opera che va a costruire⁵².

Questa fase iniziale del COMPORRE sembrerebbe dar vita così ad una sorta di procedimento DISPOSITIVO, anziché COMPOSITIVO: l'autore, infatti, va disponendo già dall'inizio gli elementi in riferimento ad uno schema. Ma la contraddizione è solo apparente, dal momento che trattasi di un apparente DISPORRE. La sua attenzione infatti lavora subito e sempre sulla base di un folgorante e iniziale sentire o vedere interiore o, più esattamente, sulla base di un costrutto attenzionale immaginativo, rispettivamente, musicale e pittorico. Quel momento è intrinsecamente estetico-creativo. In un colpo d'occhio l'artista sente e progetta tutta l'opera, egli si propone di 'scrivere' una musica che fa 'così', di 'dipingere' un quadro fatto 'così'. Trattasi del momento più altamente compositivo, perché l'artista con la sua attenzione creativa, in un attimo vede o sente tutta l'opera, acquisendone una sorta di pieno e totale dominio operativo. Viene in mente la geniale definizione che Severino Boezio (523/2010, p. 242) fa dell'eternità (*aeternitas*) paradisiaca: "*Tota simul et perfecta possessio*" (V, 6, 9-10) (Possesso - rappresentativo o immaginativo - insieme totale e simultaneo). Di conseguenza anche quel suo fare iniziale è un DISPORRE note, segni e colori sul dettame di una creativa e preliminare intuizione artistico progettuale, in sostanza è un vero e proprio COMPORRE che si attua DISPONENDO il segno. L'operare attenzionale dell'artista già prima di scrivere o già all'inizio concepisce *in nuce* tutta l'opera. Lo stesso elemento tematico di un brano musicale contiene e deve contenere in gravidanza tutto quello che viene dopo. Nulla di quello che viene dopo deve risultare scorrelato con la partenza.

Ma, ricordiamolo sempre!, per il compositore che si accinge a scrivere un brano trattasi sempre e

tela bianca ed il musicista o il poeta di fronte al foglio bianco.

⁴⁹ Superamento in positivo, non già negazione, del precedente PORRE e DISPORRE.

⁵⁰ Proviene di qui la matrice fortemente etico-libertaria ed al tempo stesso assolutizzante data nella storia del pensiero umano al luogo estetico?

⁵¹ Era questo il termine che Stravinskij usava adottare nei confronti di una composizione musicale.

⁵² Leggi: rapporto sommativo finale.

comunque di un falso DISPORRE, perché da quel momento in poi la sua attenzione continuerà su una tipologia mentale operativa squisitamente COMPOSITIVA, specchio fedele dell'unicità del proprio sentire. Queste considerazioni verrebbero a spiegare come il COMPORRE assuma spesso già nel linguaggio corrente una connotazione sia artistica⁵³, sia etica. La "compostezza", perfino quella interiore, corrisponde ad un valore dell'animo, ad un "bello" interiore, che porta a definire come *justus* chi lo possiede.

2.4.1 Il COMPORRE artistico

Pur presupponendo una medesima origine operativa, ovviamente, non tutti i costrutti con il 'con-' suppongono una dimensione estetica; non tutto ciò che si vede unitariamente e si separa attenzionalmente poi deve risultare alla fine 'bello', come ad esempio: *tazza con manico*, *cretino con ombrello*, ecc.

Da una prima analisi sul mentale sembra tuttavia incontestabile che il verbo COM-PORRE si abbini ad un fare con finalità artistiche o quantomeno con un fondo di significazione di carattere estetico. Già in un caso limite come nel 'COMPORRE le parti in una lite', si nota immediatamente l'*agathòs* (il *buono*) diventi subito un *kalòs* (il *bello*). Emerge immediatamente la *bellezza* morale (*kalagathia*) della *con-cordia*.

