

N. 3

*Collana diretta da* Massimiliano Rizzoli

Serie Darshanim diretta da Margherita Anselmi, Francesco Milita, Piero Venturini

comitato scientifico

Giuliana Adamo (Trinity College, Dublino)

Franco Ballardini (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Luca Crescenzi (Università di Trento)

Bruno Dal Bon (Conservatorio di Musica di Como)

Roberta De Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

Jean Paul Dufiet (Università di Trento)

Federica Fortunato (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Ghia (Università di Trento)

Massimo Giuliani (Università di Trento)

Micaela Latini (Università dell'Insubria)

Markus Ophälders (Università di Verona)

Pier Alberto Porceddu Cilione (Università di Verona)

Massimo Priori (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Schweizer (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Carlo Serra (Università della Calabria)

Marco Uvietta (Università di Trento)

Anna Vildera (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Simone Zacchini (Università di Siena)



# DARSHANIM

Contributi a  
*Interpretazione.*  
*Reti di relazioni generate*  
*da un'opera d'arte*

Vol. 2

a cura di  
Pier Alberto Porceddu Cilione

Il volume è pubblicato con il contributo del Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento – Riva del Garda.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Tetragramma*, n. 3  
Isbn: 9788857595184

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

# INDICE

<i>Margherita Anselmi</i> Prefazione	9
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Introduzione	13
<i>Roberta De Monticelli</i> <i>Ut musica poesis</i> . Meditazione sul regime musicale della parola	29
<i>Paolo Costa</i> Oltre il disincanto. Per una nuova alleanza tra mente e mondo	45
<i>Massimo Giuliani</i> L'alleanza e i suoi simboli, grandi spartiti per salvaguardare il creato	67
<i>Manuela Moretti</i> Città e lingua materna in María Zambrano	79
<i>Simone Zacchini</i> Una polis interpretante: Friedrich Nietzsche e l'associazione <i>Germania</i> come modello di comunità	93
<i>Federico Costa</i> Romanticismo e Repubblica: Mazzini, Wagner, Thomas Mann e la "musica sociale"	109
<i>Franco Farina</i> "Senso d'ali": un sentimento che accomuna i molteplici aspetti dell'anima romantica	145

<i>Samir Thabet</i> Del romanzo in musica e del tempo grande	155
<i>Jean-Paul Dufiet</i> <i>Pelléas et Mélisande</i> : un dramma per la musica	185
<i>Marina Rossi</i> « <i>De cette alliance nouvelle</i> »: Erik Satie e <i>Parade</i> fra contrasti e convergenze	199
<i>Flavia Casari</i> John Cage e Martin Heidegger. “Ritornare là dove i nomi sono di troppo”	219
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Kiefer/Pintscher: Estetiche del disastro	253
<i>Margherita Anselmi</i> Magia, musica, fantasmi: tre libri di Hélène Grimaud	285
<i>Alessio Bergamo, Salvatore Cardone, Enrico Piergiacomi</i> Attore e figura	311
<i>Anna Vildera</i> Ri-creazione nella musica medievale: il caso del Clemencic Consort	339
<i>Piero Venturini</i> Le funzioni formali nella musica post-tonale	359
<i>Davide Pigozzi</i> Nuove alleanze: matematica e musica per una misura di complessità ritmica	383

*Darshanim*: vocabolo ebraico – dalla radice *dalet, resh, shin* – che significa “interpreti”, “interpretanti”. Una parola che nomina persone, compiti, progetti. Una parola che si dà il compito di ripensare l’ermeneutica, a partire dal nucleo orfico, ermetico, musicale di ogni espressione del Senso.





Margherita Anselmi  
PREFAZIONE

Siamo lieti di presentare il secondo di una serie di volumi dedicati allo scandaglio del lemma *interpretazione* in tutte le sue forme e in senso multidisciplinare e prismatico. Il progetto, frutto di un accordo editoriale piuttosto ambizioso, stipulato dal Conservatorio di Trento con la casa editrice Mimesis, è strettamente legato al convegno annuale dal titolo *Interpretazione. Reti di relazioni generate da un'opera d'arte*. L'evento è in sé, ogni volta, risultanza di ricerca e inizio di nuovi percorsi per docenti e studiosi, invitati a discutere intorno a tematiche prescritte dal Comitato scientifico. Così, sin dal suo primo apparire, nel gennaio 2018, *Interpretazione* ha visto susseguirsi splendide conferenze, corredate di eccellenti concerti serali in tema, su *La forma a partire da Beethoven* (2018), *Tradurre, tradire, trasformare* (2019), *Sogni, visioni, utopie* (2020); *Nuove alleanze – Polis sparita?* (2021) sino a *Ereditare, ripetere, innovare* (tematica del 2022). La qualità dei relatori è eccellente; prestigioso il Comitato scientifico, impagabile l'apporto del Curatore, Pier Alberto Porceddu Cilione, docente di Estetica presso l'Università di Verona.

Riteniamo storicamente importante il fatto che il progetto abbia dimostrato forza e vitalità tali da suggestionare non solo un folto pubblico di fruitori e futuri lettori, ma anche i giovani di Conservatori e Università coinvolti, chiamati a seguire esempi di ricerca e a far proprie posture musico-filosofiche particolarmente sensibili all'*altro*, e all'idea di rete di relazioni in costante ampliamento. A proposito della rete che dal Conservatorio parte: va citata e ringraziata l'Università di Trento e il Prof. Marco Uvietta, nonché il Dipartimento di Lettere e Filosofia quale primo *partner* e fulcro propulsore di idee e contributi.

È forse opportuno aggiungere qualche riga sull'importanza e la felice anomalia di un progetto di ricerca così risonante e capace di vivere su piani differenti, nonché sulla tonalità del tutto particolare

che esso assume non appena vi siano musicisti coinvolti. Innanzi tutto: riteniamo un punto di forza la feconda compresenza di linguaggi diversi. Filosofi, psicologi, bibliisti, filologi, puri interpreti, compositori, musicologi, studiosi di poesia e letteratura europea, storici e analisti della musica, portatori ognuno di visioni del mondo e vocazioni e approcci profondamente differenti al problema interpretativo, provocano ogni anno, e più ancora, polifonicamente, *nel tempo*, l'accensione di molte scintille ricche di novità e di futuro non scontato. È perciò che tutti gli argomenti attraversati da *Interpretazione* rimangono vivi e operanti quali altrettanti accessi a un pensiero *semper apertus* che nel progetto editoriale converge e risplende. Cosa sia poi ricerca è annoso problema: possono farla i musicisti puri? È forse campo riservato ai soli teoretici? Ecco, riteniamo che questo libro, inserito nella sua cornice più ampia e orientata verso il futuro, rappresenti una possibile risposta: il musicista illumina di luce del tutto particolare, e del suo proprio linguaggio esperienziale, ogni discorso storico, musicologico, filosofico e poetico in senso lato. Il testo, e il suo pubblico annuncio incarnato, è fonte di delizia, stupore, angoscia, presentimenti, progetti, problemi, *specialmente per l'interprete musicale*. Egli è tanto funambolo, virtuoso, costruttore di ectoplasmi e cattedrali di suoni in pubblico, quanto mago ricco di fascino e prodigioso evocatore di mondi, tuttavia perennemente esposto a rischi altissimi implicati nella *performance*; contemporaneamente è impegnato in una ricerca costante (nutrita spesso di una notevole acribia filologica – che però non perde di vista la *praxis*) e in un *labor* quotidiano in cui la sua vita fisica e interiore spesso in larga parte converge; in più, a ora incerta, è afferrato da un volo d'aquila in cui il processo interpretativo spesso culmina; e tuttavia, sempre, è preso al laccio di una danza *sull'orlo dell'abisso*. L'abisso è l'Altro: l'altro che ci abita e che già inconsapevolmente siamo, e che immancabilmente emerge, specialmente in quella forma di radicale e spietata autoesposizione che è in sé l'interpretazione pubblica; l'*altro* è il compositore e il suo testo (due *res* non identiche tra loro, e che il veicolo vivo dell'interprete ha il compito di legare, liberare, tradurre); l'Altro è il Divino, il trascendente che spesso si palesa in musiche altissime, e che l'interprete in vario modo introietta, frequenta, problematicamente annuncia e mima e *dice, qui a noi sulla terra*.

L'interprete musicale è dunque un *metaxy platonicamente inteso*, per certi versi quasi sempre – soprattutto se grande – *a rischio di incendio*. Ma è contemporaneamente un *metodico* che nutre di *ripetizione* e di *esistenziali affini alla preghiera* il proprio rapporto con il *mestiere*. L'interprete è, per vocazione e per conduzione esistenziale, un filo teso *tra passato e futuro*. Osiamo dunque sperare che abbia senso, e un senso particolarmente urgente, parlare oggi di *futuro del mondo* a partire dall'atto interpretativo (musicale, ma non solo) inteso come cuneo in grado di aprire molte strade, di costituire una voce ermeneutica particolarmente originale e chiamare intorno a sé molti saperi. *Interpretazione. Reti di relazioni generate da un'opera d'arte* raccoglie ogni anno un gran numero di convegnisti: il primo volume è costituito da venti nomi. La prosecuzione del progetto è dunque naturale e già in atto.

Il progetto editoriale, culmine di un vasto processo preparatorio, sarebbe impensabile senza la generosità del Curatore e dei responsabili: cito qui i Colleghi Francesco Milita e Piero Venturini che con me coordinano e dirigono *Darshanim*; soprattutto, nulla potrebbe essere senza la disponibilità del Direttore del Conservatorio, Prof. Massimiliano Rizzoli (cui fa capo anche la direzione della collana dell'editore Mimesis *Tetragramma*), del Presidente, Prof. Luca Crescenzi, fonte di inarrestabili nuove idee, del Consiglio Accademico e degli organi amministrativi nella loro totalità.

Si è riflettuto a lungo intorno al nome da conferire alla Collana e alla Serie. D'accordo con Mimesis, si è optato per TETRAGRAMMA riguardo alla Collana (che il Conservatorio apre ad apporti anche altri rispetto a quelli legati a *Interpretazione*) e per DARSHANIM riguardo alla serie dedicata a *Interpretazione*: ne condividiamo qui i motivi.

*Darshanim* è vocabolo ebraico – dalla radice *dalet, resh, shin* – che significa, grossomodo, “interpreti”. Conosciamo la vocazione ebraica al vitalissimo inesauribile commento, all'interpretazione spregiudicata e insieme rigorosissima applicata in primo luogo a quell'*assolutamente interpretabile che è la Torah stessa* (G. Scholem). Osiamo esplicitare, con questa scelta, che senza l'apporto *ebraico* (che contempera racconto inesausto, svisceramento della lettera, accostamento sempre problematico e audace tra ente ed ente, tra nome e nome, sforzo di attualizzazione) sarebbe impen-

sabile l'ermeneutica tutta, e che l'interpretazione musicale, e la filosofia, la storia dell'uomo, non conoscerebbero le dimensioni infinite, le prospettive antinomiche e fecondamente incompabili, né in una parola la *necessità* di interpretare che è invece il nostro pane. È superfluo notare come anche il termine *Tetragramma* rimandi, di nuovo ebraicamente, a quell'Indicibile che tuttavia sostiene ogni Dire, e che «traspare attraverso le fessure del mondo espressivo». Fatto salvo che per linguaggio si debba qui intendere qualcosa di assai ampio, che sfiora e penetra la musica e si lascia pensare spesso solo come tale, è indispensabile onorare anche l'altro grande filone cui ogni nostro atto interpretativo attinge: la tradizione *greca*. Incredibilmente ricca, inesausta produttrice di miti, di segni, di intelligenze acutissime, la greicità tutta è madre, per noi, di *formae mentis* da cui non possiamo né vorremmo prescindere: *mimesis*, *hermeneia*, *pathos*, *arché*, *telos*, *praxis*; e ancora *theoria* (nel senso vetusto e preplatonico di *presenza* allo sguardo formidabile dell'intelletto contemplante), *ek-stasis*, binomio materia-forma: ecco solo alcuni cardini di pensiero senza i quali la cultura europea, e perciò il senso stesso della ricerca e della interpretazione – anche di quella interpretazione pratica che è il vessillo del musicista – sarebbe impossibile.

Avremmo inteso dunque onorare anche questa immensa riserva dello spirito *sia* attraverso la stessa parola, pur sempre greca, *Tetragramma*, *sia* attraverso l'acronimo T.He.M.I.S, centro di ricerca ermeneutica che il Conservatorio ha già inaugurato nel 2019 con l'apporto di Ashtart Consultancy – agenzia di Cultural Management. Dobbiamo i suggerimenti, da noi stessi richiesti, al Prof. Massimo Giuliani, Università di Trento (Darshanim), e al Prof. Pier Alberto Porceddu Cilione (Tetragramma). Ringraziamo entrambi di vero cuore. Uno speciale ringraziamento, infine, al Dott. Roberto Revello, responsabile di Mimesis, e alla squisita disponibilità sua e dei collaboratori.

Pier Alberto Porceddu Cilione

## INTRODUZIONE

Nel vasto continente dell'interpretazione, è possibile isolare un'antinomia, dalla quale ricavare istruttive indicazioni sull'essenza dell'interpretare. Di quale antinomia si tratta? Essa potrebbe essere formulata come l'opposizione strutturale tra due polarità inscritte nel dominio dell'"ermeneutico": da una parte, la dimensione "interpretativa" sembra *onniabbracciante*, costituendo il fondamento del rapporto *comprendente* tra l'essere umano e il mondo, tra il *logos* e il *kosmos*. Come scrive Günter Figal, nel momento in cui il progetto ermeneutico prende in eredità, riformulandolo, il compito conoscitivo che le *Geisteswissenschaften* si erano date, «il comprendere diventa un problema universale»<sup>1</sup>. Tale universalità non ha *soltanto* un valore epistemologico o metodologico. Allo sguardo di un'ermeneutica pensata come teoria generale del comprendere, tutto ciò che c'è, l'intero cerchio dell'essente, diventa un *oggetto* dell'ermeneutica, un "testo" da interpretare. Nella vasta luce del comprendere, il *to on*, in generale, diviene un *interpretandum*. Non solo: anche l'essere umano, la sua stessa esistenza, diventa il luogo fondamentale di questo esercizio ermeneutico. Heidegger ha formulato questo problema nel modo più radicale: la filosofia diventa la possibilità propria del *Dasein* «di diventare ed essere per se stesso comprendente [*für sich selbst verstehend zu werden und zu sein*]]»<sup>2</sup>. Pensato in questo modo, il progetto ermeneutico non può in alcun modo essere pensato come una mera attività filosofico-interpretativa tra le altre – non può in alcun modo essere un semplice "dipartimento" all'interno di una parcellizzata enciclopedia filosofica – ma sta al *cuore* dell'essere. Non vi è *esperienza* dell'essere, senza *interpretazione* dell'essere. In base a queste determinazioni, l'essere umano è *originariamente* "interpretante": la dimensione del comprendere, dell'interpretare è inevitabile, essenziale, indeducibile.

---

1 G. Figal, *Oggettualità*, a cura di A. Cimino, Bompiani, Milano 2012, p. 15.

2 M. Heidegger, *Ontologie*, GA 63, p. 15. Cfr. anche G. Figal, *cit.*, p. 41.

Dall'altra parte, però – ecco il secondo “corno” dell'antinomia –, l'interpretazione è guardata spesso come una dimensione *inessenziale* del fare e del comprendere. Per quale motivo? Perché essa è guardata come ad un'attività *seconda*, ultronea, parassitaria, rispetto al prestigio prioritario del Testo. Là dove l'ontologia pensi al suo centro la presenza magnetica del Testo, dell'Autore e dell'attività creatrice, la dimensione interpretativa, la dimensione ermeneutica, la dimensione *lato sensu* “traduttiva”, rischiano di incarnare un'attività parassitaria ed efrastica. È in questo senso che vanno lette quelle testimonianze che militano *contro* l'interpretazione, o, in generale, contro quella che è stata definita la “cultura del commento”. A titolo di esempio, certe righe di Susan Sontag sono illuminanti: «La nostra è una di quelle epoche in cui il progetto dell'interpretazione è in genere reazionario, soffocante»<sup>3</sup>. E ancora: «In una cultura il cui dilemma paradigmatico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della sensualità, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte. Ma c'è di più: è la vendetta dell'intelletto sul mondo»<sup>4</sup>. Queste righe chiariscono, con un tono senza compromessi, quanto l'attività dell'interpretazione rischi di rivelarsi un esercizio intellettualistico, nemico della vitalità stessa dell'opera, di quella energia intrinseca del Testo, che l'interpretazione immiserebbe. Anche George Steiner, attentissimo difensore dei diritti del Testo e del prestigio intellettuale dei grandi autori, critica, in molte pagine appassionanti, un “eccesso” di interpretazione, una crescita smisurata dell'attività interpretativo-ermeneutica, che rischia di soffocare l'intrinseca *potenza* dell'opera. L'interpretazione diventa “nociva”, se essa *oscura* la “vera presenza” del Testo<sup>5</sup>.

Se vogliamo dare credito intellettuale a quelle considerazioni, la critica di Susan Sontag parte da un presupposto molto chiaro: l'in-

3 S. Sontag, «Contro l'interpretazione», in Id., *Contro l'interpretazione e altri saggi*, trad. it. P. Dilonardo, nottetempo, Milano 2022, p. 22.

4 *Ibidem*.

5 Il riferimento qui è a G. Steiner, *Vere presenze*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 1999. Si veda anche Id., *Nessuna passione spenta*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 2001. Per il lettore italiano, sulla figura di George Steiner, si vedano almeno C. Ricci, *Leggere Babele. George Steiner e la “vera presenza” del senso*, Mimesis, Milano 2015, e il recente omaggio di N. Ordine, *George Steiner. L'ospite scomodo*, La nave di Teseo, Milano 2022. Al testo di George Steiner, *Vere presenze*, cit., fa cenno anche G. Figal, *cit.*, p. 223.

telleltualismo inscritto nella “cultura” dell’interpretazione è fondato su un equivoco. Esso è fondato su di una distorsione cognitiva che riguarda la struttura dell’opera/testo. Tale distorsione coincide con «l’eccessivo risalto attribuito all’idea di contenuto»<sup>6</sup>. È tale eccessivo risalto che «comporta il perenne, e mai concluso, progetto dell’*interpretazione*»<sup>7</sup>. L’interpretazione, qui, diventa l’effetto straniante di una distorsione cognitiva. È solo perché l’opera/testo viene astrattamente “scissa” nella distinzione forma-contenuto, che essa si presta ad essere oggetto di interpretazione. Non solo, ma «applicata all’arte, l’interpretazione prevede lo stralcio di una serie di elementi (X, Y, Z, e così via) dall’insieme dell’opera»<sup>8</sup>. Una tale frammentazione dell’opera – e la sua riduzione a “mero contenuto” – porta a non cogliere gli elementi formali, strategici, espressivi, strutturali, che spesso fondano l’*artisticità* dell’opera/testo. «Riducendo un’opera d’arte al suo contenuto, e poi interpretando solo *quello*, la si addomestica. L’interpretazione rende l’arte gestibile, malleabile»<sup>9</sup>.

A parere di Sontag, «il compito dell’interpretazione è, in pratica, un compito di traduzione»<sup>10</sup>. In linea di principio, l’idea che, al cuore di ogni atto interpretativo-ermeneutico, stia un nucleo “traduttivo”, è idea largamente condivisa. Qui, tuttavia, Sontag ha a cuore una questione diversa: non si tratta tanto di una attività *traduttiva* in senso proprio, ma di una abusiva pratica di *sostituzione*. «L’interprete afferma: non vedete che X in realtà è – o in realtà significa – A? Che Y è in realtà B? Che Z è in realtà C?»<sup>11</sup>. L’obiettivo polemico di Sontag è qui ogni interpretazione che voglia *sostituirsi* al testo, che usi il testo come pretesto. Nel dominio musicale, conosciamo bene i pericoli di questa *sostituzione*. Quando l’interprete si *interpone* tra il Testo e il pubblico – come un cattivo traduttore – qualcosa di essenziale viene *adulterato* nella catena ermeneutica.

È però altrettanto istruttivo che il breve incisivo testo di Susan Sontag – quantunque interpelli le più varie forme artistiche ed espressive, dalla letteratura al teatro, dalla pittura al cinema – tac-

---

6 S. Sontag, *cit.*, p. 19.

7 *Ibidem* [corsivo dell’Autrice].

8 Ivi, p. 20.

9 Ivi, p. 23 [corsivo dell’Autrice].

10 Ivi, p. 20.

11 *Ibidem*.

cia *significativamente* sulla musica. Tale silenzio è indicativo non solo per il fatto che, per molti versi, la dimensione interpretativa, in musica, gioca un ruolo essenziale, ma soprattutto perché, nel dominio musicale, l'astratta separazione tra forma e contenuto è particolarmente problematica. Il dibattito sull'esistenza di un "contenuto" in musica è complesso e vastissimo. Possiamo genericamente intuire cosa possa significare l'idea che il *Fidelio* di Beethoven possieda un "contenuto". Per certi versi, possiamo intuire a che cosa possa corrispondere l'idea di "contenuto" in *La mer* di Debussy. Più difficile (anche se si è dei formalisti convinti) pensare a che cosa corrisponda l'idea di "contenuto" in un quartetto di Haydn, nel *Kammerkonzert* di Ligeti o in *Concertini* di Lachenmann.

L'interprete è un mediatore, un traduttore, forse anche un *medium*. «Interpretare è mediare [*Vermitteln*], l'*interprete* è il negoziatore, il traduttore»<sup>12</sup>. Ma mediatore e traduttore di *cosa*? Evidentemente di un Testo, il quale, per tollerare la maiuscola, deve possedere un'intrinseca *rilevanza*, una indubitabile *pregnanza*<sup>13</sup>, una indiscutibile *eminenza*<sup>14</sup>. Come abbiamo visto, per lo sguardo ermeneutico, la totalità di ciò che c'è – e di ciò che è *stato* e *potrebbe* esserci – è un *interpretandum*. In questo senso, il compito dell'ermeneutica, in senso molto generale, è quello di comprendere il Libro del Mondo, il Testo dell'Essere. Dunque, il *testo* e l'*interprete* si corrispondono reciprocamente, si *coappartengono*: «il testo e l'interpretare sono fatti in sostanza l'uno per l'altro»<sup>15</sup>. Più sotto, Figal prosegue: «Abbiamo sempre a che fare con un'interpretazione di *qualcosa* e, nell'interpretazione, con *ciò* che è interpretato» [corsivi miei]<sup>16</sup>. E tuttavia: è sufficiente pensare che l'oggetto dell'interpretazione sia semplicemente il "Testo" – o il suo *contenuto*?

12 G. Figal, *cit.*, p. 169.

13 G. Figal, *cit.*, p. 227: «Il piacere per scoperte che facciamo nel corso di un'attenta lettura di un testo è sempre anche il piacere di essere vicino alla cosa in questione. E se è stato possibile rivolgersi a un quadro con calma e con uno sguardo libero, siamo ricompensati con la particolare *pregnanza* [*Prägnanz*] di ciò che si vede».

14 L'idea che l'interpretazione abbia a che fare con «testi eminenti» è di Gadamer: cfr., H.-G. Gadamer, *Text und Interpretation* (1983), in *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register*, GW 2, p. 348.

15 G. Figal, *cit.*, p. 199.

16 G. Figal, *cit.*, p. 223.



«L'interpretare» – come scrive Figal – «è un particolare tipo di conoscere»<sup>17</sup>. Si tratta di una *conoscenza*, di una forma essenziale della conoscenza, forse la più eminente. Perché? Perché essa non ha la forma di un mero *Erklären* – come ha notato un lungo dibattito metodologico tra Ottocento e Novecento – ma di un *Verstehen*. “*Verstehen*” non significa soltanto “comprendere” – ma significa anche *capire*. “Capire” significa sempre capire il *sensu*, *rationem capere*, comprendere la *ragione*, *Verstand*.

Possiamo allora provare a raccogliere il senso di questo percorso. *Che cosa* davvero si interpreta? Si interpreta un testo, un'opera, il Testo, il suo “contenuto”? Il progetto di *Darshanim* non è altro che *questo*: comprendere la comprensione, interpretare la questione dell'interpretazione – porsi dunque come un progetto metaermeneutico, ma con una caratteristica fondamentale. Al centro di questo prisma metateorico sta la *musica*. Che cosa si interpreta – esattamente – in musica? Dire che al centro dell'interpretazione musicale sta il Testo, la Partitura, o l'*intentio auctoris*, rischia di suonare troppo vago, troppo generico. Al centro dell'interpretazione musicale sta il “contenuto” della musica (quel “contenuto” così sfuggente, e così *significativamente* omesso da Susan Sontag nel suo testo militante)? Proviamo a fare un'ipotesi.

Ciò che vi è in gioco nell'interpretazione – e in particolar modo nell'interpretazione musicale – non è tanto il “contenuto” della partitura (concetto equivoco, sfuggente, e che non è altro che una metafora disseccata, una cataresi troppo levigata per fare produttivamente attrito con il *capire*, con il *comprendere*). Ciò che viene interpretato (in musica) non è il *contenuto*, ma è la *cogenza logica, strutturale ed espressiva* del Testo. Vediamo meglio cosa ciò possa significare. Abbiamo visto come non si possa comprendere molto dell'interpretazione, se essa non è il correlato di un oggetto – il “che cosa” da interpretare: l'interpretazione implica sempre, come correlato oggettuale, un *interpretandum*. Ma a sua volta, non si comprende molto dell'*interpretandum* – del testo o del Testo –, se esso non è pensato come l'effetto di una volontà espressiva, di una strategia intenzionale dell'autore. Il Testo, insomma, non è un *corpo inerte*. È un “divenuto”, ed esso è “cresciuto” attraverso un laboriosissimo processo di aggiunte, sviluppi, correzioni, ricerche, tentativi, saggi, ripensamenti. Il Testo è

un “divenuto”, perché la volontà intenzionale dell’autore (per quanto essa possa essere a volte opaca, irriflessa, intuitiva) ha presieduto alla sua genesi complessa. L’opera d’arte *riuscita* è l’opera che fa sentire l’energia – a un tempo *logica* ed *espressiva* – che è “compressa” in ogni suo ganglio strutturale. Ciò che dunque viene interpretato è la coerenza delle relazioni strutturali fra gli elementi costitutivi del Testo. Il grande interprete *ripercorre, agisce e rende sensibili* i processi creativi che hanno presieduto alla genesi dell’opera. L’interprete non interpreta astrattamente un “contenuto”, ma ne interpreta la coerenza strutturale.

Perché l’attività dell’interpretare è dunque così *intimamente e strutturalmente* filosofica? Perché interpretare non significa sostituire un contenuto “artistico” con un contenuto “esplicativo”, ma realizzare il compito supremo della filosofia, ovvero dare ragione delle cose, dare ragione del mondo, dare ragione dell’essere: *logon didónai*. Dare *logos* a tutto ciò che c’è. Interpretare non significa altro che esplicitare e valorizzare il *logos* del Testo, il *logos* inscritto nella grande musica. Come scrive ancora Günter Figal, «la parola *textus*, trama, intreccio, non designa un documento scritto, bensì l’ordine del discorso; il suo equivalente in greco è *logos*, che significa discorso, e precisamente nel senso di una molteplicità articolata linguisticamente, composta o raccolta a formare un’unità»<sup>18</sup>. E ciò vale massimamente anche per la musica, perché “*logos*” non va inteso semplicemente nella forma di una ragione “discorsiva”, quanto piuttosto nella forma di una ragione “strutturante” e “collegante”. Tutta la musica *seria* è *strutturalmente* costituita da un *logos* “compositivo”, che l’interprete *serio* non fa altro che *rendere udibile*. Alcune righe di Roger Scruton vanno in questa direzione:

In a mysterious way the order of music transforms sequences of sounds into melodies that begin and end, chords that occupy whole areas and gravitational fields that push and pull in ways of their own. Secondly, the virtual causality that operates in musical space is or aims to be a causality of reason. In successful works of music there is a reason for each note, though not necessarily a reason that could be put into words. Each note is a response to the one preceding it and an invitation to its successor.<sup>19</sup>

---

18 Ivi, p. 197.

19 R. Scruton, *Music as an Art*, Bloomsbury Continuum, London 2018, p. 82. Vedi *infra*.

Sono parole di notevole forza teoretica. Vi è un elemento misterioso, che presiede alla pratica della musica e, in particolare, della composizione. Ma, *misteriosamente*, questo “ordine”, questa *taxis* logicamente strutturata, trasforma mere sequenze di suoni in archi melodici, in linee coerentemente costruite e in sé articolate, strutture armoniche e accordali, che vivono e si sviluppano in campi di forze gravitazionali che ne articolano il decorso, la struttura, le relazioni reciproche. È uno spazio musicale che, essendo strutturato *logicamente*, obbedisce a una causalità *razionale*. Ecco qui il centro del ragionamento: *in ogni opera musicale riuscita vi è una ragione per ogni nota*, anche se questa ragione può non essere una ragione astrattamente discorsiva. Ogni nota è una risposta a quella precedente e un invito a quella successiva. Il contenuto della musica (ma ciò può valere per ogni arte, per ogni codice espressivo) risiede nella *cogenza* del *colligere* dei suoni. I suoni sono col-*legati* dal *logos*: *logos*, *légein* – “dire”, “raccolgere”, “scegliere”, “connettere”, “collegare”. Tutto il problema del “contenuto” della musica è raccolto nella parola più *logica* della nostra tradizione speculativa. L’interpretazione *dà ragione dell’intrinseca ragione* che ha generato il lavoro. La “pienezza” filosofica dell’interpretazione si dà, quando essa non è pensata come un mero atto “performativo”, inessenziale o “decorativo” rispetto all’attività dell’autore/compositore, ma il luogo ideale, in cui si *mette in opera performativamente* il *logos* che ha presieduto alla composizione del testo. Interpretare non vuol dire altro che *dare ragione* al/del Testo. Interpretare significa comprendere – e far comprendere – le ragioni per le quali, nel Testo, si danno *quei* nessi, e non altri. Sappiamo bene quanto è avvincente *scoprire le ragioni* che hanno presieduto alla *génésis*, alla *Entstehung* di un lavoro musicale riuscito. L’interpretazione *felice* è quella che *rende ragione delle ragioni* che hanno presieduto alla composizione del testo. E l’interpretazione è tanto più convincente, quanto più esprime *in modo espressivo* la densità di ragione che è compressa dinamicamente in ogni ganglio della struttura testuale. Interpretare è massimamente filosofico, perché essa implica l’atto del *dare ragione* della testualità.

È sotto questi auspici teorici, che il progetto di Darshanim rivela la sua essenza. Si tratta – come è stato scritto – di un progetto prismatico, polifonico, dove i più diversi saperi convergono alla ri-

cerca del *sensu* dell'interpretare, alla ricerca del *sensu* del comprendere. Con un felice gioco concettuale, si potrebbe dire che il senso dell'interpretazione è l'interpretazione del senso: *logon didónai*.

Questa seconda raccolta di testi si apre, significativamente, con un contributo dal titolo *Ut musica poesis. Meditazione sul regime musicale della parola*. Variando il celebre motto oraziano, Roberta De Monticelli affronta la questione della musicalità della parola, del linguaggio, del dire, in un modo perfettamente allineato allo spirito di *Darshanim*: l'intreccio "ermeneutico" tra linguaggio e musica, tra riflessione filosofica e pratiche di ascolto, diventa qui strutturale. Il contributo è articolato come un brano musicale, imitandone la scansione, l'intreccio, lo sviluppo dei temi. Ancora una volta, la musica non è un mero *oggetto* di indagine – non possiede l'astratto distacco di un *Gegenstand* musicologico – ma diventa parte attiva dell'argomentare, diventa vita del pensiero. Gli interlocutori prescelti sono Agostino e Paul Valéry – autori carissimi a Roberta De Monticelli –. La "coda" è affidata a una riflessione di Jeanne Hersch. Tre questioni vanno qui sottolineate. In primo luogo, Roberta De Monticelli, attraverso Valéry, ci fa riflettere sul fatto che la relazione che intratteniamo con la configurazione ritmica di una parola o di una frase, nell'atto dell'ascolto, non ha l'aspetto di una mera "percezione": ne siamo intimamente *posseduti*. Qualcosa in noi *si trasforma*, a partire dalla "presa di possesso" che la ritmicità metrica della parola o della frase innesca nella nostra vita intrapsichica. In secondo luogo, ci viene ricordato che in Agostino la riflessione "*de musica*" è – di fatto – una riflessione "*de verbo*". Ovunque, nella tradizione filosofica, letteraria, teorico-musicale, troviamo trattazioni sulla natura "aritmetica" e "ritmica" della musica, ma solo in Agostino la vera centralità musicale è inscritta nella parola stessa, nel *dire*, nell'*accadere* della parola. In terzo luogo, "metricità" e "ritmicità" implicano una specifica metafisica del tempo, dell'accadere, e – nondimeno – dell'eternità.

L'intervento di Paolo Costa, *Oltre il disincanto. Per una nuova alleanza tra mente e mondo*, prosegue la linea fortemente teoretica del primo contributo. "Interpretazione" qui significa anche – e soprattutto – ermeneutica dell'attualità, interpretazione del presente. L'intervento prende in esame la situazione spirituale del nostro tempo, caratterizzata per larghi tratti da disillusione e – weberianamente

– disincantamento del mondo e dell’esperienza. Ci si chiede, anche attraverso la testimonianza di Alfred Schütz, se la sensibilità verso l’elemento religioso e verso il sacro non sia anche una “questione di *orecchio*”. L’esperienza dell’ascolto e della pratica musicale diventa il luogo in cui riconsiderare non solo la funzione morale della musica, ma anche la sua funzione di “accesso” all’esperienza del sacro. Il disincantamento del mondo rischia di essere un preciso correlato a una “amusia” strutturale del nostro tempo: «una persona insensibile alla dimensione spirituale dell’esistenza può essere paragonata a qualcuno che, sebbene sia in grado di ascoltare, è incapace e/o riluttante a sentire veramente la musica, in quanto ai suoi occhi adottare un atteggiamento ricettivo implicherebbe il volgere le spalle a una componente essenziale della propria ipseità – di *chi lei è*»<sup>20</sup>. Qui, di nuovo, la musica fugge ogni determinazione di mero “oppio sentimentale”, ma diventa ricca atmosfera spirituale, che apre precisi campi di esperienza esistenziale.

La sensibilità di *Darshanim* verso i temi religiosi e teologici trova riscontro anche nel contributo di Massimo Giuliani, dal titolo *L’alleanza e i suoi simboli, grandi spartiti per salvaguardare il creato*. Si tratta di una profonda disamina del concetto di alleanza nel contesto della riflessione biblica ebraica. Due paradigmi sembrano giocare fra loro in questo testo: il paradigma del giardino e quello della musica. «Dopo aver creato il mondo, Dio stabilisce un patto di collaborazione con gli esseri umani: custodire e coltivare il giardino del mondo, suonare nell’orchestra divina e produrre la divina musica della vita che si perpetua nel tempo (seppur al prezzo, doloroso ma necessario, della mortalità)»<sup>21</sup>. E ancora: «Il Creatore agisce nel mondo come un direttore d’orchestra, che ha fatto un’alleanza, un patto con la creazione tutta, affinché ciascuno suoni il proprio strumento secondo lo spartito ricevuto, e dove ogni creatura ha il suo posto e la sua *raison d’être* nell’orchestra del mondo»<sup>22</sup>. Il legame tra il tema dell’alleanza e il tema del giardino diventa occasione di ripensare il compito essenziale di custodia e coltivazione (*cultura!*) del creato. Al centro, di fatto, sta una ritrovata significatività del concetto di *relazionalità* (non si dimentichi che Dante, in un famoso

---

20 Vedi *infra*.

21 Vedi *infra*.

22 Vedi *infra*.

passo del *Convivio*, dice che «la musica è tutta relativa», cioè costituita *strutturalmente* da relazioni reciproche). Di grande importanza è l'accento, posto dal contributo, sull'opportunità di declinare *al plurale* il tema dell'alleanza.

*Città e lingua materna in María Zambrano* è il titolo che Manuela Moretti ha scelto di dare al suo contributo, il quale esplora una delle grandi e più delicate questioni del pensiero filosofico, ovvero la questione del *luogo*. Il linea con la speculazione di Zambrano, il luogo non viene pensato nella sua astrattezza concettuale, ma incarnato nella pratica vivente ed esistenziale di un'esperienza concreta: «La ricchezza di tutta la cultura spagnola va ricercata, secondo Zambrano, proprio nella sua presa di distanza dal *logos* del razionalismo occidentale: è questa estraneità all'astrazione che aiuta ad avvicinarci a quella parola autenticamente generativa che la filosofa ritrova nella fedeltà che esprime la lingua spagnola»<sup>23</sup>. Segovia diventa il *luogo* attorno al quale far ruotare una riflessione sul *luogo*. «Segovia, terra natale di San Giovanni della Croce, dove giacciono i resti del mistico spagnolo, in quella terra che non solo permette, ma anzi “genera la poesia” è infatti per María Zambrano, luogo elettivo dove la parola autentica può dispiegarsi». Si tratta di pensare al luogo non tanto nella sua connessione allo spazio geografico e – genericamente – al linguaggio, quanto piuttosto nella sua connessione *essenziale* con la poesia, con il pensiero, con la religione e con la musica. La parola *vivente e politica* di María Zambrano, nel suo colloquio strettissimo e strutturale con la parola poetica, diventa lo spazio simbolico attraverso il quale ripensare il concetto di *luogo* come quello di *città*. Il concetto, come viene puntualmente segnalato, non va pensato come parola semplicemente “concepita”, generata (e dunque già inerte, che viene *dopo* la generazione – e la vita), ma come parola che *fa concepire*, carica di una inesauribile generatività.

Simone Zacchini fornisce un ulteriore tassello a quel mosaico ermeneutico nicciano, di cui è interprete musicalmente accortissimo. Il contributo indaga una pagina di sicuro interesse per ricostruire la formazione del giovane Nietzsche. Viene illuminata la costellazione di contatti e di interessi del Nietzsche di Naumburg e di Pforta. Due elementi sono qui rilevanti: da una parte, la costituzione di

---

23 Vedi *infra*.

una associazione culturale (l'associazione *Germania*), attraverso la ricostruzione della quale possiamo esplorare le originarie vocazioni nicciane, nelle quali la musica (e in particolare la composizione musicale) giocava un ruolo fondamentale. Dall'altra parte, viene ricostruita l'atmosfera pietistica dei contesti cittadini, nella quale la formazione di Nietzsche ha mosso i primi passi. Naumburg e Pforta diventano dunque due modelli di *polis* "culturale", attraverso i quali reinterpretare le testimonianze che il giovanissimo Nietzsche fornisce nella sua stessa *Autobiografia*.

L'intervento di Federico Costa, *Romanticismo e Repubblica: Mazzini, Wagner, Thomas Mann e la "musica sociale"*, contribuisce sia a rivitalizzare un capitolo poco frequentato ma significativo della cultura filosofica italiana dell'Ottocento, ovvero la riflessione filosofico-musicale di Giuseppe Mazzini, sia a porre questa riflessione nel più ampio contesto europeo (soprattutto germanico), misurando in che modo la costellazione Mazzini, Wagner, Thomas Mann possa condividere, pur nelle inevitabili differenze, alcuni aspetti sovrapponibili, segnatamente l'impegno civile e politico (e – simmetricamente – *impolitico*) della musica. In effetti, «nella *Filosofia mazziniana*, la musica è vista come vera e propria "religione civile" dei popoli: un rinnovamento della società e della politica deve necessariamente passare anche attraverso un rinnovamento della musica»<sup>24</sup>. Di sicura suggestione è la possibilità di rileggere alcune pagine della *Montagna magica* di Thomas Mann alla luce delle differenze teoretico-musicali di Mazzini (naturalmente nella "controfigura" di Settembrini, l'"illuminista" italiano tutto proteso verso una "religione" umanistica e del progresso sociale) e Wagner (con gli elementi criptowagneriani ravvisabili in Naphta, attento agli strati più oscuri ed arcaici, mitologici e simbolici, dell'umano e della sua prassi).

Franco Farina contribuisce a questo volume di *Darshanim* con una riflessione sul concetto romantico di "*Sehnsucht*", il nome per lo «struggimento verso l'infinito» che tanta parte ha giocato nell'estetica romantica. L'originalità del contributo sta non solo nel verificare la pertinenza di questo termine nel comprendere espressioni poetico-musicali di epoca romantica, ma anche nel tentare di aprirne il suo orizzonte semantico. Se tale struggimento verso

---

24 Vedi *infra*.

l'infinito è sovrapponibile alla ricerca di una pura Bellezza ideale, allora ogni "innalzamento" estetico può raggiungere l'intensità di una *Sehnsucht*. La struggente ricerca della Bellezza maiuscola, perfetta, ideale, diventa esperienza che copre avventure intellettuali ben più vaste dei perimetri romantici. Goethe, Platone, i neoplatonici, l'Umanesimo italiano, diventano "figure" di tale ricerca: «Per Goethe, come per Platone e i neoplatonici di tutti i tempi [...], la Bellezza (scritta con l'iniziale maiuscola) è tramite verso l'Assoluto»<sup>25</sup>. Perfino l'"olimpico" Goethe viene convocato, attraverso le sue misteriose "Parole orfiche", come pedina essenziale di questa ricerca dell'assoluto.

Sotto molti aspetti, l'intervento di Samir Thabet esibisce tratti "militanti". Non solo si pone in esplicito dialogo con il *proprio* tempo, il "nostro" tempo – che è, essenzialmente, il tempo della pandemia e delle impetuose trasformazioni tecnologiche e sociali –, ma anche si schiera su questioni di tipo poetologico e di logiche sociali della creazione e ricezione musicale. Il rivendicato impegno sociale della musica, intrecciato sapientemente a certe testimonianze di Luigi Nono e di Theodor W. Adorno, si scontra con l'evidenza che questo lato di impegno "pubblico" della musica, il suo rivolgersi al "collettivo", rischia di inaridirsi, davanti all'impetuosa riarticolazione del modo tutto *privato* della frequentazione della musica tramite la tecnologia. L'intervento di Thabet chiede dunque di riflettere in modo più incisivo sulle grandi trasformazioni collettive che riguardano le pratiche creative e di ascolto contemporaneo della musica.

L'intervento di Jean-Paul Dufiet si raccoglie intorno a una meticolosa ricostruzione del nesso creativo, interpretativo e "traduttivo" tra due opere massime della svolta di fine secolo francofono: il *Pelléas et Mélisande* (1892) di Maurice Mæterlinck, dramma teatrale osannato da tutta la cultura europea di tardo Ottocento (e che ha ricevuto una grande attenzione da parte di compositori eminenti), e l'opera omonima di Claude Debussy (1902). Attraverso efficaci griglie interpretative, non da ultima quella di matrice psicanalitica, Dufiet ci conduce in questo affascinante "gioco a due" tra questi testi imprescindibili del nesso letteratura-musica. Il tema fondamentale, però, rimane quello del nesso tra visibile e invisibile, ovvero quello di immaginare forme espressive – sottilmente oniriche – che

---

25 Vedi *infra*.



abbiano la capacità di “inventare” l’invisibile nel cuore del visibile. «Vedere ciò che non si vede non è la trasformazione dell’invisibile in visibile, ma l’invenzione stessa dell’invisibile nel momento in cui appare sullo sfondo del visibile»<sup>26</sup>. Tutto ciò ha delle ripercussioni fondamentali sui mezzi attraverso i quali *evocare* l’invisibile: «L’autore fa intendere la sua radicale ambizione di creare un altro linguaggio verbale e scenico. “Vedere”, nel senso di Mæterlinck, non è percepire con gli occhi, e “dire” non è eliminare il silenzio. Più che come rappresentare il mondo conosciuto, Mæterlinck si chiede cosa rappresentare dell’ignoto»<sup>27</sup>.

Marina Rossi, con un intervento dal titolo «*De cettis alliance nouelle*»: *Erik Satie e Parade fra contrasti e convergenze*, ricostruisce la genesi, il processo creativo, le interazioni, che hanno portato alla composizione e alla realizzazione di *Parade*, il famoso balletto ideato da Jean Cocteau, con musica di Erik Satie, coreografia di Leonide Massine, scene e costumi di Pablo Picasso, messo in scena dai Ballets Russes di Sergej Djagilev nel maggio 1917. Come scrive l’autrice, «in questo spettacolo multidimensionale, tutti gli elementi ideati da Satie, Cocteau, Picasso e Massine concorrono allo stesso fine: lo spazio teatrale, che comprende la platea, il palcoscenico e il fondale, viene incessantemente forzato, compresso e poi dilatato, sfocando la distinzione fra il reale e il rappresentato». Qui il gioco ermeneutico non risiede soltanto nella ricostruzione interpretativa del nesso tra arti diverse, che convergono alla creazione di un’opera leggendaria, ma anche nell’arduo compito di pensare il nesso – tipicamente teatrale – di finzione e realtà.

Flavia Casari interviene con un testo dal titolo *John Cage e Martin Heidegger. “Ritornare là dove i nomi sono di troppo”*. Si tratta di un contributo in cui vengono esplorate le possibili prossimità speculative tra due personaggi diversissimi, ma che hanno contribuito a plasmare in maniera determinante il paesaggio culturale del Novecento, ovvero Heidegger e Cage. Al di là delle ovvie differenze tra i due personaggi (si tenga presente che il mancato “incontro” tra Heidegger e la musica è forse una delle grandi occasioni mancate della cultura novecentesca), Flavia Casari trova alcune prossimità nella speculazione dei due autori attorno a un’idea di “svuota-

---

26 Vedi *infra*.

27 Vedi *infra*.

mento”. Due parole giocano qui un ruolo decisivo: l’idea di *niente* e quella di *silenzio*. Il “ni-ente”, così carico di significati metafisici e ontologici in Heidegger, viene posto in relazione all’idea di “*nothing*” cageano. Di certo, l’elemento ironico e dadista in Cage è del tutto estraneo all’impegno teoretico heideggeriano, ma la comune matrice estremo-orientale di certe pagine può condurre a risultati interpretativi interessanti.

L’intervento di Pier Alberto Porceddu Cilione, dal titolo *Kiefer/Pintscher: Estetiche del disastro*, riflette sulla connessione strutturale tra il ciclo *Sternenfall* di Anselm Kiefer e *Chute d’Étoiles* di Matthias Pintscher, alla ricerca di una possibile determinazione di un’estetica del disastro. Qui l’elemento visuale (le opere plastiche e pittoriche di Anselm Kiefer), l’elemento poetico (i ricorrenti riferimenti di Kiefer a Paul Celan e a Pierre Corneille, per esempio), l’elemento specificatamente filosofico, di riflessione estetica (attraverso la testimonianza, tra gli altri, di Byung-Chul Han), l’elemento musicale (attraverso l’analisi di alcune pagine della partitura pintscheriana), e l’elemento simbolico-religioso (attraverso gli strutturali riferimenti al nesso Qabbalah e alchimia, come in Scholem, Jung, Eliade) concorrono a pensare nuove determinazioni dei nessi che avvengono reciprocamente opere d’arte appartenenti a *media* differenti. Si tratta forse di superare un’astratta idea di “influenza” o di “ispirazione” reciproca, e di analizzare nuove forme di convergenza creativa ed ermeneutica, alla luce di somiglianze e analogie ben più profonde e ricercate.