Nel COMPORRE, a guidare l'attenzione non è più il rapporto logico, ma quello almeno latamente estetico della soddisfazione percettivo-osservativa. Ad esempio, un modulo burocratico, che ben lontano sta dal fare estetico, lo si '*com-pila*', non lo si '*com-pone*'. Si pensi invece come lo '*scom-porre*' implichi subito una visione di disorganicità, di disorganizzazione, di detrazione di coerenza costruttiva, di inevitabile impoverimento strutturale e quindi anche estetico del 'tutto' di partenza. Si scompone una parola. 'Quel tale non si scompone mai', l'attenzione lo costituisce in un comportarsi impeccabile, organico, coerente e quindi 'piacevolmente', anche se, magari nel contempo e sotto altri aspetti, 'odiosamente' bello.

2.4.2. Annotazioni applicative all'arte musicale

I tre verbi presi ad oggetto della presente indagine ci inducono a considerare l'arte quasi esclusivamente dal punto di vista trasformativo, dalla parte cioè di coloro che fanno l'opera con le proprie mani, che la costruiscono fisicamente.

In musica, tutto ciò si chiama eseguire (= creatività interpretativa ed ancor più improvvisativa) e soprattutto scrivere uno spartito (= creatività *compositiva*).

Si cercherà di vedere ora quali siano le prime modalità applicative di un PORRE, DISPORRE e COMPORRE l'opera d'arte in genere e, più in particolare, l'opera musicale nei due precitati aspetti esecutivi e compositivi.

2.4.2.1. Il PORRE nel fare artistico musicale

Per dar vita ad un PORRE note musicali, la composizione e l'esecuzione di suoni diventa praticamente casuale.

Come già si disse, il PORRE chiude mentalmente di volta in volta l'evento sonoro, non pone quindi legame alcuno tra il già *posto* e l'ancora da *porre*. Per un esecutore, questo corrisponde più o meno al 'pestare' insignificante del bambino sulla tastiera; per un compositore, allo scrivere note sul rigo senza coerenza di tipo alcuno.

Curioso notare come al vuoto di significazione proprio ad un eventuale PORRE sia 'compositivo', sia 'esecutivo' debba eventualmente e paradossalmente corrispondere una pienezza di intenzionalità estetico-interpretativa da parte dell'ascoltatore. Questi deve fare tutto da sé, perché, se ci riesce, deve caricare di senso ciò che senso proprio non ha e non può avere, deve legare e collegare ciò che al suo nascere legami di sorta non possiede. È il caso, spesso buffo e nel contempo patetico, della mamma che invaghita di qualsiasi operare del proprio bambino riesce a costituire nel suo PORRE note sulla tastiera addirittura un geniale COMPORRE improvvisativo-musicale. Tanto può giungere a vedere una mente umana e a tanto può portare l'affetto! Analogo il caso del bambino che PONENDO (dico *ponendo*, non già

⁵³ A mio avviso, non è un caso se anche il termine 'con-sonanza' implica un'analogia operatività mentale ed una contestuale valenza estetica.

disponendo!) colori, linee, parole, ecc. viene visto dalla mamma e magari anche dalla maestra come un pittore o un poeta già fatto.

Ritengo tuttavia che il vero PORRE note non sia facile nemmeno per un bambino. Quasi del tutto privo di elaborazione categoriale⁵⁴, l'atteggiarsi estetico è reso possibile anche in un bambino di tenerissima età. Già lo strimpellare può divertire il bambino e può supporre una pur vaga, ma piacevole concatenazione di sonorità. Esattamente per questo si è adottato appena sopra il termine 'pestare' sulla tastiera. Nel PORRE va collocato anche il 'pestare' dell'allievo del tutto amusicale, che non riesce a legare per niente quanto va suonando, che non riesce ad ascoltarsi e che, magari, manco si accorge che ad imposto fisico errato della mano⁵⁵ corrisponde una 'musica (?)' del tutto diversa da quella giusta.

2.4.2.2. Il DISPORRE nel fare artistico musicale

DISPORRE significa già legare compilativamente le note. Ne deriva una esecuzione o una interpretazione dignitosa, perché fedele ad un prefissato modello.

Con il DISPORRE, si raggiunge il livello del perfetto artigianato, i cui lavori devono essere pienamente aderenti ad un preciso piano di azione e di risultati. Qualsiasi contratto d'appalto, infatti, recita più o meno così: "Con i prezzi di contratto s'intendono compensati tutti gli oneri per i lavori cui si riferiscono, affinché gli stessi rispondano ai requisiti dell'esecuzione a perfetta regola d'arte".