Margherita Anselmi dedica il suo appassionato intervento alla figura di Hélène Grimaud, pianista fra le più acclamate del circuito concertistico contemporaneo. La figura di Hélène Grimaud viene guardata attraverso una modalità particolare: si misura in che modo e in che senso la sua esperienza di pianista (dunque sia di *interprete* sia di “*performer*”, con tutte le contraddizioni e tensioni umane ed espressive inscritte nella pratica del concertismo) sia leggibile attraverso i libri che, in questi anni, Hélène Grimaud ha firmato. Si tratta di tre volumi, *Variazioni Selvagge*, *Lezioni private* e *Ritorno a Salem*, nei quali Hélène Grimaud esprime in modo seducente e visionario le inquietudini di un’anima femminile alla ricerca di autenticità e precisione, nella musica come nella vita. Alla convergenza di testimonianza esistenziale, resoconto onirico, fabula, annotazione diaristica, Hélène Grimaud ci guida nel suo itinerario di inesausta ricerca espressiva.

Il contributo di Alessio Bergamo, Salvatore Cardone ed Enrico Piergiacomi si presenta sorprendente soprattutto per l'impaginazione: i tre attori rispondono ad alcune domande poste da Margherita Anselmi sul nesso tutto ermeneutico tra testo e recitazione, tra "lettera" e interpretazione. Interpellando alcuni esempi tratti dalla pratica attoriale, ed evocando alcuni classici della riflessione sul teatro, i tre attori dialogano tra loro, illuminando le connessioni strutturali tra recitazione ed esecuzione musicale, mostrando quanto i domini dell'"agire" interpretativo siano molto più strutturalmente connessi di quanto non si dia a vedere *prima facie*. Non a caso, il testo conserva il carattere "orale" di un'improvvisazione teatrale.

L'intervento di Anna Vildera, *Ri-creazione nella musica medievale: il caso del Clemencic Consort*, ha il pregio di unire la precisione del dato filologico al contesto della creatività contemporanea. In un sottile gioco di rispecchiamento, è proprio ciò che opera al cuore della pratica musicale incarnata da René Clemencic. Il suo Clemencic Consort, da decenni punto di riferimento per la restituzione performativa "storicamente informata" di pagine del Medioevo musicale (ma ormai il loro repertorio di estende fino al Rinascimento e al primo Barocco), non solo eccelle nella qualità filologica delle ricostruzioni musicali (spesso di testi medievali impervi e poco praticati), ma ciò avviene con la consapevolezza del "luogo" e del "tempo" in cui accade la *restituzione*. Il rapporto con la musica contemporanea (è sempre bene tenere presente l'appuntamento strutturale della musica "antica" con la musica "contemporanea") viene evocato da Anna Vildera attraverso il prisma interpretativo di certe pagine di Luciano Berio, in una feconda compenetrazione di pratiche musicali, lessici, codici musicali, che, a dispetto dei tempi, mostrano feconde analogie.

Piero Venturini dà un'ulteriore prova della sua acribia analitica, fornendo un testo dal titolo *Le funzioni formali nella musica post-tonale*. Il testo di Venturini declina l'idea di interpretazione secondo linee di forza che la fanno convergere verso l'idea di analisi. Nessuna interpretazione è possibile senza un meticolosissimo lavoro di analisi del testo. Il banco di prova per questa convergenza è il primo dei *Drei kleine Stücke* op. 11 per violoncello e pianoforte di Anton Webern. In serrato dialogo con le categorie analitiche proposte da Hasty, Piero Venturini mostra quanto alta è l'intensità delle connessioni tra i valori di frequenza (le altezze) e la strutturazione

sintattica del discorso musicale. La musica di Webern, proprio per il suo carattere spoglio, asciutto, cristallino, essenziale, rende ancora più perspicua tale intensità di connessione.

Il volume si chiude con un intervento di Davide Pigozzi, dal titolo *Nuove alleanze: matematica e musica per una misura di complessità ritmica*, che mostra l'indispensabile dialogo ermeneutico ed analitico tra musica e matematica. Come sappiamo dai tempi di Pitagora, questo nesso è strutturale per l'immaginario musicale occidentale. Qui, gli strumenti matematici più raffinati vengono spiegati per analizzare alcuni modi di articolazione e di ricorrenza di eventi musicali, soprattutto per quello che riguarda il ritmo. Ne emerge un interessantissimo mosaico matematico-musicale, che fa riflettere su una delle questioni più appassionanti del nesso fra musica e matematica, ovvero la rischiosa soglia di demarcazione tra ordine e caos, tra *désordre* e *structure*, che tanta parte ha giocato nelle estetiche novecentesche. Non a caso, la musica di György Ligeti (si vedano i paragrafi dedicati a *Fanfares*) gioca qui un ruolo di primo piano.

Come il primo volume, anche questo volume di *Darshanim* pone gli interventi secondo un ordine *voluto*: dai testi di più vasta speculazione filosofica e di più ampio orizzonte ermeneutico, ai testi a più alto tasso di analiticità musicale. Si tratta, in verità, di una polarità che è già sempre trascesa in una superiore unità. Nessuna ermeneutica senza meticolosa e appassionata acribia analitica: nessuna analisi autentica, senza una comprensione ermeneutica del senso di ciò che si fa.

Roberta De Monticelli

## *UT MUSICA POESIS*

### Meditazione sul regime musicale della parola<sup>1</sup>

Questa “meditazione” è costruita un po’ come un pezzo musicale. Non oso dire una sonata classica, perché la costruzione è molto meno complessa. Diciamo che è fatta di due temi, di un loro sviluppo e di una conclusione – all’incirca. Il primo tema si intitola: “La passeggiata del poeta”. È una citazione da un saggio estetico di Paul Valéry. Il secondo tema è “La scoperta del filosofo” – e viene da un testo di Agostino.

#### 1. *Il tema del poeta*

Ero uscito per distrarmi da qualche sgradevole impegno, camminando, e grazie alla varietà di vedute che il camminare comporta. Mentre andavo lungo la strada dove abito, fui all’improvviso afferrato da un ritmo che mi si imponeva, e che mi fece ben presto l’impressione di un funzionamento estraneo: come se qualcuno si stesse servendo della mia macchina per vivere. Un altro ritmo venne allora ad aggiungersi al primo e a combinarsi con lui .... Questo combinava il movimento delle mie gambe in marcia e non so che canzone che io mormoravo, o meglio che per mezzo mio si mormorava. (...) Io non sono musicista; ignoro del tutto la tecnica musicale; ed ecco che ero posseduto da uno sviluppo a più parti, di una complessità che un poeta non può neppure sognarsi. Mi dicevo dunque che c’era errore di persona, che questa grazia si era sbagliata di testa, dato che io non sapevo che farmene, di un dono simile: che pure, in un musicista, avrebbe senza dubbio assunto valore, forma e durata. E invece a me queste parti che si intrecciavano e si separavano offrivano – ma quanto invano – un’opera dal procedere sapiente e organizzato, che riempiva la mia ignoranza di meraviglia e disperazione.<sup>2</sup>

---

1 Questo testo riprende in parte, e in parte sviluppa, un capitolo di R. De Monticelli, *L'allegria della mente – Dialogando con Agostino*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

2 P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in *Œuvres*, Pléiade, Gallimard 1957, vol. I, p. 1322 [trad. mia].

## 2. Il tema del filosofo

Il secondo tema, lo chiamerei “Lo stupore del filosofo”. È un episodio occorso circa milleseicento anni prima, e ce lo racconta Agostino nel suo dialogo *De ordine*. Il filosofo giace insonne nel suo letto, in una stanza che condivide con giovani compagni di viaggio. Nel silenzio notturno, improvvisamente, il gorgoglio del vicino ruscello, fino allora passato inosservato, si fa sentire: perché, improvvisamente, il rumore dell’acqua s’è fatto irregolare, forse a causa di un accumulo di foglie. È cambiato il ritmo del fluire. E il filosofo si meraviglia: non dell’irregolarità improvvisa, ma della regolarità che era la legge ordinaria e impercettibile di quel rumore. Non dell’evento, che ha una causa, l’ostruzione: ma della circostanza che l’irregolarità *debba* avere una causa, che ci aspettiamo ce l’abbia, che non siamo soddisfatti fino a che non le abbiamo trovato una ragione, e ricondotto perfino l’irregolarità a una regola. E una conversazione filosofica si accende nel buio della stanza, intorno al principio di ragion sufficiente<sup>3</sup>.

Di molte piccole cose e fenomeni ordinari, del resto, si faceva oggetto di riflessione filosofica fra Agostino e i suoi compagni, in quel primo periodo lietamente conviviale, seguito alla sua conversione, nella villa della campagna milanese dove Agostino scrisse o iniziò a scrivere i suoi grandi dialoghi. E fra questi dialoghi il *De musica*, da cui traggio la coda di questo secondo tema: lo stupore del filosofo per la ritmicità inconsapevole e precisa di tutto il nostro vivere. Il poeta del primo tema camminava, e dava per scontato che il ritmo dei suoi passi si combinasse con il diverso ritmo della canzone che gli risuonava in testa. Il filosofo si stupisce non solo del carattere spontaneamente ritmico della marcia, ma di tutti i nostri movimenti spontanei: le mascelle, nel masticare, evitano movimenti ineguali; così le braccia nel battere, e perfino – niente è al di sotto dell’attenzione del filosofo – le unghie nel grattare<sup>4</sup>!

3 Agostino, *De ordine*, I 3,6 – 5,14, ed. con testo latino a fronte, a cura di D. Gentili, Città Nuova, Roma 1970, pp. 254-264.

4 Agostino, *De musica*, VI.8.20, ed. con testo latino a fronte, a cura di M. Bettetini, Rusconi, Milano 1997, p. 315.

### 3. *Sviluppo*

Questi due temi danno in fondo diversa espressione a uno stesso stupore. O per lo meno, identico è l'oggetto di questo stupore: il fenomeno del ritmo, forma primordiale – semplice o complessa – di organizzazione di ciò che si svolge nel tempo. È in fondo, in entrambi i casi, lo stupore di un'intuizione filosofica: e per intuizione filosofica non intendo un'illuminazione metafisica, ma il fatto di *vedere*, di notare una cosa che la sua stessa ovvietà o familiarità nasconde, e di vedere questa cosa come esempio di una verità generale o addirittura universale: «ontologica». Agostino la definisce «il dono di vedere anche nel piccolo le idee»<sup>5</sup>. E in effetti vedremo ora che i nostri due temi introducono allo stesso argomento, affrontato a distanza di milleseicento anni dal poeta e dal filosofo e teologo: e l'argomento – il nostro argomento – è il *regime musicale della parola*, oggetto tanto del saggio di Valéry quanto dell'agostiniano *De musica*. Un passo d'artista in entrambi: una sorta di “sublimazione dell'ordinario”. Il ritmo, la cosa più ordinaria che ci sia, è per entrambi una porta aperta sullo straordinario: la musica.

C'è un regime della parola che è «musicale», nel senso che vedremo; e a questo corrisponde in noi un regime di vita «altra» da quella ordinaria, una vita temporaneamente sottratta alla *condizione* normale della vita umana, che è retta dalle leggi dell'ordine pratico, o soggetta alla preoccupazione del fare, agostinianamente alla *cura*; e anche temporaneamente sottratta alla *dimensione* normale della vita umana, alla sua ordinaria temporalità.

In questi due sensi, una vita beata, più simile a quella degli angeli che alla nostra. Questa felice modificazione, che Valéry chiama l'incanto poetico (il suo capolavoro, il *Cimitero marino*, appartiene a una raccolta dal titolo *Charmes*) è secondo Agostino la *delectatio*, il piacere, in cui l'anima scopre il suo *pondus*, come la sua legge di gravità. Questo piacere «ordina l'anima» e l'acquieta: e dunque la riconduce a uno stato che non è quello della disordinata dispersione, dell'inconsistenza ontologica che è la legge dei suoi giorni, la dura legge del suo farsi e disfarsi

5 Agostino, *Le confessioni*, XI.23.29, ed. con testo latino a fronte, introduzione e commento di R. De Monticelli, Garzanti, Milano 1990, p. 457.

nel tempo. In questa *delectatio* che la salva temporaneamente dal tempo, l'anima trova un momento il suo riposo, il suo sabato, preludio del sabato eterno.

Affrontiamo separatamente lo sviluppo di ciascun tema. Anche perché l'intuizione filosofica di Valéry ha il vantaggio di offrirsi al di fuori di qualunque contesto teologico e metafisico. In qualche modo Valéry è per noi più accessibile di Agostino, esige meno deroghe al nostro quotidiano scetticismo.

#### 4. Paul Valéry e il regime musicale della parola

Valéry si serve inizialmente della sua piccola storia – ricordo o invenzione, poco importa – per esemplificare la differenza fra il dono iniziale dell'ispirazione (dono quanto mai gratuito e come proveniente da un altro mondo, dono insomma di una imperscrutabile «grazia»), e il lavoro, il fare sempre specifico e tecnico dell'artista: poeta, musicista o pittore che sia. L'una cosa senza l'altra non basta al nascere dell'opera. Tanto è vero che un'ispirazione musicale assai definita, una struttura ritmica precisa e complessa, può non servire a nulla se manca la sapienza artigianale specifica che ne «farebbe» qualcosa.

Così come il primo verso, dono degli dèi, può non servire a nulla se manca la sapienza costruttiva del poeta che ne «fa» il primo verso di una poesia. La grazia può «sbagliar testa», e l'opera – musicale in questo caso – non vedrà mai la luce. Tale è la morale provvisoria della passeggiata del poeta. Una morale davvero provvisoria, però, perché il senso di questa esperienza non finisce certamente qui.

Sarà veramente stata un'occasione musicale mancata dal poeta, questa grazia di un ritmo piovuto dal cielo? Non ne sapremo più nulla. In compenso, nel seguito del saggio, Valéry si lancia in una riflessione sulla poesia e la musica, e una riflessione questa volta non sulla differenza specifica delle *arti* rispettive, che è la differenza del mezzo e del fare, ma su una analogia che sarebbe più profonda della loro differenza. Per fissare le idee, potremmo chiamarla *l'analogia musicale della poesia*, e più in generale, dell'incantesimo estetico. Un'analogia secondo la quale tutto ciò che ha valore estetico, cioè potere di incantare, agisce in un certo senso “come” la musica. Si tratta ora di vedere in che senso.



### 5. *La parola utile e la parola incantata*

Prendiamo allora una qualunque frase che, come quasi sempre accade alle parole, possa essere usata per *fare* qualcosa: ad esempio una domanda, o una richiesta. Facendo una richiesta, io agisco sul mio interlocutore, o lo induco all'azione. Per esempio così: «La prego di chiudere la porta». Se il mio interlocutore mi ha compresa, queste parole scompaiono immediatamente dal nostro presente, sostituite dall'azione che esse provocano. In questo suo uso pratico, la parola serve al suo scopo solo passando e cessando di risuonare, come il fiammifero che si estingue dopo l'uso. La riprova ne è che è precisamente quando il mio interlocutore *non* capisce, che la frase deve essere ripetuta, ritornare, identica.

Ma supponiamo invece che questa frase mi colpisca per la sua bella struttura metrica e ritmica. «Si prega di chiudere la porta»: sembra un'introduzione metrica alle possibilità del decasillabo italiano. Se mi colpisce il ritmo interno di una frase, allora, dice Valéry, succede una cosa strana:

Il suono, la figura della piccola frase, ritorna entro di me, si ripete in me, come se in me si beasse. E io ho piacere a udirmela ridire, questa piccola frase. Che ha quasi perduto il suo senso, che ha cessato di *servire*, e che tuttavia *vuol vivere ancora, ma di tutt'altra vita*. Essa ha assunto un valore: e lo ha assunto a spese del suo significato finito. Essa ha creato il bisogno di essere ancora udita... Eccoci già sul confine dello stato di poesia<sup>6</sup>.

Il punto importante in questo testo è la distinzione fra la *vita pratica* della parola e questa vita «tutt'altra» che essa pare acquistare mentre «vuol essere ancora udita». È la distinzione fra due modi possibili che ha la parola di abitare il presente della sua occorrenza. Uno, essenzialmente transeunte. L'altro, in qualche modo permanente, o tendente a permanere. Nel primo caso la parola tende a sparire, nel secondo ad *apparire*.

Nel primo caso, della parola stessa nemmeno mi accorgevo, tutta tesa com'ero ad afferrare il suo senso e l'istruzione impartitami. Nel

---

6 P. Valéry, *op. cit.*, p. 1324.

secondo caso invece è proprio il tenore materiale e sensibile della parola che balza in primo piano. La parola non tende però solo ad apparire come tale, ma anche a *ritornare*.

A questi due regimi della parola corrispondono due diversi regimi della nostra vita – quello pratico e quello estetico. Valéry parla in effetti di «stato poetico»: che la parola induce, e per cui «siamo insensibilmente trasformati, e disposti a vivere, a respirare, a pensare secondo un regime e sotto delle leggi che non sono più dell'ordine pratico – quanto a dire che niente di quello che avverrà in questo stato sarà risolto, compiuto, abolito da un atto ben determinato. Noi entriamo nell'universo poetico»<sup>7</sup>.

La nozione di *universo poetico* è il secondo punto che vogliamo registrare, e che, accanto all'opposizione fra il regime pratico e il regime estetico, ci chiarisce meglio l'idea dell'analogia musicale della poesia. In che senso il presente di chi ascolta, o rimemora in silenzio qualche verso, è simile al presente della percezione musicale?

La nozione di universo poetico è, dice Valéry, meno intuitiva di quella di *universo musicale* – ma è su analogia di quest'ultima che deve venir compresa. Valéry ci chiede di rinunciare per un momento all'esercizio di ogni altra facoltà mentale, e di ridurci all'orecchio, di diventare per così dire tutt'orecchi, e di prestare esclusivamente attenzione alla differenza fra i rumori e i suoni puri – questi limiti degli intervalli tonali che gli strumenti musicali (veri e propri «strumenti di misura», secondo Valéry) ci permettono di produrre. Ecco allora quello che notiamo:

Mentre un *rumore* si limita ad evocare in noi un avvenimento isolato qualunque – un cane, una porta, un'automobile – un suono che si produce evoca, di per sé solo, l'universo musicale. In questa sala dove vi parlo, dove voi udite il rumore della mia voce, se un diapason o uno strumento ben accordato si mettesse a vibrare, all'istante, appena colpiti da quel rumore eccezionale e puro, che non può confondersi con gli altri, voi avreste la sensazione di un inizio, dell'inizio di un mondo; un'atmosfera completamente diversa sarebbe creata sul momento, un ordine nuovo si annuncerebbe, e voi stessi *vi organizzereste* inconsciamente per accoglierlo<sup>8</sup>.

---

7 Ivi, p. 1326.

8 Ivi, p. 1327.

Anche questo esperimento mentale ha la sua controprova: ognuno conosce la sensazione di rottura, di sgradevole irruzione del mondo profano, di incanto spezzato, che a concerto è prodotta da un colpo di tosse, dallo schianto di una sedia, eccetera.

L'universo poetico non si crea così facilmente nella mente di chi ascolta o si ridice piano una poesia, quanto l'universo musicale all'orecchio di chi ascolta un frammento di musica. Questo è dovuto al fatto che la parola è soggetta al doppio regime, e non possiede solo struttura metrica e ritmica, melodica, timbro e colore, ma anche contenuto semantico e pragmatico – e i due registri hanno usualmente ben poca relazione reciproca. Il poeta deve usare, a differenza del musicista, un lessico che non è *fatto* soltanto per la sua arte.

#### 6. Davvero niente metafisica?

Ora che abbiamo registrato questi due punti dello sviluppo di Valéry possiamo finalmente dar voce alla nostra sorpresa, fin qui tacitata. Ecco. Un *regime di vita che non è quello della preoccupazione e dell'azione, un presente che non vuole passare, un universo che in questo presente è in certo modo dato «tutto», e non un pezzo dopo l'altro*, come questo mondo reale che sparisce continuamente nel passato o si nasconde nel futuro, e che non è mai, in nessun modo, «tutto» presente...

Ma dove siamo? Che tipo di esperienza stiamo cercando di descrivere? Da un lato, dovrebbe trattarsi di un'esperienza estetica in fondo abbastanza familiare, come l'ascolto di un concerto, o magari di un poema.

Dall'altro, stiamo usando un linguaggio assolutamente meta-fisico, intendendo questo «meta-» nel senso di «oltre»: un linguaggio insomma per dire una vita altra, ed oltre quella che diciamo quotidiana. Altra e oltre in questi due sensi che abbiamo appena visto, di una condizione che non è quella ordinaria della cura, e di una dimensione che non è quella della temporalità ordinaria.

Infine, abbiamo due possibilità: o ci fermiamo qui, e ci perdiamo nel vago di queste nozioni estetiche dall'indeterminato alone metafisico, o affrontiamo il toro per le corna e cerchiamo di vederci più chiaro, risalendo alla radice di questo linguaggio del tempo e

dell'eternità che i platonici hanno forgiato e che Agostino ha perfezionato, e colato nelle nostre lingue. E che anche Valéry, in definitiva – soprattutto attraverso Bergson – ha ereditato. E questo è lo sviluppo del secondo tema, lo stupore del filosofo.

### 7. Sviluppo del secondo tema: Agostino, tempo ed eternità

Naturalmente dobbiamo limitarci all'essenziale. E l'essenziale per noi potrebbe riassumersi in questa domanda: come avviene che l'incantesimo musicale sia stato interpretato come il momentaneo aprirsi della mente a un'altra vita? Il *De musica* di Agostino è forse la miglior base per rispondere a questa domanda. Bisogna sapere che per un verso quest'opera si inserisce nella grande tradizione platonica, e per un altro la modifica essenzialmente. C'è tutta una stirpe di trattati «*de musica*», e di speculazioni sui rapporti tonali e ritmici che reggerebbero l'universo – sull'armonia delle sfere, per intenderci – una stirpe che dalle origini pitagoriche e platoniche giunge fino alla visione del ciceroniano *Sogno di Scipione*, ben noto ad Agostino. *De Musica* e *De ordine* sono dialoghi di Agostino più o meno contemporanei (fra il 386 e il 389). In effetti, dietro c'è la nozione greca di armonia, che è manifestazione, visibile e segretamente udibile, dell'ordine cosmico, e quindi del divino, l'uno o il bene.

Ma in nessun testo greco si mette al centro la *parola* e il suo regime musicale. Non c'è una meditazione sulla poesia. L'armonia cosmica è piuttosto questione di numeri, proporzioni, geometria (*Timeo*). Sofferamoci su qualche riga del ciceroniano *Sogno di Scipione*. Rapito nella sua visione estatica, il personaggio del *Sogno* ode la musica delle sfere, «accordo di tonalità diverse, ma regolate da rapporti costanti», e gli viene spiegato che tutto l'universo è costituito da nove di queste sfere «di cui la più vasta, il cielo delle stelle fisse, abbraccia tutti gli altri cieli e si identifica con la divinità stessa, che tutto contiene e governa»<sup>9</sup>.

Ecco quale è qui la cosa ultima: la divinità come natura. Il divino, qui, non ha volto né voce umana. Suo solo linguaggio, la matematica celeste, che la musica umana imita. La musica: non la parola umana. Valéry direbbe: l'immagine del cosmo antico è *l'universo musicale*.

9 Citato nelle note di M. Bettetini ad Agostino, *De musica*, op. cit., p. 426.

Invece, nonostante il titolo, l'oggetto del *De musica* agostiniano è precisamente la parola e l'universo poetico. Concepisce la musica sempre e soltanto attraverso la parola, al più dunque come canzone. Fino ad arrivare a una grande immagine della creazione: l'universo come "la canzone di Dio". Che cosa è cambiato fra Platone e Agostino?

Una cosa che in Agostino cambia radicalmente è proprio la concezione dei rapporti fra eternità e tempo: che non occupa solo il *De Musica*, ma i più famosi libri delle *Confessioni*. Secondo il *Timeo* platonico, è proprio il tempo, l'immagine dell'eternità: la sua *immagine mobile*. Mobile, perché il tempo è identificato con il moto delle sfere celesti, ma un'immagine, perché la circolarità e la periodicità del moto riconducono ogni punto alla sua posizione iniziale, di modo che la permanenza dell'identico, l'eternità platonica, è «imitata» dall'eterno ritorno dell'eguale.

Plotino era andato oltre, descrivendo l'eternità in modo positivo, come il modo d'essere di Dio, ovvero dell'assoluto, dell'Uno; e Boezio gli fece eco nella sua famosa definizione: l'eternità è «*interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*»: il possesso completo e simultaneo, o l'attualità, la presenza di una vita senza fine. Ma questa definizione è già agostiniana: Boezio si richiama proprio ad Agostino. L'eternità è la vita di Dio, per così dire.

### 8. Agostino e il presente di Dio

Agostino scrive: «*hodiernum tuum, aeternitas*»: «è il tuo presente, il tuo oggi, l'eternità». *Nunc stans*, presente che non passa, *perché tutta in atto è la vita di Dio*: a differenza del presente della creatura mortale, la cui vita è una successione di contenuti sempre nuovi e sempre diversi, e il cui presente «fluisce», passa, decade. Ma se questa è l'eternità, che cosa è il tempo? Che cos'è il mondo, che palesemente è nel tempo? L'essere temporale, il mondo, non è affatto un'immagine dell'essere eterno, di Dio. È invece la sua *creazione*. È un'opera – ed è un'opera in fieri.

Non è *immagine dell'eternità* – perché questo farebbe del mutamento, dell'accadere, della storia una mera, illusoria parvenza, come è nell'universo platonico. Abolirebbe il peso, la serietà, il dramma della contingenza, e con esso quello dei destini individuali, del vivere «una volta sola, per sempre».

Il tempo platonico, immagine mobile dell'eternità, non è che il tempo ciclico della natura, non il tempo irreversibile della decisione, dell'azione, della storia umana. Dove ogni individuo è un *unicum*, e non una replica seriale della sua Idea. Dove non c'è compenso di eterni ritorni, ma tutto avviene una volta sola, e questo grava su ogni decisione e rende radicale il problema del male, della sofferenza, della morte.

Ma dove anche vale la famosa proposizione agostiniana: «*ut initium esset creatus est [homo]*»<sup>10</sup>. Eppure nel *De Musica* un richiamo al rapporto platonico di similitudine o di imitazione c'è. C'è una pagina agostiniana che riecheggia esplicitamente Platone e i neoplatonici, menzionando il moto delle sfere e i periodi delle intelligenze angeliche che, «imitando l'eternità», «fabbricano» e «ordinano» i cicli naturali su cui si basa il computo del tempo: «i giorni e i mesi e gli anni e i lustri»<sup>11</sup>. Ma se il tempo non si identifica affatto con il periodo cosmico, perché questo richiamo alla tradizione platonica? Che cosa, propriamente, «imita» l'eterno e ne partecipa, se non il tempo? La risposta di Agostino è molto chiara: non il tempo, ma ciò che lo rende misurabile, partecipa dell'eterno. Non il contenuto del tempo, ma la forma del tempo.

Ma cos'è la forma del tempo? È qui che interviene la parola, perché Agostino esemplifica il passare del tempo con il risuonare e lo svanire delle parole umane e della voce che le porta, della loro materia, e quindi del loro contenuto. Attenzione: si parla qui proprio del suono della voce articolata, in tutta la sua materialità, non della parola scritta. Ma cos'è la forma allora? È il metro e il ritmo. Il metro e il ritmo sono la forma del tempo di cui la voce umana è il contenuto. Non la parola stessa che passa, non l'effetto che su di noi provoca – ma il rapporto di durata delle sillabe e il disegno ritmico che costituisce un verso “imitano” l'eternità.

10 Agostino, *De civitate dei*, XII. 20.4. Trad. it. a cura di C. Borgogno e A. Landi, Edizioni Paoline, Roma 1979, p. 691. Com'è noto, questo passo agostiniano fu valorizzato da Hannah Arendt (1958, Trad.it. – *Vita activa. La condizione umana*, a cura di A. Dal Lago, Bompiani, Milano 2001, p. 129. In realtà la citazione arendtiana semplifica il testo di Agostino, che si riferisce a quell'inizio dell'umanità che è il primo uomo creato, Adamo, senza cui il genere umano non avrebbe potuto esistere se non ne avesse avuto inizio, un inizio che non esisteva prima: «*quod initium eo modo antea numquam fuit. Hoc ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit*».

11 Agostino, *De musica*, op. cit., VI.11.29.

Qui, l'idea di Platone è conservata. Il verso poetico è davvero l'immagine mobile dell'eternità. Perché, come il cielo di Platone, preserva l'identità e l'eterno ritorno della sua struttura – nel continuo fluire del suo contenuto. Che cos'è un verso? Torniamo a Valéry. Non per caso, perché qui Valéry ha trovato la sua idea del verso. L'oggetto del *De musica* infatti non è l'elemento *melodico e armonico* – ma l'elemento *periodico o ritmico* di una successione di suoni. Appunto per questo, non è solo l'elemento ritmico, che il suono della voce articolata condivide con altri suoni, ma anche l'elemento metrico, che si fonda sui rapporti di durata, sul numero e sull'accentuazione delle sillabe verbali, e che è la base del ritmo della voce articolata e la condizione del verso. Il *De musica* è essenzialmente una metafisica del ritmo poetico<sup>12</sup>. Il regime musicale della parola è precisamente quello che accorda la sua semantica alle sue strutture metriche e ritmiche. Facciamo l'esempio che usa Agostino stesso: il primo verso di un breve inno di Ambrogio, che senza dubbio Agostino ha particolarmente amato.

*Deus creator omnium.*

È un dimetro giambico acatalettico, composto cioè di quattro giambi, costituiti ciascuno da una sillaba breve seguita da una lunga. Ascoltando questo verso, io percepisco che ogni sillaba lunga dura il doppio della breve che la precede: l'*aequalitas* di questa struttura, ripetuta nel periodo del verso, mi diletta. Questo inno, racconterà più tardi Agostino nelle *Confessioni*, libro IX, torna alla sua memoria nel momento decisivo di silenzio in cui l'io narrante riesce finalmente a realizzare il lutto per la morte della madre, e insieme a scioglierlo in una pace che sorride, oltre questo lutto. Un vissuto molto umano e universale dei rapporti fra il tempo e l'eternità. Ecco questo breve inno, nella pur inadeguata traduzione italiana che vi propongo (una canzone trasposta nel metro [non] corrispondente italiano, il settenario):

Dio creatore del tutto  
 Cardine delle stelle  
 Vesti di luce il giorno

---

12 F. Amerio, *Il «De musica» di Sant'Agostino*, Sei, Torino 1929, p. 40.

La notte di abbandono:  
 Dolcezza del riposo  
 In cui si scioglie il corpo  
 La mente si fa lieve  
 Calmo nel cuore il lutto.

### 9. *La scoperta della piccola durata*

Proprio questo verso ritorna nelle *Confessioni* XI, dove troviamo la più famosa scoperta agostiniana sul tempo: la scoperta della *distentio animi*. La dialettica antica mostrava la paradossalità del tempo: il passato non è più, il futuro non è ancora, e il presente si riduce quindi a un limite fra due nulla. Ma Agostino *ascolta*. E scopre che il presente non è affatto questo limite, perché l'ora, il *nunc*, senza essere il *nunc stans* di Dio, perché è un *nunc fluens*, e passa, *pure è esteso*. Agostino scopre ritenzione e protezione: una sorta di memoria – oggi la chiamiamo memoria di lavoro – che conserva il dato sonoro appena passato, e una sorta di aspettativa che anticipa il dato sonoro che segue. Senza questa “piccola durata” del presente, non saremmo in grado di afferrare una successione organizzata di suoni, un verso o una melodia. Ma neppure un discorso, un'azione, un evento. Agostino scopre che il presente ha una durata, perché la memoria e l'aspettativa sono costitutive della percezione: che il mio essere dunque, l'essere dell'anima, ha per così dire la forza di trattenere il flusso del mutamento, per dargli forma, misura e numero: «in te, anima mia, misuro il tempo».

### 10. *Conclusione agostiniana sull'eternità e il tempo*

Qual è allora il rapporto fra il presente di Dio e il presente dell'anima, fra l'eternità e il tempo? In ogni *nunc* umano, qui ed ora, la creazione avviene. Perché appunto è l'uomo che è *initium*, facoltà del nuovo, ciò da cui nasce sempre il nuovo. Il presente umano, per dirla con un verso di un poeta molto agostiniano, Mario Luzi, è «Il punto pullulante dell'origine continua»<sup>13</sup>. Ma noi non ce ne ac-

13 M. Luzi, verso 352 del poemetto *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, in: M. Luzi, *L'opera poetica*, Meridiano Mondadori, Milano 1998, p. 390.



corgiamo, perché non abbiamo un organo per percepire l'eterno, il presente che non passa, perché è questa creazione continua, questa continua genesi del nuovo. Non ce ne accorgiamo, tranne che mediante l'esperienza della parola poetica. Nel metro e nel ritmo del periodo poetico, che di ogni piccola «frase» fa una figura «*che vuol vivere ancora, ma di tutt'altra vita*».

È *il regime musicale della parola umana* che imita la permanenza identica della parola divina, origine eterna del tempo. L'imita con la magia della sua esattezza ritmica e metrica, e con l'eterno ritorno del verso. L'immagine agostiniana del creato, direbbe Valéry, è *l'universo poetico*. In effetti: il creato è sentito e pensato come un poema, e la creazione è, per la prima volta, concepita a immagine della parola nascente, «ispirata», del poeta. Forse l'agostiniano Mario Luzi, lettore assiduo di Paul Valéry, ci dà un esempio perfetto di come il creato sentito come un poema – evocativo fin dal suo titolo: *Nel corpo oscuro della metamorfosi* – possa scorrere in noi. Al lettore la prova: il poema di cui qui sopra abbiamo citato un verso, offrendo l'indicazione bibliografica precisa per trovarne il resto.

### 11. *Ripresa e conclusione alla Valéry*

E qui anche la nostra piccola composizione si chiude, non sorprendentemente, con una ripresa del tema iniziale. Camminando, il poeta era stato come posseduto da un ritmo assai più leggero e insieme complesso di quello pedestre della marcia. Un ritmo senza utilità e senza altro scopo che sé stesso: il ritmo di ciò che sa di grazia e gratuità, che non appartiene all'ordine pratico. Di un movimento che si esaurisce nella sua dolcezza, senza portare da nessuna parte. Tale è la danza, che sta alla marcia, dice Valéry, come la poesia sta alla prosa.

E tuttavia, dobbiamo veramente credere alla piccola storia della passeggiata del poeta, che si conclude con un disperato scacco? Davvero il poeta non seppe cosa farsene, di quei ritmi piovutigli dal cielo? Non solo ci è lecito dubitarne: ma la logica stessa di quella storia esige un'altra conclusione. Da quella passeggiata, forse, nacque la forma musicale del *Cimitero marino*. Nei *Mémoires du poète*, Valéry ci parla di questa nascita. Ascoltiamolo ancora:

Quanto al *Cimitero marino*, questa intenzione non fu dapprima che una figura ritmica vuota, o riempita di sillabe vane, che venne ad ossessionarmi per qualche tempo. Osservai che questa figura era decasillabica, e feci qualche riflessione su questo tipo di verso così poco impiegato nella poesia moderna... Il demone della generalizzazione suggeriva di tentare di portare questo Dieci alla potenza di Dodici. Mi propose una certa strofa di sei versi e l'idea di una *composizione* fondata sul numero di queste strofe... Quest'ultima condizione richiese ben presto che il poema possibile fosse un monologo di «me stesso», in cui i temi più semplici e più costanti della mia vita affettiva e intellettuale, quali si erano imposti alla mia adolescenza e associati al mare e alla luce di un certo luogo sulle rive del Mediterraneo, fossero evocati, intrecciati, opposti...

Tutto questo conduceva alla morte e sfiorava il pensiero puro.

Quest'ultima osservazione riassume in una sintesi veramente mirabile un'esperienza incredibilmente simile a quella agostiniana – sentire il tempo e la morte come sorretti e salvati dall'eternità e dalla sua quiete:

*Calmo nel cuore il lutto.*

Valéry conclude questo ricordo con una sorta di timida parentesi, quasi a spiegazione del tono un po' troppo metafisico dell'ultima frase:

«(Il decasillabo francese ha qualche rapporto con il verso dantesco)»<sup>14</sup>.

Ma noi lasceremo naturalmente l'ultima parola alla musica del poeta, e precisamente al celebre attacco del *Cimetière marin*, dove la verticale della luce – *midi le juste* – si compone all'orizzontale del cimitero e del mare, del marmo e dello scintillio infinito, della morte compiuta e dell'eterno inizio, a formare il tutto dell'universo poetico di Valéry. Che almeno in questa strofa somiglia veramente al «tutto» – al poema dell'universo, contemplato nel sabato di un dio creatore:

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
Entre les pins palpite, entre les tombes;*

---

14 P. Valéry, *Œuvres*, cit., vol. I, p. 1503-4.

*Midi le juste y compose de feux  
La mer, la mer, toujours recommencée!  
O récompense après une pensée  
Qu'un long regard sur le calme des dieux!*

## 12. Coda: Jeanne Hersch e il tempo dell'ascolto

Valéry distingueva la vita pratica della parola dalla vita “tutt'altra” del verso, e l'universo dell'azione dall'universo poetico. Agostino si è rivelato la versa fonte di questa idea del regime musicale della parola come luogo d'esperienza metafisica, che ci permette di percepire la vita dell'eterno che racchiude la nostra, e anche la nostra morte. Sì, ma dell'universo propriamente musicale cosa resta? Ne abbiamo sfruttato l'analogia, e lo abbiamo lasciato andare. Ecco perché in coda a questa composizione verbale vorrei proporvi un testo di Jeanne Hersch in cui udirete l'eco di tutto quello che abbiamo già sentito. Jeanne Hersch definisce il tempo dell'azione – della cura, della preoccupazione, della libertà e della sua angoscia – che è il presente ordinario<sup>15</sup>: «Il presente è l'unica dimensione del tempo che ci dà un appuntamento reale col mondo»<sup>16</sup>. Dal tempo ordinario dell'azione e della libertà, della preoccupazione e delle faccende quotidiane, si distingue il tempo dell'ascolto musicale. Qui si vive di una vita tutt'altra. Qui, ancora una volta, il *nunc fluens* diventa in qualche modo simile a un *nunc stans*, a un presente boeziano. O per variare la definizione di Boezio, *tota simul*, ecco quella di Petrarca:

Non avrà loco fu, sarà, né era  
ma ora, ed in presente, adesso e sempre  
e sola eternità raccolta e intera<sup>17</sup>.

Ecco la pagina herschiana. E inizia proprio con la scoperta agostiniana della piccola durata.

15 J. Hersch, *Musica e tempo vissuto*, in *Tempo e musica*, tr.it. R. Guccinelli, Baldini Castoldi Dalai 2009, pp. 64-75.

16 Ibid., p. 64.

17 F. Petrarca, da *Il trionfo dell'eternità*, in *Trionfi*, Rizzoli, Milano 1984.

...Diversamente da quel che si pensa, non viviamo il presente nella forma di un istante puntuale (...). No: noi viviamo il presente nella forma di una "piccola durata", che, a dire il vero, non passa; che in un certo senso ci accompagna nel corso del tempo, incontro al futuro. Passa, e tuttavia non passa. (...) L'ora del concerto, tanto attesa, è arrivata. Sono le otto di sera. (...) Sono al concerto. Ascolto. (...) Sono *recettiva* e senso questa recettività come un'attività più intensa delle azioni o degli sforzi. Come se nella musica il tempo stesso dispiegasse in me una sorta di vita autonoma. (...) Il tempo vissuto assume qui una strana unità. Il presente è più presente che mai, ma non implica l'agire; il passato è nostalgia, ma non ha oggetto; il futuro è attesa assoluta, senza la speranza tuttavia di un bene determinato. Al tempo stesso regna un *sì*, un consentire dell'anima a tutto quello che risuonerà<sup>18</sup>.

---

18 J. Hersch, *Tempo e musica*, cit., pp. 65-70.

Paolo Costa

## OLTRE IL DISINCANTO

Per una nuova alleanza tra mente e mondo

### 1. *Introduzione*

Comincio il lungo ragionamento che mi condurrà dal disincanto alla risonanza, passando attraverso la singolare capacità della musica di farci fare esperienza di una variante di causalità *sui generis*, invitando il lettore a scavare nella propria memoria e rispolverare un'esperienza personale di incanto – non importa se nella natura, nello sport, all'interno di un rituale o di una relazione – che servirà da contesto per il successivo sforzo interpretativo. Mi interessa, in particolare, il processo che conduce regolarmente dall'attimo in cui le cose ci appaiono sotto una nuova luce, dotate di potenzialità che sarebbero sembrate irrealistiche solo poche ore prima, alla successiva disillusione.

La plausibilità di questo processo ben noto di disincanto merita un'attenta considerazione. Una volta che la relazione tra l'esperienza intensa ma elusiva di pienezza e il successivo smascheramento della sua natura effimera viene compreso simbolicamente nei termini della relazione tra un centro e una periferia esistenziale (o, per essere più chiari, tra vita vera e ozio), la lezione che ci viene impartita, nella sostanza, è che non sia dignitoso per un adulto indulgere in illusioni infantili circa ciò che l'esistenza ha *effettivamente* in serbo per lei. Alla «domenica della vita», per evocare il titolo di un romanzo di Raymond Queneau, può magari spettare di diritto un angolino protetto nelle nostre vite, ma non equivocare la sua effettiva importanza è una prerogativa irrinunciabile della maturità<sup>1</sup>.

A prima vista, potrebbe sembrare che non ci sia nulla da aggiungere a una simile interpretazione della situazione. Nelle pagine che seguono, tuttavia, vorrei provare a sondare la solidità

---

1 Cfr. R. Queneau, *La domenica della vita* (1952), tr. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 2009.

delle intuizioni su cui poggia tale giudizio pessimistico investigando al meglio delle mie possibilità tre questioni interconnesse. Per cominciare, mi propongo di capire perché le esperienze di incanto debbano piegare sempre il capo e cedere il passo al disincanto: si tratta forse di una proprietà intrinseca della condizione umana e, nel caso, con che tipo di ineludibilità abbiamo a che fare qui? In secondo luogo, visto che gli episodi di incanto comunque accadono, vorrei capire quale tipo di potenziale incarnino, usando la musica come esempio paradigmatico. Infine, prendendo spunto dalla metafora weberiana della «religiöse Musikalität» – l'aver orecchio per la religione – cercherò di stabilire se nell'esperienza della risonanza esistano i presupposti per modificare l'equilibrio tra incanto e disincanto e il rispettivo peso che i due opposti modi di entrare in relazione col mondo hanno nelle vite degli individui moderni.

## 2. *Disillusioni esasperate*

La lezione cui si è fatto riferimento sopra sostiene, in breve, che la disillusione non può non prevalere ogni volta che si verifichi una dissonanza tra i nostri improvvisi e irrealistici slanci di riconciliazione con l'esistente e le richieste prosaiche della vita quotidiana. C'è molto di vero in questo ritratto della condizione umana, ma anche qualche esagerazione. In questa sezione del saggio mi servirò delle tesi avanzate da Alfred Schütz in uno scritto sulle «realtà multiple» per gettare un po' di luce sull'uno e sull'altra<sup>2</sup>. In quel testo del 1945 Schütz distingue la realtà che definisce «preminente» (*paramount reality*) da altre «province finite di significato»<sup>3</sup>. Con questa distinzione l'attenzione del lettore viene richiamata sul fatto che il senso umano della realtà non è un prodotto omogeneo, un unico granitico blocco epistemico. Si tratta, al contrario, di un costruito sfaccettato che emerge da una sequenza di esperienze, stili cognitivi, “mondi”, che sono irriducibili gli uni agli altri e a cui si ha accesso, e da cui ci si congeda, solo mediante un salto tutt'altro

2 Cfr. A. Schütz, *On Multiple Realities*, in “Philosophy and Phenomenological Research”, 5/4, 1945, pp. 533-576.

3 Ivi, p. 551.

che indolore. Esempi di queste province di significato sono il gioco infantile, i rituali religiosi, i sogni, le intense esperienze estetiche o intellettuali, l'umorismo<sup>4</sup>.

Il motivo per cui queste pratiche significative sono definite «province» da Schütz è che, se misurate secondo i criteri che applichiamo nella vita di ogni giorno, svolgono un ruolo marginale nell'esistenza umana. Il punto di osservazione su cui fa leva questo giudizio è descritto come il «mondo dell'opera» ed è da lui ricondotto all'universo

delle realtà fisiche, ivi compreso il mio corpo; è l'ambito delle mie operazioni corporee e di locomozione; oppone una resistenza che si può superare solo con uno sforzo; mi sottopone dei compiti, mi permette di portare a termine i miei piani e mi consente di avere successo o fallire nel mio tentativo di realizzare i miei scopi<sup>5</sup>.

Riassumendo, la realtà ricalitrante di cui parla Schütz è il mondo intersoggettivo degli uomini e delle donne adulti, attivi, vigili, che esisteva ben prima che nascessimo e ci è stato tramandato dai nostri genitori e insegnanti anzitutto come una forma di conoscenza tacita che, per via della sua affidabilità, resiste a ogni forma di dubbio metodico<sup>6</sup>. La sua preminenza o predominanza è un fatto della vita umana che Schütz spiega plausibilmente (e prevedibilmente) come «fondato sull'esperienza basilare di qualsiasi persona: so che morirò e temo di morire», uno stato d'animo da lui descritto anche come «angoscia fondamentale». Detto altrimenti, il segmento del mondo fisico che è pragmaticamente rilevante per noi, che è alla nostra portata e trova in noi il suo centro spaziale e temporale, cioè il mondo della nostra opera, dei movimenti corporei, degli oggetti manipolabili e gestibili, *conta*. E questo «contare» consiste nei «molti sistemi interrelati di speranze e timori, desideri e soddisfazioni, occasioni e rischi che spronano l'uomo che ha assunto l'atteggiamento naturale a provare a padroneggiare il mondo». Il desiderio di addomesticare l'ambiente, di controllarlo ideando e realizzando progetti si impone, cioè, come un rimedio parzialmen-

---

4 Cfr. P. L. Berger, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana* (1997), tr. it. di N. Rainò, il Mulino, Bologna 1999, pp. 29-36.

5 Cfr. A. Schütz, *On Multiple Realities*, cit., p. 549.

6 Ivi, pp. 533-534, 551.

te efficace all'esperienza di contingenza radicale connaturata alla condizione umana. Trattandosi di una questione di vita o di morte, non stupisce che le persone che sposano l'atteggiamento naturale considerino «il mondo e i suoi oggetti come qualcosa di scontato, fino a prova contraria»<sup>7</sup>.

“Predominanza”, tuttavia, non equivale a verità o incontestabilità. Il senso umano della realtà, in effetti, è costantemente destabilizzato dal fatto che ciascuno di noi nella vita di ogni giorno salta incessantemente dal centro ai margini dell'esperienza vissuta alterando nel processo il proprio «accento di realtà», ossia, rispettivamente, le tensioni della coscienza, i tipi di sospensione del dubbio, le forme di spontaneità, il senso di sé e le prospettive temporali<sup>8</sup>. Entrare e uscire dal sogno, dai riti, dal gioco, equivale a conti fatti a una sequenza di piccoli traumi che lasciano le persone in una condizione di forte incertezza circa il significato ultimo di tutto ciò che li riguarda. È precisamente in questa giuntura che una cultura, con la sua rete di immaginari, narrazioni, pratiche, istituzioni, ecc., può intervenire per trasformare una relazione di fatto tra centro e periferia, tipica della vita quotidiana delle persone, in una visione del mondo connotata assiologicamente.

Questo è esattamente ciò che è accaduto alle esperienze personali di disincanto nella modernità. La preminenza esistenziale, in altre parole, ha finito per essere simbolicamente sovraccaricata da un metaracconto del disincanto del mondo che, tra le altre cose, ha capovolto l'associazione tradizionale tra conoscenza e felicità. Tutti voi *sapete* che dovete morire, perciò preparatevi: schermatevi da illusioni e fantasie autoinflitte. Da questo punto di vista, le disillusioni indotte dall'esperienza di vita appaiono come il prodotto della razionalità o, per citare l'epilogo della *Storia di un buon brahmano* di Voltaire, del «preferire la ragione alla felicità»<sup>9</sup>.