Laddove la 'perfezione' viene ricavata soltanto dall'osservanza di una 'regola d'arte' e soltanto a quest'ultima viene riferita. Già nel mondo greco il termine *technē* significava sia 'tecnica', sia 'arte'.

Ritengo che l'istituzione accademica e quindi la scuola d'arte, per sé, sia destinata a fermarsi o possa fermarsi al perfetto DISPORRE, cioè all'esecuzione o alla scrittura dei lavori 'a perfetta regola d'arte'. Infatti, per legge, il Conservatorio o l'Accademia non potrebbero negare un riconoscimento accademico o titolo di studio all'allievo che mettesse in opera questo tipo di scrittura o di esecuzione.

Tale *regola*, che finisce per diventare uno schema operativo, un vero e proprio DISPORRE, nasce dalla storia dell'operare artistico dei grandi. Il COMPORRE dei grandi artisti viene presto assunto a canone di imitazione *dispositiva*. Lentamente, partendo da quel grande COMPORRE, vengono a delinearsi, per la musica, delle costanti *dis/positive* di: durate, note, melodie, armonie, timbri, cioè vengono ad emergere dei modelli di strutturazione micro e macro-formali. Nasce così il *cànon*, il modello *dispositivo* accademico, che tutti coloro che intendano inserirsi nel mondo dell'arte possono e devono assumere. Esso corrisponde ad una sintesi, cioè alla sistematizzazione delle costanti di comportamento operativo dei grandi. Didatticamente, esso può risultare tanto valido nelle sue valenze formative, quanto pernicioso, se stabilmente assunto come schema imm modificato ed imm modificabile di costruzione artistica. Un'educazione al buon DISPORRE *canonico* corrisponde certamente ad un irrinunciabile valore, ma la sua trasformazione in unica e fissa maniera di produrre arte porta all'instaurarsi della stereotipo e alla negazione di una pur necessaria ed imprescindibile creatività personale.

Il vero allievo d'arte⁵⁶, quello che intende diventare per davvero un artista, dovrebbe partire dal DISPORRE grammaticale (regola), per essere progressivamente avviato ed avviarsi, già durante il periodo di acquisizione delle tecniche del DISPORRE, verso un autentico COMPORRE⁵⁷.

Il DISPORRE della grammatica o della trattatistica impone all'allievo l'esercizio di una preziosa ginnastica mentale, utile premessa per l'esplicazione di una buona creatività personale. Quasi sempre anche i grandi della storia dell'arte nell'accingersi alla creazione di un'opera si imponevano in partenza rigorosi schemi di DISPOSIZIONE degli elementi, allo scopo di affrontare COMPOSITIVAMENTE questi stessi schemi, sotto certi aspetti, in modo fedele e, sotto altri aspetti, in modo trasgressivo. Ne derivava una specie di titanica sfida alla schematicità del predeterminato '*dispositivo*' per far evidenziare maggiormente la rapportazione estetica personale, l'elemento individuale, il proprio estro, una potenziata individualità creativa.

Anche all'interno dell'impositività e della schematicità di un DISPORRE è possibile infatti inserire

⁵⁴ Basta la semplice categoria di mantenimento (SS) (SS) = Cosa Cosa.

⁵⁵ Come nel caso di una semplice frase in *Do maggiore*, del tutto priva di alterazioni e con partenza dalla tonica *do*, che venisse erroneamente eseguita facendo partire la mano un po' più a destra, cioè dalla nota *re*, e venisse di conseguenza integralmente suonata un grado sopra e trasformata in una 'strana' o meglio 'sbilenca' frase dal sapore modale dorico.

⁵⁶ Non è detto che tale allievo debba corrispondere a quello dell'istituzione accademica.

⁵⁷ Oppure, verso un creativo eseguire interpretativo.

abbondanti e preziosi elementi di un COMPORRE, allorquando si riesca a trovare personali, inedite ed esteticamente valide modalità applicative o realizzative di quanto si va *disponendo*. Anche la scrittura di una forma Fuga⁵⁸ può risultare al tempo stesso rigorosamente fedele alle regole (DISPORRE) ed entro certi limiti ed in pari tempo creativa nell'applicarle (COMPORRE). A ciò dovrebbero tendere progressivamente qualsiasi buon maestro e arrivare qualsiasi buon allievo, anche 'se' (o, soprattutto 'se') appartenenti all'apparato scolastico istituzionale.

2.4.2.3. Il COMPORRE nel fare artistico musicale

Il COMPORRE nasce tutto e solo al di sopra del più perfetto DISPORRE.

Il COMPORRE nell'arte musicale è rapporto sommativo estetico applicato su elementi rapportativi del tutto personali e nuovi. Esso riflette l'individualità del proprio combinare gli elementi in chiave estetica. Come l'olio per i liquidi, il COMPORRE in qualsiasi operare in chiave artistica si pone sempre al di sopra dell'imposto, del previsto e del già detto. Non si oppone nemmeno ad un contesto di DISPORRE, ma non coincide mai con questo, perché ne è la sublimazione.

Come non pensare al miracolo estetico *compositivo* dell'Aria della *Regina della notte* dal II° Atto del *Flauto magico* di Mozart (18-?/1985), che, in buona parte ed in modo misticamente libero e liberante non fa altro che giocare sull'elementare e quasi scontato schema *dispositivo* della triade maggiore di tonica (fa-la-do)?



Fig. 2 - Aria della *Regina della notte* dal II° Atto del *Flauto magico* di Mozart (p. 134-135).

Il dramma del mondo artistico accademico consiste nella sua capacità o meno di spingere l'allievo, che già conosce e possiede il DISPORRE, verso il vero COMPORRE. Questo salto di qualità dall'uno all'altro modo di fare estetico dipende in gran parte dalle capacità di intuizione didattica e di personalità COMPOSITIVA del maestro.

Il COMPORRE porta per sua natura all'inedito estetico, quindi all'apparente trasgressione. Perciò, a volte è molto difficile per un maestro sceverare in un allievo veramente dotato la devianza dalla genialità. L'allievo creativo va ben presto oltre il DISPORRE, anche a quello proposto dallo stesso mestiere o genialità *compositiva* del maestro. Egli finisce ben presto con il porre un'alternativa estetica anche al proprio maestro, che, anche quando semplicemente orienta l'allievo, già gli indica un certo DISPORRE imitativo.

Di qui, il pericolo che i più dotati sbattano la porta all'istituzione accademica. È il caso, ad esempio, di Luigi Nono nei confronti del suo pur grande maestro Gian Francesco Malipiero. Di qui, la saggia sentenza di

⁵⁸ Si tenga presente che lo stesso J. S. Bach, re della forma Fuga, non ha mai composto una Fuga perfettamente canonica, cioè perfettamente rispondente o corrispondente alla *regola* imposta dai nostri Trattati della Fuga.

Pierre Boulez, per il quale ad un bravo allievo bastano sei mesi di scuola di un maestro. Di qui, la grande esperienza di autodidatta di Wagner. E non solo di lui.

Ancora, di qui, l'eterno dramma imposto dal superdotato Walther von Stolzing ai Maestri⁵⁹ Cantori di Norimberga, che non la pensavano certo come il geniale e rispettoso Hans Sachs.

IL COMPORRE impone per sua natura un esprimersi continuo di originalità *'del'* e *'nel'* proprio rapportare estetico. Implica il fluire di una continua novità all'interno del proprio immaginare ed esprimere bellezza.

2.4.2.4. Dall'originaria estetizzazione immaginativa alla composizione

In sintesi e conclusione, si può osservare come, dal punto di vista operativo attenzionale, prima di mettere in atto un processo *compositivo*⁶⁰, l'artista debba costituire mentalmente un osservato rappresentativo (un'immaginazione di tipo visivo, sonoro, ecc.) in grado di soddisfare l'unicità del proprio atteggiarsi estetico. Per ottenere ciò, egli deve articolare *'ritmicamente'* gli elementi costitutivi del proprio *'immaginato'*, applicandovi la sopracitata frammentazione attenzionale sommativa e la conseguente valutazione finale (= rapporto estetico).