Un mondo muto e non risonante è ciò che si guadagna in cambio del raggiungimento di una condizione di distacco verso la natura interna ed esterna che, rendendo entrambe oggettive e infinitamente manipolabili, rinforza all'ennesima potenza l'atteggiamento natu-

---

7 Ivi, p. 550.

8 Ivi, p. 552.

9 Voltaire, “Storia di un buon brahmano” (1761), tr. it. di L. Bianchi, in *Pot-pourri*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 31.



rale analizzato da Schütz. Ne consegue che, se a qualcuno interessa contestare la presunta superiorità del disincanto su qualsiasi forma di incanto, la prima cosa da sondare è l'affidabilità e coerenza della tesi del disincantamento del mondo che sta alla base di tale predominio simbolico. E questo è esattamente ciò che mi accingo a fare nel secondo movimento del mio ragionamento.

### 3. *Musica e atmosfere*

Il disincanto moderno, per riassumere quanto appena detto, pretende da noi che ci adattiamo a vivere in un mondo muto, che ha smesso di parlarci con una voce amica. Tutti (o quasi) sappiamo per esperienza quanta sofferenza si nasconda dietro questa affermazione a prima vista innocua e il ricordo può farci correre un brivido lungo la schiena. Serve infatti una grande forza d'animo per sentirsi a casa in un universo compresso, senza slanci, spogliato di orizzonti di possibilità che relativizzino il «così è» e nutrano l'immaginazione. Come reagiamo, allora, quando il mondo in cui viviamo ha smesso di risuonare, quando nulla attorno a noi fa vibrare le nostre corde interiori e la nostra dignità, il nostro stesso senso del valore, sembrano dipendere solo dalla quota di volontà, azione, energia che siamo in grado di mobilitare? Che cosa significa vivere un'esistenza in cui l'unica scelta sensata è resistere e la sfida è misurare quanta verità siamo effettivamente in grado di *sopportare*?

Dipende, ovviamente. Carattere, sensibilità, aspettative, età, possono fare la differenza. Qui però mi preme indagare la reazione di chi avverte in questa situazione una mancanza allarmante ed è spinto a obiettare: «non può essere tutto qua!». Da quale sapere di sfondo scaturisce la sensazione che qui ci sia qualcosa che non va? Che cosa la giustifica? Si tratta di una risposta ragionevole alla luce dell'effetto che dovrebbe fare la nostra relazione con il mondo o è solo un sotterfugio per coltivare un'illusione destinata tutt'al più a proteggerci per un po' per poi crollare sotto l'urto implacabile della realtà, come ribadiscono a ogni piè sospinto i più disincantati tra noi?

In questa sezione intermedia del saggio vorrei soffermarmi in particolare sul nesso che esiste tra l'etica – il nostro senso più o meno esplicito di ciò che sarebbe giusto fare – e le complesse emo-

zioni che spesso accompagnano la percezione del divario esistente tra la realtà così com'è e il presentimento, che pure in essa si annida, di modi d'essere più belli, più giusti, più veri. La questione, è bene ricordarlo, va al di là dei suoi risvolti psicologici più soggettivi. Certo, il nostro modo di aprirci alla realtà è anche una questione di umore. Ma gli umori non sono mai solo stati d'animo idiosincratici poiché lo spettro di tonalità emotive entro cui prende forma la nostra relazione con gli oggetti animati e inanimati con cui entriamo quotidianamente in contatto definisce il campo dei moventi da cui dipendono il senso e l'efficacia stessa del nostro agire nel mondo<sup>10</sup>.

Fatte queste premesse, si potrebbe riformulare l'enorme punto interrogativo che aleggia sul mio ragionamento nel modo seguente: perché mai uno non dovrebbe disperare davanti alla resistenza della realtà ad assecondare le nostre migliori intenzioni gratificandole in qualche circostanza non occasionale? Provo a invertire i termini della questione. Destarsi in un mondo che ha smesso di parlarci con una voce amica, sofferenza a parte, può avere per qualcuno anche il significato di un risveglio dal sonno dogmatico (o, poco cambia, dell'ingresso nell'età adulta o del ripudio delle consolazioni a buon mercato). Poiché può rappresentare, insomma, anche un moto di orgoglio, un modo per ribadire la propria dignità *malgré tout*, uno stato paralizzante di malinconia non è il suo sbocco inevitabile. Detto altrimenti, lo stallo del «così è» cessa di essere l'ultima parola nel momento in cui la frase diventa la verbalizzazione non di una resa, ma di un disagio che può essere affrontato stoicamente.

La scelta dell'avverbio dovrebbe far pensare a qualcosa di simile a una dichiarazione d'indipendenza. Fa niente se il mondo non ci risponde, se si offre inerte alle nostre scelte: possiamo fare da noi. Possiamo cioè conferire al mondo quello spessore che credevamo avesse, ma invece non ha, inoculando nel suo corpo inanimato le ragioni che possono riscattarlo e che, per di più, rientrano nel perimetro della nostra creatività intellettuale, morale, estetica. Il mondo ci appare ingiusto? Ragione in più per denunciarne l'ingiustizia. Il mondo ci appare squallido? Ragione in più affermare il potere disarmato della bellezza. Il mondo ci appare falso? Ragione in più per scovare la verità dietro le menzogne che lo rivestono.

---

10 Ho discusso a lungo questo tema nel capitolo conclusivo di *La ragione e i suoi eccessi*, Feltrinelli, Milano 2014.

Tali ragioni devono solo essere abbastanza stringenti da sostenere il peso di un simile sforzo volontaristico. Alla fine, non importa se si tratta di ragioni ipotetiche («se non vuoi perdere la faccia, hai una sola opzione: reagisci!») o categoriche («non hai scelta, la tua dignità di essere razionale te lo impone: dimostra quanta verità puoi sopportare!»), l'essenziale è che sfocino in una rivendicazione di sovranità attraverso cui il soggetto, in quanto individuo o in quanto membro di una specie, si afferma come un'irriducibile sorgente di decisioni coerenti – il punto in cui termina lo scaricabarile, per usare un'immagine familiare. In questo senso, la forzata rinuncia alla natura esterna quale fonte di ispirazione e consolazione può rovesciarsi in una forma di *self-empowerment*, cioè di potenziamento o capacitazione spirituale autosufficiente.

Ribadisco il punto: ci sporgiamo sul mondo e questo ci viene incontro come un'alterità distante, ostica, che dobbiamo tenere a bada. Ci ritraiamo e cerchiamo rifugio in quel punto inesteso dentro di noi da cui sembra dipendere la presa di coscienza della nostra differenza ontologica. A una realtà esterna muta, livellata, inerte si contrappone, dunque, una soggettività che confida nella possibilità di ribaltare il distacco in emancipazione, l'estraneità in autonomia, l'indifferenza in plasticità. L'ideale stoico di autosufficienza che fa capolino dietro questo modo di elaborare il lutto per la perdita di un mondo in cui sarebbe ancora possibile sentirsi a casa si traduce infine, grazie alle pratiche disciplinari diffuse nella società, in un modello esigente di maturità personale, di *self-reliance*.

Per la maggioranza delle persone questo prototipo di personalità riuscita è allo stesso tempo seduttivo e ostico. Perché? Anzitutto perché, proponendo un modello perfezionista di adultità, si contrappone frontalmente alla porosità e instabilità dell'esperienza infantile del mondo in cui la realtà di ogni giorno viene vissuta come qualcosa di animato, esuberante, continuamente galvanizzato da forze vitali che eccedono la logica ordinaria e lasciano scorgere un lato notturno, elusivo, per certi aspetti persino sinistro dell'esistenza. Per chi sposa il suo punto di vista il passaggio all'età adulta prevede necessariamente l'accentramento nel soggetto di ogni potere agentivo – la padronanza di sé – a cui corrisponde, dal lato del mondo esterno, una drastica riduzione del ruolo della ricettività – e quindi della dipendenza – nella vita

spirituale delle persone. Per molti questa rinuncia incondizionata al contenuto di verità dell'esperienza infantile del mondo è però un boccone difficile da digerire.

In effetti, non sarebbe corretto dire che le persone che compensano la perdita di risonanza del mondo con un'assunzione titanica di responsabilità hanno rinunciato del tutto alla ricettività. Hanno piuttosto barattato una risonanza centrifuga per una risonanza centripeta. Ciò che suscita la loro ammirazione e fa vibrare le loro corde interiori più profonde è infatti la capacità di restare fedeli al vero, al giusto, al bello, pur in assenza di qualsiasi sostegno esterno. Su che cosa faranno leva, invece, quanti faticano a riconoscersi in questo ritratto della condizione umana e cercano altrove le risorse per non cedere al cinismo di chi nel mondo vede solo opportunità di autoaffermazione e mai impegni disinteressati? Dato che il fulcro della questione è la distinzione tra le tendenze centripete e centrifughe dell'immaginazione morale umana, da qui in avanti vorrei soffermarmi proprio sul modo in cui la musica e, più in generale, la musicalità dell'ambiente terrestre può aiutare le persone ad allargare i propri orizzonti per fare posto a ciò che, detto senza troppi giri di parole, può salvare l'essenziale.

Per cominciare, perché mai uno dovrebbe chiamare in causa proprio la musica per spiegare che cosa sia la risonanza centrifuga – una risonanza *world* – anziché *self-related*? E da che cosa dipende la sua presunta efficacia nel rianimare l'immaginazione morale e riconnetterla sistematicamente al mondo? Il primo dato empirico che si può portare a sostegno di una simile convinzione è che la musica, com'è noto, smuove e commuove. Questo però non è un fatto che si autointerpreta. In che modo i suoni e il ritmo influiscono sulla vita interiore delle persone?

Per togliere subito di mezzo un possibile equivoco, la funzione morale della musica, per come è intesa qui, non può essere fatta dipendere dalla sua capacità quasi meccanica di suscitare emozioni. Certo, tutti abbiamo sentito parlare dei trucchi dei compositori. Un accordo in minore, ci suggerisce chi la sa lunga, è perfetto per provocare un tuffo al cuore. Una sequenza ritmata di accordi sospesi può far muovere i piedi anche all'adolescente più inibito. Un accordo di settima maggiorata predispone al sogno. Confondere l'orecchio dell'ascoltatore è la via più diretta per metterlo a disagio o incutergli un vago senso di apprensione. Per molti aspetti, la musi-

ca ricorda effettivamente una sostanza psicotropa in quanto sembra possedere la capacità di indurre stati mentali piacevoli o spiacevoli o in qualche caso persino causare reazioni fisiche stereotipate<sup>11</sup>.

Per i nostri scopi, tuttavia, anziché accontentarsi dell'analogia pigra con gli stupefacenti, è più utile pensare effetti psicoattivi del genere come casi limite della capacità della musica, e dei suoni più in generale, di creare o evocare «atmosfera»<sup>12</sup>. Il concetto di atmosfera è particolarmente importante in questo ambito perché ci invita a riflettere sui modi in cui la realtà si offre originariamente all'attenzione delle persone. Ci alziamo insonnoliti dal letto e gli esseri animati e inanimati che incrociamo sul nostro cammino mentre riprendiamo contatto col mondo ci vengono incontro come aperture comunicative indeterminate: il gatto inutilmente lamento-oso o teneramente comunicativo; la sedia che ci indica garbatamente la via verso la porta o che ci intralcia dispettosamente; i fastidiosi rumori di una città che non si ferma mai o i rassicuranti suoni di una mattina identica a tutte le altre. Potremmo anche dire che l'atmosfera è la prima cosa di cui facciamo esperienza risvegliandoci. Il piede che poggiamo a terra scendendo dal letto ci fa entrare in una zona di contatto tra interno ed esterno in cui il confine tra corpo e psiche diventa massimamente poroso<sup>13</sup>. Visto il contesto, si potrebbe descrivere questa terra di mezzo come una specie di musica di sottofondo – appunto una tonalità emotiva.

Apriamo gli occhi e, a seconda dei casi, il silenzio della stanza può assumere la stessa tinta lugubre di un re minore suonato da un organo a canne o l'agilità celeste di un oboe mozartiano. Ovviamente è sempre possibile scegliere di chiudere l'orecchio a queste «sonorità» – non prestare loro attenzione – proprio come facciamo quando neghiamo il nostro assenso al malumore che, potendo scegliere, vorremmo scrollarci di dosso come forfora dalle spalle. Per

---

11 Cfr. O. Sacks, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello* (2008), tr. it. di I. Blum, Adelphi, Milano 2009.

12 Sui possibili usi del concetto di «atmosfera» in filosofia cfr. T. Griffiero, *Atmosfera: Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

13 Cfr. J. Brauer, *How Can Music Be Torturous? Music in Nazi Concentration and Extermination Camps*, in "Music & Politics", 10/1, 2016, pp. 1-34, disponibile a: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0010.103/how-can-music-be-torturous-music-in-nazi-concentration?rgn=main;view=fulltext> (consultato il 31 maggio 2021).

questo ho parlato sopra di un'offerta comunicativa indeterminata. Lo stesso, d'altro canto, capita con la musica che, per essere goduta fino in fondo, presuppone la disponibilità a mettersi in ascolto. Certo, i suoni si insinuano nelle orecchie indipendentemente dal consenso di chi li intercetta, ma perché diano i frutti di cui sono i germi è necessaria una qualche forma di abbandono esplorativo da parte del fruitore. La musica deve cioè mescolarsi con i nostri pensieri e sentimenti se vogliamo che faccia vibrare le corde giuste. I suoni, a quel punto, ricevono sempre una risposta costruttiva.

L'aspetto interessante della faccenda, comunque, è che, nel caso della musica, tale risposta avviene in genere senza la mediazione di una rappresentazione mentale, ossia senza un atto esplicito di focalizzazione. In effetti, se non si vuole correre il rischio di interromperne il flusso, la reazione più consona all'offerta comunicativa indeterminata dei suoni sarà verosimilmente di tipo enattivo-mimetico. Più che le idee o le parole, sono cioè il canto o la danza a favorire l'esplorazione dell'atmosfera associata a una determinata sonorità. Questo si spiega, probabilmente, col fatto che i significati (o meglio, i «protosignificati») veicolati dai suoni sono per definizione sfocati, incompleti, non autosufficienti: mancando di un referente diretto, devono cioè essere reincorporati entro la processualità irripetibile dell'esistenza di chi si è messo in ascolto. Detto altrimenti, sono destinati ad agire per gradi, zigzagando e in maniera tendenzialmente carsica<sup>14</sup>.

Ricapitolando, per gli esseri umani non si dà mondo senza un assortimento di atmosfere. L'atmosfera, come detto, non è un oggetto che ci sta di fronte e che è possibile supervisionare e padroneggiare. È piuttosto una zona di contatto tra le varie dimensioni dell'esperienza in cui viene spontaneo inoltrarsi e che si può esplorare più o meno creativamente. È qui infatti che incontriamo le «ragioni», ossia quei nessi immateriali tra i dati di esperienza che, agendo da moventi *sui generis* per l'azione o la credenza, danno nuova linfa e slancio alle propensioni esplorative di chi ha avuto accesso a esse tramite la terra di mezzo «atmosferica» descritta sopra.

---

14 Sul complesso rapporto tra musica e “significato” cfr. A. Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 7: «si può considerare come dotata di significato qualsiasi forma di articolazione che può dischiudere il mondo in modi che influiscono sulla condotta e la comprensione della vita».

A questo punto non dovrebbe essere difficile capire perché la musica agisca spesso nelle nostre vite come un sostegno a tale esplorazione indeterminata negli esiti. Canzoni, sinfonie, sonate, opere, versi, richiami sessuali, ritmi, cantilene, fischi, serenate, rapping, interagiscono con le atmosfere che ci avvolgono fin dal risveglio producendo reazioni diversificate, volta a volta sognanti, insofferenti, allarmate, nostalgiche, indemoniate, blande, ecc. Nei casi più significativi l'interferenza ci lascia in uno stato d'animo di sospensione in virtù dell'intensificazione o di un repentino cambio di atmosfera, oppure semplicemente perché la nostra attenzione viene calamitata dall'esistenza stessa dell'atmosfera.

La lista di esempi che uno potrebbe portare a sostegno di queste considerazioni è pressoché infinita. Esiste un modo più efficace per dare una forma riconoscibile all'idea che la gioia sia un fatto basilare dell'esistenza che ascoltare il concerto per clarinetto e orchestra K. 622 di Mozart? E quanto questa convinzione può essere incrinata dal senso di incongruità che lascia dietro di sé una canzone come *L'illogica allegria* di Giorgio Gaber? E rispetto alla tristezza maligna che cosa conta di più: la prospettiva di una sublimazione spontanea della malinconia quale quella che si fa strada nel cuore di chi ascolta durante il secondo movimento del concerto per pianoforte e orchestra n. 23 di Mozart oppure il senso di ineluttabilità che trasmette la lettura che Amanda Palmer ha fatto del poema «Having it out with Melancholy» di Jane Kenyon?<sup>15</sup>

Esempi del genere potrebbero continuare all'infinito. Prima o poi, però, sono destinati a scontrarsi con i controesempi più disturbanti. Chi più chi meno, li conosciamo tutti: Josef Mengele che ascolta inebriato Schumann; lo stupratore di *Arancia meccanica* che adora Beethoven; o uno dei tanti serial killer musicofili che popolano l'immaginario letterario della contemporaneità. Come facciamo a far tornare i conti in questi casi? Come si concilia il contributo essenziale che la musica può offrire all'espansione degli orizzonti morali e della ricettività verso ciò che di vero, giusto, bello si annida nella durezza della lotta per l'esistenza con le vette agghiaccianti che può toccare la crudeltà e l'insensibilità umana?

---

15 Per quest'ultimo esempio cfr. <https://www.brainpickings.org/2017/09/27/having-it-out-with-melancholy-jane-kenyon-amanda-palmer/> (consultato il 31 maggio 2021).

Qui diventa quasi obbligatorio il riferimento a Dostoevskij. L'esplorazione morale che confida nella ricettività umana, come si intuisce leggendo romanzi inquietanti come *I demoni* o *I fratelli Karamazov*, è rischiosa per definizione in quanto può condurre chi vi si avventura fino e, se possibile, persino oltre i confini dell'esperienza di creature che sono vulnerabili e vulneranti in un senso non ordinario, dato che sembrano avere la potenzialità di trascendere la propria specifica forma di animalità sia verso l'alto sia verso il basso. Accrescere la propria ricettività morale, detto altrimenti, significa anche esporsi al rischio di smantellare la schermatura che tiene separati mondo interiore e mondo esterno, minando la sovranità di agenti che aspirano ad avere quanto più controllo possibile sulla qualità dei propri desideri e le conseguenze delle proprie decisioni. In ambito etico, tuttavia, salvezza non significa immunizzazione. Moralmente parlando, l'unica salvezza a cui ha senso aspirare su questa terra è quella che deriva dalla fiducia nel fatto che il mondo sia un luogo degno di essere salvato.

#### 4. *Avere orecchio per la religione*

Ma possiamo fermarci qui? Per arginare gli effetti indesiderati del disincanto moderno è sufficiente focalizzarsi sul «“canto” nell'incanto», per mutuare una geniale osservazione di Jane Bennett<sup>16</sup>? Che cosa possiamo rispondere a chi si dischiara insensibile alla musicalità del mondo?

È stato proprio Max Weber, l'inventore della tesi del disincanto del mondo, a stabilire un nesso, sia pure solo metaforico, tra la condizione psicologica di *Entzauberung*, e l'amusia, l'insensibilità

---

16 Cfr. J. Bennett, *The Enchantment of Modern Life. Attachment, Crossings, and Ethics*, Princeton University Press, Princeton 2001, p. 34. Per un'analisi dello specifico carattere epifanico della musica, da lui descritto come «non-representational “excess”», cfr. C. Taylor, *The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2016, pp. 240-249. Per una scrupolosa disamina critica della tesi weberiana del disincanto del mondo cfr. H. Joas, *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung*, Suhrkamp, Berlin 2017. Ho discusso il carattere «mitico» del metaracconto moderno della secolarizzazione nell'introduzione a *La città post-secolare. Il nuovo dibattito sulla secolarizzazione*, Queriniana, Brescia 2019, pp. 7-13.



alle *affordances* musicali. È a lui, infatti, che dobbiamo il primo uso dell'immagine della «religiöse Unmusikalität»: dell'indifferenza verso la religione come una specifica forma di sordità ad alcune “tonalità” dell'esistenza. Per essere precisi, la prima traccia di questa autorappresentazione come una persona spiritualmente o religiosamente insensibile ricorre in una lettera inviata a Ferdinand Tönnies nel 1909, in cui Weber, con un pizzico di civetteria, si presenta come l'incarnazione esemplare di tale condizione psicologica non risonante. «È vero – si legge in quel passo – che sono assolutamente sordo rispetto alle questioni religiose e che non ho né l'esigenza né la capacità di erigere alcun edificio religioso dentro di me – è semplicemente qualcosa di impossibile per me e come tale lo rigetto»<sup>17</sup>.

Recentemente, la creazione linguistica weberiana è stata rispolverata da Jürgen Habermas e Richard Rorty con intenti leggermente diversi ma un obiettivo convergente: quello di segnalare, cioè, sia la loro distanza dal cosiddetto «ritorno del sacro» sia la loro mancanza di animosità verso tale fenomeno (detto con altre parole: il loro rifiuto di schierarsi dalla parte degli «atei militanti»)<sup>18</sup>. La metafora della sordità religiosa è tornata a essere popolare nelle litigiosissime sfere pubbliche dei nostri tempi proprio perché cattura e rende intelligibile un'esperienza significativa che, tra l'altro, veicola il senso di un paradosso. Per cominciare, c'è una certezza soggettiva granitica. Alcune persone oggi sono sicure al cento per cento di non capire che cosa passi per la testa (e il cuore) di un credente. Sanno per certo di essere diverse, estranee al suo modo di essere, fare e pensare. Allo stesso tempo, però, dare a qualcun altro la colpa per questa condizione di estraneità non ha molto senso visto che nella propria cerchia sono in genere molte le persone ragionevoli che hanno ancora un legame stretto con un ambito dell'esperienza con cui non si è, o non ci si sente più in sintonia.

Ha senso, allora, andare alla ricerca di un elemento passivo in sé stessi, una disposizione che non si controlla, a cui attribuire la re-

17 Cfr. M. Weber, *Max Weber Gesamtausgabe*, Band 2/6: *Briefe 1909-1910*, a cura di M. R. Lepsius e W. J. Mommsen, Mohr Siebeck, Heidelberg 1994, p. 63.

18 Cfr. J. Habermas, «Fede e sapere», tr. it. di L. Ceppa, in *Il futuro della natura umana. I rischi di una eugenetica liberale*, Einaudi, Torino 2002, p. 111; R. Rorty, «Anticlericalismo e ateismo», tr. it. di S. Zabala, in R. Rorty – G. Vattimo, *Il Futuro della religione. Solidarietà, carità, ironia*, Garzanti, Milano 2005.

sponsabilità di tale divario incolmabile. Da qui prende forma l'immagine di una mancanza di ricettività. Forse siamo *noi* il problema. Tutto dipende dalla nostra insensibilità a contenuti dell'esperienza a cui non si è mai avuto accesso o con i quali non si riesce più a entrare in contatto. Si tratta di esperienze che si riescono a malapena a immaginare, che si possono forse congetturare in modo distaccato, ma che ci lasciano freddi e con cui, per quanti sforzi facciamo, non riusciamo a entrare in risonanza. È stato ancora una volta Weber a formulare con precisione l'idea che sto cercando di mettere a fuoco: «Anche da questo punto di vista – scrive sempre a Tönnies – mi considero un invalido, un ritardato a cui tocca ammettere con onestà che deve rassegnarsi a tale stato di cose»<sup>19</sup>.

Weber sembra qui semplicemente impegnato a riconoscere un fatto che lo riguarda direttamente. Più specificamente, egli si sta descrivendo come una persona incapace di fare qualcosa che potrebbe persino desiderare di fare se solo non fosse impedito da quella che a tutti gli effetti appare come una contingenza “naturale”. Una significativa dissonanza, tuttavia, si può riscontrare tra questo autoritratto e la sua determinazione, espressa sia in privato sia in pubblico, a esercitare al massimo grado la libertà dalle illusioni infantili, affrontando virilmente il destino e resistendo stoicamente al sacrificio dell'intelletto a cui acconsentono invece le persone che vengono sopraffatte dalla propria sensibilità religiosa.<sup>20</sup> Weber, in sintesi, sta sbandierando qui non tanto la sua incapacità, quanto piuttosto la sua *riluttanza* a cedere alle lusinghe della religione. In un passo della conferenza sulla «Scienza come professione» egli si è spinto fino al punto di chiedere alle persone dotate di orecchio religioso di accettare il *Grundtatsache*, cioè «il fatto fondamentale che il destino impone loro di vivere in un'epoca senza Dio e senza profeti»<sup>21</sup>.

Nella parte restante del saggio vorrei concentrarmi sulla metafora della «sordità» religiosa per capire se l'oscillazione weberiana tra incapacità e rifiuto deliberato è riconducibile in ultima istanza a una concezione eccessivamente polarizzata della relazione tra la

---

19 Cfr. M. Weber, *Briefe 1909-1910*, cit., p. 64.

20 Ho discusso questo tratto emblematico della personalità weberiana in *La ragione e i suoi eccessi*, cit., p. 82.

21 Cfr. M. Weber, «La scienza come professione» (1917), tr. it. di A. Giolitti, in *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1988, p. 38.

parte più attiva e quella più ricettiva della mente umana. Insomma, fino a che punto è ragionevole rappresentarsi come una creatura non musicale, senza orecchio, tetragona a ogni dono che la musica può portare con sé? Ovviamente, lo è. Non avrebbe senso, per esempio, accusare Weber di mentire o avere pronunciato un'affermazione senza senso. Fatta eccezione per i rarissimi amusici, l'affermazione, tuttavia, dev'essere qualificata, perché la pretesa di estraneità può essere solo parziale nel caso della musica. Diciamo allora che quando ci si descrive come «non musicali» si sta alludendo a una scarsa suscettibilità al potere della musica di evocare atmosfere. In altre parole, quello che la persona «unmusikalische» avverte è l'assenza di una relazione trasformativa, incrementale, tra la musica e il proprio particolare *sensorium*. Pur essendo in grado di *ascoltare* la musica, si può allo stesso tempo essere incapaci di *sentirla* veramente, si può essere ignari dei suoi incanti.

Un altro modo per ribadire il punto è sostenere che le persone senza orecchio musicale non hanno pieno accesso a quello spazio che Roger Scruton ha brillantemente descritto come «acusmatico»: «uno spazio zeppo di movimenti e campi di forza in cui in realtà non si muove nulla», perché la causalità che vi opera «è o punta a essere una causalità delle ragioni. Nelle opere musicali riuscite c'è una ragione per ogni nota, sebbene non sia necessariamente una ragione che potrebbe essere tradotta in parole»<sup>22</sup>. Quella che a un musicofilo apparirà probabilmente come una banalità può effettivamente risultare quasi incomprensibile a chi ha scarsa dimestichezza con la musica.

Suggerisco di concepire la mancanza di risonanza in un campo esperienziale quale quello musicale come una forma di sordità a una specifica varietà di valore, posto che la musica, intesa come un modo corporeo e mentale di fare i conti con la sovrabbondanza di senso della realtà, sia concepita come un'attività espressiva in grado di generare esperienze significative di «autotrascendendimento»<sup>23</sup>. L'amusia, detto altrimenti, può essere vista come una forma

---

22 Cfr. R. Scruton, *Music as an Art*, Bloomsbury Continuum, London 2018, pp. 81-82.

23 Per capire su che cosa poggi la capacità di andare oltre sé stessi pur restando sé stessi, è fondamentale la distinzione tra l'«essere desiderabile» e il «meritare di essere desiderato». In proposito cfr. C. Taylor, «Che cos'è l'agire umano?», tr. it. di P. Costa, in *Etica e umanità*, Vita & Pensiero, Milano 2004, pp. 49-85.

di incapacità a sintonizzarsi con il potere attrattivo di un campo d'esperienza che è allo stesso tempo anche uno spazio epistemico *sui generis*. In questo spazio risonante, l'attenzione dei partecipanti è catturata da qualcosa che è simultaneamente presente e assente. È presente come il «del quale» verso cui converge l'intenzionalità ridondante degli agenti coinvolti. È però anche assente, nella misura in cui è ineffabile. Sebbene si possa certamente imparare qualcosa quando si sente la musica, ciò che si è imparato diventerà però chiaro solo in seguito e in una situazione specifica che funzionerà da innesco cognitivo.

Per i miei scopi, questa capacità di capitalizzare la passività ha un'importanza fondamentale. Possiamo immaginare la musica, infatti, come una sorta di attrattore che influisce sulla ricettività umana per mezzo di un potere causale speciale che agisce sia sulla mente sia sul corpo. Per goderne fino in fondo, la musica esige quindi una forma di abbandono e ciò, a sua volta, spiega perché ci sia talvolta bisogno di un contesto di fruizione strutturato, analogo a uno spazio rituale, per isolare l'ascoltatore dai rumori del mondo circostante.

Da questo punto di vista la capacità di *sentire* la musica implica un duplice sacrificio. Da un lato, chi ascolta deve rinunciare a un pieno controllo sulla propria vita emotiva al fine di incoraggiare un dispiegamento a trecentosessanta gradi della virtù della simpatia. Dall'altro lato, il sacrificio richiesto dev'essere compreso (etimologicamente) come la creazione di uno spazio di esperienza "sacro", cioè fuori dall'ordinario. A quanto pare, questo è esattamente ciò che una persona non musicale è *incapace* di fare. Osservata da un'altra angolatura, tuttavia, la suddetta persona potrebbe essere descritta anche come *refrattaria* ad aprirsi a quelle che avverte come le lusinghe ingannevoli della musica, proprio perché teme di perdere il pieno controllo sulle conseguenze di una simile esposizione alla contingenza.

Se l'analogia regge, una persona insensibile alla dimensione spirituale dell'esistenza può essere paragonata a qualcuno che, sebbene sia in grado di ascoltare, è incapace e/o riluttante a sentire veramente la musica, in quanto ai suoi occhi adottare un atteggiamento ricettivo implicherebbe il volgere le spalle a una componente essenziale della propria ipseità – di *chi* lei è. C'è effettivamente in gioco una forma di estraneità qui, ma non equivale a una forma di

totale estraneazione. Se le cose stanno in questi termini, allora, reclamare per sé stessi una condizione di sordità religiosa può avere persino degli accenti positivi, in quanto può implicare un rifiuto ragionato a sacrificare la propria autonomia sull'altare della connessione emotiva. In breve, qui l'ideale morale è la piena responsabilità dell'agente per i propri impegni di valore in qualsiasi ambito dell'esistenza. In questo senso, la sordità religiosa comporta anche una dichiarazione di indipendenza morale del soggetto rispetto al mondo esterno. Ma questo slittamento da una a prima vista innocente ammissione di un tratto caratteriale a un disimpegno di principio nei confronti della (supposta) forza moralmente trasformativa della realtà è così indolore come può sembrare a prima vista? Non esistono ragioni stringenti per sostenere che un grado sostanziale di passività è necessario per entrare in contatto con quelle fonti del senso della nostra dignità e valore da cui la personalità morale è plasmata da cima a fondo?

Provo a imbastire una risposta circostanziata a queste difficili domande. Nella vasta rete di credenze in cui ciascuno di noi è posizionato ce ne sono alcune, è questa la mia tesi di fondo, che svolgono il ruolo di intuizioni sulla condizione umana che dischiudono allo stesso tempo un mondo interiore ed esteriore, io e mondo. Suggestivo di pensarle come il deposito delle nostre esperienze di autotrascendenza. Il significato di questa frase è più banale di quanto non sembri. Per trascendenza di sé intendo infatti tutti quegli eventi, incontri, casi della vita che dischiudono nuove interpretazioni, nuove prospettive sul nostro modo di essere al mondo. Con una scelta linguistica memorabile Iris Murdoch le ha descritte in un saggio come «profonde configurazioni morali del mondo, non semplici linee tracciate attorno ad ambiti fattuali separabili»<sup>24</sup>. Tali configurazioni morali sono in genere condensate in affermazioni gnomiche di questo tipo:

*La cosa migliore che possa capitare a un essere umano è non essere mai nato.*

*Essere felici significa sentirsi a casa nel mondo.*

---

24 Cfr., I. Murdoch, *Vision and Choice in Morality*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", 30/1, 1956, p. 47.

Ciò che accomuna frasi del genere è la loro densità semantica. Pur essendo enunciati semplici non sono infatti immediatamente comprensibili, in quanto esprimono un punto di vista sull'esistente e lo scorcio che dischiudono non è pienamente comprensibile a meno che non si venga a capo del loro modo di rispondere a un significato esistenziale più profondo. In questo senso, per capirle fino in fondo serve una conversione dello sguardo. In virtù della loro natura olistica possono essere descritte come il prodotto di una forma specificamente umana di creatività epistemica che non dipende soltanto dalla capacità di rappresentare correttamente delle entità distinte. Simili credenze dipendono piuttosto dal nostro modo di relazionarci all'ambiente, di risuonare con esso, di fare esperienza diretta della rilevanza di ciò che è in gioco nei nostri incontri o giudizi.

Se concordiamo con questo modo di impostare la questione, la pertinenza dell'analogia con la musica dovrebbe risultare ovvia. Sebbene ci si possa accostare alla musica in un atteggiamento distaccato, una forma di totale disimpegno è per principio incompatibile con le condizioni di accessibilità del suo contenuto. Ne consegue che un rifiuto a priori a fare i conti con il suo potere trasformativo è destinato a impedire l'accesso alle "metacredenze" veicolate, per esempio, da una musica dotata di una capacità speciale di entrare in risonanza con chi ascolta. Si può, per esempio, passare la vita in una condizione di latente stupore per l'enigmatica dialettica tra la forza impersonale della sessualità umana e il potere di personalizzazione dell'amore, finché un giorno non capita di *sentire* veramente il *Don Giovanni* di Mozart al punto che l'opera finisce per dischiudere una nuova configurazione morale che trasforma per sempre la propria visione delle cose<sup>25</sup>. Qualcosa di analogo, suppongo, si potrebbe dire di un'esperienza spirituale profonda: quando avviene, essa ha il potere di colmare il divario tra le parti più attive e quelle più ricettive dell'io riconfigurando la nostra relazione con il mondo. La vita in effetti *risuona* in maniera differente, dopo.

---

25 Sulla rilevanza filosofica del *Don Giovanni* cfr. B. Williams, «Don Juan as an Idea», in L. Goher – D. Herwitz (a cura di), *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*, Columbia University Press, New York 2006, pp. 107-118; I. Singer, *Mozart & Beethoven: The Concept of Love in their Operas*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010<sup>2</sup>.

Ritornando all'autoritratto di Weber e all'immagine di una persona religiosamente amusica, il ragionamento svolto fin qui potrebbe essere riassunto dicendo che l'incapacità di accettare quegli aspetti della condizione umana che sembrerebbero esigere un sacrificio dell'intelletto si può più fruttuosamente concepire in analogia con una forma di chiusura volontaria alla musicalità del mondo, al «canto» nell'incanto, per citare ancora Bennett. In ogni caso, questa forma di disimpegno non è inevitabile. In breve, la musicalità religiosa – al pari di qualsiasi altra forma di responsività ai significati più profondi dell'esistenza umana – non è necessariamente una caratteristica psicologica ostile all'autonomia di giudizio o all'integrità intellettuale – un cedimento, per così dire, al bisogno di essere consolati per la durezza della vita – ma va vista piuttosto come l'espressione di una fiducia ragionevole in una potenzialità della mente umana incarnata: la capacità cioè di essere toccati, afferrati e commossi da qualcosa che non offre un'immediata ricompensa materiale. Di conseguenza, la caratteristica più affascinante delle esperienze effimere di incanto consiste non tanto nella loro impermeabilità al potere analitico e chiarificatore della ragione quanto piuttosto nella loro capacità di attivare una forma situata di creatività morale che, ancorché incarnata in un soggetto, non è mai totalmente padroneggiabile. La loro qualità cruciale, in breve, è l'indisciplinata forza rivelatoria che le pone esattamente al centro di un processo non impersonale di costruzione dell'identità.

### *5. Conclusioni*

Che cosa resta, allora, una volta che la diagnosi del disincanto del mondo è stata relativizzata e l'incanto viene compreso come una forma di risposta ragionevole alla musicalità del mondo?

Per chiarire quale sia la vera posta in gioco in questo ambito serve qualcosa in più della metafora weberiana di un orecchio sensibile o insensibile alla dimensione spirituale dell'esistenza. Se l'indifferenza alle configurazioni morali profonde dell'esistente non dipende solo da una prerogativa psicologica contingente, si tratta allora di focalizzarsi sulla nostra relazione complessiva con il mondo e sviluppare una prospettiva più inclusiva. Più in particolare, dobbiamo vedere il mondo come un luogo in cui il valore intrinseco riemerge

incessantemente sotto la guisa di opportunità, di *affordances*, che possono essere colte solo se non le supervisioniamo in un'attitudine distaccata. In queste righe conclusive del saggio vorrei ricollegarmi alla teoria sociale della risonanza elaborata recentemente da Hartmut Rosa per chiarire fino a che punto l'adesione a una visione della condizione umana incentrata su di essa possa aiutarci a spiegare come sia possibile che «la natura o l'universo che ci circondano siano la sede di significati umani che restano "oggettivi", nel senso che non sono proiettati arbitrariamente mediante la scelta o il desiderio contingente», anche dopo che «ci siamo lasciati alle spalle il mondo "incantato" degli spiriti»<sup>26</sup>.

Per cominciare, è importante ribadire che ridimensionare la diagnosi storica del disincanto del mondo non significa negarla *in toto*. Significa piuttosto creare le condizioni per usi selettivi e non convenzionali del ritratto della modernità proposto da Weber. Questo è esattamente ciò che fa Rosa nel suo libro quando sostiene che la comparsa di un'identità distaccata, autarchica, schermata è stata la precondizione per poter espandere considerevolmente il ruolo svolto dalla risonanza nelle transazioni quotidiane che le persone hanno col mondo esterno. In questo senso specifico, l'età moderna è sia ostile sia ospitale verso le esperienze risonanti. Ecco perché il concetto può essere usato simultaneamente sia come uno strumento diagnostico sia come un modo per esaminare criticamente la promessa di felicità incapsulata nella forma di vita moderna<sup>27</sup>.

Sebbene si presenti nelle vesti di un trattato socio-filosofico dettagliatissimo, la teoria della risonanza di Rosa poggia a conti fatti su un'idea semplice. Nella sua ottica, la risonanza costituisce il legame basilare che gli esseri umani hanno col proprio ambiente. Più in particolare, la risonanza è una forma di relazione a due sensi tra l'io e il mondo che è espressa simbolicamente dal movimento divergente dell'«af←fetto e dell'e→mozione»<sup>28</sup>. In una *liaison* risonante soggetto e mondo si toccano e si trasformano reciprocamente. La risonanza, dunque, non è una mera eco, ma una relazione responsiva in cui entrambi i poli sono attivi, sebbene in modi differenti.

26 Cfr., C. Taylor, *Recovering the Sacred*, in "Inquiry", 54/2, 2011, pp. 113-125.

27 Cfr., H. Rosa, *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2016.

28 Ivi, p. 279.



Parlano, cioè, con una voce propria, e le potenzialità trasformative che incarnano sono rinforzate dal riferimento a beni costitutivi, che non sono riducibili a mere preferenze. Nella relazione di risonanza è all'opera, per esprimersi altrimenti, una dialettica di chiusura e apertura, di autoaffermazione ed esposizione all'altro, il cui esito è sempre superiore alle premesse. Come precisa Rosa:

Le esperienze risonanti sono legate in maniera essenziale all'affermazione di valutazioni forti che hanno luogo quando e dove i soggetti entrano in contatto con qualcosa nel mondo che rappresenta per loro una fonte indipendente di valore, che viene loro incontro, cioè, come qualcosa di prezioso e assolutamente importante: qualcosa che gli sta a cuore<sup>29</sup>.

La risonanza è dunque una forma speciale di sintonia, di vibrazione sincronica, di contatto allo stesso tempo fisico e spirituale. La si può sperimentare di fronte a una persona, un paesaggio, un prodotto della creatività umana come un romanzo o una canzone, quando il soggetto avverte la forza trainante di un legame con il mondo circostante che si manifesta sotto il segno della cura, della non indifferenza, del valore intrinseco e indisponibile. In queste occasioni il presente si dilata e il soggetto si sente allo stesso tempo centrato e de-centrato, in quanto il fulcro della sua esistenza diventa temporaneamente la relazione. Una relazione non esclusivamente armonica o consonante, però, perché la capacità di entrare in un rapporto di risonanza con il mondo presuppone una familiarità profonda con la condizione opposta di indifferenza o estraneità che tutti conosciamo per esperienza diretta nel mondo ipercinetico confezionato dalle nuove tecnologie. Come nota Rosa nel suo libro:

La risonanza non sorge mai dove tutto è 'pura armonia', e nemmeno dall'assenza di alienazione. Al contrario, è piuttosto *il tralucere della speranza di una metamorfosi reciproca (Anverwandlung) e di una risposta in un mondo che non ci parla. [...] Alla radice dell'esperienza di risonanza si trova l'urlo del non conciliato e il dolore dell'alienato. Al suo centro non sta la negazione o la repressione di ciò che oppone resistenza, ma la momentanea, solo vagamente percepibile certezza di una trascendenza "malgrado tutto"»*<sup>30</sup>.

---

29 Ivi, p. 291.

30 Ivi, pp. 321-322 (corsivo nell'originale).

Si potrebbero descrivere questi momenti transitori, ma rivelatori, di *deep resonance* come una confutazione *in re ipsa* del dualismo delle sostanze. Detto concisamente, sono attimi intensi in cui si tocca con mano il fatto che il centro di gravità delle esperienze personali autentiche non sta né dal lato del soggetto né da quello del mondo. Il luogo in cui dimorano le cose che veramente contano nella vita delle persone non è cioè né soggettivo né oggettivo: è nell'in-fra, in ciò che non è né mio né tuo, né esterno né interno né esterno, che è per definizione non controllabile.

Osservato in quest'ottica, per concludere, il sentimento di disincanto che si è regolarmente fatto strada nell'età moderna appare come un fenomeno culturale profondamente ambivalente. Tale ambivalenza, tuttavia, è già incapsulata nella natura situata della libertà umana. La qualità specifica di una varietà non meramente "negativa" di libertà risiede infatti proprio nella capacità di rispondere a un appello dotato di valore intrinseco che proviene da un luogo esterno alla giurisdizione e alle aspettative dell'io. L'atto responsivo è, da un lato, ricettivo, ma, per altro verso, contribuisce a dischiudere e articolare il contenuto di verità personalmente significativo di cui esso è la risposta<sup>31</sup>. Questo elemento di esplorazione, di affidamento all'alterità e di incertezza è cruciale anche nelle genuine esperienze di risonanza innescate dalla musicalità del mondo. La risonanza va vista infatti come il *medium* di un processo significativo di trasformazione personale e non come il risultato meccanico di una causa esterna contingente. La fecondità e la cogenza del concetto di risonanza derivano precisamente dalla sua capacità di integrare e rendere giustizia sia al lato ricettivo sia a quello creativo dell'agire umano, senza dare unilateralmente la precedenza all'uno o all'altro. Sebbene non sia un modo infallibile per reincantare un mondo radicalmente disincantato, aprirsi alla risonanza delle cose che ci circondano è un primo passo verso una riscoperta della loro latente musicalità e per costruire attraverso di essa una nuova alleanza tra mente e mondo.

---

31 Cfr., C. Taylor, «Resonance and the Romantic Era: A Comment on Rosa's Conception of the Good Life», in H. Rosa-C. Henning (a cura di), *The Good Life beyond Growth: New Perspectives*, Routledge, New York 2018, p. 62.

Massimo Giuliani

L'ALLEANZA E I SUOI SIMBOLI,  
GRANDI SPARTITI  
PER SALVAGUARDARE IL CREATO

1. *Sul concetto di alleanza in prospettiva storica e teologica*

Il tema dell'alleanza, quale cifra del rapporto tra Dio e umanità, meglio ancora tra il Creatore e quel multiverso che sono le creature, può essere declinato con un'immagine a sua volta altamente simbolica e originale: quella del direttore d'orchestra e dei singoli orchestrali, ciascuno al suo posto intento a suonare il proprio strumento. Un grande direttore d'orchestra conosce sia chi suona sia il testo da suonare sia le caratteristiche di ogni strumento. E più aumentano questi strumenti, più quel direttore dev'essere davvero 'grande' per conoscere ciascuno e quel che suona, e l'orchestra nel suo insieme. Per pensare tanta grandezza servono i filosofi e gli scienziati: i primi hanno definito Dio *Id quo maius cogitari nequit*, "Ciò di cui non si potrebbe pensare il maggiore"; gli scienziati ci hanno aiutato a immaginare il mondo, a loro volta ricorrendo a un linguaggio simbolico, come un 'multiverso che corre', che si sviluppa e si espande, nell'ordine di magnitudo che la nostra mente non sa misurare per mancanza di parametri esperienziali. Le religioni, nel loro specifico linguaggio e al fine di rimarcare che il mondo non esiste 'a caso', hanno adottato un termine di origine politico-giuridica<sup>1</sup>: l'alleanza,

---

1 In ebraico il concetto di alleanza/patto si esprime principalmente con il termine *berit*, che è il più usato nel Tanakh (la Bibbia ebraica) e che la traduzione greca dei Settanta rende con *diathèke* (così compare anche negli scritti del Nuovo Testamento). Più raro e tardo, il patto sinaitico in ebraico è chiamato pure '*edut*, testimonianza. La maggior parte degli esegeti cristiani, specie tedeschi e anglosassoni (Walther Eichrodt, George E. Mendenhall, Gerhard von Rad) hanno prodotto imponenti lavori per mostrare come le alleanze bibliche siano state 'modellate' su antichi trattati politico-giuridici, specie di area anatolico-ittita, tra re dominanti e re subordinati, veri e propri codici di lealtà che prevedevano condizioni ben precise ("obbedienza", "offerte") e penalità chiare ("maledizioni") per le eventuali infrazioni agli accordi pattuiti. Dunque il concetto teologico di *berit*, che troviamo nelle storie bi-

il patto. Dopo aver creato il mondo, Dio stabilisce un patto di collaborazione con gli esseri umani: custodire e coltivare il giardino del mondo, suonare nell'orchestra divina e produrre la divina musica della vita che si perpetua nel tempo (seppur al prezzo, doloroso ma necessario, della mortalità).