Subito dopo, egli deve immettersi nel successivo operare *compositivo*, che dal punto di vista attenzionale si attua capovolgendo gli ingressi dell'appena concluso operare estetizzante (vedi successivi grafici: *Ideare l'opera e Comporre l'opera*).

La pagina o la tela, in fase di composizione ed anche una volta composta, deve infatti offrire all'attenzione dell'artista un costruito *inizialmente unico* (o globale) e *successivamente articolato per parti*, dando luogo così alla sopra descritta dinamica operativa del *'con'*, o più precisamente del *'com-porre'*.

Il fare *compositivo* si accompagna al muoversi del pennello, alla stesura dello spartito, alla esecuzione fattiva del progetto musicale⁶¹, pittorico, architettonico, ecc.

L'IDEAZIONE COMPOSITIVA dell'opera corrisponde alla ritmicizzazione o applicazione del modulo sommativo da parte dell'artista su di un *proprio personalissimo originario rappresentativo* (intuizione immaginativa di tipo visivo, uditivo, ecc.), in corrispondenza al più denso e significativo attuarsi del proprio COMPORRE.

La COMPOSIZIONE SCRITTA dell'opera corrisponde alla costruzione fisica da parte dell'artista di un oggetto (tela, partitura, esecuzione strumentale *'improvvisativa'*, scultura, ecc.), adeguatamente significante l'originaria ritmicizzazione dell'immaginato.

=====

DINAMICA ATTENZIONALE NELL'IDEARE E NEL COMPORRE:

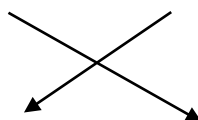
IDEARE L'OPERA

* Sull'immaginato, cioè sull'opera immaginata
l'attenzione del compositore:

⁵⁹ Tra i docenti dei nostri Conservatori verrebbe provvidenziale l'aumento numerico dei 'Sachs' e la conseguente diminuzione dei 'Beckmesser'.

⁶⁰ Processo, che, come già si precisò in precedenza, corrisponde sempre ad un operare di tipo trasformativo, cioè ad un fare di tipo fisico.

⁶¹ Si allude, qui, agli aspetti creativi o compositivi dell'improvvisazione musicale.



[= Originario operare
costitutivo estetico]

dapprima frammenta osservativamente,
poi rapporta sommativamente
(= processo di estetizzazione del proprio
personalissimo costruito rappresentativo).

** [dalle parti al tutto]

** [dal tutto alle parti]

COMPORRE L'OPERA

[=Originario **operare trasformativo**
in applicazione della categoria
di "CON"-PORRE]

- PERCEZIONE PRIMA UNITARIA, POI ARTICOLATA
* Sul percepito, cioè sull'opera fisica in fase di costruzione che
l'artista tiene davanti agli occhi (partitura, quadro, fabbricato).
L'attenzione costituisce: dapprima un costruito unitario,
che successivamente divide o meglio: articola ritmicamente.

=====

Fig. 3 – L'operare attenzionale dell'artista nell'IDEARE (rappresentazione mentale)
e nel COMPORRE (espressione grafica) un'OPERA (descrizione sintetica)

Rimane ovvio rilevare come l'artista, durante il suo lavoro, debba continuamente e velocissimamente alternare i due modelli di operatività attenzionale, come debba quindi ri/adottare il modulo sommativo estetizzante (frammentazione + sommativizzazione) allo scopo di valutare se quanto ha composto fino a quel momento corrisponda e davvero realizzi quanto egli si è prefigurato e si va prefigurando nella sua immaginazione. Si tenga presente pertanto che, in modo del tutto atipico, il giudicare estetico dell'artista, durante il suo lavoro di composizione, si dovrà articolare integrativamente in parte su elementi osservativi percepiti⁶² ed in parte su elementi osservativi immaginati⁶³.