La prima alleanza, fondamentale e troppo spesso poco ponderata, è quella unilaterale che si esprime nel comando divino di 'lavorare' nel giardino che è il mondo. Custodire e coltivare sono i contenuti sublimi e impegnativissimi del patto primordiale, gratuito, che il Creatore ha istituito creando l'essere umano nel mondo. Infatti, custodia e coltivazione corrispondono ai due compiti – in ebraico *le-'ovdà u-le-shmorà* – che Dio affidò ai protogenitori nel mitico *gan eden*, secondo *Bereshit*/Gn 2,15-17, e come tali corrispondono ai doveri universali dell'umanità, sinteticamente uniti in un binomio di natura etica ed ecologica: custodire significa anzitutto preservare, mentre coltivare racchiude il senso di sviluppare la creazione, il mondo, il pianeta in cui viviamo. A ben leggere, *shmorà* ossia la custodia ha un *côtè* restrittivo: significa non fare cose dannose; ma ha anche un *côtè* espansivo: fare la guardia d'onore, come spiega il rabbino Aharon Lichtenstein (1933-2015) con immagine colorita a noi familiare, come le guardie svizzere fanno il picchetto d'onore al papa. Custodendo il creato, noi siamo le guardie svizzere del Creatore, e non già perché Lui abbia bisogno di essere difeso (che vera difesa possono mai fare tali guardie?)... *'Ovdà* significa invece il lavoro di manutenzione del mondo, certamente, per mantenere

---

bliche, deriverebbe da modelli non religiosi ma politici. Il fatto che nella modernità i concetti biblici-teologici siano poi stati traslati in un linguaggio secolarizzato, in contesti ormai culturalmente post-teologici (come argomentava ad esempio Carl Schmitt), dice della versatilità di quei concetti e della complessità della loro evoluzione. Cfr. la voce "Patto" di Delbert R. Hillers, in: M. Eliade (ed.), *Dizionario dell'Ebraismo*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 169-174. L'esegesi ebraica tradizionale tende a focalizzarsi sulle implicazioni religiose dell'alleanza del Sinai più che sulla presunta origine storica allogena. Specie per il mondo rabbinico, quel patto è una *living covenant*, un'alleanza vivente tra Dio e Israele oggi, non un reperto archeologico o una mera ricerca filologica. Cfr. D. Hartman, *A Living Covenant. The innovative spirit in traditional Judaism*, The Free Press, New York 1985 (per il giudaismo ortodosso); Eugene B. Borowitz, *Renewing the Covenant. A Theology for the Postmodern Jew*, The Jewish Publication Society, Philadelphia 1991 (per il giudaismo riformato).

tutto ciò che esiste, ma anche per sviluppare, in modo innovativo e creativo, il suo enorme potenziale; e il tema del lavoro, al quale il Creatore ha assegnato sei giorni della settimana su sette, è centrale nella vita ebraica come lo è per il bene di ciascuno e per la sopravvivenza della società (si pensi alle formiche, che ne sono diventate addirittura un emblema).

## 2. *Le molteplici alleanze (religiose o laiche) come patrimonio culturale dell'umanità*

Quando diciamo 'creazione' e 'creature' (qui l'importante non è crederci o meno, alla lettera, ma solo soppesare il messaggio che quella lettera trasporta), spesso non pensiamo che il Creatore agisce nel mondo come un direttore d'orchestra, che ha fatto un'alleanza, un patto con la creazione tutta, affinché ciascuno suoni il proprio strumento secondo lo spartito ricevuto, e dove ogni creatura ha il suo posto e la sua *raison d'être* nell'orchestra del mondo. Con il tempo, Dio ha dato istruzioni sempre più precise al 'primo violino' (che siamo noi, "maschio-e-femmina lo creò", in quanto esseri umani), e in tal modo l'alleanza è venuta via via chiarendosi, affinandosi, perfezionandosi per così dire. Dopo i tumultuosi inizi, venne l'alleanza nella persona di Noè, poi venne l'alleanza con Abramo e la sua discendenza, poi venne l'alleanza per mano di Mosè al Sinai e molte altre ne seguirono. Sempre più particolari, affinché fosse chiaro che davvero ciascuno ha la sua parte nel mondo, e che nessuno può scaricare la sua parte su altri, pena l'ingenerare una cacofonia insopportabile che si allontana dallo spartito musicale originale. Ecco, in metafora, l'autocoscienza che le grandi religioni monoteiste hanno di sé, o meglio della relazione tra il Creatore e il mondo, e dell'essere umano come fiduciario – affidatario, forse, ma non certamente come proprietario o padrone – del mondo e delle sue risorse, bellezze e rarità. Ecco infine lo sguardo che la tradizione biblico-rabbinica ha del compito che ci è stato affidato nel microcosmo del nostro pianeta. Sta qui, alla luce della sua genealogia, il senso ultimo della parola 'alleanza' che le religioni abramiche, e in particolare il giudaismo, usano per articolare il nostro rapporto con Dio, che, tra i molti nomi ebraici, è anche chiamato *Hu she-amar we-ayà ha- 'olam*, "Colui che parlò e il mondo fu".

Ma a questo punto dobbiamo passare direttamente dal singolare ‘alleanza’ al plurale ‘alleanze’, perché è evidente che nel giardino del mondo esistono modi diversi e molteplici sensibilità non solo per pensare il Creatore ma anche per articolare il rapporto tra il Creatore e tutto ciò che esiste. Il pluralismo religioso non è tanto un’opzione, è un fatto che si può solo constatare ed esplorare per meglio conoscere il mondo stesso nella sua straordinaria varietà antropologica. Troppo tardi abbiamo preso coscienza di questa varietà come un valore divino, come la volontà del Creatore nell’intrattenersi e nell’allearsi con le creature tutte. Tuttavia oggi è vieppiù chiaro, almeno a livello teorico, che tale varietà – l’ecosistema naturale e umano – ha da essere a sua volta custodita e coltivata. Ecco perché il pluralismo religioso non è più un’eresia (come, ahinoi, è stata a lungo agli occhi degli stessi monoteismi abramici); esso è semmai una benedizione, da ricevere e da dare! Rispettare il pluralismo religioso, oggi, non è un’etichetta diplomatica; è parte di un nuovo *ethos* che l’umanità ha acquisito con penose esperienze e molto studio, e non senza doversi purificare da pregiudizi e cattive attitudini mentali e politiche.

È una priorità antropologica del nostro tempo quella di accettare di vivere in società multietniche e multireligiose. Le nostre società sono divenute, per varie ragioni, vere e proprie ‘arche di Noè’. Ma per accettare questo fatto occorre disporci anche intellettualmente a saper apprezzare la ricchezza dei diversi linguaggi religiosi e delle categorie teologiche che già abitano la nostra stessa tradizione occidentale. Da qui l’urgenza di rivisitare concetti e figure come quella di ‘alleanza’; di tornare a interpretare alcune immagini e non pochi passi delle Scritture (per molti di noi, ancora) sacre; di ri-significare i segni che si offrono come altrettanti spartiti musicali di modalità pluralistiche e complesse di pensare il divino, la nostra appartenenza religiosa e le prassi differenziate con cui essa si esprime. Tutto ciò è da realizzare dentro e ma anche fuori, ed oltre, l’orizzonte dell’eredità ebraico-cristiana (nelle nostre società vi sono ormai gruppi religiosi ed etnico-culturali così diversi da rendere ‘mondo’ anche la più piccola delle nostre città, persino di certi paesi). Ripeto: il pluralismo religioso non è un manifesto programmatico, non è un obiettivo da raggiungere (o da deprecare che si raggiunga) e neppure un ideale regolatore della vita associata: è ormai un fatto quotidiano dentro e attorno a noi, e come tale da comprendere e da decifrare. Allenarci ad ascoltare le altre tradizioni non aiuta,

peraltro, solo a superare pregiudizi e ignoranza (ancora diffusissimi a tutti i livelli) ma anche ad apprezzare di più la nostra propria tradizione, a meglio conoscerla e a saperla articolare nella sua complessità storica e dottrinale<sup>2</sup>. Non ci ha forse ricordato Franz Rosenzweig (1886-1929) – di cui nel 2021 sono ricorsi i cent'anni del suo capolavoro *La stella della redenzione*<sup>3</sup> – che “Dio ha creato il mondo, non le religioni”? E l'arcobaleno, apparso come un arco nel cielo dopo il diluvio ai tempi di Noè, simbolo emotivo tornato di attualità con la pandemia, non è forse chiamato dalla Torà “il segno del patto” (*Bereshit/Gn 9,17*)? Dunque, cogliamo l'opportunità di rivisitare e ripensare la categoria dell'alleanza, del patto.

### 3. “*Il contratto è una transazione, il patto è una relazione*” (rav Jonathan Sacks)

Una riflessione contemporanea, acuta e pertinente, viene dal rabbino e filosofo morale inglese Jonathan Sacks (1948-2020), il quale, nel suo ultimo lavoro dedicato a come “ristabilire il bene comune in tempi di divisioni”, partendo da quell'alleanza sociale fondamentale alla base della società che è il matrimonio (“esempio supremo della trasformazione di due ‘io’ in un ‘noi’”) e per estensione la vita familiare, ha fatto notare come oggi si tenda a confondere la nozione di patto/alleanza con la nozione di contratto.

In un contratto, due o più individui, ciascuno alla ricerca del proprio interesse, si uniscono per fare uno scambio di vantaggio reciproco. Ci sono quindi contratti commerciali che creano il mercato e c'è il contratto sociale che dà origine allo Stato. Un patto è qualcosa di diverso. In un patto due o più individui, ciascuno nel rispetto della dignità e dell'integrità dell'altro, si uniscono in un legame di amore e di fiducia, per condividere i loro interessi, talvolta perfino per condividere le loro vite, impegnandosi alla fedeltà reciproca, per fare insieme ciò che

2 In tal senso mi sono espresso nell'introdurre il numero monografico da me curato della rivista *Humanitas* (n.6/2016) dedicato ad “Alleanze con Dio. Simboli, metafore e segni”, a cui rimando.

3 In quest'opera, che ha inaugurato nel XX secolo un nuovo modo di fare filosofia e teologia ‘a partire dal vissuto ebraico’, è proprio il tema del rapporto Dio-mondo-uomo ad essere articolato in quanto ‘compito rivelato’ della ‘responsabilità redentiva’ del ‘mondo creato’.

nessuno dei due può ottenere da solo. Il contratto è una transazione. Un patto è una relazione. O, per dirla in modo leggermente diverso: un contratto riguarda gli interessi, un patto riguarda l'identità (riguarda tu ed io che ci uniamo per formare un 'noi'). Ecco perché i contratti producono vantaggi, mentre i patti trasformano. Il patto riguarda la logica della cooperazione. Ed è questo che contraddistingue il matrimonio e la famiglia dall'economia e dalla politica, dal mercato e dallo Stato, che invece riguardano la logica della competizione<sup>4</sup>.

Questa distinzione basilare mette in risalto come l'alleanza di cui parlano i testi sacri, la Torà e il Nuovo Testamento e persino il Corano, non sia riducibile a un contratto, per quanto divino-umano. Piuttosto è una cooperazione, nel senso forte detto sopra, che inizia con la creazione e con la divisione dei ruoli tra il Creatore e le creature nella gestione responsabile e nel consumo sostenibile del medesimo creato. Quella logica cooperativa e corresponsabile passa attraverso il patto/alleanza con Noè e culmina, per così dire, nel patto/alleanza con Abramo e, in maniera ancor più responsabilizzante per Israele (e l'umanità), con il patto/alleanza al Sinai tramite Mosè. Le seconde tavole della Legge sono le clausole fondamentali e universali di quel patto. Come ho scritto di recente<sup>5</sup>, si può ben pensare che noi si sia entrati in una fase storica che abbisogna di rinnovare universalmente quel patto, adottando nuove tavole della Legge, le metaforiche "terze tavole" in difesa della dignità umana troppe volte violata negli individui e in popoli interi nel corso del drammatico secolo breve, fino ad oggi.

Che rav Sacks prenda poi ad esempio del patto non un trattato politico (come suggerito da molti dotti storici ed esegeti) ma il matrimonio e la vita sponsale, è soltanto coerente con l'immaginario biblico-rabbinico. Infatti nel linguaggio dei testi religiosi del giudaismo la metafora preferita per dire l'alleanza è quella della relazione tra amanti, come nel *Cantico dei cantici*; è quella degli sposi legati nella fedeltà (e paradossalmente anche nell'infedeltà) coniugale, come leggiamo nel profeta Osea; è quella dell'affetto elettivo tra marito e moglie che in un patto crescono, o almeno potrebbero e dovrebbero crescere, come persone sviluppando tutto il loro potenziale di esseri umani liberi e responsabili. Nel piccolo,

4 J. Sacks, *Moralità*, Giuntina, Firenze 2021, p. 85.

5 Cfr. M. Giuliani, *Le terze tavole. La Shoà alla luce del Sinai*, Dehoniane, Bologna 2019.



quel patto è cifra di un'alleanza più grande, anzi grandissima, tra Dio e l'umanità. Sono questi il linguaggio e l'orizzonte delle Scritture ebraiche, che fanno parte di una rivelazione che cristiani ed ebrei condividono. Proprio riconoscendo quel patto divino-umano primordiale, istituito al momento della creazione e rinnovato con il popolo ebraico ma sempre aperto a tutta l'umanità (come la tradizione rabbinica insegna là dove riflette sui Dieci Comandamenti), cristiani ed ebrei, e potenzialmente anche i musulmani, trovano un terreno comune per collaborare e rispondere in modo responsabile e sostenibile alle emergenze etico-ecologiche del nostro tempo. Continua ancora rav Jonathan Sacks:

Un patto crea una comunità morale. Unisce persone in un legame di cura e responsabilità reciproca. Può essere esteso: c'è, credo, un patto di solidarietà umana che impegna tutti i sette miliardi, quanti siamo oggi sulla terra, ad agire responsabilmente nei confronti dell'ambiente, dei diritti umani e della riduzione della povertà a vantaggio delle generazioni future. Un patto può essere anche limitato e personale, come tra marito e moglie. (...) Ciò che importa in un patto non è quanto piccolo o grande sia il gruppo previsto, ma l'impegno. E l'assunzione di responsabilità nei confronti degli altri, sapendo che anch'essi si assumono la stessa responsabilità nei nostri confronti. In un patto ciò che conta non è la ricchezza o il potere ma la trasformazione che ha luogo quando mi apro a un mondo più grande di me stesso. I patti sanano ciò che i mercati e gli Stati talvolta danneggiano.<sup>6</sup>

Non è chi non veda la forza profetica di queste parole le quali, pur risuonando di pregnante attualità sociale e politica, sono in vero un prolungamento del messaggio di giustizia sociale di cui riverberano tutta la Torà e buona parte dei precetti della Legge mosaica, una giustizia che spinge ad andare sempre 'oltre' nello sforzo di 'amare il prossimo come se stessi', soprattutto lo straniero e chi è più vulnerabile (cfr. *Wajqrà*/Lv 19,18 e 19,24); una giustizia che si apre a una fratellanza e una sororità che sono tutte da costruire, attraverso una continua conversione che è al contempo anche un rafforzamento della propria identità e vocazione, perché nella storia tale fratellanza/sororità si dà sempre in modo molto problematico (come l'esperienza insegna).

---

6 J. Sacks, *Moralità*, cit., pp. 364-365.

4. “Passare dall’alleanza-destino all’alleanza-missione” (rav Joseph B. Soloveitchik)

Un altro grande maestro del giudaismo contemporaneo, il rabbino americano Joseph B. Soloveitchik (1903-1993) noto come il Rav, ha svolto stimolanti riflessioni sul tema della *berit*, dell’alleanza, a partire da una distinzione che troviamo nella Torà. Nel testo biblico infatti leggiamo: “Vi prenderò per me come popolo e sarò il vostro Signore. Saprete che io sono l’Eterno vostro Dio, che vi fece uscire dalla schiavitù dell’Egitto” (*Shemot/Es* 6,7). Per il Rav queste parole sono poste come una vera e propria alleanza, seppur unilaterale, che Iddio avrebbe fatto con il popolo dei figli di Israele quando erano in Egitto, schiavi di Faraone; viene chiamata semplicemente *alleanza dell’Egitto*. Vi è poi nella Torà il dettagliato resoconto di un’altra alleanza, una seconda *berit*, sempre con i figli di Israele, ma questa volta quando essi sono ormai fuori dall’Egitto, mentre si trovano nel deserto, sulla strada verso la terra della promessa divina, ai piedi del monte Sinai: “E Mosè prese il libro del Patto, lo lesse al popolo così che potesse udire, ed essi dissero: ‘Faremo e ascolteremo tutto ciò che l’Eterno ha detto’. Mosè prese poi il sangue e lo spruzzò sopra [l’altare per espiare per] il popolo e disse: ‘Ecco, questo è sangue del Patto che l’Eterno ha stabilito con voi sulla base di tutte queste parole’” (*Shemot/Es* 24,7-8). Questa è chiamata *alleanza del Sinai*. Rav Soloveitchik può così mostrare che esistono, nella storia ebraica, due tipologie diverse e complementari di alleanza, modellate sulle differenti circostanze e narrative dei due passi appena citati.

Il primo tipo di alleanza, quella unilaterale stipulata da Dio in Egitto, è una “alleanza-destino”. Il popolo vi appare in atteggiamento totalmente passivo, non soggetto ma oggetto dell’elezione divina; in essa ciò che unisce il popolo, e lo rende popolo, è una situazione di sofferenza, un legame dettato non da libertà ma da costrizione, un comune condividere qualcosa che ‘capita’ ma su cui non ha potere di controllo; un legame storico non scelto, un destino appunto. Questa alleanza verticale nasce da una condizione orizzontale subita, ma non per questo meno esistenzialmente significativa o importante. Già a questo primo livello la vita ebraica è segnata da elementi che la rendono unica e specifica, con vocazione

metafisica. Dice il Rav di questo primo tipo di alleanza dettata, se così si può dire, dalla sorte o dal fato:

La sorte non distingue tra nobiltà e gente del popolo, tra ricchi e poveri, tra principi rivestiti di purpureo velluto reale e un povero indigente che va a mendicare porta a porta, tra un ebreo religioso e un ebreo laico, magari assimilazionista. Per quanto noi si parli lingue assai differenti, e si sia cittadini di paesi diversi, e si sia fisicamente molto eterogenei, e si appartenga a sistemi economici molti distanti tra loro e con diverse condizioni e stili di vita, noi tutti abbiamo un unico destino: quando l'ebreo della caverna è attaccato, la sicurezza degli ebrei che frequentano le corti o i palazzi è compromessa.<sup>7</sup>

Si vuol qui esprimere il fatto che esiste un'unità storica e meta-storica del popolo ebraico, che unisce ogni suo membro non importa dove e come stia, e ciò è frutto di quella prima alleanza destinale, fattuale, forse quasi casuale ma divinamente stabilita dalla scelta imperscrutabile ed enigmatica dell'Eterno. I primi, a volte, a sorprendersi di ciò sono gli stessi ebrei, appunto oggetto di quella scelta e identificati, anche loro malgrado, da quel tipo di alleanza chiamata 'dell'Egitto'. Le conseguenze che ne derivano sono evidenti: una solidarietà intra-ebraica che i non ebrei spesso non capiscono o che rivestono di sospetti complottisti<sup>8</sup>. Invece è un'implicazione religiosa, se così si può dire, poiché già a quel livello 'tutti sono responsabili di tutti'. Da questa prossimità, da questa fratellanza/sororità, derivano molti obblighi di giustizia, di compassione e di condivisione. È su quel modello esigente e profondo che la Torà forgia gli obblighi ebraici verso i non ebrei, verso ogni essere umano. Per quanto appaia illogico, il contrario non avrebbe la stessa forza e cogenza normativa.

Ma il senso di questa prima, concreta *berit* viene elevato e quasi trasfigurato dalla realtà e dal significato della seconda *berit*, l'alleanza del Sinai<sup>9</sup>, nella quale i figli di Israele, con la mediazione di

---

7 Joseph B. Soloveitchik, *Kol dodi dofek. Ascolta! Il mio amato bussava*, Edizioni Salomone Belforte, Livorno 2017, p. 83.

8 Di ciò ha fatto una magistrale parodia Umberto Eco nel romanzo *Il cimitero di Praga* (2010) al fine di smontare il meccanismo, sempre pronto a degenerare sul piano psicologico e sociale e politico, degli stereotipi e dei pregiudizi.

9 Joseph B. Soloveitchik, *Kol dodi dofek. Ascolta! Il mio amato bussava*, cit., p. 91.

Mosè e Aronne, vengono ad assumere progressivamente un ruolo attivo, consapevole, volontario. Tale consapevolezza si manifesta nella risposta alla ‘lettura del libro del Patto’ che risuona, in ebraico, nel binomio *na ‘asè we-nishmà*, ossia ‘faremo e ascolteremo’, cioè accettiamo di buon grado e ci sforziamo di conoscere e applicare tutti gli insegnamenti e i precetti che il Signore ci ha dato al Sinai. Rav Joseph B. Soloveitchik chiama questa seconda *berit* “un’alleanza-missione”, ossia quel legame che scaturisce da uno scopo collettivo che un popolo si è dato o a cui ha aderito liberamente e volontariamente, come soggetto del proprio stesso destino. Con tale adesione si trasforma il destino in missione, una mera condizione storica in una vocazione spirituale, un’esistenza passiva in un’esperienza attiva. “La vita della missione è una vita che possiede un vettore, che è fissato come una mèta di cui si è ben consapevoli e che si persegue con libera volontà”.

Mentre l’*alleanza dell’Egitto* fu contratta senza l’assenso del popolo di Israele (stipulata dal Signore benedetto senza prima essersi consultato con loro), l’*alleanza del Sinai* fu proposta loro prima che essa trovasse effettiva promulgazione. (...) Sul Sinai Dio ha elevato l’alleanza-destino in un’alleanza-missione con una collettività di persone che possono dialogare liberamente con l’Onnipotente, di propria volontà, santificandosi. Così egli ha trasformato un popolo [*am*, in ebraico] in una nazione in senso forte [*goy*, anzi in un *goy qadosh*, ossia in una nazione santa]. (...) Il fondamento della missione comune è la santità [*la qedushà*].<sup>10</sup>

Eccoci al vertice della riflessione ebraica sul tema dell’alleanza, tema che si dipana come elaborazione sull’autocoscienza dei propri doveri di nazione santa e sul ruolo della Torà nel mondo, come mezzo di santificazione – che si può anche chiamare redenzione – dando concretezza all’alleanza primordiale, ancestrale e prototipica, quella della creazione tutta, sulla cui centralità come campo magnetico dell’alleanza abbiamo aperto queste pagine, e che resta il polo sempre indicato dalla bussola della rivelazione biblica. Per il Rav queste due alleanze, la prima e la seconda *berit*, sono il modello di tutte le molteplici alleanze vissute nella lunga storia del popolo ebraico, dai tempi mitici di Adamo ed Eva fino a noi oggi; ma sono

---

10 Ivi, pp. 93-95.

anche il paradigma di tutte le possibili alleanze che l'umanità può stipulare, nel tempo e nello spazio, con il Creatore. Con nomi diversi, nei luoghi a noi più remoti e in tempi non prevedibili dalle nostre agende politiche, queste alleanze 'accadono' e vengono 'accettate'. In esse può riverberare sia l'alleanza-destino sia l'alleanza-missione, di cui il paradigma dell'Egitto e il paradigma del Sinai sono cifre. Per gli ebrei esse sono stati storia vissuta, e oggi sono memoria viva, radice di un'alleanza vivente che continua e il cui messaggio, ieri come oggi, è e resta quello della Torà, il grande partito che i figli di Israele non smettono di interpretare e di far risuonare in tutte le possibili varianti: custodite e coltivate il creato; *tzedeq, tzedeq tirdof* ossia "la giustizia, la giustizia seguirai!" (*Devarim/Dt 16,20*); amate il Signore vostro Dio e il prossimo come voi stessi. Come dice il profeta: "Uomo, ti è stato insegnato ciò che è buono e ciò che richiede il Signore da te: praticare la giustizia, amare la bontà, camminare umilmente con il tuo Dio" (*Micah/Mi 6,8*).



Manuela Moretti  
CITTÀ E LINGUA MATERNA  
IN MARÍA ZAMBRANO

*Introduzione*

Fin dagli scritti giovanili il tema della città occupa un posto di primaria importanza all'interno del pensiero di María Zambrano, al punto che essa viene definita sia come «ciò che maggiormente si avvicina alla persona, ad essere a modo di una persona o al modo della persona»<sup>1</sup> che come «lo spazio della discussione, della libera espressione del pensiero; lo spazio in cui il pensiero e la parola esistono per la prima volta»<sup>2</sup>. Se la città, la *polis* autentica è dunque, sia il luogo in cui la dimensione umana può rivelarsi che lo spazio dialogico per eccellenza, per cogliere interamente la portata che il tema della città occupa all'interno del pensiero della filosofa spagnola è necessario considerare anche il legame esistente tra la parola e la nostra città di origine, quel luogo dove per la prima volta abbiamo posato i nostri occhi sul mondo. La città di ognuno, il luogo dove siamo nati o cresciuti è infatti per Zambrano lo spazio dove la nostra vita sociale si origina, cresce e si espande, uno «spazio aperto e intimo dove chi l'abita si sente al tempo stesso fuori e dentro»<sup>3</sup>. È in questa apertura verso l'altro, la cui intimità ci permette di scorgere allo stesso tempo la fedeltà alle origini di chi l'abita, che va ricercata la peculiarità della città stessa: essa è infatti il luogo dove «si attua la comunione con coloro che furono e che in essa lasciarono il loro *nome*, l'impronta del loro vivere quotidiano, come in un ricettacolo del trascendente che si sprigiona da ogni vita propriamente umana»<sup>4</sup>. Se la città come spazio intimo ci rimanda al legame con la nostra origine, come testimonia il *nome* che in essa

---

1 M. Zambrano, "Un luogo della parola: Segovia" (1964), tr. it. di F. Tentori, in *Spagna, pensiero, poesia e una città*, Troina 2004, p. 43.

2 Ead., *Persona e democrazia*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 122.

3 M. Zambrano, "Un luogo della parola: Segovia" in *Spagna, pensiero, poesia e una città*, cit., p. 43.

4 Ivi, pp. 43-44 (corsivo mio).

lasciarono i nostri antenati, quel nome attraverso il quale sentiamo di mettere in gioco tutta la nostra vincolante eredità, sarà invece nella parola davvero relazionale e relazionante che va ricercata quell'apertura verso l'altro che consente di creare una comunità politica.

In questa prospettiva «la città dove siamo nati o cresciuti, dove forse sono nati e cresciuti anche i nostri antenati, è la matrice, la madre che ci nutre e sostiene anche quando noi non ce ne accorgiamo»<sup>5</sup>, un luogo che indica un legame con la nostra origine e con la nostra lingua materna. In questa accezione

La città [...] non è solamente la grande città, la metropoli, né la piccola città di provincia, ma anche il paese e persino il villaggio o il borgo dove siamo nati o cresciuti, dove innanzitutto abbiamo iniziato a *parlare*. E imparando a parlare, [abbiamo imparato] a vedere, a guardare; a sentire e ad ascoltare; a riconoscere le cose dandole un nome. Dove ci sono state trasferite le prime immagini del mondo: tutto visto, sentito “da lì”<sup>6</sup>.

Se la città è mezzo di rivelazione della persona, sarà nella città originaria, nel luogo dove siamo nati o cresciuti che la filosofa spagnola ritroverà quella perfetta corrispondenza tra pensiero e linguaggio in grado di generare una parola autentica. Sarà dunque dal legame con il nostro luogo di origine, in quel luogo dove abbiamo imparato a parlare, che in questo contributo verrà indagata la relazione tra parola e città.

### 1. Segovia: un luogo della parola

Un primo accostamento al tema della città María Zambrano lo offre già in *Ciudad ausente*<sup>7</sup>, articolo del 1928 pubblicato per il periodico segoviano *El Mananatial*, dove la giovane filosofa mostra come solo nella luce tenue dell'aurora, nel «lento albeggiare»<sup>8</sup>

5 Ead., *La ciudad* (1964), tr. it. mia, in “Aurora. Papeles Del Seminario María Zambrano”, 3, 2012, pp. 18-23, qui p. 20.

6 Ivi, pp. 20-21 (corsivo mio).

7 Ead., *Ciudad ausente* (1928) in “Aurora: papeles del Seminario María Zambrano”, 2012, pp. 16-17.

8 Ibidem (tr. mia).



di quella mattina non ancora sorta, sia possibile scorgere il volto autentico della città. Zambrano delinea infatti, in questo breve articolo, la possibilità della nascita di una nuova città che non viene illuminata dalla luce astratta del Sole, simbolo del razionalismo occidentale, ma dal chiarore tenue dell'Aurora, da una luce che nasce dall'oscurità del sentire senza imporsi con violenza sulla realtà. Possiamo considerare questo breve saggio giovanile come una prima via di accesso al pensiero aurorale della filosofa spagnola<sup>9</sup>: è a partire da questo primo articolo che la giovane filosofa svilupperà quella relazione tra parola e città originaria che ritroveremo negli scritti successivi sul tema, in particolare in *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica*<sup>10</sup> e, in modo ancora più esplicito, in *Un luogo della parola: Segovia*<sup>11</sup>. In quella città descritta in *Ciudad ausente*, lì dove «tutte le cose sono solo un preludio, un punto di inizio»<sup>12</sup>, possiamo infatti udire quella «musica silenziosa»<sup>13</sup> espressione di quell'unità perduta che esprime la congiunzione armonica degli elementi naturali e storici. Nell'alba di quella mattina non ancora sorta, in quel lento albeggiare dove il “tremore” della luce indica anche un sentire, sarà possibile percepire una sonorità della lingua che scaturisce dalla realtà stessa, divenendo espressione di un ordine delle cose originario. Il “tremore” della luce in quel lento albeggiare, lo ritroviamo così anche nella parola quando si trova in procinto di nascere, quando, sul punto di essere proferita, docile e indecisa, trema, come un *balbettio*<sup>14</sup> che sorge dinnanzi alla grandezza della verità che sta per essere pronunciata. Si tratta di parola che si ode solo «negli abissi più profondi del “sentire originario”»<sup>15</sup>: una parola vivente, feconda e generativa.

9 Cfr. sul tema J. Moreno Sanz, “Imán, centro irradiante: el eje invulnerable”, in M. Zambrano, *Obras Completas*, vol. III, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2011, pp. 26-27.

10 M. Zambrano, *San Giovanni della Croce: dalla notte oscura alla più chiara mistica* (1939), in *La confessione come genere letterario*, tr. it. E. Nobili, Abscondita, Milano 2018.

11 Cfr. Ead., “Un luogo della parola: Segovia” (1964), in *Spagna, pensiero, poesia e una città*, cit., pp. 43-60.

12 Ead., *Ciudad ausente* (1928), cit., p. 16..

13 Ivi, p. 16 (tr. mia)

14 Cfr. Ead., *Il balbettio*, in *Dell'Aurora*, tr. it. E. Laurenzi, Marietti, Milano 2000, pp. 90-92.

15 Ivi, p. 91.

La parola che troviamo in questo primo scritto giovanile è dunque una parola aurorale, la stessa che sorge nel momento in cui ci troviamo a dover re-imparare a parlare. Solo in questo nuovo inizio, nell'assenza di quella mattina non ancora sorta, in quel preciso istante in cui lo sguardo rimane senza la sensualità dell'immagine e l'udito non è distratto dal mormorio della confusione, si potrà realizzare l'unità sognata. Zambrano descrive il tentativo di restare fedeli alla musicalità originaria della parola stessa, a quella «musica silenziosa»<sup>16</sup> che ritroveremo nel già citato *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica*<sup>17</sup>, lo scritto del 1939 dedicato al mistico spagnolo. In questo testo la pensatrice offre uno straordinario ritratto di san Giovanni della Croce a partire dal luogo di origine del santo castigliano, da quella «città castigliana che vibra e arde»<sup>18</sup> a cui anche lei si sente inscindibilmente legata: in questo saggio il legame con la sua amata Segovia, la città dove la filosofa trascorse la sua infanzia e la sua giovinezza, diviene, finalmente, esplicito. Segovia appare qui come un luogo dove la parola originaria può manifestarsi, e l'intera descrizione che Zambrano offre della città appare in sintonia con un pensiero che si origina dalle viscere stesse della realtà:

Vi è una terra bruciata da un fuoco che non è quello del sole e che sembra scaturire dalle sue stesse viscere, e, su di essa, una piccola città vibrante. A un lato, dalla rupe più alta degrada a zig-zag un sentiero che costeggia l'antica muraglia intatta e poi l'attraversa per una porta che chiamano di Sanchidrian, romanica come tutte le cose che là si vedono. La strada scende poi tra alti olmi, passa sul fiume – un fiume verde e quieto fatto dei riflessi di templi memorabili – e infine raggiunge un placido pioppeto circondato di rupi che si ergono ripide; tra queste sgorga, goccia a goccia, un'acqua chiara che forma come il manto di una vergine annerita del tempo della Riconquista: Fuencisla. Sulla rupe più alta, più nuda e più difficile quattro pareti e un tettuccio, con un cipresso piantato, senza dubbio in epoca posteriore, in due metri di terra appena sufficienti a impedirgli di precipitare: è la casa di San Giovanni della Croce<sup>19</sup>.

16 Ibidem; cfr. anche *San Giovanni della Croce: dalla notte oscura alla più chiara mistica* (1939), in *La confessione come genere letterario*, tr. it. di E. Nobili, Abscondita, Milano 2018, p. 83.

17 M. Zambrano, *San Giovanni della Croce: dalla notte oscura alla più chiara mistica*, in *La confessione come genere letterario*, cit., pp. 81-95.

18 Ivi, p. 81.

19 Ibidem.

È da questa terra bruna che sembra scaturire quella melodia creatrice che ritroviamo nei versi del mistico spagnolo: per coglierla, sarà necessario «stare in ascolto per trovare una cadenza, un ordine tra le cose e tra gli esseri umani, un ordine che è quasi del tutto indipendente da noi»<sup>20</sup>. È in questa perfetta corrispondenza tra le parole e le cose, in questo «linguaggio nato»<sup>21</sup> che sarà possibile udire quella “musica silenziosa” che fanno di Segovia un “luogo della parola”<sup>22</sup>. Segovia, terra natale di San Giovanni della Croce, dove giacciono i resti del mistico spagnolo, in quella terra che non solo permette, ma anzi «genera la poesia»<sup>23</sup> è infatti per María Zambrano, luogo elettivo dove la parola autentica può dispiegarsi.

## 2. *Città e lingua materna*

Ai versi del santo poeta, che si rivelano in grado di unire poesia, pensiero e religione, María Zambrano si avvicina già da bambina grazie a Gregoria, la domestica illetterata che si prendeva cura di lei, come ricorderà, ormai anziana, in uno dei suoi ultimi scritti, in un testo dedicato alla pittura dell'amico González de la Torre<sup>24</sup>. In questo scritto, la filosofa ricorda la sua prima visita al Santuario della Fuencisla con queste parole:

20 A. Buttarelli, *Poesia madre della filosofia*, in C. Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Alinea editrice, Firenze 2002, p. 27.

21 Cfr. M. Zambrano, “Un luogo della parola: Segovia”, in *Spagna, pensiero, poesia e una città*, cit., p. 58.

22 Cfr. *ivi*, pp. 43-60.

23 M. Zambrano, *San Giovanni della Croce: dalla notte oscura alla più chiara mistica*, in *La confessione come genere letterario*, op. cit., p. 82.

24 Cfr. Ead., *Jesús González de la Torre en su transparente pintar* (1990), in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, *Obras Completas*, vol. VI, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2014, pp. 786-788. Si tratta di uno degli ultimi articoli pubblicati da María Zambrano, in occasione della mostra antologica del suo amico Jesús González de la Torre, celebrata a Segovia, nel IV centenario della morte di san Giovanni della Croce. L'amicizia tra lei e il pittore risale agli anni dell'infanzia, dal momento che entrambi vivevano a Segovia ed erano inoltre vicini di casa. L'antologica dell'amico le riporta alla memoria quegli episodi in cui, da bambina, la domestica Gregoria la portava a Fuencisla, luogo natale del mistico spagnolo.

Quando ero ancora molto piccola, mi portarono a vedere, più che un luogo, il santo che lì venne sepolto. Mi portò un'autentica domestica, di quelle che indossano la mantella con castità e orgoglio allo stesso tempo. [...] Mi portò Gregoria, chiedendo permesso, avvolta nella sua mantella, in un'uggiosa domenica di marzo»<sup>25</sup>.

È dunque negli anni della prima infanzia, grazie a quella donna che già in tenera età le leggeva i versi di san Giovanni della Croce che María Zambrano s'avvicina al linguaggio della mistica, l'unico che si rivela in grado di descrivere la sua amata Segovia, quella città castigliana dove troviamo quella «musica silenziosa»<sup>26</sup> e quella «solitudine sonora»<sup>27</sup> da cui scaturisce la parola originaria. È infatti a Segovia, in quella terra gialla della Castiglia che è «crosta indurita che ricopre viscere fatte, lo si sente, di fuoco»<sup>28</sup>, che María Zambrano ritrova la speciale alchimia della città, la sua forza trasformativa, testimonianza che essa è «luogo di una parola che si consuma senza estinguersi»<sup>29</sup>. Si tratta di una parola in grado di esprimere quella perfetta corrispondenza tra il linguaggio e le cose che ritroviamo solo nella lingua materna o, come direbbe María Zambrano, nella lingua della nutrice: Segovia per Zambrano si identifica infatti con quel luogo della parola originaria dal quale l'uomo dovrà poi proiettarsi nel mondo. Questo luogo dove siamo stati iniziati alla vita è propriamente la «città originaria, quella che non si perde mai, dovunque si vada dopo, sia essa o meno ciò che propriamente si chiama città»<sup>30</sup>, è il luogo dal quale noi rivolgiamo il nostro sguardo, portatore della nostra visione sul Mondo. In questa accezione, la città è espressione della nostra *Weltanschauung*, come afferma Zambrano ricordando questo termine del filosofo tedesco Dilthey<sup>31</sup>. Si vede e si guarda infatti sempre da un punto determinato, da «un luogo dove ci sentiamo protetti, un luogo

25 Ivi, p. 787 (tr. mia).

26 M. Zambrano, *San Giovanni della Croce: dalla notte oscura alla più chiara mistica*, in *La confessione come genere letterario*, op. cit., pp. 83.

27 Ibidem.

28 Ivi, p. 82.

29 M. Zambrano, *Un luogo della parola: Segovia in Spagna: pensiero, poesia e una città*, cit., p. 52.

30 Ead., *La ciudad*, cit., p. 141.

31 Cfr. ivi, p. 142.

dove le cose e gli esseri ci parlano direttamente in un linguaggio che, privo o meno di parole, non siamo obbligati a tradurre»<sup>32</sup>. È a partire dalla consapevolezza dall'intraducibilità di questo linguaggio originario, da questa lingua materna che non riusciremo mai a rendere con precisione in nessun altro idioma che dobbiamo interpretare il mondo, attraverso una prospettiva che sarà sempre legata a un sentire che appartiene alla nostra origine.

La nostra città natale viene così a delinearsi come il luogo sorgivo della parola: si tratta di restare fedeli alla parola originaria, dove il linguaggio codificato e astratto non è ancora sorto, né si è piegato a una funzionalità meramente strumentale. Non si tratta semplicemente di tornare alla radice del linguaggio e della lingua, ma di un gesto molto più radicale, di «riportarsi a un inizio, dove si comincia a imparare a parlare, e lo si può fare se si segue una pratica di “disapprendimento” che riapre le porte alla parola che “nasce dal [vuoto] del non-essere”, cioè dal disfarsi del soggetto così come lo conosciamo nella costruzione operata dalla filosofia occidentale»<sup>33</sup>. Il cammino che la filosofa ci indica implica una fedeltà a un luogo e a una lingua che l'essere umano porterà con sé durante l'intero corso della propria esistenza, come María Zambrano sperimenta durante il suo lungo esilio. È a partire da questa fedeltà al luogo della sua origine che la filosofa poserà il suo sguardo sul mondo.

### 3. *Città e lingua spagnola*

Il legame tra parola e città affonda le sue radici in quella fedeltà alla lingua spagnola «che potrebbe sembrare riduttiva mentre è fedeltà al verbo che ci è stato consegnato»<sup>34</sup>, una fedeltà che, come abbiamo visto, è anche inscindibilmente legata alla sua terra d'origine. La ricchezza di tutta la cultura spagnola va ricercata, secondo Zambrano, proprio nella sua presa di distanza dal *logos* del razionalismo occidentale: è questa estraneità all'astrazione

---

32 Ibidem.

33 A. Buttarelli, *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 46.

34 M. Zambrano., *Verso un sapere dell'anima* (1950), Cortina, Milano 1996, p. 7.

che aiuta ad avvicinarci a quella parola autenticamente generativa che la filosofa ritrova nella fedeltà che esprime la lingua spagnola. Ciò che marca la differenza tra la Spagna e il resto della cultura occidentale è proprio l'assoluta mancanza di un sapere filosofico astratto che, nell'età moderna, ha invece caratterizzato le forme di pensiero degli altri paesi creatori della cultura europea. Il razionalismo occidentale, con la sua pretesa di rinchiudere la realtà all'interno di sistemi filosofici astratti, ha finito per allontanare la parola da quella realtà oscura da cui essa stessa prende origine, privandola della sua sostanza:

La filosofia, compiendo una di quelle rivoluzioni che, a cagione della loro stessa radicalità, non lasciano tracce [...] spogliò la parola del suo essere sensibile, del suo strano esistere corporale, riducendola al nucleo del visibile; la fece entrare pienamente, per quanto possibile, nel regno della visibilità. La parola come diafano corpo della luce: la chiarezza. Il pensiero si andò formando così; staccandosi dai luoghi infernali dell'anima umana, dell'anima. Rinunciando per questo al paradiso, ascendendo in un firmamento puro di là dalle costellazioni, sul fondo dell'essere<sup>35</sup>.

In contrasto con la parola astratta del razionalismo occidentale, la filosofa trova, nella sua amata Segovia, e più in generale nella terra spagnola, una «parola che non è concetto perché è lei che fa concepire»<sup>36</sup>, una parola feconda e generativa dunque, in grado di portare alla luce quelle verità che non si lasciano rinchiudere nella gabbia dell'astrazione. Il pensiero e la lingua della sua amata Castiglia, sottraendosi a ogni tentativo di sistematizzazione, non vantano dunque nessun grande sistema filosofico e nessuna edificazione sovrasta, con la sua pretesa di dominio, questa terra oscura e generativa: «Tra le nostre meravigliose cattedrali, nessuna che lo sia di concetti; tra i tanti, formidabili castelli della nostra Castiglia, nessuno che lo sia di pensieri»<sup>37</sup>.

Gli spagnoli non sono infatti riusciti ad accettare, come ha fatto il resto della filosofia europea, di ridurre la realtà in concetti

35 Ead., *Spagna. Pensiero, poesia e una città*, cit., p. 32.

36 Ead., *Chiari del bosco*, cit., p. 28.

37 Ead., *Pensiero e poesia nella vita spagnola* (1939), tr. it. di C. Ferrucci, Bulzoni, Roma 2005, p. 32.

elaborati dalla mente umana: «Lo spagnolo, forse per un amore eccessivo, per una fedelissima adesione alla realtà che lo circonda, si è rifiutato persistentemente di elaborare teorie su di essa, di farsela soppiantare dai concetti, come ha fatto l'uomo europeo»<sup>38</sup>. Il realismo spagnolo è dunque, per Zambrano, una forma di conoscenza, perché è un modo di guardare il mondo senza pretendere di ridurlo a nulla, con gli occhi dell'innamorato, un «essere innamorati del mondo, un esserne affascinati, tanto da non riuscire a staccarsene»<sup>39</sup>. Lo spagnolo, guardando il mondo con gli occhi dell'innamorato, riuscirà a restare fedele alla realtà e ad esprimere questa adesione alla realtà mediante un linguaggio poetico che lo unisce al suo popolo:

Lo spagnolo, in realtà, è capace di trovare il suo equilibrio, la fluidità della sua vita, solo attraverso la poesia, attraverso la conoscenza poetica delle cose e degli eventi che lo mettono in sintonia col ritmo del tempo. Nel momento in cui diventa razionalista, si chiude, perde la sua scioltezza e si fa assolutista, reazionario, nemico della speranza. Quando uno spagnolo si discosta da questa corrente vivificatrice in cui si unisce al suo popolo, cade in una dimensione di minoranza. Cade, sì, perché è proprio di una caduta si tratta. In Spagna, non essere più uniti al popolo conduce soltanto, e dimostrarlo è molto facile, a smarrire la strada o a ristagnare nello scetticismo<sup>40</sup>.

Il modo in cui María Zambrano si pone all'interno del pensiero filosofico occidentale mette dunque in gioco la questione del linguaggio e la relativa perdita della sua capacità di dare vita al pensiero. Per evitare questa “caduta” a cui la filosofa allude, sarà necessario fare riferimento non alle classiche dimostrazioni filosofiche, ma attingere al linguaggio della mistica, della poesia e della musica, l'unico che si rivela in grado di seguire quella “musica silenziosa” della sua amata Castiglia.

---

38 Ead., *Materialismo español* (1938), in Ead., *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, tr. mia, *Obras Completas*, vol. I, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2015, p. 329.

39 Ead., *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, cit., p. 41.

40 Ivi, p. 56.

#### 4. *Una parola politica*

La parola autentica, relazionale e relazionante, non potrà mai rinunciare alla sua dimensione politica: la «*parola politica*»<sup>41</sup> è dunque l'unica in grado di creare una comunità. Sulla necessità di considerare politica e parola nella loro reciproca relazione Silvano Zucal afferma:

Non c'è politica senza parola. Per Zambrano la politica è in primo luogo un discorso dove la vita nella sua articolata e complessa composizione, come realtà straordinariamente differenziata di storie e memorie, di vissuti e di incontri, trova espressione, trova un linguaggio che precede e insieme eccede il momento formale (e istituzionale) del governare<sup>42</sup>.

Dalla qualità del linguaggio, dal suo degrado o dalla sua piechezza, dipenderà dunque anche l'autenticità della *polis*. Non c'è città che possa prescindere dalla qualità verbale e Segovia, la città della sua infanzia e della sua giovinezza, diviene per Zambrano «una sorta di paradigma (mitico, se vogliamo), di luogo elettivo della parola vivente che lì si dispiegava pienamente e fecondamente, una parola che creava e intesseva relazioni»<sup>43</sup> e che, come la luce aurorale che nasce dall'oscurità del sentire, non s'impone mai sulla realtà con violenza abbagliante. La parola, nella sua dimensione politica, avrà dunque il compito di superare i limiti di una ragione meramente discorsiva e dovrà rinunciare all'autoreferenzialità per non cadere in un solipsismo che si rivela incapace di generare qualcosa di autentico. Solo uscendo dall'ermetismo della propria individualità sarà possibile aprirsi alla dimensione dialogica e relazionale della parola, l'unica che si rivela in grado di realizzare una *polis* autentica e una vera democrazia. La vera democrazia, così come l'autentica *polis*, è dunque, davvero «lo spazio della discussione, della libera espressione del pensiero»<sup>44</sup>, quel «luogo in cui la dimensione umana, solamente umana, può rivelarsi»<sup>45</sup>, un luogo aperto al dialogo e alla relazione.