2.4.2.5. Il COMPORRE da fatto artistico originario a modello di scrittura o di lettura estetica (La Trattatistica per lo studio della Composizione e dell'Analisi)

Passando ora dalla parte opposta, ci si chiede se l'osservare o analizzare con impegno e competenza un'opera d'arte corrisponda un po' ad un *ricomporla*.

Allo scopo di formarsi un'adeguata e personale capacità di valutazione dell'opera, chi intende 'leggere' approfonditamente l'arte dovrebbe anzitutto ricercarvi ed applicarvi la più abbondante e articolata serie di *possibili* relazioni strutturali-compositive. Il costituirsi di questo ampio spettro di possibili rapporti finisce per offrire al lettore medesimo la probabilità che molte o alcune di esse siano state realmente costituite originariamente anche dall'autore dell'opera.

Da una lettura attenta, sistematica e prolungata dell'opera trae origine tutto il mondo della Trattatistica sia Compositiva, sia Analitica.

È rilevabile, tuttavia, una sostanziale differenza tra le due.

La prima⁶⁴, che nel campo musicale già conosce qualche secolo di storia, elabora e propone a titolo didattico dei percorsi *compositivi* (a) derivati dalle costanti, per l'appunto, *compositive* dei grandi della storia dell'arte e (b) finalizzati all'acquisizione da parte del lettore⁶⁵ di tecniche *dispositive* dei suoni, da trasformare progressivamente e quanto prima in altrettante sollecitazioni *compositive*.

⁶² Quanto già composto.

⁶³ Quanto manca al completamento dell'opera, ma già presente e giudicato come 'bello' soltanto nel suo 'vedere' o 'sentire' immaginativo.

⁶⁴ Ci si riferisce alla Trattatistica elaborata per fini più direttamente scolastici, quella che più o meno fa capo per l'armonia a Jean Philippe Rameau (*Traité d'Harmonie*, Paris, 1722) e per il contrappunto a Giovanni Giuseppe Fux (*Gradus ad Parnassum*, pubblicata in lingua italiana nel 1761 da Alessandro Manfredi in Carpi nella Stamperia del Pubblico per il Carmagnani con il titolo: *Salita al Parnasso, ossia Guida alla regolare composizione della musica*).

⁶⁵ Di solito, l'allievo di composizione.

L'altra, invece, quella analitica⁶⁶, propone percorsi interpretativi che stanno sempre e soltanto dalla parte di chi fruisce o legge l'arte, non già di chi la vuol fare; dalla parte, cioè, di colui che la vuol apprezzare anche esteticamente, ma meglio capendola, trasformandola in palestra di comprensione il più possibile logico-scientifica⁶⁷ e nel medesimo tempo di espressione verbale o scritto-verbale primariamente informativa, descrittiva, tecnica, formale, ecc. In questa seconda tipologia di trattatistica prevale la ricerca nell'opera d'arte di schemi strutturali da assumere come schemi osservativi.

In ambedue i casi (di Trattatistica) si cerca di individuare e descrivere in modo *sistematico* gli schemi *compositivi* caratterizzanti l'opera, nella consapevolezza, tuttavia, che, una volta composti dall'autore nella loro originaria artisticità e una volta descritti come *sistema*, essi diventano automaticamente (a) [per la trattatistica di tipo compositivo] schemi *dispositivi*⁶⁸ e non più *compositivi* per i futuri studenti compositori e (b) [per la trattatistica di tipo analitico] dei *percorsi attenzionali osservativi* utili al raggiungimento di una arricchita lettura estetica e non solo estetica dell'opera.

La trattatistica *compositiva* parte da un 'fatto artistico' per un altro 'fare artistico', che il più possibile si avvicini al 'già fatto'. Tende a trasformare in paradigma di azione *compositiva* il già composto dei grandi. Trasforma l'opera in modello da imitare. Dà vita alla *regola* e quindi allo *schema*.

La trattatistica analitica cerca di dare al 'già fatto' compositivo dei grandi una *ratio*, un senso logico e musicale⁶⁹ al tempo stesso. Questa *ratio*, poi, risulta spesso settorializzata e quindi difficilmente onnicomprensiva dell'originario esperire artistico⁷⁰.