---

41 S. Zucal, *Il dono della parola*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 95.

42 Ivi, p. 94.

43 Ibidem.

44 M. Zambrano, *Persona e democrazia*, cit., p. 122.

45 Ibidem.



### 5. Declino politico ed eclissi della parola autentica

Un chiaro segnale della crisi profonda del pensiero occidentale è l'eclissi della parola, di quell'unica parola autentica in grado di rivelare l'essere senza il dominio della tirannia del concetto. L'esito nichilistico del pensiero postmoderno riguarda infatti anche e innanzitutto l'incapacità di generare parole autentiche e avviene ogniqualvolta la parola, invece di essere espressione della realtà da cui prende origine, perde ogni relazione con la vita stessa, diventando lo specchio di una fredda astrazione<sup>46</sup>. Il declino politico è dunque anche verbale e il vuoto parlottio della modernità è un chiaro segno di una crisi del pensiero che si rispecchia in un linguaggio che fa uso della demagogia e dell'ideologia, come viene testimoniato dal fatto che «la demagogia sia stata uno dei peggiori mali di questi tempi, e che le ideologie si siano diffuse con la frondosità propria delle piante parassitarie»<sup>47</sup>. Demagogia e ideologia si rivelano infatti entrambe come responsabili dell'oblio della parola autenticamente politica, poiché affondano le loro radici in una violenza che è, innanzitutto, di natura verbale: entrambe sono alimentate da parole inautentiche, che hanno reciso i propri legami con la realtà. I modi di espressione ideologici e demagogici riflettono uno schematismo dove sia le circostanze che l'interlocutore vengono ignorati, fino a cadere in una completa astrazione. Si assiste così a un processo di cristallizzazione in cui la realtà nella sua molteplicità non trova spazio. Se la demagogia «incita a rimanere dove ci si trova, a fissarsi nella propria situazione»<sup>48</sup>, l'ideologia presenta un aspetto ugualmente statico e contrario a ogni trasformazione: entrambe considerano come definitiva la situazione attuale, perseguendo una continuità e una omogeneità dove non esiste alcuno spazio di rivelazione. Per sfuggire a demagogia e ideologia, la filosofa spagnola ci invita a restare in ascolto della realtà, attraverso un metodo nel senso musicale del termine, dove possiamo ritrovare quella melodia della parola che è andata perduta, quella "musica silenziosa" della sua amata Castiglia che si discosta dal ritmo sempre uguale a se

---

46 Cfr. sul tema S. Zucal, *La parola e la sfida del nichilismo*, in *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., pp. 22-32.

47 M. Zambrano, *Persona e democrazia*, cit., p. 169.

48 Ivi, p. 170.

stesso, da quel «ritmo [che] è concettuale, è dato; una volta trovato non c'è altro, come accade nelle marce militari»<sup>49</sup>, dove «non c'è né sorpresa, né traccia di rivelazione»<sup>50</sup>. Si tratta della stessa monotonia che ritroviamo nei regimi totalitari, dove, come segnala Zambrano, non c'è alcuno spazio per il pensiero:

I discorsi di Hitler e dei suoi seguaci erano efficaci in modo infernale. Non c'era posto per il pensiero nel ritmo di quei discorsi, qualsiasi parola dicessero. Ciò che è solo ritmo è un inferno, castello infernale, mortale in se stesso. E ciò che è mortale in sé è nemico allo stesso tempo della libertà ma anche della vita. Il soggetto si ritrova imprigionato; amore e libertà appaiono uniti in lui benché obbediscano a una legge siderale<sup>51</sup>.

È necessario creare quegli spazi che siano in grado di rivelare l'imprevedibile e il nuovo, quei silenzi che sono in grado di portare alla luce una melodia creatrice. Solo restando in attento ascolto della realtà, sarà possibile cogliere quella “musica silenziosa” il cui germe ritroviamo già in *Ciudad ausente*, la stessa della sua amata Castiglia, di quella terra in grado di generare poesia da un vuoto che non è un nulla, ma uno spazio in grado di generare parole autentiche.

## 6. Conclusioni

Per contrastare il declino verbale e politico dell'epoca postmoderna María Zambrano invita a ritrovare quella parola che persiste nella sua originaria totalità, in quella melodia creatrice che si rivela in grado di salvare l'uomo dal nichilismo verbale. Si tratta di recuperare la musicalità della parola della sua terra d'origine, la stessa che ritroviamo nei versi di san Giovanni della Croce, quel «santo di una città castigliana che vibra e arde»<sup>52</sup>, in quella terra dove «l'analogia del suo canto con la bruna terra è tanto evidente»<sup>53</sup>. La

49 Ead., *Note di un metodo*, tr. it. di S. Tarantino, Filema, Napoli 2003, p. 30.

50 Ibidem.

51 Ibidem.

52 M. Zambrano, *San Giovanni della Croce: dalla notte oscura alla più chiara mistica* (1939), in *La confessione come genere letterario*, cit., p. 81.

53 Ivi, p. 83.

fedeltà alla parola che troviamo nel mistico spagnolo è infatti, per Zambrano, anche fedeltà al luogo da cui essa prende origine, che si esprime in una musicalità che è andata perduta:

Il poeta è il “santo” che dà vita a questa dorata città castigliana: uscì da questa terra, un poco più in là, dove essa è ancora più desolata, e venne a posarsi su questa rupe, alta sul rumore del fiume, sotto questo cielo limpido, in quest’aria delicata; venne a posarsi qui, come un passero per cantare liberamente e senza intralci. Come un passero che si fa il nido nell’aria ma che è uscito dalla terra bruna e che è bruno come essa, fatto, infine, della sua stessa sostanza. E così, quando canta, per quanto liberamente lo faccia, è come se la terra stessa cantasse<sup>54</sup>.

Si tratta di una musicalità che non ha reciso il legame da quella terra da cui essa stessa prende origine, di «un linguaggio che non è appreso, né inventato, un linguaggio nato»<sup>55</sup> che scaturisce da quella terra bruna che non solo produce, ma genera poesia. In questa lingua fedele al luogo da cui scaturisce il soggetto viene abolito, e ciò che si ode resta fedele a quel canto che si può cogliere solo restando in rispettoso silenzio.

In contrasto con il linguaggio sempre più omologato e omologante della modernità, Zambrano mostra dunque l’urgenza per l’uomo postmoderno di ritrovare il significato autentico delle parole: si tratta di una riforma della parola che non pretende creare qualcosa dal nulla, ma cerca piuttosto di «ri-trovare, di rinvenire qualcosa di esistente o di originario e di ri-partire da quelle radici»<sup>56</sup>, di ri-trovare quella musicalità che è andata perduta nel momento in cui ogni legame con la realtà è stato reciso. Una parola che, come indica Zambrano, è necessario riportare alla luce dalle viscere stesse della sua terra:

In questa terra il tempo di cantare è passato da secoli, ormai; è raro che qualcuno canti [...]. È da tempo – molte decine di anni monotoni – che nessuno vola, che la terra è divenuta definitivamente solida, imbevuta di tutti gli avvenimenti che la popolarono. Sì; è da tempo che la

54 Ivi, p. 82.

55 M. Zambrano, “Un luogo della parola: Segovia”, in *Spagna, pensiero, poesia e una città*, cit., p. 59.

56 A. Buttarelli, *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, cit., p. 14.

gente si è fatta opaca e muta, quasi residuo solidificato di un fuoco che la forgiò e che fu nelle sue viscere. La Castiglia è tutta solco, ruga nella terra e sulla fronte degli uomini che la popolano; solchi, orme, tracce rinsecchite di un fuoco che l'avvolse e che poi è andato occultandosi. La terra gialla è crosta indurita che ricopre viscere fatte, lo si sente, di fuoco, dimora di quel fuoco che è andato a celarvisi<sup>57</sup>.

Dalla sua amata Castiglia, Zambrano invita a recuperare una parola fatta di fuoco, da essa purificata, una parola intatta, fedele a una tonalità originaria e a un ordine delle cose che trascende la nostra individualità. Una parola in grado di esprimere quella “musica silenziosa” che fanno di Segovia “un luogo della parola”.

---

57 M. Zambrano, *San Giovanni della Croce: dalla notte oscura alla più chiara mistica* (1939), in *La confessione come genere letterario*, cit., p. 82.

Simone Zacchini

## UNA POLIS INTERPRETANTE: FRIEDRICH NIETZSCHE E L'ASSOCIAZIONE *GERMANIA* COME MODELLO DI COMUNITÀ

### 1. *L'associazione Germania*

Dal 13 al 24 luglio 1860 Friedrich Nietzsche si trova a trascorrere un periodo di vacanza presso lo zio materno, Edmund Oehler, nominato da poco pastore a Gorenzen nello Harz. In compagnia dello zio e di alcuni amici del giovane pastore, Nietzsche trascorre il suo tempo in passeggiate, canti e letture. Dopo qualche giorno dal suo arrivo, si unisce alla compagnia anche Wilhelm Pinder, compagno di studi e amico di Naumburg. Con Pinder, sabato 21 luglio, Nietzsche stabilisce un accordo: darsi reciproche «comunicazioni mensili» e tenere «una cassa comune»<sup>1</sup>, cioè mettere soldi insieme, acquistare opere letterarie per poi leggerle e discuterle una volta al mese. Ma non solo. L'idea è anche quella di comporre loro stessi poesie, scambiarsele e criticarsele a vicenda con sincerità. Questo è il modo che i due amici hanno stabilito per crescere e migliorarsi e per rendere stimolanti e costruttivi i loro incontri.

Qualche giorno dopo, di ritorno a Naumburg, si unisce a loro anche Gustav Krug, un terzo amico fraterno. Violinista, spirito curioso e nato in una casa di musicisti, allargherà gli stimoli del sodalizio anche alle composizioni, alle interpretazioni musicali, alla critica del panorama musicale del tempo. I tre amici ufficializzeranno il loro impegno attraverso regole precise formalizzate in uno statuto, dando così vita ad un'associazione vera e propria: la *Germania*.

L'idea di un'associazione letteraria o musicale è piuttosto frequente nell'ambiente dei tre amici. I genitori di Pinder e Krug ap-

---

1 *Opere di Friedrich Nietzsche. I I Scritti giovanili 1856-1864*, a cura di M. Carpitella con note di G. Campioni, Adelphi, Milano 1998, p. 138; *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Sezione I, libro I, a cura di J. Figl e H. G. Höld, *Friedrich Nietzsche. Nachgelassene Aufzeichnungen. Anfang 1852 – Sommer 1858*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1995, August 1860, 8 [1], p. 196.

partenevano a circoli di lettura della Bibbia e associazioni culturali di varia natura. Non è infatti questa la novità, anche se si lascia apprezzare come tre sedicenni avessero deciso di passare il loro tempo. La vera novità è che non si discuteva semplicemente, ma si producevano opere e in particolare opere musicali. La cultura pietista dentro la quale i tre erano cresciuti e la società dell'epoca sono alla base di questa interessante *comunità interpretante*, condotta in modo serio con tanto di verbali a raccogliere temi, discussioni, conti e spese. Per comprendere fino in fondo questo aspetto, occorre fare un passo indietro e vedere più da vicino il contesto religioso e spirituale che legava i tre amici.

## 2. La cittadella pietista

Partiamo da un documento ampio e completo come l'autobiografia del 1858 di Nietzsche<sup>2</sup>. In essa risuona in modo esemplare lo stile di vita, le credenze e le convinzioni non solo dei suoi primi quattordici anni ma anche dell'intero ambiente pietista dentro il quale Nietzsche era stato educato. Questo scritto si centra sia sul periodo infantile di Röcken, dominato da eventi come la morte del padre, sia sulla città di Naumburg, nuovo teatro dei suoi studi e dei giochi con gli amici Krug e Pinder. In particolare, Naumburg è la scenografia della sua crescita, una vera e propria *cittadella pietista* che fornisce a Nietzsche il primo modello di *comunità*, la prima forma e struttura di sodalizio intellettuale.

Per capire come era costruita la *cittadella pietista* per il giovane Nietzsche, l'autobiografia del 1858, si diceva, è un testo fondamentale e un piccolo capolavoro di chiarezza, forse il miglior punto di inizio per comprendere come i suoi primi quattordici anni siano stati plasmati al fuoco lento della fede e di certe consuetudini familiari. Intanto il genere scelto è eloquente: l'*autobiografia spirituale*. Si domanda Nietzsche: «È sempre così istruttivo osservare il graduale sviluppo dell'intelletto (*Verstandes*) e del cuore (*Herzens*), e con esso la guida onnipotente di Dio!»<sup>3</sup>. Questa os-

2 Rimando per ogni riferimento a F. Nietzsche, *Dalla mia vita. Gli anni della giovinezza 1844-1858*, a cura di S. Zacchini, il melangolo, Genova 2021.

3 F. Nietzsche, *Dalla mia vita*, cit., p. 111.

servazione ci porta già al centro del pietismo, aprendoci le porte, per così dire, della cittadella pietista.

Il pietismo è un movimento religioso che sorge dopo la fine della Guerra dei Trent'anni, in una terra, quella tedesca, martoriata da una lunga guerra estenuante e sanguinosa. Philip Jakob Spener, August Hermann Francke, il conte von Zinzendorf, la colonia di Herrnhut e una generazione di teologi ritenevano che solo la pace dell'anima (*Stille*), il raccoglimento personale e la condivisione con un piccolo gruppo di fratelli (*collegia pietatis*) di letture della Bibbia e meditazioni, preghiere e canti, fuori dalla chiesa ma non in opposizione ad essa, potesse regalare in terra un angolo di pace e serenità. L'idealizzazione della figura del parroco di campagna (*Dorfpfarrer*)<sup>4</sup> e il nuovo ruolo del sentimento religioso come la più alta espressione dello Spirito, sembravano completare il significato profondo di quella Riforma protestante che nella sua essenza non aveva ancora colto questo aspetto, più impegnata com'era in disquisizioni teologiche di matrice aristotelica e dalla natura squisitamente razionale. L'ortodossia protestante, infatti, «ignorava i bisogni mistico-sentimentali dei fedeli, l'intimità e la dolcezza della fede»<sup>5</sup>.

Certamente non sono mancate *querelle* intellettuali, come tra Franke e Wolff ad Halle, ma di fatto le opere concrete dei pietisti – orfanotrofi, collegi, case per i poveri, educandati per fanciulle – il loro scarso interesse per dispute accademiche e la loro natura mite avevano permesso al pietismo di essere tollerato e lasciato prosperare in una grande libertà, soprattutto nell'educazione primaria dei giovani e nel contatto con gli strati più poveri del paese<sup>6</sup>. Anche durante gli anni della Rivoluzione Francese il pietismo ha convissuto con i movimenti illuministici, che in Germania avevano una presa ben diversa, dal punto di vista religioso, di quelli francesi. Un sottosuolo mistico era sempre rimasto vivo, pur nell'acceso materialismo e conclamato ateismo di fine XVIII secolo<sup>7</sup>.

---

4 Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, tomo I, Einaudi, Torino 2002, p. 5.

5 L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 35.

6 Cfr. M. Fulbrook, *Piety and Politics. Religion and the Rise of Absolutism in England, Württemberg and Prussia*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

7 Per necessità di sintesi non si distingue qui il "pietismo" dai "movimenti di risveglio", che in Germania prendono avvio negli anni dell'occupazione

Parole e concetti chiave del pietismo, fin dalle sue origini, oltre il culto per la *Stille*, sono la sopportazione del dolore, l'abbandono ad esso (*Gelassenheit*) e la pazienza (*Geduld*), la «capacità di accettare e reggere tutti i mali dell'esistenza mandatici da Dio»<sup>8</sup>. Da qui l'isolamento, il contatto con la natura, la pace esteriore che permette di concentrarsi su sé stessi, sui propri conflitti e sulla propria evoluzione spirituale.

Da un punto di vista personale, pertanto, il pietismo favorisce l'imporsi e lo sviluppo di una letteratura autobiografica, agostiniana, intima. Nella convinzione che Dio parli dentro di noi, il pietista è mosso da attenzione introspettiva e dal racconto di sé come storia del manifestarsi stesso di Dio. E pur non riconoscendo subito il tono e il linguaggio con cui Dio si rivela, tant'è che proprio in ambito pietista si propone l'idea che Egli parli attraverso la musica, l'attenzione del fedele è tutta rivolta verso l'interno del proprio cuore come sede della verità, *sentita*, prima ancora che *pensata*. La tranquillità, la laboriosità, il gruppo di amici e fratelli, la famiglia, poi, sono i segnava della vicinanza del Signore (*Gottferne*), mentre l'irrequietezza, la cupezza di spirito e l'agitazione stanno al polo opposto (*Gottnähe*): «il pietista si sente ora tutto con Dio e in Dio, ora nulla senza Dio»<sup>9</sup>.

Tra i temi fondamentali del pietismo, ben presenti nell'auto-biografia nietzscheana, e che qui ci interessano da vicino, occorre sottolineare un vero e proprio culto per l'amicizia. Centro pulsante della socialità pietista, l'amicizia è nel segno di Cristo, primo amico dell'uomo, ed ha un sapore quasi mistico, un legame che supera di gran lunga quello dell'amore. La stessa vita coniugale è vista come una forma di amicizia. Il pietismo incoraggia e coltiva dunque una vera e propria forma di amore, un amore *filadelfico*, 'charitas fratrum' nel quale in fondo soltanto i

---

napoleonica; cfr. su questo, U. Gastaldi, *I movimenti di risveglio nel mondo protestante. Dal "Great Awakening" (1720) ai "revivals" del nostro tempo*, Claudiana, Torino 1989, in particolare il capitolo VIII, pp. 133 e ss.

8 L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 47.

9 L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 49. Interessante a questo proposito H. R. G. Günther, *Psychologie des deutschen Pietismus*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 1, 1926, pp. 144-176 che mette bene in luce questo aspetto "mistico" nell'ambito di alcuni movimenti europei nati nel terreno del calvinismo (pp. 146-148).



confratelli erano “veri” fratelli in Cristo. Fratelli di elezione, per Nietzsche, erano i due compagni di giochi prima e di studio poi: Wilhelm Pinder e Gustav Krug, con i quali condividerà letture, poesie, musica, fino alla costituzione formale del rapporto, come detto, nell’associazione *Germania*. La loro importanza difficilmente potrà essere enfatizzata perché i due amici costituiscono il legame tra il piccolo villaggio di Röcken e Naumburg; Krug e Pinder sono coloro che permettono a Nietzsche di mantenere la dimensione della casa, l’*Heimat* abbandonata a dopo la morte del padre e riconquistata a Naumburg, quasi intatta: «Sì, è qualcosa di alto, nobile avere veri amici [...]. E io in particolare debbo lodare Dio del Cielo, perché senza di loro forse non mi sarei sentito a casa a Naumburg. Invece trovando amici che vi risiedevano il soggiorno qui mi divenne prezioso e la prospettiva di una separazione dolorosa»<sup>10</sup>.

### 3. Pforta: la polis aristocratica

Il 5 ottobre 1858, un martedì mattina, Nietzsche entra a Pforta per sottoporsi all’esame di ammissione<sup>11</sup>. Una borsa di studio della città di Naumburg gli permetteva di essere alunno interno e residente di questo celebre liceo ed esentato da tutte le spese. Impaurito, con un filo di voce, supera scritti ed orali e viene ammesso alla prima classe (*Untertertia*); le lezioni inizieranno il mattino dopo. Pforta dista da Naumburg appena quattro chilometri, eppure la distanza culturale è tale da sconvolgere l’intera esistenza del giovane Nietzsche. Centro di eccellenza tra le scuole superiori nell’intera area tedesca, Pforta era una piccola cittadella autonoma, un centro di cultura umanistica basato sui classici latini e greci e su poche figure emblematiche della letteratura tedesca, su tutti Goethe e Schiller<sup>12</sup>.

---

10 F. Nietzsche, *Dalla mia vita*, cit., p. 134.

11 Per un primo inquadramento di Pforta, si rimanda alle pagine di C. P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. I, Ghibli, Milano 2014.

12 Latino e greco coprivano da sole più della metà di tutte le ore di lezione (le altre materie erano matematica, storia, geografia, tedesco e, da ultimo, religione); cfr. *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*, Stiftung Weimarer Klassik. Carl Hanser Verlag, München-Wien 2000, p. 45.

Dal punto di vista politico, il quattordicenne Nietzsche trovò qui un'atmosfera del tutto diversa da quella di Naumburg, la città dei funzionari. Certo, anche qui prevalevano ovviamente i sentimenti clericali e monarchici, ma essi non dominavano la più intima vita di Pforta. Questa si ispirava agli ideali dell'antichità classica, ed era coscientemente apolitica, salvo per il fatto che sotto la tradizionale fedeltà al re e il conservatorismo esteriore si celavano un vago ideale di libertà e un repubblicanesimo nel senso della *polis* ellenica e della Roma primitiva<sup>13</sup>.

È come se l'ammissione a questo istituto avesse trasportato Nietzsche in un altro tempo, lontano dal presente, sostanzialmente chiuso e tutto rivolto all'interno, alle numerose regole, ai grandi modelli classici, a quel senso di libertà laica che non tarderà ad affacciarsi nella vita di questo giovane inquieto.

Lo stacco da casa è traumatico e venato costantemente di nostalgia per almeno un anno. Lo scrive continuamente alla madre, lo ribadisce nell'estate del 1859 sul suo diario. Trova il luogo estraneo<sup>14</sup> e severo<sup>15</sup>, e pensa a volte che era meglio restare a casa<sup>16</sup>. Inizia a contare i giorni che lo separano dal Natale già dal 27 ottobre, sette settimane prima, ed è combattuto tra l'interesse che suscitano certe discipline, come la storia greca, e la nostalgia di casa: «credo quasi che la nostalgia stia per prendermi: di tanto in tanto ne avverto i segni»<sup>17</sup>. Al ritorno a Pforta dopo le due settimane a casa per il Natale 1858, trova che l'ambiente e la scuola siano decisamente inospitali (*unfreundlich*)<sup>18</sup>, ed inizia già a contare i giorni che lo separano da Pasqua<sup>19</sup>. E anche dopo queste vacanze, la nostalgia torna ad assalirlo di nuovo: «quando, al calar delle tenebre, giunsi a Pforta, sentii stringermi il cuore»<sup>20</sup>.

---

13 C. P. Janz, *op. cit.*, p. 53.

14 BVN-1858,21 (Cfr. F. Nietzsche, *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, edizione critica digitale basta sul testo dell'edizione Colli / Montinari, a cura di P. d'Iorio, Parigi, Nietzsche Source, 2009 – [www.nietzsche-source.org](http://www.nietzsche-source.org) – cKGWB).

15 BVN-1858,22.

16 BVN-1858,24.

17 F. Nietzsche, *Epistolario 1850-1869*, Adelphi, Milano 1976, p. 31; BVN-1858,35.

18 BVN-1859,47.

19 BVN-1859,55.

20 *Epistolario*, cit., p. 59; BVN-1859,69.

La scoperta dei Greci è lenta e progressiva e passa dapprima attraverso i classici della letteratura latina. Sono cose che Nietzsche aveva studiato già nel ginnasio del Duomo, tra gli anni 1856 e 1858. Ma si trattava di uno studio, per così dire, di “contorno” alla religione. Qui il discorso viene ribaltato. Pforta è innanzitutto una cittadella laica, per i tempi, e sostanzialmente una *polis* ellenica impiantata in suolo prussiano. Come il greco penetri nelle istituzioni prussiane è storia che non può essere raccontata qui nel dettaglio. Da una parte Winkelmann, con i concetti di “bello” e “perfezione”, aveva fatto scuola nella diffusione di un amore sviscerato per la cultura greca; dall'altra Wilhelm von Humbolt aveva trasformato le istituzioni scolastiche superiori (liceo ed università) mettendo al centro dei curricula scolastici la letteratura e la filosofia greca<sup>21</sup>. In questo contesto Nietzsche trova davanti a sé non il clero, ma l'umanesimo tedesco e la sua vitale e pulsante grecofilia. Pforta, inoltre, poteva fornire ai suoi studenti una formazione di tipo universitario, tant'è che per Nietzsche fu l'unica vera base scientifica che lo lancerà nell'Olimpo della filologia, almeno per una breve stagione. Ma in questo caso, prima ancora dei contenuti, darà a Nietzsche una nuova forma esistenziale, talmente potente da permettergli di sottrarsi alla chiesa, nel nome di una liberazione che si appoggia costantemente nella scoperta, conoscenza ed approfondimento della letteratura dell'antichità, dai tragici alla filosofia.

Se viene assunto questo punto di vista è anche perché sono molti i segni di insofferenza crescente che dominano la vita di Nietzsche in questi sei anni e viene spontaneo domandarsi cosa li abbia provocati. Ci possiamo limitare, intanto, a ricordarne qualcuno. Nell'aprile 1859 un primo spunto viene da un poema, *Prometeo*, nel qua-

21 Cfr. W. Von Humbolt, “Sullo studio dell'antichità e di quella greca in particolare”, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto e F. Tessitore, Utet, Torino 2007, pp. 267-295, il quale, recuperando l'idea della paradigmatica relazione tra i Greci e la bellezza, pone al centro della formazione dell'uomo un imprescindibile confronto con l'antichità classica. In particolare, negli anni in cui Humbolt istituisce il “ginnasio umanistico”, tra la Rivoluzione Francese e l'invasione napoleonica della Prussia, il greco era anche visto come «segno di riscossa intellettuale contro il predominio latino, cioè del classicismo francese sei-settecentesco», L. Canfora, *Le vie del classicismo*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 115. Per un approfondimento, cfr. G. Ugolini, *Lingue classiche e Ginnasio umanistico tedesco*, «Lingue antiche e moderne» 1, 2012, pp. 7-36.

le fa dire al protagonista, rivolgendosi al padre: «Padre, cosa dici? No, questo mai. In vincoli siffatti non voglio farmi incatenare. Libero voglio essere». È la prima volta che questa parola compare così potente e chiara nella sua mente. Parallelamente anche i suoi gusti letterari debordano dagli obblighi scolastici, spesso in modo non del tutto apprezzato dai suoi insegnanti, come nel caso di un compito dedicato a Hölderlin come poeta preferito (maggio 1861), o ad una analisi dei versi di Byron (dicembre 1861). Molti mesi, a più riprese, saranno occupati dallo studio e dalla perlustrazione storica e filologica della figura, tra il leggendario e il documentato, di Ermanarico, re degli Ostrogoti. Ne verrà fuori un saggio che dimostra già le capacità di Nietzsche nel terreno della critica, ma anche poesie e composizioni musicali ispirate all'eroismo quasi mitico di una figura che lo ha occupato intensamente dal 1861 al 1865. Tutto, insomma, sembra portare in un'unica direzione, quella che occhieggia continuamente oltre i confini della cittadella pietista, che allunga il collo per vedere oltre le mura scoprendo così spazi vuoti di libertà.

Una spia di questo momento è facilmente riscontrabile anche dai rapporti che lentamente cambiano con la famiglia, la religione e l'istituzione pfortense stessa. Una lettera del 10 novembre 1862 inizia con un irrituale "cara gente", subito ripreso dalla madre a più formali ed educati rapporti. Allo stesso modo, una usanza vetusta di Pforta, ovvero la redazione di serioli biglietti di ispezione, viene sconvolta da un verbale a dir poco comico e beffardo, che gli costerà qualche giorno di punizione. Della primavera del 1862 è un piccolo scritto *Fato e storia*, con il quale sembra chiudere con la religione del padre, con l'esistenza di Dio, con la sua infanzia. E infine, nel gennaio del 1863 lamenta poca voglia di studiare per poi trascendere in un unico atto, famiglia, religione e disciplina, meravigliandosi lui stesso di come questo sia stato possibile: giovedì 16 aprile 1863, con dolorosa solennità, annuncia alla madre di essersi ubriacato.

Uscito dalla cittadella pietista, senza più il Dio del padre, la musica del padre, la custodia della madre e della sorella, la sicurezza del calendario liturgico, che sorregge tempi forti e tempi deboli, Nietzsche si incammina verso un'altra città, una *polis* aristocratica, fatta di eroi, spiriti liberi, menti acute, grandi poeti: la *polis ellenica* rappresentata da Teognide di Megara, al quale dedicherà la sua tesi

di congedo da Pforta. Come un cavaliere che esce dalle brume del mito, Nietzsche si lascia alle spalle la sicurezza e la ristrettezza di un ambiente ormai asfittico per varcare le mura massicce di una città indeterminata, dentro la quale aleggia una parvenza di maggiore libertà, e soprattutto la vera aristocrazia dello spirito.

#### 4. *La comunità interpretante*

Torniamo all'associazione *Germania* e vediamo più nel dettaglio i lavori e le letture che hanno occupato i tre giovani. Questo esperimento ha non solo importanza sociologica, ma anche e soprattutto filosofica. I tre amici offrono un reale esempio di piccola comunità, di una *polis* intellettuale dominata dalla produzione di opere poetiche e musicali. Avrà anche un impatto immenso nella vita di Nietzsche essendo proprio in questo contesto che scoprirà la musica di Wagner. Ma andiamo per ordine.

Il sodalizio resta in vita poco più di due anni, dall'estate 1860 al settembre 1862. Come atto finale, c'è un lungo verbale di Nietzsche che esprime il suo rammarico per il progressivo scemare dell'entusiasmo iniziale ed auspica un ritorno ai momenti più attivi dell'associazione. Nietzsche parla di una violazione alla costituzione e alla "santità degli statuti" e che «la "Germania" sarebbe quindi quasi andata distrutta per intrinseca dispersione e lacerazione, per apatia»<sup>22</sup>. Anche la conclusione alla sua relazione è degna di nota:

Termino con l'augurio che il nostro improvvisato convegno odierno non si risolva in una bolla d'aria prodotta dalla paludosa decomposizione della nostra "Germania", bensì in un deciso processo di purificazione, in una eliminazione di tutto quanto è corrotto e corruttore, in una decantazione degli elementi puri e nobili sui quali essa è fondata<sup>23</sup>.

I contributi fin qui prodotti per l'associazione, soprattutto in campo musicale, sono tuttavia notevoli ed estremamente interessanti. Almeno per Nietzsche avranno un'importanza decisiva sia nel modificare i suoi presupposti estetici espressi nel 1858, sia

---

22 *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., p. 242.

23 Ivi, p. 244.

come risonanza lunga per future riflessioni. Occorre comprendere e vedere più da vicino cosa hanno discusso, analizzato e suonato insieme questi giovani. Il modello che essi offrono di *comunità interpretante*, di *polis spirituale* e le reti di relazione che vengono a stabilirsi tra grandi opere e cultura del tempo ci permette di apprezzare fino in fondo un modo di vivere e di pensare probabilmente oggi irrecuperabile.

Per cogliere fino in fondo l'importanza di questa associazione, proviamo a riassumere brevemente le idee estetiche e musicali di Nietzsche fino al 1858. Come visto, tutta la sua educazione ruota attorno al pietismo e anche la musica si allinea a questo orizzonte. I suoi riferimenti sono costituiti da oratori, da sonate, dal classicismo viennese e dai corali luterani. La musica, scrive Nietzsche, è un patrimonio che porta direttamente a Dio e va conservato e tramandato, imitato e perpetuato. Questa musica va compresa, ma non c'è spazio per l'interpretazione libera, almeno in senso moderno. E non a caso Nietzsche compone, o almeno prova a comporre, piccole sonate, marcette, adagio e il tentativo di una grande messa e di un vasto oratorio di Natale.

Ancora nel 1861, a gennaio, uno scambio di lettere con Krug ci fanno affacciare su una discussione impegnativa se la musica sacra sia o no superiore a quella profana. Tema del contendere è il valore assoluto che Nietzsche ascrive all'oratorio, come storia sacra, rispetto agli intrecci borghesi dell'opera, che invece sono amati dall'amico Krug. E sarà proprio da questi confronti che Nietzsche ne uscirà arricchito ed inizierà ad abbandonare quel retaggio familiare tipicamente religioso che fin qui era stato l'unico lume del suo rapporto con la musica. Ovviamente contribuiranno anche tante altre componenti, particolarmente l'incontro con i grandi classici della letteratura greca, ma questa attività fuori dalle aule non dovrebbe mai essere sottovalutata.

Uno sguardo ai verbali e già emerge il ruolo di Krug. Le sue comunicazioni mensili, tutte musicali, hanno lentamente un effetto trainante per Nietzsche. Nel 1860 dedica tutte le sue energie ad arrangiare messe di Palestrina; nel 1861-1862 si dedicherà quasi esclusivamente alla "musica del futuro": Liszt e Wagner su tutti. Iniziamo da Palestrina, che non è una stravaganza cattolica in terra luterana, ma un preciso momento della cultura ottocentesca, fatto di *revivals* e riscoperte importanti.

Non ci lasci ingannare la forma della *Messa* propria del rito cattolico. Infatti: «è radicata in molte persone la convinzione che la Messa rappresenti un genere musicale specificamente legato alla confessione cattolica [...]. Ma non è così: anche il luteranesimo prevede la celebrazione della Messa, secondo lo schema formale cattolico»<sup>24</sup>. La *Messa* non è in contraddizione con la musica luterana e le molte messe scritte da tutti i musicisti di area protestante, di primo piano e minori, a partire da Bach, sono un momento importante del luteranesimo stesso. Tuttavia il nome di Palestrina va precisato meglio, anche per apprezzare quanto Krug sia un giovane musicista all'avanguardia e pienamente inserito nel suo contesto storico. Palestrina veniva considerato il punto di arrivo e la perfezione stilistica per quanto riguarda lo stile compositivo. Nonostante sia stato una delle personalità centrali della controriforma, il musicista per eccellenza della cattolicità, Palestrina rappresenta un punto inarrivabile di purezza musicale e spirito religioso, talmente puro ed esemplare da uscire dall'ambito confessionale per divenire, nella sensibilità romantica, musicista dello spirito assoluto.

Palestrina diventa un riferimento importante per il mondo tedesco e luterano solo tra Settecento ed Ottocento. Si tratta di una pagina interessantissima di quelle "riscoperte" che dominano il romanticismo e le sue fasi di gestazione, e che arrivano fino al giovane Nietzsche attraverso fiumi carsici spesso impossibili da ricostruire e rintracciare. In ogni caso ci è noto che la riproposizione della musica di Palestrina parte da Berlino e si inserisce all'interno dei movimenti di risveglio. C'è da notare, prima di tutto, che dopo la Rivoluzione francese e alle soglie del romanticismo, la musica religiosa era uscita dalle chiese. Tutta la lunga tradizione di musicisti impiegati nel culto liturgico (cantori, organisti e coristi) inizia a perdere importanza e autorità. La musica sacra, come la musica profana, passa alle società dei concerti e alle corali, dove cantori professionisti rimpiazzano seminaristi e allievi delle scuole<sup>25</sup>.

Palestrina, nel mondo prussiano, è legato al nome di Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), forse il primo ad iniziare il culto delle varie riscoperte musicali. Nato a Königsberg da una fami-

---

24 A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, Edt, Torino 1991, p. 183.

25 Cfr., N. Hope, *German and Scandinavian Protestantism (1700-1918)*, cit., p. 285 e p. 296.

glia di musicisti ed inizialmente indirizzato verso la filosofia da Kant stesso, era troppo appassionato di musica per seguire la via della mera speculazione filosofica. Un suo viaggio in Italia, come per molti tedeschi dell'epoca, fu determinante. Nel 1783, probabilmente a Roma, scoprì Palestrina, iniziando poi ad eseguire le sue messe al suo ritorno, prima in Austria e poi in Germania. I tempi erano anche favorevoli ad accogliere un musicista cattolico come esempio e modello di musica religiosa. In questa direzione, infatti, si muoveva anche la revisione del rito luterano, voluta da Federico Guglielmo III, tutta tesa a recuperare le origini cristiane primitive. Dal punto di vista musicale non ci fu un ritorno scolastico al *Formula Missae* ma una revisione in chiave neo-gregoriana, dunque ancora più antica, in parte anche influenzata dai canti della Russia ortodossa. Quell'anno così carico di significati per il mondo religioso e spirituale prussiano, il terzo centenario dell'affissione delle 95 tesi di Lutero (1817), si incrociò con il nuovo entusiasmo per gli inni e la musica da chiesa del Cinquecento italiano. Quando si parla di riscoperta di Bach, la più celebre e importante delle riproposizioni romantiche della musica del passato, occorre tener sempre presente questo vivace retroterra culturale e il contesto religioso entro cui si inserisce<sup>26</sup>.

Il nome di Palestrina ha poco a che fare, all'inizio dell'Ottocento, con la romanità; piuttosto è un esempio di musica pura, di un miracolo che riesce a sintetizzare perfettamente due opposti: la musica e il testo. Un testo che non vincola mai il naturale cammino dei suoni e una musica che non si lega a rappresentare affetti che il testo suggerisce. In una celebre opera di E.T.A. Hoffmann del 1814 (*Alte und neue Kirchenmusik*), Palestrina viene celebrato come musicista assoluto e non come un compositore al servizio di un testo sacro, la sintesi perfetta tra spirito e natura, umano e divino.

Ancora più importante è la propaganda di Krug per la cosiddetta *musica del futuro*. Anche qui le sue comunicazioni rivelano un mondo di progetti ed attività ben preciso: arrangiamenti da Berlioz (set-

---

26 Fu Carl Friedrich Zelter (1758-1832) a creare i presupposti con Mendelssohn della Bach Renaissance. Erano affiancati dal critico musicale Adolf Marx (1795-1866), editore della *Allgemeine Musikalische Zeitung*. L'esecuzione della Passione secondo Matteo fu opera di Mendelssohn (11 e 21 marzo 1829), che già conosceva dal 1823, grazie alla nonna che collezionava manoscritti di Bach.



tembre 1860), conferenze su Liszt (in particolare la *Faust-symphonie* nel 1861) e soprattutto Wagner, il *Tristano ed Isotta* nel marzo del 1861 e *L'oro del Reno* l'anno dopo. Sono eventi che segneranno il giovane Nietzsche in modo profondo. L'ascolto del *Tristano* è un'esperienza centrale della vita del giovane Nietzsche. E anche il modo in cui avviene fornisce un'adeguata coreografia all'evento.

Lunedì 25 marzo 1861, infatti, è in programma una lunga sessione, un sinodo dell'associazione Germania, dalle 3 alle 8 del pomeriggio, a casa di Gustav Krug (*Zusammenkunft bei Gustav*, recita il promemoria del giorno). Il programma annuncia una comunicazione dello stesso Krug dal titolo: «*Ueber einige Szenen v. Tristan u. Isolde*»<sup>27</sup>. Ciò che sente, in realtà, è solo il *Preludio* e parte del Primo atto. Gustav Krug, sicuramente non solo lo ha suonato ma deve anche averlo descritto nella sua intrezza e senza dubbio deve aver enfatizzato «lo stato d'animo di Tristano e Isotta, l'amore che divora entrambi»<sup>28</sup>. Questo ascolto cambierà molto del modo di pensare di Nietzsche, sia dal punto di vista musicale che personale. E Nietzsche lo deve alla *Germania*, all'idea di una comunità viva e vitale che influenza i propri membri attraverso la discussione, il confronto e proposte sempre nuove e stimolanti<sup>29</sup>.

### 5. *Tramandare e interpretare*

L'associazione *Germania* ha anche un impatto importante nel suo modo di pensare la musica, e non solo dal punto di vista compositivo. Sotto quest'ultimo ambito i cambiamenti sono evidenti: dalla musica religiosa Nietzsche passa ad opere aforistiche, schumanniane, romantiche. La forma sonata, prima tentata in tutti i modi, viene abbandonata per le pagine d'album, i pezzi caratteristici, i poemi sinfonici. Anche la tematica, lo spunto creativo e l'esplicito programma della composizione transitano dal mondo cristiano a quello paganeggiante del medioevo fantastico, più o

---

27 KGW, I/2, 13 [28], p. 481.

28 *Epistolario*, cit., note a p. 730.

29 Per un'analisi approfondita di questo evento, rimando al mio S. Zacchini, *Una instabile armonia. Gli anni della giovinezza di Friedrich Nietzsche*, ets, Pisa 2016.

meno storico e documentato. Ne è un esempio i tanti pezzi dedicati alla figura del leggendario re dei Goti, Ermanarico, il cui fascino selvaggio colpì molto la fantasia del giovane Nietzsche; oppure l'idea di essere originario di una zona non meglio precisata tra Ungheria e Polonia a cui dedica Mazurke, Czarde ed altri brani ispirati alle steppe euroasiatiche.

L'ambito dentro il quale si formano questi intrecci è appunto la *Germania*, sede di discussioni, di conoscenze culturali, di relazioni che si annodano tra aspetti anche lontani della cultura. Proprio questo è il grande esempio che questa piccola associazione ancor oggi ci porta: solo dentro una comunità di spiriti affini, curiosi e che, per usare un termine moderno, si *contaminano* a vicenda, si cresce e si può creare. Nello specifico caso nietzschiano le relazioni culturali e le reti di connessione che si annodano sono sostanzialmente tre. La prima è data dallo sfondo generale dell'educazione dei tre amici, il contesto pietista che li ha cresciuti e formati alla fede, l'idea che la religione sia una questione intima e personale, un aspetto del "cuore" prima ancora che delle discussioni teologiche. Musicalmente questo ha portato in primo piano i canti luterani e gli oratori. Anche nel momento in cui i tre amici abbandoneranno questo piano per quello operistico e romantico, il pietismo resta come un nodo essenziale, nascosto, carsico, che ci offre la cornice dove collocare ogni nuova visione del mondo.

Il secondo punto è la cultura romantica. Negli anni '60 dell'Ottocento a Naumburg non si respirava di certo il vento dell'avanguardia che spirava nei grandi centri europei. La cultura cittadina, dal punto di vista musicale e non solo, era rimasta agli anni postnapoleonici e al primo vagito del romanticismo. Questo mette ancor di più in risalto l'attività di un giovane brillante come Gustav Krug che invece proponeva a Nietzsche opere di Wagner non ancora eseguite ed allestite pubblicamente. Così come quelle di Berlioz, che all'epoca non era frequente nei programmi sinfonici e concertistici neanche nei grandi centri. A tutto questo si lega un terzo nodo, quello della musica e della composizione intesa come diario intimo, come voce autentica dell'interiorità, come forma religiosa per entrare in sintonia con l'uomo e la natura. Si tratta di tre nuclei che si intrecciano continuamente mescolando temi e tratti a volte presenti in Nietzsche anche negli anni precedenti, a volte del tutto nuovi.

Se vogliamo provare a tracciare un confine teorico, però, un prima e un dopo l'esperienza della *Germania*, sono due i temi interpretativi ed estetici che occorre tener conto: la *musica come tradizione* da una parte, e la *musica come interpretazione* dall'altra. Si tratta di due contesti filosofici e culturali importanti e molto vasti. Qui si accennano in conclusione a questo intervento, rimandando ad altra sede un doveroso approfondimento. Nel 1858 Nietzsche aveva scritto che la musica è data da Dio non per divertire, ma per elevare l'anima al cielo. E aveva anche lasciato intendere che questa musica, non destinata al piacere ma alla perfezione dell'uomo, non deve essere dall'uomo adattata o stravolta. Si tratta di musica *sacra* nel senso più ampio del termine, musica che non può essere a disposizione dell'interpretazione dell'uomo, ma solo della sua ritualità tradizionale e la sua memoria, della gelosa conservazione di tutti i suoi aspetti. La musica, per il giovanissimo Nietzsche, in linea con tutta la tradizione religiosa di cui si è accennato, è qualcosa che va *tramandato*, allo stesso modo delle sacre scritture che non possono essere liberamente riscritte ma vanno custodite con cura. L'intervento dell'uomo è passivo, cioè diventa strumento attraverso il quale filtra una verità che si manifesta e che, come tale, deve essere conservata.

Con l'ascolto di Wagner e con i lavori della *Germania*, Nietzsche impara un nuovo modo di rapportarsi alla musica: quello dell'interpretazione. L'opera, per così dire, diviene emanazione di un genio i cui intenti oscuri, nascosti tra le pieghe dei suoni, devono essere individuati, interpretati e ricreati. Qui l'uomo non è più un mezzo, ma un fine della composizione musicale e la comunità passa dall'essere una chiesa di fedeli a un gruppo di intelligenze libere e critiche che discutono e ricreano.

Sono solo spunti che, come detto, meriterebbero altro spazio e altre riflessioni. Qui sono stati appena citati per dar spessore ad un evento che apparentemente potrebbe sembrare un gioco da ragazzi annoiati, mentre invece ha segnato il pensiero di quello che sarà destinato a divenire uno degli uomini più influenti del secolo successivo. Ma offre anche un altro ambito di riflessione: l'idea di un ristretto gruppo di persone affini che si ritrovano a formare una personalissima *polis*. Questo ideale Nietzsche l'ha perseguito per tutta la vita, cercando costantemente di circondarsi di poche persone con le quali discutere, creare, condividere. Al di là dei contenuti,

che appartengono alla cultura e al tempo, l'esempio di una *polis* di spiriti liberi ed affini sembra oggi uno degli insegnamenti più fecondi, "inattuali" di Nietzsche, particolarmente nel contesto sociale odierno, dominato dalla spersonalizzazione, dalla virtualità e dalla generica relazione senza contenuti. Un insegnamento, quello della *Germania*, che ha molto da dire e che non solo andrebbe studiato, ma anche ripensato e in qualche modo fatto rivivere.

Federico Costa

ROMANTICISMO E REPUBBLICA:  
MAZZINI, WAGNER, THOMAS MANN  
E LA “MUSICA SOCIALE”

*Introduzione*

Questo lavoro prende le mosse dalla *Filosofia della musica* (1836) di Giuseppe Mazzini per analizzare alcuni punti d'incontro e alcune fondamentali diversità tra il suo pensiero in fatto di musica e quello di Richard Wagner. È mio scopo mostrare come il pensatore e uomo politico italiano e il grande compositore tedesco, due personaggi coevi e in una certa misura accomunati, nazionalità esclusa, da un simile *humus* culturale e filosofico romantico, avessero negli anni '30 e '40 dell'Ottocento, con i moti del '48 alle porte, idee simili in fatto di teatro musicale, fatto già notato da vari studiosi. Ma l'analisi comparata della *Filosofia della musica* mazziniana e di *Opera e Dramma* e *L'opera d'Arte del futuro*, due tra i più importanti scritti teorici del compositore, che fu anche un prolifico saggista, metterà in luce la fondamentale diversità delle due concezioni filosofiche della musica. Sia per Mazzini sia per Wagner la musica ha un forte legame con la religione, un aspetto di sacralità, ma se per il pensatore politico genovese questa sacralità deve essere messa a frutto in una forma di teatro musicale internazionale che abbia al suo centro l'ideale democratico di elevazione e di emancipazione del popolo attraverso il dramma storico, per il compositore la musica deve ricreare, tramite una nuova fratellanza tra tutte le arti, un evento teatrale totale, così vicino alle sorgenti primigenie della cultura del popolo, da rappresentare per esso una sintesi tra spettacolo teatrale, rito religioso e celebrazione dei propri eroi. Wagner quindi, oltre a dare una specificazione etnica del concetto di popolo (che diventa in sostanza il popolo tedesco) si muove entro i confini di un'arte apolitica, mentre Mazzini chiede alla musica di diventare voce delle aspirazioni democratiche dei popoli europei oppressi dalla tirannide, in specie di quello italiano; di offrire insomma una sintesi tra romanticismo e repubblicanesimo.

Nell'ultima sezione si fa cenno alla figura del celebre scrittore tedesco Thomas Mann, che in un certo senso personifica biograficamente il conflitto tra l'esigenza, in particolar modo tedesca, di un'arte intimistica e spirituale, al riparo dalla militanza forzata e dal livellamento intellettuale in qualche modo imposti dal ruolo del cittadino "civilizzato", e il dovere da parte di intellettuali e artisti di fare i conti con la dimensione politica. Mann amò molto Wagner, rappresentante dell'arte impolitica, e fu un lettore di Mazzini, inizialmente vedendo in lui l'odiata figura del "letterato della civilizzazione". La sofferenza della Germania all'uscita della Prima Guerra Mondiale e l'esperienza della Repubblica di Weimar, sulla quale incombeva il nazismo, lo fecero recedere dalle sue posizioni "impolitiche", e tentare, in un certo senso, una "sintesi" tra Wagner e Mazzini, parzialmente raggiunta nella *Montagna Magica*, dove il credo mazziniano è rappresentato dal personaggio di Settembrini. Più tardi, nel saggio *Grandezza e Dolore in Richard Wagner*, Mann tentò di distinguere in quest'ultimo l'artista, propugnatore di un nazionalismo mitico e impolitico, e l'uomo, che sarebbe stato invece un sincero democratico, almeno sino al '48. Per quanto arrischiato, il tentativo da parte di Thomas Mann di dipingere Wagner, simbolo dell'arte impolitica tedesca, come una persona di aspirazioni sinceramente democratiche, aveva lo scopo di opporsi alla forzatura ultranazionalistica che la figura di Wagner stava subendo ad opera dell'ormai incombente nazionalsocialismo. Era però troppo tardi. Questo estremo tentativo di conciliazione tra civiltà democratica e spiritualità artistica, tra le due anime d'Europa, tra Mazzini e Wagner, determinò il lungo esilio (1933-1949) di Thomas Mann dalla sua patria.

### 1. *Mazzini e la musica "pura"*

È noto che Giuseppe Mazzini fosse buon musicista e musicofilo: egli ci ha lasciato una prova tangibile della serietà e profondità delle sue riflessioni in materia musicale nella sua *Filosofia della Musica*, scritta nel 1836 in Svizzera e pubblicata sul *L'Italiano*, una rivista fondata a Parigi dal suo collaboratore Michele Accursi «per portare istanze innovatrici nell'immane rivolgimento politico che sembra

attraversare l'Europa intera culminando negli eventi del 1848»<sup>1</sup>. In quest'opera, Mazzini sostiene, – ponendosi dentro un filone filosofico europeo ben collaudato, dal discorso platonico sopra gli *éthoi* presenti nei vari *modi* sino alla tesi rousseauiana della capacità della musica di mettere in accordo l'uomo con i ritmi della natura, – che la musica abbia un profondo valore etico-politico<sup>2</sup>. Nella *Filosofia mazziniana*, la musica è vista come vera e propria “religione civile” dei popoli: un rinnovamento della società e della politica deve necessariamente passare anche attraverso un rinnovamento della musica. Essa può incidere in maniera palpabile e veritiera sugli assetti di un'Italia – e di un'Europa – che affrontano in quegli anni uno storico processo di trasformazione, il quale culminerà negli eventi del 1848. Può! Eppure, a sentire il grande patriota repubblicano, la musica coeva alla *Filosofia della Musica* lascia alquanto a desiderare:

Ma intanto la musica si è segregata più sempre dal viver civile, s'è ristretta a una sfera di moto eccentrica, individuale, s'è avvezza a rinnegare ogni intento fuorché di sensazioni momentanee, e d'un diletto che perisce co' suoni. Intanto l'arte divina che ne' simboli mitologici s'immedesima col primo pensiero del nascente incivilimento, l'arte che pur tuttavia informe, e ne' vagiti d'infanzia, era nella Grecia tenuta come lingua universale della nazione, e veicolo sacro della storia, della filosofia, delle leggi e della educazione morale, si è ridotta oggi a semplice distrazione<sup>3</sup>!

Mazzini si scaglia qui contro la musica come superficiale titillamento dei sensi, priva di un *logos* che la informi e priva di un'idea di fondo se non quella dello sfoggio delle doti dell'interprete. Questo è visto da Mazzini come l'unico obiettivo del virtuosismo canoro e strumentale che esplose in quella prima metà dell'Ottocento, e i cui esiti erano bilanciati da una forte personalità musicale solo in pochi grandi compositori: Rossini su tutti. Non è qui un caso il riferimento a George Byron, autore amatissimo da Mazzini, che di Rossini aveva tessuto le lodi:

- 
- 1 C. Strinati, *Introduzione* a Giuseppe Mazzini, *Filosofia della Musica*, La Lepre Edizioni 2019, p. 9.
  - 2 Jean-Pierre Barricelli, *Romantic Writers and Music: the case of Mazzini*, in *Studies in Romanticism* Vol. 14, No. 2 (primavera 1975), The Johns Hopkins University Press, p. 100.
  - 3 G. Mazzini, *op. cit.*, p. 54.

L'arte sovrana, Byroniana, profonda, l'arte che solca e scava, l'arte d'insistere sul concetto, con incremento progressivo di forza, finché s'addentri, s'incarni, s'invisceri in voi, è negletta e perduta. [...] Chi cerca nel dramma musicale *una* idea? Chi varca oltre il cerchio particolare delle varie scene che compongono un'*opera*, per afferrare un nesso, un centro comune<sup>4</sup>?

Mazzini avverte dunque la mancanza nella musica dei suoi tempi di una coerenza interna, di un'idea centrale che strutturi la composizione anche nelle sue più fini diramazioni, di un tutto che informi di sé le parti, le quali rimangono così prive di un vero senso che non sia quello del diletto superficiale. In musica, queste parole sembrerebbero configurare un'adesione al campo della musica "assoluta", quella cioè, che non parla di altro da sé, ma che, tramite la coerenza della sua struttura e la compiutezza della sua forma, è già oggetto di per sé. Questo filone estetico, sostanzialmente tedesco, aveva eletto Beethoven, le sue Sinfonie e i suoi Quartetti, a esempi paradigmatici di questa concezione metafisico-strutturale della musica, e doveva culminare pochi lustri dopo con la pubblicazione della prima versione del saggio *Il Bello Musicale*, del critico viennese Eduard Hanslick (1854). Questa estetica musicale romantica deve in realtà il suo formalismo proprio alla reazione alla precedente estetica del sentimento, molto in voga durante l'Illuminismo, epoca alla quale attribuiremmo invece istintivamente un certo razionalismo. Invece, come ci spiega Carl Dahlhaus:

L'estetica musicale del periodo dei Lumi non era affatto segnata dal formalismo che affrettatamente associamo con il razionalismo; al contrario, la sua principale categoria era la sensibilità. Il pubblico borghese giunse gradualmente durante l'Illuminismo all'autoconsapevolezza, e dalla musica esso desiderava il "sentimento". [...] I Romantici invece, prendevano la loro concezione dell'arte dal classicismo di Schiller e Goethe e la applicavano alla musica. Conseguentemente gravitarono verso fenomeni musicali che manifestavano l'idea della "grande forma". [...] L'estetica metafisica del romanticismo si pone in antitesi all'estetica psicologista dell'Illuminismo. Chiunque si aspettasse che la musica arrivasse al cuore la stava usando come un mezzo e non come un fine<sup>5</sup>.

---

4 Ibidem.

5 C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Volume 6), Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion,



L'adesione di Mazzini a questa linea di pensiero, che prediligeva, lo abbiamo detto, la musica strumentale, priva della specificazione semantica della parola cantata, è affascinante; ma il patriota, da italiano del suo tempo, intende per "musica" sostanzialmente la musica operistica. Ciò detto, tra le qualità che Mazzini si augura dalla musica a venire vi è sicuramente quella di un maggior impegno intellettuale, di un significato più profondo, che talvolta assume tinte metafisico-religiose. Proprio in quegli anni del resto, infuriavano riguardo alla musica varie *querelles*, alle quali partecipavano molti dei musicisti e letterati più in vista dell'epoca:

[...] sembrava quasi che gli scrittori volessero guidare la musica attraverso il caos dei valori che caratterizzavano il paradossale periodo romantico, valori che contrastavano nelle loro opposte insistenze su opera o musica sinfonica, melodia o armonia, musica italiana o musica tedesca, musica descrittiva o musica pura, virtuosismo o semplicità, musica con testo o musica senza testo, musica vocale o musica strumentale<sup>6</sup>.

Vi è un auspicio molto sentito nella *Filosofia della Musica*: Mazzini si augura la venuta di un genio, italiano, che riporti il melodramma a una nuova età dell'oro, rendendolo una vera collaborazione tra poesia e musica. Questo auspicio è stato visto, non senza ragione, come una prefigurazione della comparsa sulle scene di Giuseppe Verdi, che nel 1836 era maestro di musica a Busseto e che sarebbe riuscito a far rappresentare la sua prima opera, *Oberto*, solo tre anni dopo. Il genio che Mazzini invoca dovrà saper fornire una sintesi delle due grandi "scuole nazionali" musicali, tedesca e italiana. È essenziale che ciò avvenga attraverso un processo di riforma dell'opera, che rimedi a quelle che Mazzini considera le manchevolezze del melodramma del presente. A questo scopo è necessaria una seria analisi comparata della musica delle due nazioni, la cui antitesi ha un ruolo centrale nella *Filosofia della Musica*.

La musica italiana è in sommo grado *melodica*. [...] L'*individualità*, tema, elemento dei tempi di mezzo, che in Italia più che altrove

---

Wiesbaden 1980; in traduzione inglese (J. Bradford Robinson), *Nineteenth Century Music*, University of California Press 1989, p. 89 (trad. mia).

6 Barricelli, *op. cit.*, p. 98 (trad. mia).

ebbe in tutte le cose espressione profondamente sentita ed energica, ha ispirato, generalmente parlando, la nostra musica, e la domina tuttavia, L'io v'è re: re despota e solo. Si abbandona a tutti i capricci; segue l'arbitrio di una volontà che non ha contrasto: va come può e dove spronano i desiderii.<sup>7</sup>

La musica italiana è quindi espressione quintessenziale dell'individualità, identificata musicalmente nella melodia, una melodia capace di esprimere ogni affetto, ma alla quale manca l'assistenza di uno spirito ordinatore, che offra una sintesi, un «vincolo tra le mille sensazioni che le sue melodie rappresentano»<sup>8</sup>. Una musica siffatta si espone al rischio di diventare uno sterile esercizio di sensualità, di piacere uditivo, di essere *fine a sé stessa*. La musica italiana quindi, con la sua melodia, rischia di non avere in sé alcun più alto concetto. Qualche cosa di simile, sebbene con maggior severità, dirà Eduard Hanslick quasi vent'anni più tardi, dipingendo gli italiani come ascoltatori poco disposti alla concentrazione intellettuale:

Il dominio incontrastato del canto con voce acuta presso gli italiani ha come causa uno spirito amante della comodità che è proprio di questo popolo, che trova impossibile prestare un'attenzione penetrante continua [...]. Perciò agli ascoltatori che hanno un'attività spirituale limitata il piacere risulta più facile, così che tali divoratori possono consumare gran quantità di musica da cui uno spirito artistico si ritrae spaventato<sup>9</sup>.

Con buona pace di Hanslick, l'italiano Mazzini mostra di pretendere al contrario ben altra profondità dalla musica quando di essa (sempre quella italiana) si lamenta:

Norma razionale e perpetua, vita progressiva unitaria, ordinata pensatamente a un intento non v'è. [...] tu senti che s'è curvata sotto l'impero d'un passeggero entusiasmo, non sotto l'abitudine di un sentimento religioso immedesimato con essa. Le credenze religiose vivono d'una fede in tal cosa ch'è posta al di là del mondo visibile, d'una aspirazione all'infinito, e d'un intento, di una missione che invade tut-

---

7 G. Mazzini, *op. cit.*, p. 64.

8 Ibidem.

9 Eduard Hanslick, *Il Bello Musicale*, a cura di Leonardo Distaso, Aesthetica Edizioni 2007, p. 95.

ta intera la vita e trapela ne' menomi atti. Ed essa non ha fede che in sé, non ha intento che sé. *L'Arte per l'Arte*, è formola suprema per la musica italiana<sup>10</sup>.

Mazzini non avverte quindi nella musica italiana solo la mancanza di un principio razionale ordinatore che l'estetica musicale romantica tedesca aveva fatto coincidere con il tematismo sonatistico, in specie beethoveniano, ma anche l'assenza della sua controparte "emotiva", ossia il sentimento di un'arte che aspira all'infinito, di un'arte *religiosa*. Accostarsi alla musica sinfonica con venerazione para-religiosa, quasi essa schiudesse le porte a segreti divini, rappresentava per i primi romantici tedeschi, il necessario corollario allo sviluppo dell'ascolto strutturale, quello della *grande forma*, che fu all'origine dell'estetica dell'autonomia della musica strumentale. Dahlhaus parla qui a questo riguardo del fondamentale scrittore romantico Wilhelm Wackenroder, morto ventiquattrenne nel 1798:

Lungi dal cedere il passo a scatenate immaginazioni, la "religione dell'arte" proclamata da Wackenroder era pienamente coerente con la concentrazione estetica sull'oggetto in questione – la forma musicale come processo. Essa forma uno dei prerequisiti storici dell'intensa modalità percettiva che rappresenta il contraltare soggettivo alla musica strumentale assoluta, con le sue rivendicazioni di autonomia artistica. Possiamo valutare da noi l'impatto di questi proclami prendendo alla lettera Friedrich Schlegel quando scrive della "affinità" tra "musica strumentale pura" e filosofia: [...]. L'ascolto strutturale significava immergersi nel funzionamento interno di un pezzo di musica come se non esistesse nient'altro al mondo. Nella sua forma originaria, esso era accompagnato da una metafisica e da una religione dell'arte. Solo nel nostro secolo [il sec. XX], in nome di quello stesso ascolto strutturale, questi fattori di mediazione sono stati lasciati cadere come elementi estranei al fenomeno acustico<sup>11</sup>.

L'assenza di un senso religioso dell'arte, e del concetto di una missione musicale, è anche all'origine del giudizio parzialmente negativo che Mazzini riserva a Rossini, musicista che per talento avrebbe potuto trascendere le convenzioni della sua epoca in favore

---

10 G. Mazzini, op. cit., p. 65.

11 C. Dahlhaus, op. cit., p. 95 (trad. mia).

di una innovazione più radicale dell'idea di musica, ma che scelse invece, secondo Mazzini, di portare al suo massimo splendore il complesso delle qualità già presenti nella musica del suo tempo:

È missione di genio *compendiatore*, non *iniziatore*. [...] Non mutò, non distrusse la caratteristica antica della scuola italiana: la riconsacrò. [...] Rossini, e la scuola italiana di che egli ha riassunto e fuso in uno i vari tentativi, i diversi sistemi, rappresentano l'uomo senza Dio, le potenze individuali non armonizzate da una legge suprema, non ordinate a un intento, non consacrate da una fede eterna<sup>12</sup>.

Il rimprovero di Mazzini è qui dovuto alla concezione rossiniana dell'opera seria, ancora troppo legata a pratiche musicali figlie del secolo XVIII, quando il melodramma era, nelle parole di Charles Rosen, «un'arte aristocratica che si dedicava per lo più a intrighi di corte e matrimoni tra sovrani, talvolta camuffati da racconti mitologici classicheggianti»<sup>13</sup>, e non aveva ancora compiuto il passaggio a «una forma popolare che esprimesse gli ideali politici di repubblicanesimo e patriottismo»<sup>14</sup>. I grandi mutamenti nella situazione socio-politica europea cominciati con la Rivoluzione Francese furono anche all'origine della trasformazione sociologica dell'opera da spettacolo concepito per un pubblico aristocratico a voce di una società a egemonia borghese. Questo processo era ormai compiuto ai tempi del breve soggiorno parigino di Mazzini, quel 1836 che vide la prima rappresentazione di *Les Huguenots* di Meyerbeer, e nel quale Rossini, che ormai taceva dai tempi del *Guglielmo Tell* (1829) lasciò Parigi per un lungo e piuttosto sterile soggiorno italiano: non avrebbe mai più scritto un'opera. Non è però un caso che Mazzini temperi in una nota il suo giudizio su Rossini lodando il terzo atto dell'*Otello* per l'inusitata aderenza musicale al dramma, tanto da fare affermare al patriota che il compositore «ha presentita la musica sociale, il dramma musicale dell'avvenire»<sup>15</sup>. Mazzini mostra qui notevole lucidità critica in materia musicale, se è vero che a *Otello*, capolavoro del periodo napoletano di Rossini, scrit-

---

12 G. Mazzini, op. cit., p. 69.

13 C. Rosen, *La generazione romantica*, a cura di Guido Zaccagnini, Adelphi 1997, p. 656.

14 Ibidem.

15 G. Mazzini, op. cit., p. 68.

ta nel 1816, può essere fatto risalire, come sostiene ancora Rosen, «l'avvento dell'opera seria romantica»<sup>16</sup>. Essa, rileva il critico inglese, è l'opera che segna il definitivo tramonto delle «buone maniere, [del] decoro»<sup>17</sup> dell'opera seria di ascendenza settecentesca, in favore della messa in scena di forti passioni, e di un'azione teatrale che non si asteneva dallo sfidare *tabù* quali incesto e matricidio, avvantaggiandosi della capacità della musica, sapientemente sfruttata da Donizetti, Bellini, Meyerbeer e Verdi, di suscitare nello spettatore fortissime emozioni. Rossini, come Mazzini osserva, si spinse sulla via dell'opera romantica solo sino a un certo punto. Il patriota avrà però parole di ammirazione anche per il *Guglielmo Tell*, suo ultimo lavoro teatrale, definendo la sua Sinfonia «ispirazione sublime di verità»<sup>18</sup>. Il libretto dell'opera, fatto non casuale, è basato su un dramma di Schiller, a sua volta ispirato alla vicenda del leggendario balestriere svizzero: il tirannicidio compiuto da Guglielmo porta all'unione delle forze tra cantoni svizzeri contro i dominatori asburgici.

Mazzini prosegue poi la sua analisi della musica dei suoi tempi passando a una descrizione della musica tedesca:

La musica tedesca procede per altra via. V'è Dio senza l'uomo [...]. V'è tempio, religione, altare e incenso; manca l'adoratore, il sacerdote alla fede. Armonica in sommo grado, essa rappresenta il pensiero sociale, il concetto generale, l'idea, ma senza l'individualità che traduca il pensiero in azione, che sviluppi nelle diverse applicazioni il concetto, che svolga e simboleggi l'idea. L'io è smarrito. [...] La sua patria è l'infinito, e v'anela. [...] È una melodia breve, timida, disegnata sfuggevolmente; e mentre la melodia italiana definisce, esaurisce e t'impone un affetto, essa lo affaccia velato, misterioso, appena tanto che basti a lasciarti la memoria e il bisogno di ricrearlo, di ricomporre da per te quella immagine. L'una ti trascina a forza fino agli ultimi termini della passione, l'altra t'accenna la via e poi ti lascia. La musica tedesca è musica di preparazione, musica profondamente religiosa, bensì d'una religione che non ha simbolo, quindi non fede attiva e tradotta nei fatti; non martirio; non conquiste [...]<sup>19</sup>.

---

16 C. Rosen, op. cit., p. 665.

17 Ibidem.

18 G. Mazzini, op. cit., p. 77.

19 Ivi, pp. 70-71.

Nel pensiero mazziniano, si è detto, la musica italiana è associata alla melodia, la più pura rappresentazione sonora dell'individualità. Ad essa manca però il principio divino, ideale e ordinatore. D'altra parte la musica tedesca è vista da Mazzini come essenzialmente armonica: l'armonia rappresenta qui il tutto, il divino, il pensiero sociale. Essa però manca della concretizzazione individuale e materiale che servirebbe a far vivere, e non solo a suggerire, le passioni, e si perde nel misticismo. Come si è visto, questo genere di opposizioni tra le due culture artistiche, italiana e tedesca, abbondava negli scritti e nelle discussioni tra intellettuali e musicisti dell'epoca. Mazzini vede la musica come veicolo di istanze sociali e politiche, e riprende in questa funzione la retorica dicotomia: né la musica tedesca né quella italiana riescono, da sole, a parlare al popolo. Ciò che lascia perplesso il lettore contemporaneo è la descrizione della musica tedesca: orientata al divino, essa fallirebbe nell'intento di parlare in maniera convincente all'essere umano, non sarebbe insomma abbastanza "di questo mondo". Nemmeno Ludwig van Beethoven, quindi, sfugge a questo severo verdetto? Alle nostre orecchie di moderni, la tesi di una mancanza di "sintesi" della musica tedesca di inizio Ottocento, Beethoven compreso, suona quanto meno apodittica. Eppure Mazzini, che dimostra in queste pagine un'ampia e aggiornata cultura musicale, sebbene prevalentemente operistica, doveva pur conoscere il maestro di Bonn. In effetti, questi è citato qualche pagina dopo, assieme a Weber e Mozart, in un rispettoso omaggio ai massimi compositori tedeschi, ai quali Mazzini guarda con rispetto ma come da una grande distanza, quasi si trattasse di creature prettamente iperuraniche.<sup>20</sup> Nel passo in questione, il patriota profetizza il cammino del Genio che porterà il melodramma ad avere un vero "intento sociale" equamente condiviso da poeta e compositore, i quali non saranno più in conflitto o in rapporto di prevaricazione l'uno sull'altro; l'artista atteso da Mazzini unirà nelle sue composizioni i migliori elementi delle due grandi nazioni musicali, creando una musica che:

---

20 Cfr., Mazzini, op. cit., p. 85: "[...] al cielo veduto da Weber, da Mozart, da Beethoven, cielo di pura quiete, di coscienza serena, dove l'anima si ritempra all'amore, dove la virtù non è incerta, ma sicura, dove il martirio si trasmuta in vita immortale, il pianto delle madri in gemme che Dio pone a splendere sul capo dei figli, il sospiro della donna che s'ama, in bacio d'amore santo ed eterno".

[...] ponendosi innanzi il concetto sociale, lo innalzerà – e questa è la missione serbata alla musica – ad altezza di fede negli animi, muterà le fredde e inattive credenze in entusiasmo, l'entusiasmo in potenza di SACRIFICIO, ch'è la virtù<sup>21</sup>.

Mazzini sperava che questo genio venisse dall'Italia, ma che la sua musica trascendesse i confini della nazione: «E urge convincersi che si tratta in oggi, non di perpetuare o fondare una *scuola italiana*, bensì di cacciar *dall'Italia* le fondamenta d'*una scuola musicale europea*»<sup>22</sup>.

In questi passi è confermata l'adesione mazziniana al deismo tipico del primo romanticismo, arricchito però di aspetti sociali, di edificazione popolare e di aspirazioni democratiche. Eppure, quanto all'estetica musicale, Mazzini sembra non dare un grande peso alla figura che più di ogni altra ha incarnato quegli ideali romantici schlegeliani e wackenroderiani, unendoli però alla musica come modalità, se non di espressione, almeno di ispirazione a idee extra musicali, in alcuni casi anche *lato sensu* politiche: la *Terza Sinfonia* di Beethoven, com'è noto, era stata inizialmente dedicata a Napoleone, anche se celebra forse più l'eroe rivoluzionario che la Rivoluzione in sé. Così scrive Solomon riguardo alla *Terza* e alla rivoluzione compiuta da Beethoven con lo stile eroico:

Beethoven condusse la musica al di là di quello che potremmo designare come il principio del piacere del classicismo viennese; egli consentì a forze disgregatrici ed aggressive di accedere all'interno delle forme musicali, e collocò l'esperienza tragica quale nucleo del suo stile eroico. [...] Da questo punto di vista Beethoven rimane fedele allo spirito del classicismo e alla visione kantiana di Schiller, il quale aveva scritto: «La prima legge dell'arte tragica è stata di rappresentare la resistenza morale alla sofferenza». Ed ancora, la musica di Beethoven non esprime soltanto la capacità dell'uomo di sopportare o anche di resistere alle sofferenze – connotati convenzionali dell'arte tragica. [...] L'eroismo di Beethoven si definisce nel conflitto con la mortalità e la mortalità è, a sua volta, superata da una vita rinnovata e trasfigurata. Le componenti della concezione eroica beethoveniana sono dunque più ampie di quanto

---

21 Ivi, p. 84.

22 Ivi, p. 75.

non appaia a prima vista, e racchiudono l'intero arco dell'esperienza umana – nascita, lotta, morte e resurrezione<sup>23</sup>.

Inoltre, è noto quanto l'“ideale sinfonico” beethoveniano del periodo eroico debba alla musica francese post-rivoluzionaria, che le opere di Cherubini e Méhul fecero conoscere al pubblico viennese nei primi anni dell'Ottocento. Un'anticipazione dello stile sinfonico beethoveniano è presente nelle grandi sinfonie rivoluzionarie francesi (talvolta anche corali) dell'ultimo decennio del Settecento, i cui principali esponenti furono Gossec e lo stesso Méhul.<sup>24</sup> A questo ideale Beethoven si volse indietro anche molto più tardi, nel suo *opus magnum* sinfonico definitivo, la *Nona Sinfonia*. Il celebre finale con coro e solisti, che ha per testo l'*Inno alla Gioia* di Schiller, contiene un messaggio di fratellanza universale<sup>25</sup>, che è un'estrema eco delle Cantate rivoluzionarie francesi. Scrive ancora Solomon:

In essa [la *Nona Sinfonia*] infatti Beethoven ritorna senza riserve allo stile eroico che egli aveva efficacemente portato a completamento nel 1812-1814. E in verità egli torna ancor più addietro sui suoi passi: il gioioso Paradiso della *Settima* e dell'*Ottava sinfonia* era ora irraggiungibile, ed egli si rivolse ancora una volta al modello della sinfonia *Eroica* del 1803-1804, con i suoi schemi archetipi e il suo elevato stile “Imperiale”, creando ciò che Cooper definisce «un incrocio tra sinfonia eroica e *hymne de la république*»<sup>26</sup>.

In un certo senso la “scuola musicale europea” di cui parla Mazzini, almeno nel senso di una musica che si mostrasse sensibile alle ideologie politiche, era già nata. Beethoven era però un compositore prevalentemente strumentale, mentre proprio l'opera è per Mazzini la modalità d'espressione musicale più popolare, efficace

23 M. Solomon, *Beethoven; La vita. L'opera, il romanzo familiare*, a cura di G. Pestelli, Marsilio 1996, pp. 212-213, trad. di Nicoletta Polo dall'originale inglese *Beethoven*, Schirmer Books, 1977.

24 Cfr., J. Kerman, A. Tyson, S. G. Burnham, D. Johnson e W. Drabkin, *Beethoven, Ludwig van*, voce in *Grove Music Online*, (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>), 20 maggio 2021.

25 Ancora ai nostri giorni, una versione abbreviata del *Finale* della *Nona* fa da inno ufficiale del Consiglio d'Europa e dell'Unione Europea.

26 M. Solomon, op. cit., p. 348.



e universale. Inoltre la ricezione di Beethoven in Italia procedette piuttosto a rilento nella prima metà del secolo, e Mazzini scrisse la *Filosofia della Musica* prima dell'esilio a Londra (inframmezzato da brevi soggiorni in Italia e a Parigi e Lugano), città nella quale gli sarà probabilmente stato possibile assistere a più concerti sinfonici di quanti non ne avesse ascoltati in Italia. In ogni caso è ignoto se Mazzini abbia mai assistito a una rappresentazione di *Fidelio*, unica opera di Beethoven, anch'essa influenzata dall'opera post-rivoluzionaria francese<sup>27</sup>, che concorse alla creazione dello stile "eroico" del compositore, e non sappiamo con certezza quali composizioni beethoveniane egli conoscesse.

## 2. *Mazzini e Wagner*

Tornando alla *Filosofia della Musica*, Mazzini, si diceva, delinea nelle ultime pagine del saggio un progetto di riforma della musica operistica, auspicando i seguenti cambiamenti:

### 1. La caratterizzazione melodica di ciascun personaggio.

Perché non raffigurare quel concetto in un'espressione musicale appartenente a quell'individuo, non ad altri? E perché daresti uno stile di parole all'uomo, che non degnate di uno stile di canto? [...] Perché col ricorrere a tempo d'una frase musicale, d'alcune note fondamentali e piccanti, non tradireste la tendenza che più spesso li domina, l'influenza dell'organo che più spesso li sprona? Perché non più generi di melodia, dove sono più generi di personaggi<sup>28</sup>?

2. Una maggiore aderenza della musica al periodo storico nel quale si svolge il dramma rappresentato. La musica dovrà, per riprodurre l'epoca, anche attingere dalle tradizioni musicali popolari del paese nel quale ha luogo la vicenda:

E v'è pure come un'architettura, come una pittura, come una poesia, una espressione musicale per ogni epoca e per ogni contrada. – Perché

27 Cfr., D. Johnson, *Fidelio*, voce in *Grove Music Online*, (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005704>), 20 maggio 2021.

28 G. Mazzini, op. cit., pp.78-79.

non istudiarla? Perché non dissotterrarla [...] dalle cantilene nazionali che la tradizione e le madri serbano sì lungo tempo al popolo, [...] e più ancora, dallo studio assiduo, profondo della indole, dei caratteri, dei fatti e dell'Arte di ogni epoca nelle diverse contrade? [...] Certo, l'elemento storico [...] dev'essere base essenziale a ogni tentativo di ricostruzione drammatica; certo, se il dramma musicale deve armonizzarsi col moto della civiltà, e seguirne o aprirne le vie, ed esercitare una funzione sociale, deve anzitutto riflettere in sé l'epoche storiche ch'ei s'assume descrivere, quando cerca in quelle i suoi personaggi. [...] – i compositori di musica non sanno, né cercan sapere, se non quanto spetta direttamente all'arte d'appicare una melodia a un pensiero determinato.<sup>29</sup>

3. Un rafforzamento del ruolo del coro, che Mazzini vorrebbe, come nella tragedia classica, voce della *dòxa*, rappresentante teatrale del popolo, in grado di esprimere le proprie opinioni e intellettualmente e drammaturgicamente indipendente dagli altri personaggi. «Or perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea?»<sup>30</sup> Ma anche una più esatta caratterizzazione e rappresentazione psicologica della massa e della varietà di reazioni e pulsioni presenti al suo interno.

4. L'espansione dell'uso del *recitativo obbligato*, inteso qui come un declamato molto espressivo e più adatto dell'Aria alla resa degli affetti e delle passioni più svariate. Questo tipo di “recitativo” dovrà essere preferito alle Arie (viste come momenti prettamente *musicali*) nelle situazioni dove vi sia maggior necessità d'un'aderenza al flusso drammatico: «Perché un modo di sviluppo musicale suscettibile [...] dei più alti effetti drammatici ottenuti fin qui [...] avrebbe a rimanersi sempre relegato in un angolo del dramma anziché allargarsi perfezionato a spese delle soventi inutili *cavatine* e degli inevitabili *da capo*?»<sup>31</sup>

5. Un più parco ricorso alle convenzioni operistiche, per lo più di matrice settecentesca: Arie col da capo, *cavatine*, cadenze; li-

---

29 Ivi, pp. 77-78.

30 Ivi, p. 80.

31 Ivi, p. 82.

mitazione della libertà dei cantanti di abbellire e fiorire arbitrariamente le melodie: «Perché non vietar a' cantanti [...] quell'arbitrio di fioriture [...]?»<sup>32</sup>

6. Un ampliamento della durata dello spettacolo, se necessario alla fedeltà al lavoro del drammaturgo (con Schiller ancora una volta citato a esempio di drammaturgo cui ispirarsi), sull'opera del quale il librettista non deve compiere tagli: «Ma io parlo d'un tempo in cui pubblico e dramma avranno, per azione reciproca dall'uno all'altro, migliorato assai – d'un tempo in cui i drammi del divino Schiller, intesi e sentiti, verranno recitati senza profanazione di rifacimenti, senza infamia di mutilazioni [...]»<sup>33</sup>

Negli ultimi tre punti, Mazzini invoca l'evoluzione del melodramma in uno spettacolo continuo, la cui forma sia quanto più possibile aperta; non spezzettata dai “numeri chiusi” convenzionali, ma caratterizzata da uno sfumare dei confini tra momento di descrizione di un affetto (aria) e momento in cui la vicenda si svolge (recitativo). Inoltre, con la minor libertà che Mazzini vorrebbe fosse data ai cantanti di variare e abbellire estemporaneamente le frasi che cantano, il patriota mostra di considerare l'opera musicale come un testo degno di quello letterario, la cui autenticità esiste allo stato ideale, indipendentemente dalla *performance*.

Il terzo punto è strettamente connesso agli ideali democratici di emancipazione popolare di Mazzini; vi è inoltre l'auspicio di una maggiore attenzione alla caratterizzazione psicologica delle masse e ai loro possibili dissidi interni e complessi processi di reazione. Non un'unica e anonima falange dunque, ma un organismo complesso, composto, come la società, da individui.

Il secondo punto, la caratterizzazione musicale dell'epoca e del luogo nei quali si svolge l'azione teatrale, rappresenta una richiesta di maggiore autenticità rispetto alla musica operistica coeva, che secondo Mazzini tendeva per la maggior parte a rappresentare i fatti narrati, quali essi fossero, con melodie convenzionali, il cui materiale non aveva nessun legame intrinseco con essi. Un teatro musicale autentico dunque, può raggiungersi solo se la musica richiama convincentemen-

---

32 Ibidem.

33 Ivi, pp. 82, 83.

te l'epoca e il luogo del dramma narrato. In altre parole, nell'opera la musica è forma o mezzo; contenuto, o fine, è il dramma. Questa sarà una delle tesi centrali sostenute da Richard Wagner in *Opera e Dramma*, suo ambizioso saggio sulla musica operistica, del 1849.

Il primo punto è quello in cui il cambiamento agognato riguarda più di ogni altro la sfera strettamente musicale, sebbene nasca dall'esigenza di una maggiore caratterizzazione, direi quasi identificazione musicale, di ciascun personaggio. Mazzini propone qui l'utilizzo di una riconoscibile formula melodica che rappresenti l'identità psicologica di un personaggio. Non siamo qui molto lontani dal concetto dei *Leitmotive* wagneriani. La tecnica di associare a un determinato personaggio o a una specifica situazione drammatica un motivo musicale, che poteva ritornare, variato o meno, laddove la vicenda rappresentata lo richiedesse, era in realtà già utilizzata prima dell'avvento di Wagner: ne facevano uso, nell'opera e nel balletto, Méhul, Cherubini, Marschner, Spohr e Adam. Entro certi limiti questa prassi sarà utilizzata anche da Verdi, soprattutto nell'*Aida*, ma nel suo caso è improbabile l'adozione conscia di un modello wagneriano, che sarà invece presente nei lavori operistici di Richard Strauss e Claude Debussy.<sup>34</sup> Wagner fu però il primo a basare sostanzialmente su di essi la struttura musicale delle sue opere.

L'utilizzo dei *Leitmotive* offriva a Wagner il doppio vantaggio di aderire maggiormente al dramma, rafforzandosi al contempo sul piano formale, con la creazione di una logica "tematica" interna, tipica della musica sinfonica. In effetti, sino almeno alla composizione dell'*Anello dei Nibelunghi*, Wagner coltivò l'ambizione di conciliare le vette espressive e formali raggiunte dal sinfonismo beethoveniano con le esigenze del teatro d'opera. Questa conciliazione nell'evento operistico delle tre arti, musica, poesia e danza, sta alla base della sua famosa concezione dell'*Opera d'arte totale*, come teorizzata nei saggi zurighesi degli anni 1849-51, *L'opera d'arte dell'avvenire* e *Opera e Dramma*. Quest'ultimo, oltre a contenere la citata teorizzazione del *Leitmotiv*,<sup>35</sup> è un'ampia rifles-

34 Cfr., A. Whittall, *Leitmotif*, voce in *Grove Music Online*. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16360>), 20 maggio 2021.

35 La parola *Leitmotiv* fu coniata in seguito da Hans von Wolzogen. Wagner utilizza nei suoi scritti svariate espressioni per indicare questi Temi: la più frequente è *melodische Momente*, momenti melodici.

sione sull'estetica del teatro musicale, che, sebbene più ambiziosa e strutturata rispetto al saggio musicale di Mazzini, mostra alcune analogie con il pensiero del patriota repubblicano. Svariati studiosi si sono infatti già occupati della questione: per un attento resoconto del dibattito riguardo a tali convergenze, si rimanda al saggio di Jacopo Leone Bolis<sup>36</sup>.

Si vorrebbero qui sottolineare alcuni punti di contatto tra il compositore tedesco e l'intellettuale italiano, non tanto per evidenziare la lucidità delle previsioni di Mazzini sull'evoluzione dell'opera nella seconda metà dell'Ottocento, ma per mostrare come alla base di entrambi i pensieri musicali vi siano le stesse idee fondamentali, derivanti dal primo romanticismo, la cui diversa evoluzione nei due uomini dipende dal ruolo dato alla musica nelle rispettive concezioni del mondo.

L'analogia principale tra le due visioni riguarda la necessità di un cambiamento del teatro musicale europeo. Anche Wagner è molto critico verso l'opera a lui coeva, le cui caratteristiche analizza lungamente, trattando gli spiriti musicali italiano, francese e tedesco, in *Opera e Drama*; nella prima parte della sua più importante opera teorica, il compositore ricorre, per descrivere le tre principali tradizioni musicali europee, alla seguente vivida metafora, nella quale a ciascuna musica europea è associato un tipo femminile:

La moderna musica operistica *italiana* è stata chiamata in modo assai pertinente una *prostituta*. [...] Nell'amplesso della cortigiana ad essere presente non è la donna, ma solo una porzione del suo organismo fisico: nell'amore essa non concepisce l'individualità ma si offre in genere a un uomo in genere. Così la cortigiana è una donna non sviluppata, trascurata e inaridita, – ma esercita almeno le funzioni fisiche del sesso femminile, in cui noi – benché con rammarico – possiamo ancora riconoscere la donna. [...] La musica operistica francese passa a buon diritto per una *civetta*. Il vantaggio che essa cerca è la gioia che sente di se stessa, è la soddisfazione della vanità: essere ammirata e amata, ecco il godimento della sua vita, godimento che le si intorbidirebbe all'istante, non appena fosse lei a provare ammirazione o amore. Perciò non v'è nulla da cui la civetta si tenga

---

36 Cfr., J. L. Bolis, Giuseppe Mazzini e il sogno della musica europea. *Analisi dei contenuti e storia della ricezione del pensiero musicale mazziniano* in *De Musica XXI*, 2017, p. 184-216, (<https://doi.org/10.13130/2465-0137/9433>), 20 maggio 2021.

tanto lontano quanto dall'amore, per mantenere intatta l'unica cosa che ama, vale a dire se stessa, cioè l'essere che tuttavia trae la propria forza di seduzione, la sua individualità esercitata solo dall'approccio amoroso dell'uomo, al quale essa – la civetta – nega il possesso di sé. [...] La natura della donna è in lei rovesciata nel suo ripugnante opposto, e noi distogliamo volentieri lo sguardo dal suo freddo sorriso, che rispecchia solo la nostra immagine sfigurata, per volgerci disperati alla prostituta italiana<sup>37</sup>.

Wagner non risparmia del resto l'opera tedesca, associata al tipo umano della “*puđica*”:

La sua forza vitale è la decenza, la sua unica volontà è la negazione dell'amore, che essa non conosce altrimenti che nella maniera di essere della cortigiana e della civetta. La sua virtù consiste nel fuggire il vizio, la sua attività è la sterilità, la sua anima è l'alterigia impertinente. – E proprio questa donna, quanto è vicina a cadere in basso, e nel modo più ripugnante! Nel suo cuore bigotto non si agita mai l'amore, ma nella sua carne nascosta con ogni cura si agita bene una volgare sensualità<sup>38</sup>.

Questa metafora tende a una generalizzazione stereotipica: chi può permettersi di dire che non vi sia davvero mai alcuna individualità nella musica italiana? Mazzini al contrario, lo abbiamo visto, gliene attribuisce fin troppa. Wagner si riferisce qui alle convenzioni operistiche italiane, le cui strette maglie, insieme ai ritmi di lavoro piuttosto serrati ai quali erano generalmente costretti i compositori peninsulari, potevano produrre opere talvolta molto simili le une alle altre. In questo senso, secondo Wagner, la musica italiana si dà a ciascuno nello stesso modo, con la medesima voluttuosa esteriorità melodica e la stessa interiore indifferenza all'uomo al quale si dà, uomo che rappresenta metaforicamente il dramma<sup>39</sup>. Per quanto riguarda il parallelismo musica-donna e le sue figure femminili tipizzate, esso denota in

37 R. Wagner, *Opera e Dramma*, a cura di Maurizio Gianı, Roma, Astrolabio, 2016, pp. 115-116.

38 Ivi, pp. 116-117.

39 Cfr., ivi, p. 117. Wagner indica che tipo di donna la musica operistica debba effettivamente essere: “Una donna *che ama veramente*, pone la sua virtù solo nel suo *orgoglio*, e il suo orgoglio nel suo *sacrificio*, nel sacrificio con cui, quando *concepisce*, abbandona non una parte del suo essere, ma *l'intero suo essere* nella più ricca pienezza delle sue facoltà.” L'essere maschile implicato

Wagner una concezione della donna in linea con quella del suo secolo, che vedeva esclusivamente nella maternità l'inveramento dell'identità femminile: negli stessi anni Robert Schumann mal sopportava gli impegni concertistici e le tournées della moglie Clara, che pure gli diede otto figli<sup>40</sup>. Ciononostante, scostando di un poco il velo di questa datata e aggressiva retorica, le critiche mosse da Wagner alla musica italiana non appaiono così dissimili da quelle mazziniane. L'assoluta vena melodica di Rossini, per esempio, non è negata neanche dal compositore tedesco. Questi sostiene però che proprio la melodia rossiniana, sgorgando così facile qualsiasi sia l'argomento del dramma, non renda un buon servizio alla sua resa scenica. È ciò che, in sostanza, dice anche Mazzini, quando parla a proposito della musica italiana di «*Arte per l'Arte*»<sup>41</sup>. Il patriota genovese inoltre, aveva già proposto il paragone tra musica e donne, in termini più positivi, per entrambe, di quelli di Wagner: Mazzini profetizza per loro un ruolo salvifico e propulsivo nell'attesa rivoluzione. Ciò può essere visto, al di là dell'ispirazione religiosa che pervade la prosa di Mazzini e che tende qui a un'idealizzazione cristiano-mariana della donna, come una vera e propria speranza di emancipazione:

La musica, come la donna, è così santa d'avvenire e di purificazione, che gli uomini, anche solcandola di prostituzione, non possono cancellar tutta intera l'iride di promessa che la incorona: e in questa de' nostri giorni che noi condanniamo, s'agita non pertanto tale un fermento di vita che prenunzia nuovi destini, nuovo sviluppo, nuova e più solenne missione. L'immagine del bello e dell'eterna armonia v'appare a frammenti, ma pur v'appare. Diresti un angelo caduto, che dall'abisso ove l'hanno travolto, manda tuttavia sulla terra una voce di paradiso.

Forse alle donne e alla musica spetta, nel futuro, più ampio ministro di risurrezione che altri non pensa: [...]»<sup>42</sup>.

Wagner è invece meno sbrigativo di Mazzini riguardo all'opera francese, alla quale dedica ampio spazio, seppur criticandola

---

in questo atto di concepimento è l'opera del poeta, il dramma, inteso qui più come azione drammatica che come testo.

40 Cfr., R. Schumann e C. Wieck, *Casa Schumann, diari 1841-1844*, trad. di Q. Principe e A. Rastelli, intr. di E. Restagno, EDT 1998.

41 Cfr., nota 9.

42 Ivi, p. 60-61.

aspramente, mentre l'italiano la liquida in una nota a piè di pagina. Ciononostante i due sono d'accordo sul fatto che essa debba molto all'Italia. Si confrontino i seguenti due passi. Wagner:

Così, nel *vaudeville* francese tutte le parti che pertengono all'apparato musicale si trovano isolate, l'una accanto all'altra, e collegate soltanto mediante le chiacchiere in prosa; e quando il *couplet* sia cantato simultaneamente da parecchie persone, ciò avviene nel più penoso accordo musicale che si possa immaginare. L'opera francese è il *vaudeville* ampliato; il suo apparato musicale più esteso è ricavato in quanto alla forma, dalla cosiddetta opera drammatica, ma *in quanto al contenuto* da quell'elemento virtuosistico che, grazie a Rossini, ha ricevuto il suo significato più rigoglioso<sup>43</sup>.

Mazzini:

La musica francese – se toglia i motivi italiani che vi s'intarsiano generalmente, e un tentativo ineseguibile, pur bello di ardire e di potente concetto, che Berlioz maturava pellegrinando in Italia – è in germe, e senza speranza di vicino progresso<sup>44</sup>.

Si tratta in entrambi i casi di un giudizio piuttosto sommario. In Mazzini la lucidità critica deve lasciare spazio ad altre esigenze: nello specifico l'antipatia politica per una potenza legitimista, il cui sovrano, Luigi Filippo, stava deludendo le attese libertarie suscitate al suo insediamento, dopo i moti del 1830 e l'abdicazione di Carlo X. Mazzini sperava forse, come molti liberali europei, che Luigi Filippo avrebbe sviluppato, in Francia e all'estero, una politica rivoluzionaria, ma il sovrano francese, nonostante si ponesse come un figlio della Rivoluzione, aveva abbandonato a se stesso il movimento rivoluzionario italiano. Per Wagner, che pure riconosce a Berlioz «un impulso realmente artistico»<sup>45</sup>, la colpa principale dell'opera francese, bersagliata pesantemente nelle persone di Giacomo Meyerbeer e Daniel Auber, è in pratica la stessa dell'opera italiana, la propensione alla gratuita lusinga melodica, vuota di una necessaria e cogente aderenza al dramma, il quale invece dovrebbe dare a ogni momento

43 R. Wagner, *op. cit.*, p. 68.

44 G. Mazzini, *op. cit.*, p. 60.

45 R. Wagner, *op. cit.*, p. 87.



musicale un senso non “puramente musicale”. L’opera francese ha però l’ulteriore colpa di aver aggiunto alla superficialità italiana, per mezzo della sua pur lodata tavolozza orchestrale, un altro strato di falsità e disorganicità nel rapporto con il dramma, rappresentato dalla tendenza al facile *effetto*, mirato alla manipolazione delle emozioni del pubblico. Anche in questo caso il giudizio appare molto severo, specialmente quello riservato a Meyerbeer. È del resto noto l’antisemitismo di Wagner che, se non ancora reso esplicito in *Opera e Dramma*, verrà alla luce nel 1850 con il celebre articolo *Il Giudaismo in musica*, sede di un durissimo attacco a Felix Mendelssohn e, ancora una volta, a Meyerbeer, sebbene questi non sia mai esplicitamente nominato: i due compositori vengono qui additati ad esempio dell’indole corruttrice dello spirito ebraico nella musica d’arte. Wagner non digeriva il perdurante successo di Meyerbeer nel mondo operistico parigino, successo da Wagner stesso tentato nel periodo 1839-42, anni nei quali Meyerbeer si era adoperato in suo favore presso impresari e direttori di teatro, oltre a offrirgli aiuto finanziario. La commistione nell’atteggiamento di Wagner nei confronti di Meyerbeer, di legittime e rispettabili opinioni artistiche, basse invidie personali e feroce antisemitismo è uno degli aspetti meno difendibili degli scritti wagneriani.

A Meyerbeer si deve di fatto la fondazione e lo sviluppo del *Grand-Opéra* francese come modello internazionale moderno di teatro musicale alla metà dell’Ottocento. Il critico francese Joseph d’Ortigue scriveva infatti del primo successo parigino di Meyerbeer, *Robert le Diable* (1831): «L’unione che l’autore di questo articolo si fregia di aver invocato è realizzata: quella del genere vocale creato da Rossini e di quello strumentale sviluppato da Beethoven, e applicato da Weber alla musica drammatica»<sup>46</sup>.

La nuova opera europea invocata da Mazzini, sintesi delle tradizioni tedesca e italiana, sembrerebbe quindi delinearsi con chiarezza in terra francese. Mazzini in effetti dà chiari segni di apprezzamento per Meyerbeer nella *Filosofia della Musica*, in due passi dedicati proprio a *Robert le Diable*: «E vi son tocchi nella prima scena del *Robert-le diable* di Meyerbeer, che per tinte locali ed evidenza

46 J. d’Ortigue, cit. in Matthias Brzoska, *Meyerbeer, Giacomo*, voce su *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18554>

storica dei tempi, ricordano il capolavoro premesso da Schiller, iniziatore del dramma storico dell'epoca nuova, a' suoi Piccolomini, o prima parte del *Wallenstein*»<sup>47</sup>.