La trattatistica compositiva finisce per trovare il suo *habitat* più naturale⁷¹ all'interno del Conservatorio, istitutivamente finalizzato alla formazione della *praxis* musicale, quella analitica invece all'interno dell'Università, il cui fine non sta certo nel 'produrre' arte, ma nel capire ed apprezzare l'opera d'arte con la consequenzialità della logica e con l'autonomia espressiva della parola (l'arte del *lògos*). La prima conduce verso una indispensabile ginnastica sul consapevole 'fare' o sul diretto ed attivo 'sperimentare' artistico, la seconda porta invece ad una importante ed educativa ginnastica sul 'comprendere' artistico.

Si tenga presente tuttavia che qualunque metodo analitico assume in partenza dei precisi criteri⁷² di indagine, che questi criteri devono portare ad una coerenza ermeneutica di tipo volutamente rigoroso e nei limiti del possibile 'scientifico', che questo perseguito rigore conduce spesso (troppo spesso!) ad una interpretazione dogmatica e illusoriamente esaustiva dell'arte, quando ci si dovrebbe accorgere invece che quest'ultima nasce e va sempre al di sopra ed al di fuori del rigore sistematico, della prevedibilità logica e della verificabilità scientifica.

Se vogliamo trasformare le Accademie ed i Conservatori in Università di musica la strada è già tracciata: basta trasformare le une e gli altri da luoghi del 'fare'⁷³ a luoghi del 'capire' artistico. Ma, siamo proprio sicuri che non si tratterebbe di un grave, forse imperdonabile errore di prospettiva culturale?

3. Conclusione

A titolo prevalentemente didattico, ci si permette di proporre un esempio di vita comune tanto semplice,

⁶⁶ Ci si riferisce alla relativamente giovane *Trattatistica analitica* che trova in Heinrich Schenker (1910) il suo esponente più importante e che, allargandosi e prendendo spunto e appoggio su recenti branche del sapere scientifico, dà vita a diversi metodi di indagine musicale come l'insiemistica (Allen Forte), la semiologia (Jean Jacques Nattiez), la psicologia (Leonard Meyer), ecc.

⁶⁷ Scientifica almeno nel senso più lato ed antico di '*cognitio per causas*'.

⁶⁸ Comporre 'alla maniera di...' corrisponde alla fine ad un prefiggersi e ad un attuare uno *schema* preordinato.

⁶⁹ Si ha l'impressione, tuttavia, che in questa sede si tenda a vedere la musicalità come conseguenza della logica, e, purtroppo!, non viceversa.

⁷⁰ L'adozione della tecnica analitica di tipo insiemistico, ad esempio, presenta valori e limiti di comprensione del fatto musicale del tutto diversi da quelli che presenta quella di tipo semiologico.

⁷¹ Anche se, ovviamente, non unico.

⁷² Partenze di tipo prevalentemente scientifico, come la matematica (insiemistica), la psicologia, la linguistica, la semiologia, ecc. A suo tempo, perfino i grandi trattatisti dell'umanesimo e del rinascimento, come Tinctoris, Glareanus, Zarlino, Vicentino, ecc. cercarono di presentare la musica come lo specchio fedele di una natura perfettamente matematizzata, sostituendo così progressivamente l'ereditato e ben differenziato rigore della *ratio philosophica* e di quella *theologica* con una altrettanto rigorosa *ratio naturalis*. Ma l'arte, anche se si appoggia e si sostanzia normalmente di calcolo e di rigore (trascendere naturale: *realitas ut ratio*) non coincide mai con essi.

⁷³ Queste considerazioni nulla tolgono all'urgenza di dare agli attuali allievi di Conservatorio un'adeguata acculturazione, in grado di rendere il più possibile consapevole il loro 'fare' musicale.

quanto efficace nell'aiutarci ad individuare il differente operare dell'attenzione, allorquando categorizza i tre verbi presi a soggetto del presente lavoro: PORRE DISPORRE e COMPORRE. Dalla lavastoviglie le posate si PONGONO nel cassetto di cucina, a sua volta, dal cassetto le posate si DISPONGONO sulla tavola. Nel secondo caso, entra in gioco lo *schema dispositivo*, cioè l'*ordine*, che presto portano alla tavola *ben* preparata. Se si vuole poi che la tavola sia non solo ordinata, ma anche *bella*, allora ci si appresta a COMPORRE la tavola, magari adottando anche una *composizione* di fiori e raggiungendo come risultato il complimento dell'ospite: "Solo lei, signora, riesce a preparare la tavola così... solo lei sa darle un tocco così...!"⁷⁴.