Su questa linea di sviluppo dell'opera quindi, le opinioni di Mazzini e Wagner divergono. Il *Grand-Opéra* ha un indubbio valore agli occhi del patriota in quanto dramma storico: esso sceglie come argomenti dei conflitti politici, mantiene quasi costantemente in scena un ampio coro, che, unito all'ingegnoso uso del "color locale", ricrea convincentemente lo spirito popolare nelle vicende narrate. In effetti il solo terzo atto della citata *Les Huguenots* di Meyerbeer riassume tutti questi aspetti. È vero anche, d'altra parte, che il facile passaggio, nello stesso terzo atto, da un coro di soldati Ugonotti a una vivace e festosa danza di zingari, passando per una litania di vergini, sembrerebbe avvalorare parzialmente la tesi wagneriana della superficialità e della natura un poco frivola di questi *tableaux* musicali. La tradizionale spettacolarità del *Grand-Opéra* come genere non sorpassa però il pomposo apparato del *Festspielhaus*, che doveva sorgere a Bayreuth molto più tardi. Wagner reputò evidentemente che nel suo caso, e non in quello di Meyerbeer, il gigantismo dei mezzi fosse giustificato, anzi *necessario* alla grandezza dei temi trattati. Gli argomenti storico-politici delle opere di Meyerbeer sono perfettamente in accordo con le idee operistiche di Mazzini, mentre paiono ridondanti e artefatti a Wagner. Per il tedesco il vero teatro germina dal *Volk*, e da esso solo. Ecco quindi miti e saghe germaniche, soffuse di sacralità e di erotismo.

### 3. Il coro in Mazzini e Wagner

Non si tratta quindi di un'arte impegnata o che abbia a cuore l'edificazione popolare in senso politico, né di un teatro i cui contenuti siano proiettati verso l'internazionalità; Wagner distingue tra popolo (*Volk*) e massa. Il primo è la comunità ancestrale, incolta ma naturalmente nobile e artistica, identificata nel popolo di lin-

---

47 Mazzini, op. cit., p. 77; poco dopo, riguardo al personaggio di Bertram, sempre in *Robert-le Diable*, p. 79: "Il Don Giovanni di Mozart, e il Bertram di Meyerbeer, staranno come due tipi di profonda individualità svolta con magistero perenne, non interrotto mai dalla prima all'ultima nota".

gua tedesca, la cui emanazione diventa nelle mani del vero artista, l'opera d'arte del futuro, il *Gesamtkunstwerk* [Opera d'arte totale]; il secondo è invece l'anonima accozzaglia popolare rappresentata nell'opera dai cori moderni, che Wagner attacca duramente, in riferimento alle Opere di Meyerbeer, Bellini e Donizetti. Questi non sono il vero *Volk* ma le artificiose e moderne *masse*, senza legami con la vera cultura di un popolo. Erano però proprio queste *masse* che Mazzini si augurava sarebbero state meglio caratterizzate dall'opera dei tempi a venire: un coro che non fosse in scena solo per ripetere in grandi unisoni le affermazioni dei personaggi principali, ma che a queste reagisse in modo articolato e complesso. Così Mazzini voleva il popolo italiano, il quale, addormentato e istupidito da secoli di dominio straniero, doveva risvegliarsi all'idea della Repubblica e dell'Unità. L'auspicio di una teatralizzazione di principi democratici nell'opera è, dal punto di vista musicale, molto ambiziosa. Essa sarà raccolta in parte da Giuseppe Verdi, specie ne *La battaglia di Legnano* (1849), la sua unica opera esplicitamente patriottica, rappresentata con grande successo al Teatro Argentina di Roma il 27 gennaio 1849 poco prima della proclamazione della Repubblica Romana, il 9 febbraio dello stesso anno. Come si sa, l'esperienza repubblicana dell'ex Stato Pontificio, guidato dal triumvirato Armellini-Mazzini-Saffi, ebbe vita breve, ma Mazzini doveva in qualche modo aver già visti realizzati in Verdi i suoi ideali musicali se nel 1848 lo aveva invitato a comporre un inno patriottico su testo dello stesso Goffredo Mameli, poeta dell'attuale inno d'Italia, il *Canto degli Italiani*:

Emblematico il caso di Verdi spinto, da furori quarantotteschi (e da Mazzini in persona), a musicare l'inno 'Suona la tromba' – appositamente composto da Goffredo Mameli –, brano che faticò subito a imporsi nonostante la crescente popolarità del suo autore (che pur poteva vantare una serie di inni sui generis e antonomastici quali 'Va, pensiero sull'ali dorate' o 'Si ridesti il Leon di Castiglia') e che venne presto oscurato dal Canto degli italiani – volgarmente 'Fratelli d'Italia' –, musicato dall'oscuro tenore e maestro di musica genovese Michele Novaro<sup>48</sup>.

48 F. Gon, *Gli 'eroi dei due mondi': Rossini, Donizetti, Verdi e gli inni nazionali sudamericani*, in *Viva V.E.R.D.I.: music from Risorgimento to the Unification of Italy*, a cura di R. Illiano, Brepols, pp. 319-336, qui p. 324.

Tornando a Wagner, per l'autore di *Opera e Dramma* e *L'opera d'arte del futuro*, al contrario, il coro non ha ragione d'essere. Poiché la vera arte emana spontaneamente dal *Volk*, questo non ha bisogno di essere rappresentato in scena:

La Tragedia Greca riassunse nel Coro e nell'Eroe il pubblico e l'opera d'Arte: quest'ultima, nella tragedia, si offriva, oltre al giudizio su sé medesima – come un'intuizione messa in forma poetica –, in pari tempo al popolo, e il dramma, come opera d'arte, maturò esattamente nella misura in cui il giudizio chiarificatore del coro si esprimeva nelle azioni degli eroi in modo così incontestabile, che il coro poteva ritirarsi interamente dalla scena, collocarsi tra il popolo ed essere perciò d'aiuto all'azione, prendendovi parte in modo da animarla e da portarla a realizzazione<sup>49</sup>.

In effetti non ci saranno più parti corali nelle opere di Wagner successive al 1850, se non all'interno dell'unica commedia, *I Maestri Cantori di Norimberga*, rappresentata a Monaco nel 1868, il cui primo abbozzo di libretto risaliva però al 1845. Quest'opera rappresenta per molti aspetti un ritorno a convenzioni operistiche precedenti ai saggi zurighesi, in parte dovute all'aspetto parodistico e meta-musicale insito nel soggetto del dramma. Le scene corali di *Parsifal* invece, rendono palese un parziale allontanamento da parte del compositore dei principi poetici affermati ne *L'Opera d'arte del Futuro*. Wagner in effetti, sempre più influenzato dal pensiero di Schopenhauer, aveva interpretato questi principi in maniera sempre più libera a partire già dal *Crepuscolo degli Dei*: Schopenhauer manteneva la tesi primo-romantica del primato della musica tra le arti, e della sua assoluta autonomia espressiva. Wagner iniziò quindi a sviluppare i suoi *Leitmotive* anche secondo logiche puramente musicali. In ogni caso, i cori dei cavalieri del Graal nel primo e nel terzo atto della sua ultima opera sono dei cori rituali, che nascono dall'esigenza di restituire allo spettatore la sacralità dell'evento messo in scena: il disvelamento del Graal e la successiva Eucaristia, accompagnata, come nella liturgia medievale, dal canto corale. In un certo senso in Wagner la musica assolve sempre un compito rituale, frutto della volontà da parte del compositore, mutuata dalla tragedia greca, di un recupero del teatro musicale come rito. Nelle

---

49 R. Wagner, *op. cit.*, p. 73.

due monumentali scene corali del *Parsifal* il coro serve ad assolvere, in chiave cristiana, questa funzione rituale, e non rappresenta una collettività popolare in senso democratico, ma una comunità di iniziati. Niente di più lontano dunque, dal coro operistico prospettato da Mazzini.

Ecco quindi la principale divergenza tra l'uomo politico italiano e Wagner. Nonostante avesse dedicato la sua vita alla liberazione dell'Italia, il patriota genovese aveva un concetto sovranazionale di popolo, e voleva che la sua emancipazione fosse rappresentata sulle scene operistiche, indipendentemente dal luogo o dalla nazione rappresentati nel dramma. Per Wagner invece, l'unica forma accettabile di collettività è quella derivante dall'appartenenza ad una comunità linguistica e culturale ben definita. Su una cultura letteraria romantica, comune al compositore e all'uomo politico, e costituita da Goethe, Schiller e Byron, si innestano nei due uomini due culture filosofico-politiche profondamente diverse, che danno vita a due altrettanto diverse concezioni della musica.

Nel caso di Wagner, *L'opera d'arte del futuro* e *Opera e Dramma* furono scritti sotto l'influsso del pensiero di Ludwig Feuerbach. L'idea dello spontaneo impulso artistico che nasce per *necessità* dal popolo, dando vita alla religione e al mito come primigenie creazioni poetiche, deve molto alla concezione antropologica della religione espressa dal filosofo tedesco nella sua *Essenza del cristianesimo*, del 1841. Wagner ha però declinato in prospettiva fortemente etnica questa concezione fabulistica della religione e del mito. Come rileva De Angelis:

[...] Wagner rivendicava alla Germania l'essenza stessa della sua storia, gli archetipi mitologici di una civiltà che andava dissepolta dalle incrostazioni cristiane divenute col tempo istituzioni politiche da abbattere. La grande arte, insomma, attingerà i succhi vitali dalla convivenza umana rigenerata<sup>50</sup>.

Ad onta però del suo auspicio, ne *L'Opera d'arte del Futuro*, di un «*universale non nazionale*»<sup>51</sup>, Wagner non sembrò mai

50 M. De Angelis, *Introduzione* a G. Mazzini, *Filosofia della musica* a cura di Marcello De Angelis, Guaraldi, Firenze 1977, p. 29.

51 R. Wagner, *The Art-Work of the Future*, trad. ingl. W. Ashton Ellis, in *Richard Wagner's Prose Works Vol. I*, Kegan Paul, Trench, Truebner & Co., Londra, 1895, p. 23 (trad. mia).

aspirarvi realmente, tant'è vero che elesse a sua massima fonte d'ispirazione i miti germanici pre-cristiani. Nelle vicende che non gli offrivano l'appiglio della sacralità di un "popolo mitico" già di per sé semidivino, Wagner dovette ricorrere al cristianesimo. Non a caso la sua opera dal contenuto letterario più transnazionale, *Parsifal*, che mette in scena un poema cavalleresco comune alle letterature francese e tedesca<sup>52</sup>, declina in chiave mistico-cristiana dei *tòpoi* consolidati nella sua precedente produzione. Come spiega ancora De Angelis:

L'architettura scenica di Wagner – a partire per lo meno dal *Vascello Fantasma* e soprattutto dal *Lohengrin* – tende a popolarsi, in simmetriche proporzioni sintattiche, di simboli e miti letterari propendendo verso un tipo di linguaggio articolato mediante la tecnica fabulistica dello straniamento; tanto più vera e storicamente immediata per assolvere a una funzione conativa e ottativa, quella invece immaginata da Mazzini che intuisce casomai il genio di Verdi, molto prossimo del resto a comparire all'orizzonte<sup>53</sup>.

Verdi fu quindi un musicista più vicino allo spirito di Mazzini. Come artista egli non fu mai apertamente politico, e non avrebbe mai lasciato che l'ideologia forzasse la mano all'arte, ma il passato narrato dalle sue Opere è sempre un passato storico. Come tale esso può fare da termine di paragone con l'oggi, offrendo allo spettatore un modello per riflessioni su vicende attuali. Wagner mirò invece alla rappresentazione della *a-* o *pre-*storicità, alla ricomposizione di una natura umana spontanea, eroica e giusta, in armonia con Dei e natura, intoccata dalla macchina massificante dello Stato moderno. Gli ideali nazionalistici del filosofo tedesco Johann Gottlieb Herder, intellettuale che giocò un ruolo nella formazione sia di Mazzini sia di Wagner, sono qui interpretati in maniera diversa: Wagner ne trattene prevalentemente il nazionalismo primo-romantico, antidemocratico e antimoderno, mentre Mazzini ne conservò le idee illuministiche su «le missioni dei diversi popoli e riguardo agli specifici contributi che le patrie del futuro avrebbero portato al patrimonio

52 *Le Roman de Perceval ou le conte du Graal* di Chrétien de Troyes (ca. 1135 – ca. 1190), in francese antico, ispirò il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-ca. 1220), in medio-alto tedesco.

53 M. De Angelis, *op. cit.*, p. 27.

comune dell'umanità»<sup>54</sup>. Tra i pensatori di riferimento di Mazzini infatti, Rousseau manteneva con Herder, nel *Contratto Sociale*, l'idea della sostanziale bontà della natura umana, che si esplica nella fondazione dei principi costituzionali dello Stato. Mazzini trovò quindi una felice sintesi di illuminismo repubblicano e di cristianesimo nel cattolicesimo liberale dell'abate Félicité de Lamennais.

Le tesi sostenitrici di un messaggio democratico del Vangelo espresse in *Paroles d'un Croyant* (1834), procurarono a Lamennais, la scomunica da parte di Papa Gregorio XVI nell'Enciclica *Singulari Nos*, dello stesso anno. Lamennais, che partecipò poi ai moti francesi del '48 e fu eletto all'Assemblea Costituente, sosteneva la necessità di uno Stato repubblicano nel quale la religione fosse parte integrante dell'identità di cittadino: non però il cristianesimo della chiesa cattolica, istituzione il cui autoritarismo e dogmatismo Lamennais aveva aspramente criticato, ma una vera e propria religione civile, una missione al servizio dell'eguaglianza.

Lamennais non scrisse di musica, ma fu amico e mentore in questioni spirituali di importanti musicisti e letterati. Tra questi, il già citato Joseph d'Ortigue, storico della musica e critico musicale di tendenze progressiste (fu tra i primi sostenitori di Hector Berlioz e recensì nel 1861 la prima parigina del *Tannhäuser*), ma anche sincero cattolico. Tramite d'Ortigue, Lamennais conobbe Franz Liszt, del quale divenne una sorta di guida spirituale, ruolo che in una certa misura ebbe anche nei riguardi della scrittrice George Sand. Marie D'Agoult, scrittrice e intellettuale di tendenze fortemente liberali e repubblicane, nonché per lungo tempo compagna di vita di Liszt e dedicataria degli *Studi* op. 25 di Frédéric Chopin, tenne negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento un salotto nel quale si riunivano vari artisti e letterati dell'epoca, salotto del quale Lamennais fu membro, assieme, tra gli altri, a Rossini, Chopin e Meyerbeer. La D'Agoult, che pubblicava sotto lo pseudonimo di Daniel Stern, scrisse inoltre *Dante et Goethe, Dialogues par Daniel Stern* (1866), un saggio in forma di dialogo che instaura un parallelo tra le rispettive massime opere dei due poeti, la *Commedia* e il *Faust*. Questo tentativo di sintesi di due grandi della cultura europea valse alla D'Agoult gli elogi e l'amicizia di Mazzini, che aveva esordito come

54 E.E. Y. Hales, *Mazzini and the secret societies*, Eyre & Spottiswoode, Londra, 1956 (trad. mia).

critico letterario nel 1837 con il saggio “Dell’amor patrio di Dante” e aveva scritto la prefazione all’edizione londinese della *Commedia* commentata da Foscolo<sup>55</sup>. Il patriota e la letterata francese, che era stata legata sentimentalmente a uno dei più sinceri amici e sostenitori di Wagner, ebbero così uno scambio epistolare.

Ecco dunque chiarirsi ulteriormente la prossimità culturale di Mazzini e Wagner. Socialmente vi era tra i due solo un grado di separazione, costituito dagli artisti e intellettuali romantici che, nel cosmopolita salotto parigino, s’infiammavano al cristianesimo civile di Lamennais, e che vedevano unito il destino culturale dei paesi d’Europa. Quell’ambiente internazionalista e quarantottino apprezzava in arte la cultura «estetico-religiosa»<sup>56</sup> che era alla base della lettura foscoliana di Dante, sostenuta da Mazzini. Come quest’ultimo, il gruppo della D’Agoult aspirava, in musica e in letteratura, a una sintesi tra la cultura tedesca e quella italiana. In questo ambiente culturale nacque inoltre colei che con Wagner decise di condividere la vita, rompendo il matrimonio con il direttore d’orchestra Hans von Bülow, Cosima, figlia di Marie D’Agoult e Liszt. Era nata in Italia, a Bellagio, durante i celebri “anni di pellegrinaggio” della coppia.<sup>57</sup>

#### 4. *Mazzini e Wagner in Thomas Mann*

Se è molto noto l’interesse per Wagner del grande scrittore tedesco Thomas Mann, è in genere meno noto che anche il pensiero di Mazzini ebbe un influsso decisivo sulla sua opera. L’ammirazione di Mann per Wagner è testimoniata dai due saggi dedicati dallo scrittore al musicista in *Nobiltà dello Spirito*, ma anche nella pas-

55 *La ‘Commedia’ di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Londra, Pietro Rolandi, 1842.

56 L. Russo, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, in *Belfagor* Vol. 4, No. 6 (30 novembre 1949), p. 630.

57 L’Italia era vista anche come via di fuga dallo scandalo creato in patria dal mancato rispetto delle istituzioni borghesi, prima tra tutte il matrimonio: tra il 1835 e il 1839 ripararono in Italia D’Agoult e Liszt, il quale scrisse in quegli anni le pagine italiane delle *Années de Pèlerinage*, tra le quali la *Sonata Dante, quasi una Fantasia*. L’Italia, e Venezia in particolare, era stata meta, qualche anno prima (1833) della fuga d’amore di un’altra tempestosa coppia parigina, quella composta da George Sand e Alfred de Musset.



sione wagneriana del piccolo Hanno Buddenbrook, il ragazzo musicista la cui precoce morte simboleggia la decadenza della borghesia tedesca ottocentesca raffigurata ne *I Buddenbrook*, romanzo scritto sotto «l'influsso di Schopenhauer e di Wagner, quello etico-pessimistico e quello epico-musicale»<sup>58</sup>.

L'opera di Wagner è, per Mann, una delle più alte espressioni della *Kultur*, quell'arte tedesca che «vive nei valori perenni del cuore e della metafisica e si rifiuta di credere al primato moderno della politica e dello Stato e di sottomettere ad essi i valori spirituali»<sup>59</sup>. Nelle *Considerazioni di un impolitico* (1918), che nascono dall'aspra divergenza con il fratello Heinrich, Thomas Mann difende strenuamente la *Kultur* contro il pericolo di soffocamento dell'interiorità individuale e artistica che egli percepisce nell'ideologia democratica della liberale e politicamente impegnata *Zivilisation*. Questo conflitto durò per anni nella coscienza di Mann, trovando una sintesi solo *La montagna magica*, dove è raffigurato nello scontro ideologico tra i due personaggi di Naphtha e Settembrini. Se il “comunista gesuita” Leo Naphtha può rappresentare per il protagonista Hans Castorp un'estrema propaggine di quella *Kultur* schopenhaueriano-nietzschano-wagneriana, nella quale la “simpatia per la morte”, baluardo del romanticismo tedesco, e il misticismo di un cristianesimo estremamente cinico verso la natura umana, si stringono in un abbraccio (è il caso di dirlo) mortale, l'italiano Lodovico Settembrini è invece il tipico “letterato della civilizzazione” che Mann tanto criticò, in polemica con il fratello Heinrich: rappresenta «l'umanesimo e l'illuminismo, la scienza moderna e il liberalismo»<sup>60</sup>. Nelle parole di Crescenzi: «Politicamente è la migliore rappresentazione possibile di quello che nelle *Considerazioni di un impolitico* Thomas Mann aveva schernito come “letterato della civilizzazione”, il moderno assertore del primato della politica che piega l'arte a strumento di propaganda ideologica»<sup>61</sup>.

58 T. Mann, *Considerazioni di un Impolitico*, a cura di M. Marianelli e M. Ingenmey, Adelphi 1997, p. 108.

59 C. Magris, *I saggi di Thomas Mann, una custodia per “I Buddenbrook”* in T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori 1997, p. XIX.

60 M. Neumann, *Discesa agli Inferi*, in T. Mann, *La Montagna Magica*, Mondadori 2010, a cura di L. Crescenzi, trad. di Renata Colorni, p. XLV.

61 L. Crescenzi, *Introduzione a T. Mann, La Montagna Magica*, Mondadori 2010, LXVII.

Non è difficile riconoscere in questa descrizione la figura di Giuseppe Mazzini, come doveva essere visto dal Mann delle *Considerazioni di un impolitico*. Non sorprende perciò che molti dei discorsi tenuti da Settembrini a Castorp intorno all'Italia, alla politica e al progresso dell'umanità, siano presi di peso dal primo volume di una traduzione tedesca degli scritti politici mazziniani<sup>62</sup>. Inoltre, nel romanzo Settembrini parla a Castorp e al cugino Joachim di suo nonno, un avvocato milanese di nome Giuseppe:

Settembrini parlava di suo nonno, avvocato a Milano, che era stato soprattutto un grande patriota e qualcosa a metà tra l'agitatore politico, l'oratore e il giornalista... [...] il nonno aveva dato filo da torcere ai governi, aveva cospirato contro l'Austria e la Santa Alleanza che ai suoi tempi tenevano la sua patria smembrata sotto il giogo di una cupa schiavitù, ed era stato un fervido membro di certe società segrete diffuse in tutta l'Italia... un carbonaro, spiegò Settembrini abbassando d'un tratto il tono di voce quasi che parlarne fosse ancora pericoloso<sup>63</sup>.

I cugini Hans e Joachim, due giovani borghesi tedeschi bonari ma puritani, che sembrano provenire direttamente dal mondo dei *Buddenbrook*, provano inizialmente un'istintiva avversione per «l'esistenza tenebrosa, appassionata e sediziosa»<sup>64</sup> del nonno di Settembrini, visto dai due come «un caporione e un cospiratore»<sup>65</sup>. Essi però mitigano presto il loro giudizio:

Inoltre, a quel che sentirono, lo spirito di rivolta e di cospirazione di quel nonno si era alleato al suo grande amore per la patria, che egli avrebbe voluto vedere libera e unita... anzi, la sua attività

62 Cfr., Mazzini, *Politische Schriften*, Vol. 1, S. Flesch, Lipsia, 1911, cit. in G. Procacci, *Thomas Mann, Settembrini e Mazzini*, in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 1990, pp. 6-8. Per un'analisi delle ipotesi formulate riguardo ad altri possibili personaggi storici ai quali Mann si sarebbe ispirato per il personaggio di Lodovico Settembrini, il patriota napoletano Luigi Settembrini e il pubblicista italiano Paolo Enrico Zenderini, cfr. R. Zapperi, *Thomas Mann e Luigi Settembrini*, in *Studi Germanici* n°3/4, 2013, p. 317-336 e T. Mann, *La Montagna Magica*, cit., note 4 e 9 alla sezione *Satana* del III° capitolo, pp. 1134, 1137.

63 T. Mann, *La Montagna Magica*, cit., p. 222-223.

64 Ivi, p. 223.

65 Ibidem.

insurrezionale era stato frutto e risultato di quella rispettabile alleanza, e per quanto strana dovesse parere questa commistione di rivolta e patriottismo ai due cugini, all'uno non meno che all'altro – essendo entrambi abituati a identificare i sentimenti patriottici con un senso dell'ordine conservatore –, pure essi dovettero riconoscere, ciascuno in cuor suo, che per come stavano le cose lì e a quel tempo l'insurrezione doveva aver coinciso con la virtù civile, e la leale compostezza con la pigra indifferenza nei confronti della cosa pubblica<sup>66</sup>.

In queste poche righe è rappresentato *in nuce* il sofferto cambio di prospettiva che Mann maturò negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, terminate cioè le polemiche *Considerazioni di un impolitico*: dal rifiuto del principio ideologico-politico come base dell'impegno artistico, alla realizzazione che questo rifiuto concorra a determinare una situazione politica il-liberale. Lo scrittore della *Montagna Magica* infatti non nega mai a Settembrini la sincera simpatia del suo protagonista Hans Castorp, di cui l'italiano diventa una figura guida. Più tardi nel romanzo, le discussioni di Settembrini con Naphtha contribuiscono in modo sostanziale alla *Bildung* di Castorp, e proprio l'ultima tenzone dialettica con Settembrini causa il suicidio di Naphtha, destino metaforico che Mann inizia a temere per la Germania. La gestazione della *Montagna Magica* durò infatti dal 1912 al 1924 e, com'è noto, lo scrittore mutò gradualmente di pensiero nel corso di questi anni. Entusiasticamente interventista allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, egli giunse negli anni della fragile Repubblica di Weimar, sulla quale incombeva il nascente nazionalsocialismo, alla realizzazione degli enormi rischi derivanti per l'umanità dal rifiuto artistico-spiritualista della dimensione politica, riconciliandosi nel 1923 con Heinrich Mann: i due avevano cessato i rapporti ai tempi delle opposte posizioni riguardo all'entrata in guerra della Germania.

Nel 1933, mentre Hitler è da pochi giorni al potere in un governo di coalizione, Mann reca nella conferenza *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, un sincero e commosso omaggio alla figura del compositore. Mann ricorderà la passione giovanile per la sua musica, e anche la sua influenza sulla propria scrittura: «Nei miei

---

66 Ibidem.

*Buddenbrook*, il racconto dell'epico fluire delle generazioni legato e intessuto da *Leitmotive*, non è difficile avvertire una traccia dello spirito dell'*Anello del Nibelungo*<sup>67</sup>.

Mann tenta poi di distinguere Wagner, come uomo e come artista, dal culto ultranazionalistico di cui la sua musica stava diventando oggetto da parte della propaganda nazionalsocialista. Mann si sforza qui di distinguere il "vero" nazionalismo wagneriano, che all'epoca del compositore aveva il suo buon momento, vitale e sincero<sup>68</sup>, dal nazionalismo aggressivo del quale il compositore stava diventando un simbolo nella retorica del partito nazista. Ecco quanto scrive riguardo al nazionalismo presente nell'opera di Wagner:

Quando oggi i bassi fanno tendenziosamente rimbombare in platea le note della "spada tedesca" o il motto finale e riassuntivo dei *Maestri Cantori*, [...] essi fanno dell'autentica demagogia per ottenere così un effetto patriottico. Proprio questi versi [...] attestano l'assoluta spiritualità e apoliticità del nazionalismo wagneriano; essi testimoniano un'indifferenza addirittura anarchica di fronte all'idea dello Stato, purché sia conservato soltanto il patrimonio spirituale tedesco, l'"arte tedesca"<sup>69</sup>.

Poi, riguardo alle opinioni politiche del compositore:

Politicamente Richard Wagner fu per tutta la vita assai più un socialista, un utopista culturale che mirava a una società senza distinzioni di classi, liberata dal lusso e dalla maledizione dell'oro e fondata sull'amore [...] che un patriota nel senso dello Stato autoritario. [...] La partecipazione ai moti del 1848, che gli costò un tormentoso esilio di dodici anni, fu da lui ove possibile sminuita e rinnegata più tardi, quando si vergognò del proprio "basso" ottimismo e si sforzò di scambiare la realtà concreta dell'impero bismarckiano con l'attuazione dei propri sogni. Egli ha percorso il cammino della borghesia tedesca dalla rivoluzione alla delusione, al pessimismo e a un intimismo rassegnato all'ombra del potere<sup>70</sup>.

67 T. Mann, *L'Arte di Richard Wagner*, in T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 1016.

68 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 1076.

69 Ibidem.

70 Ivi, p. 1076-77.

L'intimismo rassegnato è quello dell'Impero germanico di Bismarck, nel quale Wagner era riuscito a realizzare i suoi sogni maniacali di gloria imperitura, e nel quale Mann era nato e si era formato come artista. Proprio riguardo ai pericoli di questo intimismo lo scrittore vuole ora ammonire i suoi connazionali, alle soglie dell'era nazista. Scrive ancora di Wagner: «Uno spirito così vivo e radicale aveva naturalmente chiara consapevolezza dell'unità del problema umano, dell'inscindibilità di spirito e politica: egli non ha mai condiviso l'autoinganno del borghese tedesco di poter essere uomo di cultura lontano dalla politica, questa follia responsabile della sventura tedesca»<sup>71</sup>.

Mann, che invece aveva condiviso questo autoinganno, ma era giunto con Mazzini, tramite il proprio personaggio Settembrini, ad abbracciare la *Zivilisation*, l'arte impegnata e le istituzioni democratiche, tenta di salvare con sé anche Richard Wagner, dipingendolo come uno spontaneo democratico, le cui aspirazioni politiche per la società erano in fondo troppo connesse alla realizzazione del suo progetto artistico di "opera d'arte del futuro" perché potesse dare loro voce in qualsiasi altro modo. Non vorrei pronunciarmi in merito all'effettiva sostenibilità di questa tesi. Alla luce della profonda influenza che ebbe su Wagner il pensiero di Arthur Schopenhauer, monarchico, antirepubblicano, che soppiantò la giovanile passione feuerbachiana del compositore, si sarebbe tentati di rispondere negativamente. Sta di fatto che il saggio su Wagner può essere visto come un tentativo da parte di Mann di conciliare il proprio grande amore di gioventù per la sua musica, sunto dell'arte romantica e intimamente connessa alla sua prima, felice, fase creativa, quella dei *Buddenbrook* e di *Tonio Kröger*, con la coscienza politica richiesta all'individuo da un moderno stato democratico: un estremo tentativo di conciliazione di romanticismo e repubblicanesimo già tentato un secolo prima da Mazzini.

### *Conclusioni*

In questo studio si è tentato di lumeggiare il complesso rapporto tra le filosofie della musica di Mazzini e Wagner. Pensatori come

---

71 Ivi, p. 1077.

Herder, Feuerbach, Schopenhauer, Lamennais e compositori come Meyerbeer e Verdi hanno un ruolo nello svolgimento di questo rapporto, che trova poi una sua sorprendente proiezione in alcuni saggi e un famoso romanzo di Thomas Mann.

Il tentativo di unire le due anime dell'Europa fallì ancora: Mann lesse il discorso (che gli era stato richiesto dalla Goethe-Gesellschaft di Monaco in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del compositore), nell'aula magna dell'Università di Monaco il 10 febbraio 1933, e partì il giorno successivo per leggere lo stesso testo ad Amsterdam, in un ciclo di conferenze che doveva portarlo anche a Parigi e Bruxelles. Il *Reichstag* fu incendiato due settimane dopo, il 27 febbraio, Hitler salì al potere il 5 marzo, e proprio la conferenza su Wagner fornì ad alcuni esponenti delle arti e delle lettere ormai conformati al nazismo, tra i quali i compositori Richard Strauss e Hans Pfitzner, il pretesto per la stesura dell'"Appello di Monaco città wagneriana", documento con cui Mann, reo di sentimenti antipatriottici, veniva ufficialmente messo al bando dalla cultura tedesca. Un giro di conferenze che doveva durare qualche settimana si trasformò per Mann in un più che quindicennale esilio: lo scrittore, cui verrà ritirata nel 1936 la cittadinanza tedesca, farà ritorno in Germania solo nel 1949. Nel 1937 Mann tenne però a Zurigo un'altra conferenza su Wagner, in occasione della rappresentazione della Tetralogia al Teatro dell'opera della città. Così parlava dello spirito tedesco:

Lo spirito tedesco, nella sua essenza, non è interessato alla società e alla politica: nell'intimo (e l'opera d'arte viene dall'intimo, si può anzi riconoscere in ciò un suo carattere determinante) questa sfera gli è aliena. E questa estraneità non va intesa soltanto in senso negativo; se si vuole si può parlare piuttosto di un vuoto, di una mancanza e di un deficit, ed è certamente vero che in tempi in cui il problema sociale è dominante, in cui l'idea di un equilibrio sociale, di un ordinamento economico più giusto è viva più di ogni altra in ogni vigile coscienza, la sua attuazione è sentita come il compito moralmente più urgente; è senz'altro vero, dicevo, che in simili momenti questa mancanza, spesso tanto feconda, può apparire in una luce poco favorevole e non essere in armonia con lo spirito dei tempi<sup>72</sup>.

72 T. Mann, *Richard Wagner e l'Anello dei Nibelunghi* in T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1112-1113.

Mann arriva a questa conclusione confrontando l'opera di Wagner, da lui considerata «il contributo tedesco all'arte monumentale del diciannovesimo secolo»<sup>73</sup>, con la sua controparte letteraria nel resto d'Europa, rappresentata dal grande romanzo sociale: «Dickens, Thackeray, Tolstoj, Dostoevskij, Balzac, Zola... Le loro opere, che torreggiano nel tempo sostenute da quella stessa tendenza alla grandezza moralistica, sono il diciannovesimo secolo *europeo*, società e ambiente sociale criticamente rispecchiati nella letteratura»<sup>74</sup>.

Eppure nel 1925 era andato in scena all'Opera di Berlino il *Wozzeck* di Alban Berg, opera che ebbe grande fortuna nonostante la messa all'indice del compositore viennese da parte del regime nazista come autore di “musica degenerata” nel 1933. Il libretto, com'è noto, era un adattamento del dramma teatrale *Woyzeck* di Georg Büchner, un drammaturgo e medico assiano morto ventitreenne, che aveva studiato a Strasburgo, conosceva il pensiero liberale francese ed era entrato in contatto con il movimento democratico della *Giovane Germania*. La sua produzione, necessariamente limitata, era caratterizzata da una profonda aspirazione alla giustizia sociale. Se Büchner, che era coetaneo di Wagner, fosse vissuto altrettanto, forse la prospettiva di Mann sullo spirito artistico tedesco sarebbe stata diversa. Musicando *Woyzeck* comunque, Berg, tradizionalmente ritenuto il più tardo-romantico tra i suoi sodali della cosiddetta seconda scuola di Vienna, era riuscito a creare una vera opera espressionista moderna: una musica che non aveva perso l'espressività tipica del tardo romanticismo mahleriano, ma che era estremamente aderente all'azione teatrale e allo stesso tempo “autonoma” in quanto a forma e tecniche compositive, si faceva voce di un dramma di denuncia sociale. Forse, nonostante il nazismo e il giustificato pessimismo di Mann, una via di conciliare arte e impegno civile era stata trovata.

---

73 Ivi, p. 1112.

74 Ibidem.





Franco Farina

## “SENSO D’ALI”: SENTIMENTO CHE ACCOMUNA I MOLTEPLICI ASPETTI DELL’ANIMA ROMANTICA

«Affermano i poeti che i loro canti li suggerono come miele da fonti di giardini e valli apriche delle Muse e a noi li recano a volo come le api. E dicono il vero! Un essere lieve è il poeta, creatura alata e sacra»<sup>1</sup>. Così Platone nel dialogo giovanile *Ion*, che, pur risalendo a quasi due millenni e mezzo fa, conserva ancora una sorprendente freschezza poetica. Concetto chiave è che a fare il poeta non è il possesso della tecnica del verso, ma l'*enthousiasmòs*: l'essere ispirato, posseduto dalla divinità! Nel *Fedro*, opera della maturità di Platone, Socrate, conversando con il giovane che dà nome al dialogo lungo il fiume Ilisso nella campagna di Atene, spiega che in origine l'anima è simile a una biga alata che trasvola un «cielo-di-là-dal-cielo» (iperuranio), dove si possono contemplare le nostre stelle-guida, le idee. «L'anima perfetta e alata spazia nell'alto e governa il mondo; ma quando perde le ali, precipita, fino a che non s'appiglia a qualcosa di solido dove trova dimora, e assume un corpo di terra che par muoversi da solo, grazie al potere dell'anima –, ed “essere animato” fu detta quest'entità psicofisica che siamo noi, cosiddetti “mortali”»<sup>2</sup>. Abbiamo preso, credo, il giusto abbrivo: i Greci sono un'ottima partenza per parlare di «senso d'ali»<sup>3</sup> – impulso al volo sull'onda di un'ansia di vita – in

---

1 Avvertenza: Tutte le traduzioni italiane dei testi poetici citati sono mie.

Plat. *Ion*, 534b.

2 Id. *Phdr.*, 246c.

3 «Ciò che vi è di proteico nell'anima romantica, non è che il “senso d'ali” di cui essa s'inebria nella coscienza della propria libertà». Romanticismo. In: *Enciclopedia italiana*, Roma Treccani 1935. L'immagine del «senso d'ali» – apprezzata da Ladislao Mittner – si ritrova nei versi di Margherita Guidacci: “Amore / è questo senso d'ali: averle, aprirle,/ fendere con il petto un elemento ignoto finora – e a un tratto divenuto la patria./ Come sono lontani

cui l'insigne germanista G. Gabetti, ravvisa il sentimento accomunante del multiforme fenomeno Romanticismo.

A differenza dei romantici, l'artista del nostro tempo, epigono post-romantico, come la colomba kantiana non sa più volare, immerso nel vuoto d'una società sempre più disumanizzata e disumanizzante... Ma sopravvive in lui una non mai sopita ansia d'infinito, quella che i romantici tedeschi chiamavano con parola fortunatissima ma intraducibile *Sehnsucht*.

Quest'ultima è sogno ardente, slancio dell'anima che colma il vuoto del nostro vissuto rendendolo fecondo e creativo. *Sehnsucht* dunque come alternativa al deserto, a un'apocalissi senza trascendenza, tema dominante della letteratura e dell'arte contemporanee. Espressione allucinata del senso del nulla accusato dalla nostra brulla quotidianità è in E. Montale, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,  
 arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
 il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
 di me, con un terrore da ubriaco.  
 Poi, come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto  
 alberi, case, colli per l'inganno consueto.  
 Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto  
 tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto<sup>4</sup>.

Diversamente dagli «uomini che non si voltano», il poeta trova la forza di farlo con un *Rückblick* che permette di guardare al «reale» con illuminante distacco. La poesia, il cui ritmo è spezzato da ben tre *enjambement* in successione, approda alla scoperta del nulla sotteso al tutto: è il *Grido* di Munch! Dopo quella folgorazione, l'«inganno consueto» del reale perderà ogni potere di seduzione per l'artista – il solitario che si allontana in fretta portando con sé il suo segreto. Ma vale anche l'esatto contrario: al nulla è sotteso il tutto. Come si favoleggiava dell'Araba Fenice, l'Arte *post fata resurgit*... Non muore mai, o meglio trae materia di ispirazione dalla sua stessa morte apparente: basti pensare alle innumerevoli metamorfosi che

---

il guscio e il bozzolo a cui credemmo appartenere, il buio / dove crescemmo e dove non faremo /mai più ritorno!" (*Inno alla gioia*, Nardini, Firenze 1983)

4 E. Montale, *Ossi di seppia*, P. Gobetti Editore, Torino, 1925.

hanno caratterizzato l'Arte contemporanea. Per tutto l'Ottocento e il primo Novecento gli artisti, sulla scia del cosmico Goethe, hanno dato voce a un'urgenza di fuga, di e-vadere/ "e-volare"<sup>5</sup> (*Flucht/ Flug*) oltre la grigia trama del "reale" verso l'ignoto, il mistero.

Per usare le parole di Stephen nell'*Ulisse* di J. Joyce, «la storia è l'incubo da cui risvegliarsi». L'unico rifugio che rimane a chi si risveglia dall'incubo della storia non può essere che il sogno, un sogno però da cui ridestarsi sarebbe fatale: si veda, in sintonia con questo, il tragico epilogo del sogno delle sirene nel *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock* di T. S. Eliot: «Finché le voci umane ci svegliano, e affoghiamo». Ben poco valgono le etichette di comodo appiccicate alle espressioni del talento umano da tanta critica che si ostina a ingabbiare in rigidi schemi storicistici i fenomeni spirituali: nei vissuti creativi di poeti ed artisti, infatti, confluiscono motivi d'ogni epoca, rifusi, in sintesi sempre nuove e irripetibili, nella fondamentale onnitemporalità / atemporalità dell'anima umana.

La *Sehnsucht* non si appaga dell'*hic et nunc*, ansiosa com'è di spiccare il volo verso mete che – come in un supplizio di Tantalo – quando si è sul punto di toccarle, ci sfuggono: tratto, questo, essenziale del Romanticismo senza tempo. La vita dell'artista si risolve così in un essere perennemente in cammino: la *Wanderschaft* dei romantici. E poeta-viandante per eccellenza – *Wanderer* – è J. Eichendorff, la cui lirica è «tutta chiarezza e melodia», secondo la felice definizione di Gabetti.

#### *Notte di luna*

Era come se il cielo avesse  
baciato lieve la terra,  
sì che questa radiosa  
dovesse da allora sognarlo...

Un soffio correva per i campi,  
le spighe ondeggiavano leggere,  
e sommesse frusciano le selve.  
La notte era chiara di stelle.

5 Illuminanti esempi latini di questa metafora alata in Cicerone: «*qui ex corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt*», *Rep.* 6,14; «*ii, quorum animi spretis corporibus evolant atque excurrunt foras*», *Div.*, I, 50.

*E l'anima spiegò le ali,  
volò via per le quiete distese,  
quasi prendesse la strada di casa<sup>6</sup>.*

Generazioni di tedeschi hanno imparato a memoria questi versi, che esprimono, come solo la vera poesia sa fare, la fusione dell'anima individuale con l'*anima mundi* in una mirabile armonia ai limiti dell'esprimibile. Ma il «senso d'ali» è da sempre... era già nell'antica lirica greca e dalla lirica era trasmigrato nella tragedia, in situazioni estreme in cui per l'uomo pare non esserci più alcuna speranza. Come nello *Ione* di Euripide, là dove la regina di Atene Creusa, in preda a un'angoscia mortale, sospira:

Oh, poter volare lontano per l'aria chiara  
fin dove ardono gli astri della sera!<sup>7</sup>

Sempre in Euripide – che fra i tragici greci è a noi il più fraterno – l'ansia di liberazione da una realtà ostile che ci «bracca» trova espressione nel lirismo del terzo stasimo delle *Baccanti* con la similitudine potente tra la giovane iniziata a Dioniso e la cerbiatta che con la fuga si libera dalla muta di cani che la inseguono:

Entrerò mai a piedi nudi  
nella danza della notte?  
Getterò il capo nel vento  
fresco di rugiade?  
Farmi cerbiatta che gioca  
al verde piacere dell'erba,  
sfuggita ai cacciatori,  
alla morsa feroce delle reti...  
Al grido del capocaccia  
la muta dei cani si scatena...  
E la cerbiatta lontana,

6 J. Eichendorff, *Gedichte*, Holzinger, Berlin 2016, p. 231: «Es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still geküßt, / Daß die im Blütheschimmer / von ihm nun träumen müßt'. // Die Luft ging durch die Felder. / Die Ähren wogten sacht, / Es rauschten leis die Wälder / So sternhaft war die Nacht. // Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.» (*Mondnacht*).

7 *Ion*, 796 ss.

veloce come il vento e la tempesta,  
balza per la pianura lungo il fiume  
felice d'ombre e di solitudini<sup>8</sup>.

La liberazione è data da quella che Platone nei dialoghi dell'Amore chiama «divina follia» – follia solo apparente, in realtà aspirazione al Bello ideale che forma un tutt'uno col Vero – fulcro della dottrina platonica nel già citato *Fedro* e nel *Simposio* (gli «eroici furori» di Giordano Bruno). Un desiderio impossibile da soddisfare, perché vorrebbe trascendere il tempo e abbracciare l'assoluto. Giordano Bruno si rifà al mito di Atteone, l'uomo che per aver visto la dea Diana riflessa nell'acqua diventa da cacciatore preda, sbrannato dai suoi stessi vèltri, per poi rinascere fondendosi con il Divino che si è svelato allo specchio della sua anima. Il «tesoro di simboli» (Goethe) cui attingono a piene mani i poeti di ogni tempo è il mito, in particolare il mito greco. Orientandosi sui suoi archetipi come stelle guida, l'uomo greco aveva tentato di esorcizzare il negativo dell'esistenza, riuscendoci grazie all'Arte. Sull'esempio del Maestro di classicità J. J. Winckelmann, Goethe nella sua ricerca del segreto della *Lebenskunst*, l'arte del vivere, s'ispira anche lui al modello ellenico e alla sua «nobile semplicità e pacata grandezza». Un'utopia, certo, ma un'utopia che un formidabile influsso eserciterà sulla cultura europea dell'Ottocento e, per virtù di contrasto, sullo stesso Novecento, pur dichiaratamente anticlassico.

Maestri di sapienza esoterica sempre viva e vitale, i greci: si veda il *Fortwirken* della greicità nel ciclo di poesie che rappresenta la chiave di volta della concezione goethiana dell'unità inscindibile fra macrocosmo e microcosmo: *Parole archetipiche. Orphica*.

*DAIMON, Demone*<sup>9</sup>

Come nel giorno che ti donò al mondo  
stava il sole al saluto dei pianeti,  
seguiva la tua crescita incessante  
la legge sovrana del tuo nascere.  
Così devi essere, non sfuggirai a te stesso:  
lo hanno predetto Sibille e profeti.

---

8 *Ba.*, 862 ss.

9 Essenza profonda dell'anima, secondo l'orfismo, prigioniera del corpo, da cui anela ad evadere.

Non v'è tempo o potenza che dissolva  
plasmata forma che vivendo evolva<sup>10</sup>.

*TYCHE, il Caso*

Aggira questo limite preciso  
lievemente una certa variazione  
che si compie con noi e attorno a noi.  
Non sei più solo, ti rendi socievole  
e agisci proprio come un altro agisce.  
La vita or t'asseconda, ora t'avversa:  
un gioco, e come tale lo si vive.  
Un anno sopra l'altro s'inanella;  
il lume attende fiamma che l'accenda<sup>11</sup>.

*EROS, Amore*

Non può mancare Amore! Piovuto dal cielo  
dove irruppe dal Caos primordiale,  
su ali ariose si libra leggero,  
e t'alita nel petto e sopra il viso  
per un intero giorno di primavera.  
Pare che fugga, ma poi torna indietro;  
si fa gioia la pena, tanto è trepido e dolce.  
Troppi cuori si sviano nel vago  
ma i nobili d'un Unico s'appagano<sup>12</sup>.

*ANANKE, Necessità*

Ed è ancora una volta ciò che gli astri han voluto:

- 
- 10 W. Goethe, *Gedichte und Epen*, in: Hamburger Ausgabe, Band 1, p. 359: «Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen / Die Sonne stand zum Gruße der Planeten, / Bist alsobald und fort und fort gediehen / Nach dem Gesetz, wonach du angetreten./ So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen, / So sagten schon Sibyllen, so Propheten; / Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt / Geprägte Form, die lebend sich entwickelt».
- 11 Ivi, pp. 359-60: «Die strenge Grenze doch umgeht gefällig / Ein Wandelndes, das mit und um uns wandelt; / Nicht einsam bleibst du, bildest dich gesellig / Und handelst wohl so, wie ein andrer handelt: / Im Leben ist's bald hin-, bald widerfällig, / Es ist ein Tand und wird so durchgetandelt. / Schon hat sich still der Jahre Kreis geründet, / Die Lampe harrt der Flamme, die entzündet.»
- 12 W. Goethe, ivi, p. 360: «Die bleibt nicht aus! – Er stürzt vom Himmel nieder, / Wohin er sich aus alter Öde schwang, / Er schwebt heran auf luftigem Gefieder / Um Stirn und Brust den Frühlingstag entlang, / Scheint jetzt zu fliehn, vom Fliehen kehrt er wieder, / Da wird ein Wohl im Weh, so süß und bang. / Gar manches Herz verschwebt im Allgemeinen, / Doch widmet sich das edelste dem Einen».

la condizione e legge; e ogni volontà  
 è un unico volere proprio perché *dobbiamo*.  
 Davanti a volontà, tace l'arbitrio.  
 Dal cuore si cancella ogni cosa più cara,  
 al duro «io devo» il capriccio si piega.  
 La nostra libertà è solo una parvenza:  
 più costretti con gli anni che alla nostra partenza<sup>13</sup>.