Il DIS/PORRE ed il COM/PORRE corrispondono ad un PORRE categorialmente arricchito e diversificato, ad un progressivo passaggio dallo stereotipo all'arte vera e propria.

PORRE	DISPORRE	COMPORRE
ESTRANEITÀ ALL'ARTE	VERSO L'ARTE	L'ARTE
	Costante riferimento allo schema	Costante superamento dello stereotipo
Non ha luogo lo stereotipo per assenza di collegamento tra un prima ed un poi, e, di conseguenza, per l'impossibile assunzione di uno schematismo collocativo.	Verso il superamento dello stereotipo. Dallo <i>schema fisso</i> (= <i>stereotipo</i>) a quello progressivamente originale o creativo.	Avvenuto superamento (comunque, sempre perfezionabile!) dello stereotipo. Lo schema rimane, ma risulta dalla posizione di rapporti estetici del tutto personali (= creatività artistica).
Per ciascun 'PORRE': indeterminatezza collocativa e forte carica verso l'automatismo.	Verso una determinatezza collocativa e diminuita tendenza all'automatismo.	Progressiva precisione collocativa e scomparsa dell'automatismo.

Tab. 1 - Porre, comporre, disporre nell'operare artistico.

Dei tre dinamismi il COMPORRE segna il culmine operativo attenzionale, in quanto porta la mente verso un'assoluta libertà, fiorita non solo o non tanto da una piena assimilazione del più perfetto DISPORRE, quanto da una progressiva e dirompente esplosione della propria individuale originarietà estetico-atteggiativa.

Bibliografia

Boezio, S. (2010). *La consolazione di filosofia*. Torino: Giulio Einaudi editore. (Opera originale pubblicata circa nel 523 d. C.).

Ceccato, S. (1980a). *Il Punto 2, sulle esperienze vecchie e nuove del maestro inverosimile*. Milano: Ipsoa

⁷⁴ Unicità di ideazione e di realizzazione.

Informatica.

Ceccato, S. (1980b). *Linguaggio consapevolezza pensiero*. Milano: Feltrinelli.

Fux, G. G. (1761). *Salita al Parnasso, o sia Guida alla Regolare composizione della musica, con nuovo, e certo Metodo non per anche in ordine sì esatto data alla luce e composta da Giovanni Giuseppe Fux [...], Fedelmente trasportata dal Latino nell'Idioma Italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi [...]*. Carpi, Carmigiani. (Opera originale pubblicata nel 1725).

Parini, P. (2001). *Consapevolezza del processi percettivi e mentali*. In S. Rigotti, P. Parini e A. Apollini (a cura di), *Arte, comunicazione, creatività*. Ancona: IRRSAE.

Rameau, J-P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Parigi: J. B. C. Ballard.

Schenker, H. (1910). *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. V2: *Kontrapunkt*. Vienna: Universal Edition.

Risorse musicali

Mozart, W. A. (1985). *The magic flute (Die Zauberflöte)* in full score, New York: Dover Publications (Opera originale pubblicata da C. F. Peters, 18-? - Reprint. Originally published: Zauberflöte, Leipzig : C. F. Peters, 18-?)

Note sull'autore

Gastone Zotto
Scuola Operativa Italiana
 zottoadsl@alice.it

Dal 1973 amico e collaboratore di Silvio Ceccato, ha svolto lavori di ricerca con particolare attenzione per il settore dell'estetica e della didattica musicale. Ha fatto parte per molti anni del Direttivo Nazionale della Società Italiana per l'Educazione Musicale. È stato Direttore dei Conservatori di Musica di Vicenza, Mantova, Castelfranco Veneto e Udine.