*ELPIS, Speranza*

Di tal confine e bronzea muraglia,  
 s'apre la porta che sbarra l'accesso.  
 Troneggi pure, macigno incrollabile!  
 Un essere si leva, lieve, senza alcun freno;  
 via da nubi, foschie, piogge scroscianti  
 in alto ci solleva e ci dà ali.  
 La Speranza è ben nota, spazia per ogni dove...  
 Un colpo d'ala – e dietro a noi gli Eoni<sup>14</sup>.

“*Ein Flügelschlag – und hinter uns Aeonen*”: Eoni: voce mistica tanto cara a Goethe. Da tempo esistenziale passano a significare eternità. Emanazioni divine. Si vedano le parole culminanti di *Faust II*:

All'attimo potrei dire:  
 «Fermati, tu sei bello!  
 La traccia dei miei giorni terreni  
 mai svanirà per volgere di Eoni<sup>15</sup>».

Nella quinta e ultima stanza degli *Urworte. Orphisch (Elpis)*, dopo quelle dominate dalle quattro potenze primigenie che, secon-

13 Ibidem: «Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten: / Bedingung und Gesetz; und aller Wille / Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten, / Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille; / Das Liebste wird vom Herzen weggescholten, / Dem harten Muß bequemt sich Will und Grille./ So sind wir scheinfrei denn, nach manchen Jahren / Nur enger dran, als wir am Anfang waren».

14 Ibidem: «Doch solcher Grenze, solcher eh'nen Mauer / Höchst widerwärt'ge Pforte wird entriegelt, / Sie stehe nur mit alter Felsendauer! / Ein Wesen regt sich leicht und ungezügelt: / Aus Wolkendecke, Nebel, Regenschauer / Erhebt sie uns, mit ihr, durch sie beflügelt; / Ihr kennt sie wohl, sie schwärmt durch alle Zonen; / Ein Flügelschlag – und hinter uns Äonen».

15 *Faust II*, 5. Akt, 11580 ff., ivi, Bd.3, p.348: «Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön! / Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Aeonen untergehn».

do Macrobio<sup>16</sup>, stanno presso la nostra culla al momento della nascita (*Daimon, Tyche, Eros e Ananke*), ecco fare irruzione una forza archetipica che riequilibra il Tutto aprendo un varco verso l'immortalità: la Speranza (*Elpis*).

Per Goethe, come per Platone e i neoplatonici di tutti i tempi (Michelangelo ne è uno dei massimi esempi: «La forza d'un bel viso a che mi sprona? Ch'altro non v'è che al mondo mi diletta...»), la Bellezza (scritta con l'iniziale maiuscola) è tramite verso l'Assoluto. Girolamo Fracastoro, insigne umanista scienziato veronese, enunciava nel *Navagero*, un trattato sulla poesia, la celebre massima: «Nulli si forent poetae, non habere mundi pulchritudines, qui eas nossent». E soggiungeva: «Questo capita con i popoli dove non vi sono poeti, finezza e cortesia; insomma là dove manca il senso della bellezza». In Goethe si trova un pensiero quasi identico: «A che servirebbe tutto questo spreco di soli e pianeti e lune, stelle e galassie, comete e nebulose, mondi finiti e mondi rinascenti, se non vi fosse un essere felice che gioisse spontaneamente della propria esistenza »<sup>17</sup>? Aveva affermato Giordano Bruno: «Ogni cosa si muta, nulla s'annichila». La parte si fonde col tutto, per ritrovarsi più pienamente in esso. È questo il messaggio profondo della lirica goethiana *Eins und Alles*:

*Uno e Tutto*

A ritrovarsi nell'Immensità,  
con voluttà l'individuo s'annulla.  
Ecco dissolversi allora ogni noia;  
non brama ardente o volere selvaggio,  
pretesa uggiosa o rigido dovere:  
sol nell'abbandonarsi sta la gioia.

O anima del mondo, vieni a compenetrarci!  
Misurarsi con lo spirito universo  
è il fine cui le nostre forze anelano.  
Spiriti provvidi ci guidano,  
alti Maestri, miti, ci conducono  
a Ciò che tutto credè e sempre crea.

16 *Sat.* 1, 19, 17-18.

17 W. Goethe, *Winckelmann*, H.A., Bd.12, p. 98.



A ricreare ogni cosa creata  
 ed evitar che in sé, dura, si chiuda,  
 perennemente opera il vivente.  
 Quel che non era, ora si converte  
 in puri Soli, Terre variopinte.  
 In nessun caso ci potrà esser quiete.

Ma sarà moto, agire creatore,  
 prima plasmarsi, quindi trasformarsi...  
 Solo apparenti, gli attimi di posa.  
 L'Eterno è in moto, sempre, in ogni cosa,  
 ché tutto deve di necessità annullarsi,  
 se vuol durare nell'universo essere<sup>18</sup>.

Quello del volo lirico oltre ogni confine è un Leitmotiv della poesia di Heinrich Heine: nei suoi *Reisebilder* alla vista dei monti del Tirolo egli s'augura di avere un paio d'ali per raggiungere al più presto il Paese su cui alitano *Zitronen-und Orangendüfte*<sup>19</sup>. Uno dei vertici della lirica heiniana è dato dallo struggente Lied *Auf Flügeln des Gesanges*<sup>20</sup>, musicato da F. Mendelssohn e molto noto anche in Italia per la popolare traduzione di G. Carducci, in *Rime nuove*.

18 Ivi, Bd. 1, p. 368: «Im Grenzenlosen sich zu finden, / Wird gern der einzelne verschwinden, Da löst sich aller Überdruß; / Statt heißem Wünschen, wil-dem Wollen, / Statt lästgem Fordern, strengem Sollen, / Sich aufzugeben ist Genuß. // Weltseele, komm, uns zu durchdringen! / Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen, / Wird unsrer Kräfte Hochberuf. // Teilnehmend führen gute Geister, / Gelinde leitend höchste Meister / Zu dem, der alles schafft und schuf. / Und umzuschaffen das Geschaffne/ Damit sich's nicht zum Starren waffne, / Wirkt ewiges, lebendiges Tun. / Und was nicht war, nun will es werden / Zu reinen Sonnen, farbigen Erden;/ In keinem Falle darf es ruhn. // Es soll sich regen, schaffend handeln, / Erst sich gestalten, dann verwandeln; / Nur scheinbar steht's Momente still. / Das Ewige regt sich fort in allen: / Denn alles muß in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will».

19 H. Heine, *Reise von München nach Genua*, IV, W.Goldmann, München 1982, p.303.

20 H. Heine, *Lyrisches Intermezzo*: «Auf Flügeln des Gesanges, / Herzliebchen, trag ich dich fort, / Fort nach den Fluren des Ganges, / Dort weiß ich den schönsten Ort. // Dort liegt ein rotblühender Garten / Im stillen Mondenschein; / Die Lotosblumen erwarten / Ihr trautes Schwesterlein. // Die Veilchen kichern und kosen, / Und schau'n nach den Sternen empor; / Heimlich erzählen die Rosen / Sich duftende Märchen ins Ohr. // Es hüpfen herbei und lauschen / Die frommen, klugen Gazellen; / Und in der Ferne rauschen / Des heiligen Stromes Wellen. // Dort wollen wir niedersinken / Unter dem Palmenbaum, / Und Liebe und Ruhe trinken, / Und träumen seligen Traum».

*Lungi lungi*

Lungi, lungi, su l'ali del canto,  
 di qui lungi recare io ti vo':  
 là, ne i campi fioriti del santo  
 Gange, un luogo bellissimo io so.

Ivi rosso un giardino risplende  
 de la luna nel cheto chiaror:  
 ivi il fiore del loto ti attende  
 o soave sorella de i fior.

Le vïole bisbiglian vezzose,  
 guardan gli astri su alto passar;  
 e tra loro si chinan le rose  
 odorose novelle a contar.

Salta e vien la gazella, l'umano  
 occhio volge, si ferma a sentir:  
 cupa s'ode lontano lontano  
 l'onda sacra del Gange fluir.

Oh che sensi d'amore e di calma  
 beberemo ne l'aure colà!  
 Sogneremo, seduti a una palma,  
 lunghi sogni di felicità.

In questi versi che tradiscono una vocazione germinale a farsi canto, la *Sehnsucht* assume la connotazione esotica di una fuga liberatoria verso un mistico/mitico Oriente, sulla scia del capolavoro della tarda maturità goethiana, il *West-östlicher Divan*: eloquente riprova del dinamismo proteiforme che caratterizza l'anima romantica.

Samir Thabet

## DEL ROMANZO IN MUSICA E DEL TEMPO GRANDE

Questo saggio è stato scritto tra l'inverno e la primavera dell'anno duemilaventuno. La data, in questo caso, non è superflua, perché condiziona ampiamente la riflessione, di stampo estetico ma anche politico, sul concetto di πόλις (polis) e sull'interrogativo circa la reazione della città, intesa come comunità, dopo mesi di restrizioni individuali, messe in atto per contrastare la pandemia che sta ammorbandando il pianeta. Per onorare la domanda *Polis sparita?*, guardando non solo alla filosofia e all'arte ma anche all'attualità, dobbiamo dunque dichiarare l'influenza esercitata dalla difficile fase sociale in cui da molti mesi versa l'Europa.

Sembra quasi banale dire che κρίσις (krisis), nel suo significato greco, contiene un κρίνειν (krinein) che è l'atto del distinguere e del giudicare. La crisi è il momento del cambiamento da una situazione a un'altra, ed è il momento del giudizio, della riflessione, del cambio di passo, in cui, appunto, si può giudicare, come nella malattia, se la sorte del fenomeno in atto sarà la guarigione o il peggioramento. Potremmo dire che ogni crisi è anche un'occasione per cambiare, ma quest'affermazione è stata utilizzata forse troppo spesso, e sicuramente troppo poco opportunamente. Il punto di partenza di un ragionamento potrebbe essere invece la constatazione che il momento della crisi è l'angolo perfetto di entrata per penetrare un'atmosfera. La crisi invade la quotidianità e la viola mostrando una totale indifferenza per i singoli individui, che sono chiamati alla reazione, se non all'azione. Cambia il giudizio sulla contemporaneità perché non vi è più la serena normalità, perpetuata acriticamente. A questo proposito sono illuminanti le parole dello storico Marc Bloch: «Avevo letto più volte, avevo spesso narrato racconti di guerra e di battaglie. Ma, prima d'averne provata io stesso l'atroce nau-

sea, [...] conoscevo io dal di dentro ciò che sono, per un'armata l'accerchiamento, una disfatta per un popolo?»<sup>1</sup>.

Ritorniamo ai nostri giorni. Che cosa ne sapevamo noi di epidemie e morte, noi lettori di Sofocle, di Alessandro Manzoni, di Albert Camus? Ora più che mai ci fa paura un distanziamento sociale che, «determinato anche fisicamente dalla necessità di evitare il contagio», tende a condurci alla solitudine e a un «isolamento parossistico»<sup>2</sup>. E il rischio è che l'individuo, abbandonato entro le mura della sua abitazione, si condanni, egli stesso, alla squalifica ontologica, divenendo «puro non essere», sostanza annichilita, «vita di scarto senza cervello»<sup>3</sup>.

## 1.

Rispetto all'arte, poniamo al centro della prima riflessione il concetto di catarsi individuale. La contemporaneità ci sembra inequivocabilmente segnata da una spinta verso l'individuale e da un contestuale allontanamento dal collettivo. Ebbene, l'epidemia, che ammorba il corpo e minaccia la specificità individuale, mostra un aspetto, per così dire, vecchio, in continuità con una paura più medioevale che contemporanea. La condizione di essere umano *fatto di corpo*, nel mezzo di una pandemia come quella che stiamo attraversando, minaccia non solo la salute fisica, ma anche il sostrato specifico che caratterizza il singolo essere umano inteso come soggetto irripetibile e 'speciale'. La minaccia epidemica riconduce al centro della riflessione il male collettivo, mettendo in ombra il male individuale, vero emblema di quella contemporaneità descritta così bene – secondo il grecista Francesco Donadi – dall'*Uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello<sup>4</sup>.

1 M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1998, p. 36 e sg.

2 P. Dalla Vigna, *I non-luoghi del Coronavirus. Il Covid-19, la filosofia e gli zombie*, Mimesis, Milano 2021, p. 74 e sg.

3 Ivi, p. 81.

4 Vedi F. Donadi, *La catarsi spiegata ai giovinetti*, «Istituto», (3) 2007, n. 2/3, pp. 109-130, qui p. 129: «Risulta evidente che una volta crollato nelle poetiche novecentesche il presupposto dell'universalità la catarsi non ha più senso: perché essa nasce dal fatto che il male c'è per tutti [...], il male

C'è un discrimine sufficientemente netto tra male individuale e male collettivo. Il male individuale è legato a una persona specifica, che non riesce né a socializzarlo né a comunicarlo; nella sua tragicità, tuttavia, esso è umanizzante perché si colloca alla fine di una specifica parabola esistenziale, che è di una persona (e non di un'altra). Il male collettivo, invece, è comune a tutti; ma proprio per questo ci ricorda che noi tutti, in primo luogo, siamo corpo; esso è disumanizzante perché non porta l'individuo alla *sua* morte bensì alla morte comune, che è dunque un morire anonimo. Questa prospettiva minaccia tutta la tradizione individualistica, cresciuta notevolmente nel secondo Novecento, e tende un agguato molto pericoloso allo spirito, spingendo l'individuo nell'abisso del solo corpo. Il 'cavallo bianco', parlando platonicamente, rischia di essere sopraffatto dal 'cavallo nero'. Anche il malessere viene depotenziato nella sua specificità, poiché non è più momento di sofferenza costitutiva (se non costruttiva); non è più crescita verso un orizzonte di pienezza e di riscatto.

Se la vita è sofferenza, la morte è stata spesso interpretata come, per esempio, farmaco di tutti i mali (nella tradizione greca), morte bella (il *καλῶς ἀποθνήσκειν*, sempre della tradizione greca), oppure un nuovo inizio, in una dimensione non più terrena, come vuole la tradizione cristiana. Con questo si vuole dire che la tradizione ci consegna, in molte sue declinazioni, un'immagine della sofferenza e della morte che non è né annichilente né disumanizzante. Lo star male, se vissuto dalla persona, può portare a un salto trascendente, come si legge negli scritti di Teresa d'Ávila (1515-1582), che visse una sofferenza imposta dalla malattia, quindi dalla natura, e di Giovanni della Croce (1542-1591), che predicava di attraversare la *lunga notte* in chiave di rafforzamento dello spirito.

La morte, se compie una personale vicenda esistenziale, è sereno punto di arrivo. Laddove essa è violenta, può, anche in questo caso, essere contrassegnata da eroismo. Invece, se essa si riduce a fatto corporeo, a un crepare, a un morire anonimo, disumanizza e preoccupa, perché minaccia non solo il corpo, ma anche lo spirito. Le epidemie sono proprio questo: esse chiamano in causa l'uomo

---

novecentesco, parcellizzato e individualizzato (il tumore è il 'mio' tumore, ma la peste e il colera sono 'la nostra peste') è per noi e solo per noi, sia che si tratti di male fisico o di male morale (*L'uomo dal fiore in bocca*)».

in quanto corpo e sono indifferenti a qualsiasi vicenda spirituale. E così, la sofferenza si spoglia di un significato umanissimo e diviene preludio alla morte; a sua volta, la morte stessa si spoglia di un significato umanissimo perché non è più né compimento di un destino, né termine ultimo (e nobile) di una tregenda esistenziale vissuta con eroismo. La sofferenza del corpo inflitta da un morbo comune è un'agonia. Essa prepara a un 'crepare' che si presenta come un annientamento della vita, un'offesa nei confronti dello spirito, una disumanizzazione che tira verso il polo dell'animalità.

## 2.

A questo punto poniamoci la domanda politico-sociale: come reagisce la polis a tutto questo? Sicuramente questo periodo di pandemia – causata dal coronavirus che imperversa ancora oggi, nel duemilaventuno, da più d'un anno – è giudice severo della modernità perché ammorba il principio di individualità. Se, come scrive Gilles Lipovetsky, la società del postmoderno è una struttura in cui «le entità e le identità sociali» scompaiono «a vantaggio di una diversificazione atomistica incomparabile»<sup>5</sup>, l'epidemia mette in crisi questa diversificazione, aggredendo l'individuale secondo due direttrici. Da una parte soffoca l'individuo perché gli oppone la pochezza del suo essere corpo; dall'altra lo soffoca perché impone alle persone di distanziarsi le une dalle altre, costringendole a un esilio involontario che non nasce in nome di un individualismo sano ed eroico, bensì per paura di un contagio che passi da corpo a corpo.

Non vi è riscatto spirituale in questa individualità vissuta, in questo monadismo subito dallo spirito come fenomeno a lui non amico. E il grande sconfitto di questa partita rischia di essere proprio lo spirito. Infatti, le migliori leve che attivano il senso del collettivo sono la condivisione di valori, di fini e di prospettiva, a partire dalla sinergia dei soggetti che si muovono, diciamo pure, nel perimetro di una democrazia liberale. Il 'collettivo patologico', invece, nasce dalla condivisione di un destino di annientamento

---

5 G. Lipovetsky, *Modernismo e postmodernismo*, in Id., *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, trad. it. di P. Perroni, Luni, Milano 2016, pp. 87-149, qui p. 120.

comune (ordinario, dozzinale, uguale per tutti) che colpisce ogni corpo indistintamente, senza rilevare alcuna specificità e differenza tra gli esseri umani, costretti a rinunciare alla loro 'specialità' all'interno della specie.

### 3.

C'è per la polis una rinascita possibile in questo scenario? A questo proposito occorre fare menzione di due considerazioni. La prima riguarda il sovvertimento della vita delle persone con il conseguente effetto di stravolgimento della quotidianità: ogni stravolgimento può essere sfruttato per porre nuove basi. La seconda considerazione riguarda la necessità di una soluzione condivisa alla minaccia che incombe su tutti, riscattando, in senso morale, il pericolo che propriamente attiene al corpo. Nei momenti storici più difficili la società è chiamata a rispondere. La polis mostra il suo spessore se riesce a esibire il grado di coesione che la attraversa. È chiaro che un periodo segnato dall'allontanamento di un corpo da un altro corpo, in un primo momento frantuma il concetto plastico di una polis che si volesse rilevare a occhio nudo. Le strade si svuotano, le piazze ammutoliscono, le attività chiudono. Del ritiro dell'uomo dal mondo abitato rimangono solo la natura e l'architettura, cioè l'elemento 'immobile', la cornice in cui si muove l'umanità, il passato edificato e imponente. Eppure, la scomparsa ordinata dell'essere umano dagli spazi pubblici è in sé una conquista del collettivo, che riscopre un senso di comunità necessario affinché le norme stesse funzionino. In questo ritiro ordinato, accettato e 'visuto', l'individuo viene chiamato in causa e risponde al richiamo del gruppo, non già piegandosi passivamente alle ragioni del collettivo, bensì decidendo di farsene portavoce con un'adesione piena e personale. L'epidemia spinge all'emersione questa consapevolezza individuale, che, contrariamente alla tradizione contemporanea, non trae linfa dall'opposizione, bensì dall'adesione alla regola. Se la società contemporanea è rappresentata benissimo da un quadro costellato di monadi senza finestre, l'anno dell'epidemia sovverte questi equilibri di forze spingendo il perimetro dell'individuo ad aprirsi verso l'altro individuo, proprio nel momento in cui l'altro non si può incontrare fisicamente. L'accettazione consapevole della

norma, che non è imposta dal tiranno bensì gestita dal governatore, lumeggia un aspetto rimasto in ombra nella stagione dell'iperindividualismo, mettendo in rilievo che ci possono essere individualità nell'accettazione e originalità nell'obbedienza.

In più, i momenti, difficili, segnati da epidemie e pestilenze, hanno sempre avuto un riflesso sulla socialità. Nel *Decameron* di Boccaccio la peste è in realtà anche un potente connettivo capace di tenere unita la piccola società del gruppo di amici che si incontrano per sfuggire al 'mondo' con la narrazione di novelle. Nell'*Edipo Re* di Sofocle la narrazione è mitologica e lega l'imperversare della peste alle sorti del re, colpevole di aver perpetrato l'incesto; eppure, anche qui, la dimensione sociale e la dimensione politica sono annodate, poiché gli dèi puniscono un'intera comunità per punirne il sovrano. Ne *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni la peste piomba nella storia e, nello sconvolgimento totale di tutta la polis, dà una svolta alla tormentata vicenda dei protagonisti, condannando don Rodrigo a malattia e morte e incoraggiando Renzo, in forza di carità cristiana, a perdonare la tracotanza del suo avversario, ormai morente.

C'è dunque una dialettica molto marcata tra un'emergenza e la risposta di una comunità, perché nel corso di ogni dinamica storica sufficientemente potente, emerge sempre un aspetto sociale che prima non si mostrava. L'epidemia spinge il governante a emanare norme che allontanano un corpo da un altro corpo. La polis sparisce nella sua dimensione fisica, ma cresce nella sua dimensione spirituale. L'individualità non è messa in discussione, a patto che non voglia perpetuare un individualismo insensato, che, in periodi come quello che stiamo attraversando oggi, genera comportamenti esiziali per la comunità nella sua interezza. La scomparsa della polis segna una sua rinascita. Il ritiro comune e condiviso di ogni individuo all'interno delle sue mura segna un cambio di atteggiamento. L'eccezionalità della situazione crea infatti un uomo nuovo, che è chiamato a vivere in modo diverso la sua individualità. L'elemento soggettivo e personalissimo non è più chiuso. Il comportamento del singolo, anzi, diviene presupposto per la vera e propria entrata in vigore della necessità di allontanare i corpi. L'elemento dissociativo dei corpi è reso possibile solo dall'elemento associativo delle anime, perché senza la volontà di ogni singolo essere umano, i corpi tornerebbero ad avvicinarsi. Così, lo scatto fotografico che immor-



tala la città vuota, cattura una volontà comune che, basata sul greve sacrificio della non-socializzazione, poggia su milioni di singole individualità indipendenti ma, per una volta, convergenti.

Il processo storico sta spingendo l'individualismo in una direzione molto diversa da quella abituale, restituendo forma e compattezza a quella società che altrimenti appariva ai nostri occhi 'liquida' e incapace sia «di conservare la propria forma» sia «di tenersi in rotta a lungo»<sup>6</sup>. In questa cornice si può anche scorgere una disponibilità ad accogliere una riformulazione degli assetti sociali, che miri a una riforma della polis stessa, sfruttando il momento di novità e di ritrovata coesione, in cui il cittadino è protagonista della ricezione dell'obbligo – una ricezione «che non è un passivo ricevere, ma un consapevole adeguarsi»<sup>7</sup>. Nel momento in cui l'individuo «accoglie nella volontà l'azione voluta da altri e la fa propria e la reca a compimento»<sup>8</sup>, le piazze si svuotano. E la polis, nello sparire, riappare. Con vigore.

#### 4.

A questo punto possiamo riflettere sul nesso tra arte e politica, considerando il movimento dalla politica verso l'arte e dall'arte verso la politica. Nel primo caso indagheremo se e, soprattutto, in che modo la politica si possa fare presupposto imprescindibile dell'arte. Nel secondo caso, invece, affronteremo l'altra questione, a partire dall'arte come presupposto della politica.

In che senso, dunque, la politica può essere presupposto imprescindibile dell'arte? Per rispondere a questa domanda possiamo citare un passo di Luigi Nono (1924-1990). A proposito del teatro, il compositore scrive: «Il teatro musicale è tuttora in cammino. Nuove situazioni umane premono urgentemente all'espressione»<sup>9</sup>. E quando la vita diviene il regno del feticcio tecnologico senza impegno politico, l'artista deve reagire con un linguaggio nuovo che sia in

6 Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Bari 2008, p. VII.

7 N. Irti, *Viaggio tra gli obbedienti*, La Nave di Teseo, Milano 2021, p. 33 e sg.

8 Ivi, p. 19.

9 L. Nono, *La nostalgia del futuro. Saggi scelti 1948-1986*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 123.

grado di far convergere estetica ed etica<sup>10</sup>. Le insidie in cui l'arte rischia di incappare sono dunque, agli occhi di Luigi Nono, la tecnologia e il disimpegno, che rappresentano la naturale espressione di una volontà di allontanamento dell'artista dalla realtà. Il Novecento si configura, seguendo queste due direttrici, come un momento storico in cui diviene sempre più cogente l'allineamento tra estetica ed etica, perché il teatro, come tutte le forme artistiche più alte, deve svolgere un ruolo sociale e politico. Senza questa connotazione l'arte perde il suo peso, perché rinuncia alla protesta e al rapporto con la verità, che non è comoda affermazione di valori positivi – nel passo citato prima (in nota) Luigi Nono parla di «disimpegno qualunquista» – o denuncia di facciata, bensì sollecitazione intenzionale del pubblico, tesa alla provocazione di un disagio significativo.

C'è dunque una volontà di allineamento tra l'arte e l'imperativo morale, perché un'arte forte, che miri alla verità, non può non pretendere di assorbirne anche le caratteristiche. La verità, per definizione, è tale solo se sostiene ogni sua possibile negazione; essa non manca di nulla. Allo stesso modo, l'arte elevata non può non contenere anche la dimensione politica. L'arte sufficientemente potente non può avere il limite di non riuscire a mettere in crisi lo spettatore. Come la verità, essa non può sopportare una limitazione e un confinamento. L'arte non è più uno dei tanti modi per intrattenere. Si fa più radicale il suo (difficile) rapporto con le opere di scarsa qualità, che gradualmente perdono diritto di cittadinanza. Le opere artistiche si misurano con il disagio sociale, con la sofferenza, con il sopruso e il dolore. Se non riescono a 'sopportare' e sostenere il dolore, esse risultano mancanti di qualcosa. L'arte che non sa essere totale, e che quindi non sa essere *anche* politica, va incontro a una sconfitta. Quando

---

10 Ivi, p. 123 (più sotto): «Tanto più se la nostra vita rischia di feticizzarsi per una esaltazione tecnologica, o di adagiarsi 'piacevolmente' in un cinico disimpegno qualunquista, è da meditare anche nel nostro lavoro quanto da Jean-Paul Sartre affermato: "E se mi si offre questo mondo con le sue ingiustizie, non è perché io le contempi con freddezza, ma perché le anime della mia indignazione e le sveli e le crei con la loro natura di ingiustizia, cioè abusiche-devono-essere-soppressi. Così l'universo dello scrittore non si svelerà in tutta la sua profondità se non all'esame, all'ammirazione, all'indignazione del lettore; [...] benché la letteratura sia una cosa e la morale un'altra, in fondo all'imperativo estetico noi discerniamo l'imperativo morale"» (per il passo citato da Luigi Nono vedi: J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. di D. Tarizzo, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 150).

Theodor W. Adorno (1903-1969) afferma che scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto barbaro, sottolinea la necessità dell'arte di confrontarsi con la società, affinché essa esca vittoriosa da una lotta con il dolore e con le mostruosità della storia. In caso contrario, l'arte professerebbe la sua debolezza e la sua inutilità politica, il suo limite e la sua impotenza. E nel secondo Novecento il punto di riferimento dell'arte diviene Auschwitz: l'arte non può ripiegare su un comodo intrattenimento, perché in questo caso essa non solo perde di efficacia, ma diventa *barbara*, cioè affronto alla civiltà. Scrivere una poesia dopo Auschwitz non può più essere una fuga verso il rifugio del 'piacevole', perché quel ponte è crollato e non permette ritorno. L'arte è seriamente minacciata, se non assume consapevolezza politica. Sullo sfondo si agita un'inquietudine fin troppo evidente: la patria dell'arte dilagò il Nazionalsocialismo, la Germania di Johann Wolfgang von Goethe e di Georg Wilhelm Friedrich Hegel piombò nel più buio abisso della civiltà che l'Europa moderna ebbe mai occasione di subire. Questa caduta libera degli eventi, che segnarono la Germania con un crescendo di sangue e soprusi dall'elezione a *Reichskanzler* di Adolf Hitler nel 1933, non fu contenuta dalla *Kultur*. La civiltà, con i suoi naturali anticorpi, non riuscì a intercettare il male che l'avrebbe divorata. Il Bello non ebbe la forza di soffocare sul nascere questo fuoco di disumanità e morte. Anzi, proprio il Bello fu catturato dal Nazionalsocialismo e fatto ostaggio<sup>11</sup>, mentre il 'moderno' venne rigettato come *entartete Kunst*, arte minore e degenerata. Continuare a perpetuare questo schema, che nei fatti aveva allontanato l'arte dai movimenti della società, era dunque agli occhi di Adorno un atto brutale. In forza di innegabili evidenze storiche si capì che un certo linguaggio non aveva plasmato a tal punto gli animi da evitare la brutalità del totalitarismo sanguinario.

---

11 Durante gli anni bui del Nazionalsocialismo un autore come Ludwig van Beethoven continuò a essere eseguito, sebbene non così frequentemente come Wolfgang Amadeus Mozart. Lo riassume bene Oliver Rathkolb, professore di storia contemporanea, in un'intervista al giornalista Thomas Trenkler: «Die Aufführungsstatistiken zeigen, dass Beethoven vor 1933 in Deutschland wichtiger war als nachher. Weit mehr in die Auslage gestellt wurde – natürlich neben Wagner – Mozart. [...] Überall, wo die deutsche Wehrmacht stand, feierte man den deutschen Mozart. [...] Ziel war es, durch deutsche Kulturhegemonie das nationalsozialistische Europa zu formen» (O. Rathkolb, *Ludwig van Beethoven – missbraucht von allen Regimes*, Interview von Th. Trenkler, in «Kurier», 13.12.2019).

La logica disumanizzante, che ridusse l'uomo a numero e a vittima impotente, ebbe la forza barbara di travolgere tutta una società, annullando (o piegando ai propri funesti fini) la scienza, la politica e l'arte. Certo le cause storiche ebbero un peso molto forte. Ma è altrettanto vero che l'arte e il Bello non seppero levare scudi sufficientemente vigorosi da far fronte all'imminente imbarbarimento della società. I progressi morali e filosofici di secoli si annullarono in pochi anni, e l'arte, con la sua storia, il suo linguaggio e la sua tradizione, ne uscì sconfitta.

Ecco che allora non stupisce, nel secondo Novecento, l'urgenza di una riflessione estetica che investa anche l'etica. L'arte disimpegnata è impotente; sta a guardare l'ingiustizia. E chi sta a guardare l'ingiustizia è passibile dell'imputazione di connivenza, se non di correttezza. «Dunque: teatro di idee, di lotta, strettamente collegato al sicuro travagliato procedere verso una nuova condizione umana e sociale di vita. Teatro totalmente *engagé*, tanto sul piano strutturale linguistico, quanto su quello sociale [...]»<sup>12</sup>.

Coloro che si sottraggono al compito di sutura tra estetica ed etica devono essere giudicati alla luce dei fatti storici. Gli intellettuali di vaglia – facendo tesoro dell'esempio del dottor Pereira, protagonista del romanzo *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi – a un certo punto, quando la repressione violenta e illiberale si fa insopportabile, devono iniziare a 'lavorare' attivamente contro il regime. Anche il più schivo e apolitico degli uomini di lettere comprende che il sottrarsi al proprio compito politico non trova più giustificazione. Se gli eventi precipitano, il ruolo dell'intellettuale è quello di intervenire e di mettere le sue capacità al servizio della società per liberarla.

Nella riflessione su questioni circa la *Kultur*, Theodor W. Adorno spiega i presupposti della sua *Kulturkritik* (critica della cultura), delineando un movimento che scava nel profondo dei fondamentali della civiltà. La preoccupazione è quella che si faccia strada un riduzionismo di stampo psicologico, che affidi il superamento delle antinomie al singolo soggetto, nonché il sospetto che la merce disponibile nella società sia consumata passivamente, generando una reificazione assoluta dei fenomeni culturali; in forza di tale reificazione essi diverrebbero incapaci di muoversi in direzione contraria

12 L. Nono, *La nostalgia del futuro. Saggi scelti 1948-1986*, cit., p. 114.

alle abitudini mentali generate dalla *Kultur* stessa. L'indagine delle fondamenta della società deve misurare le potenzialità dello spirito, per capire se esso è in grado di reggere a questo *divenir oggetto* dei fenomeni culturali.

Ai nostri fini questo tentativo di risalire le sorgenti della *Kultur* può essere piegato verso la sfera artistica, ampliando la portata del discorso. Anche l'arte, come gli altri fenomeni, può rischiare di reificarsi e di concorrere, anche con le manifestazioni nate dalla creatività degli artisti, a legittimare un sistema ordinato che vede gli oggetti come prodotti da consumare. La *Verdinglichung* (reificazione) è una seria minaccia per il pensiero e per lo sviluppo di ogni società, perché uccide le spinte di riforma del soggettivo e del collettivo. È dunque precipuo compito della *Kulturkritik* cogliere tutti quei segnali che si configurino come avversi al pieno svolgimento dello spirito indipendente. Altrimenti, come aveva scritto Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – in un celebre passo ripreso da Karl Marx (1818-1883) – l'arte non fa altro che coprire di ghirlande le catene della schiavitù<sup>13</sup>. Un'arte comoda, che stabilizza e legittima, si pone come un insulto al suo possibile statuto. L'arte che voglia tendere alla verità non può non vedere la dissonanza perpetua e onnipresente nel mondo. Piegare i fenomeni culturali alla logica della società, spogliarli della loro portata anarchica, defraudarli della loro spinta eruttiva significa confermare la società e la sua tendenza alla reificazione. Il conformismo artistico rabbonisce gli slanci aggressivi, tesi alla critica e alla rappresentazione senza soluzione della distonia presente nelle pieghe della società. La dissonanza e la nuova musica divengono istanze di protesta capaci di stridere con gli ingranaggi della società, creando un movimento a ritroso nella coscienza personale che via via risale la corrente del flusso dei fenomeni sociali, nel tentativo di rintracciarne non solo le costanti, ma anche i presupposti.

Ecco perché fare arte deve essere per forza un momento di rottura e di delegittimazione delle strutture sociali. Adorno sottolinea

---

13 L'immagine che segue venne delineata da Jean-Jacques Rousseau e fu ripresa da Karl Marx. Nel 1750 venne premiato a Digione il *Discorso* in cui Jean-Jacques Rousseau disse queste parole: «[...] le scienze, le lettere e le arti [...] stendono ghirlande di fiori sulle catene di ferro ond'essi [gli uomini consociati] son carichi, soffocano in loro il sentimento di quella libertà originaria per la quale sembravano nati» (J.-J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, in: Id., *Discorsi*, Rizzoli, Milano 2020<sup>7</sup>, pp. 33-66, qui p. 39).

la fortissima *Verdinglichung* che affronta lo spirito e lo domina. In questo momento fagocitante, le strutture sociali vincono sulla riflessione circa la società stessa e non riescono a rendersi autonome. Tutto questo può essere un peccato veniale in tempi generosi. Ma si può rivelare fatale nei periodi bui. Infatti, essi dimostrano – con evidenza storica, appunto – che la società non fu capace di generare gli anticorpi giusti e che lo spirito, che si credeva libero, in realtà non fu abbastanza potente da evitare l'imbarbarimento.

Ecco perché l'esigenza di un'arte con necessario precipitato politico diviene il luogo della manifestazione della verità, allontanandosi – anche qui: *necessariamente* – dall'intrattenimento. La poesia dopo Auschwitz deve essere un fenomeno innovatore, anarchico, critico, sorgivo, veritativo. Altrimenti non corrisponde allo statuto che l'arte deve avere. L'assolutizzazione dell'arte perpetua la tradizione secondo cui essa o è tutto o non è; in più, dal momento che le grandi opere del passato ci testimoniano che essa è in grado di essere momento veritativo, possiamo assumere che essa si possa prefiggere l'obiettivo di estendere a ogni sua opera questa sua caratteristica di manifestazione della verità (con conseguente riforma della società e della soggettività trascendentale). La caratteristica veritativa deve necessariamente passare, dopo il monito di Auschwitz, dall'essere caratteristica accidentale all'essere caratteristica sostanziale. Altrimenti l'esito è un fallimento e il perpetuare quest'arte vuota diviene atto non solo volgare, ma incivile e barbaro, che genera prodotti da consumare acriticamente.

Il paragrafo finale del saggio *Kulturkritik und Gesellschaft* di Adorno ospita proprio i tre concetti principali della sua riflessione sulla cultura: l'arte deve innalzarsi altrimenti è barbara, così come è barbaro scrivere una poesia (nel senso tradizionale e con le consuete caratteristiche del termine, relativamente almeno all'intenzione estetica su cui essa poggia e al contesto culturale in cui essa viene 'comunicata'); in secondo luogo Adorno richiama il concetto di *absolute Verdinglichung*, applicato al modo in cui la società 'tratta' i suoi oggetti; in terzo luogo l'autore riflette sull'impotenza dello spirito di fronte a una reificazione totale e assoluta<sup>14</sup>.

14 Leggiamo l'intero passo di Theodor W. Adorno: «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der ab-

In questa cornice, che sospinge la componente politica dell'arte fino all'emersione, si può precisare la modalità del carattere *engagé* dell'arte predicato da Luigi Nono. Ebbene, il perimetro in cui si iscrivono questi moti di rivoluzione politica a partire dall'arte è un perimetro tradizionalmente collettivo. La riflessione estetica caratterizzata dall'interesse al fenomeno politico si lega, sicuramente in virtù del sostrato marxista da cui nasce, a uno spazio collettivo. Pensiamo alla musica contemporanea senza il pubblico. Conserverebbe il suo pieno significato e la sua portata? Pensiamo alle provocazioni di John Cage senza il pubblico in sala, laddove l'autore stesso si poneva il problema del silenzio nella musica a vantaggio dei rumori provenienti dalla sala e dall'esterno, che divengono i veri protagonisti del concerto<sup>15</sup>. Quale sarebbe il riflesso di questa musica 'suonata' *in privato*? Il teatro impegnato e la musica politica si rivolgono senza dubbio al pubblico in sala. Le modalità comunicative e le tensioni interne di questa estetica non sono destinate al musicista che suona privatamente né all'ascoltatore che riproduce in privato questa musica. L'impegno politico passa attraverso le masse e non esiste senza il collettivo. (In questa luce si potrebbe osservare che il silenzio della musica inseguito da John Cage potrebbe sopravvivere anche in un contesto individuale e privato, poiché anche la casa privata e l'ascolto solitario non sono immuni dal disturbo dei rumori circostanti. È altrettanto vero che, quando i rumori tutt'attorno si spengono, anche in questo caso il silenzio può lasciare lo spazio di scena ai 'rumori interiori', che spesso si manifestano come fenomeni acustici di un'intimità viva e creativa. Nondimeno queste considerazioni sono lontane dall'intento provocatorio iniziale di questa musica).

Con buona approssimazione possiamo dire che anche la musica, laddove persegue apertamente un fine politico, si rivolge istintivamente al 'collettivo'. La riflessione sull'arte, emersa potentemente nel Novecento, si muove sicuramente in questa direzione. C'è dunque un'attenzione per il 'collettivo' politicamente

---

soluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich auszusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation» (Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 10.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, p. 30).

15 Cfr., R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge, New York 2003<sup>2</sup>, p. 70.

connotato, per la forma e per la sfera esistenziale, sia dell'artista sia del pubblico. Le istanze di rinnovamento estetico ambiscono a ridisegnare il linguaggio, depurandolo da quell'aspetto di *calda umanità* di cui il Romanticismo l'aveva intriso. Non è un caso che, nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann (1875-1955), al compositore Adrien Leverkühn venga offerta la via della freddezza come possibile istanza di rinnovamento del linguaggio artistico. «Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben»<sup>16</sup> («la tua vita sia fredda – per questo non ti sarà concesso di amare alcun essere umano»). Il punto è politico ed esistenziale. L'artista, che spinge verso la riformulazione del linguaggio, deve pagare il fio e non può più mischiarsi agli altri uomini. La vetta artistica non è il punto di arrivo di un'immedesimazione con l'altro; molto di più, essa è il traguardo elevato di un momento di rottura. Nel patto tra il compositore e il demonio viene sancita questa lontananza dal mondo che non è più il tranquillo idillio classico, bensì uno stato di esaltazione personale da pagare con la morte. Il versante 'esistenziale' del patto sottolinea la necessità di un allontanamento dell'artista dal mondo. Il frutto del lavoro dell'artista deve però superare l'essere dispotico e autocompiaciuto della forma, la *Selbstherrlichkeit der Form*<sup>17</sup>. Così, il diavolo afferma l'urgenza della critica: «Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick»<sup>18</sup> («ormai è ammissibile solo l'espressione del dolore nel suo reale istante, un'espressione che non sia fittizia né spensierata, non mascherata né trasfigurata»). Questa rivoluzione deve investire la musica e l'opera compiuta, sgretolando tutto ciò che è non necessario, e quindi inessenziale, nonché gli aspetti musicali tradizionali del passato, la frase e l'ornamento<sup>19</sup>. Il terreno di espansione dell'arte conquista ambienti insondati, con riflessi diretti sulla sfera esistenziale dell'artista, sul collettivo e sulla forma. L'urgenza del rinnovamento prende le mosse dal problema della forma e da quello

16 Th. Mann, *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt am Main 2016<sup>3</sup>, p. 364.

17 Ivi, p. 351.

18 *Ibidem*

19 «Nicht aus Ohnmacht, nicht aus Unfähigkeit zur Formbildung. Sondern ein unerbittlicher Imperativ der Dinglichkeit, der das Überflüssige verpönt, die Phrase negiert, das Ornament zerschlägt, richtet sich gegen die zeitliche Ausbreitung, die Lebensform des Werkes» (*ibidem*).



della vita, intessendo un fortissimo rapporto tra l'arte e l'esistenza. L'opera d'arte che non respinge il non necessario e che quindi nega la sua partecipazione all'essenziale, deve essere archiviata per lasciare spazio al nuovo. In questo senso l'imperativo si pone in linea con il 'divieto', dettato da Adorno, di scrivere una poesia dopo Auschwitz. La lotta dell'arte è la stessa lotta condotta da filosofia e politica; l'apparire che basta a sé stesso della musica (tradizionale) non è più possibile<sup>20</sup>.

La pagina di Thomas Mann, osservata in controluce, rivela l'ipoteso adorniano e presenta una comunione di vedute con la frase, scritta nel saggio intitolato *Arnold Schönberg*, che recita: «Bei Schönberg hört die Gemütlichkeit auf»<sup>21</sup> («con la musica di Schönberg le cose finiscono di essere 'comode'»). Ed è proprio il saggio su Schönberg, nella sua interezza, a farsi testimone di un dialogo continuo tra dimensione estetica e dimensione politica del discorso di rinnovamento del canone musicale. Ormai il pubblico aveva assorbito il linguaggio di Achille Claude Debussy (1862-1918), che – secondo Adorno – da giovane era quasi musicista da salotto, mentre da adulto aveva consegnato al pubblico delle pagine che esso era già stato in grado di metabolizzare<sup>22</sup>, rendendole incapaci di 'smuovere' le coscienze. Dal nuovo linguaggio ci si aspettava una rivoluzione che creasse dei parametri diversi e uno stile peregrino e difficilissimo, atto a denunciare apertamente la rottura con una tradizione secolare. Effettivamente, il vulcano che comunemente chiamiamo dodecafonìa ebbe una fortissima portata eruttiva, perché segnò una profondissima e insanabile linea di fuoco tra la musica del passato, tonale e tranquillizzante, e la musica del futuro, atonale e dinamica. La *Gemütlichkeit* è il termine che in tedesco indica il sentirsi a proprio agio, riferito a un luogo che non presenta pericoli, un luogo che abbraccia e accoglie. Ecco che dunque Adorno si scaglia contro la *Gemütlichkeit*, perché (recuperiamo le parole di Thomas Mann) essa corrisponde a quella musica concepita come apparire autosufficiente, come *selbstgenügsamer Schein*, che vive lontano dal mondo e si svolge solamente all'interno

20 «[...] der selbstgenügsame Schein der Musik selbst ist unmöglich geworden und nicht zu halten» (ivi, p. 352).

21 Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 10.1, cit., p. 153. La citazione è tratta dal saggio di Th. W. Adorno intitolato *Arnold Schönberg* (pp. 152-180 in *op. cit.*) contenuto nella silloge *Prismen* (pp. 11-287 in *op. cit.*).

22 Cfr., *ibidem*, più sopra.

dell'universo chiuso della forma. Questa musica corrisponde dunque a un mondo che politicamente non vuole essere scosso da istanze di rinnovamento; essa si configura con le caratteristiche tradizionali di un'arte che, a un'ispezione rabdomantica delle sue sorgenti, vive distante dal mondo senza poter partecipare alle sue sorti. Con la forza del vivido sprone argomentativo, Adorno segna una linea di demarcazione e indica in Arnold Schönberg (1874-1951) il vate da seguire nel guado delle torbide acque della modernità. L'arte che se ne sta lì come gli dèi di Epicuro non ha più ragion d'essere. Lo stravolgimento concettuale si coglie nitidamente, perché reca un segno epocale.

Nella tradizione classica l'arte godeva di un'autosufficienza della forma, lontana, per definizione, dalle sorti del mondo. La sua essenza era tranquillizzante ed apollinea, eccellentemente simmetrica e misurata. Con il Romanticismo la tensione verso l'assoluto si fece molto energica, costringendo l'artista a percorrere un sentiero mistico. La predicazione si fondava su un'osmosi molto feconda tra arte e religione, in cui l'arte fosse per l'artista un amore religioso o una religione venerata. «Sie muß eine religiöse Liebe werden oder eine geliebte Religion»<sup>23</sup> («deve divenire un amore religioso o un'amata religione»): così Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) nelle loro *Herzensergießungen*. Con il correre del tempo anche l'arte – che nel Romanticismo di Wackenroder era ancora un amore per il Bello cui devono tendere tutte le creature – iniziò a voler accogliere il mondo nella sua problematicità. Pensiamo al Théodore Géricault (1791-1824) de *La Zattera della Medusa* e del *Ciclo degli Alienati*. Iniziò a farsi strada la concezione di un'arte votata non già al Bello tranquillizzante, bensì al Sublime, che – come scrive Alfredo De Paz nel commentare il Sublime per capirne la ricaduta sull'arte del Romanticismo europeo – favorisce un processo in cui l'individuo viene quasi «espropriato della propria soggettività»; inoltre «quella specie di estasi prodotta dal sublime dà luogo a uno stato di annientamento, di abbandono in cui l'identità della personalità risulta seriamente messa in discussione»<sup>24</sup>. Il

23 W. H. Wackenroder / L. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Reclam. Stuttgart 2009, p. 27.

24 A. De Paz, *Il Romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia*, Liguori, Napoli 1992, p. 46.

Sublime tocca gli abissi più bui e scuote la coscienza: «mentre il bello attrae, il sublime commuove»<sup>25</sup>. A differenza del Bello, dunque, il Sublime non consola. Però, nella sua forma più compiuta e più forte, il Sublime (naturale), secondo Arthur Schopenhauer, è in grado di far affiorare nell'individuo non solo la sua fragilità, ma anche la coscienza di sé come sereno soggetto di conoscenza e latore di quel mondo nuovo che si sta disvelando davanti ai suoi occhi<sup>26</sup>. Il Sublime strappa dunque il soggetto dalla sua vita quotidiana per trasportarlo in uno stato di estasi tramite un'esperienza commovente e 'altra', concorrendo in questo modo a trasfigurare la sua coscienza. E in questa cornice schopenhaueriana – come sottolinea il filosofo Elmar Waibl nel suo saggio *Ästhetik und Kunst von Pythagoras bis Freud* commentando, appunto, Arthur Schopenhauer (1788-1860) – l'*atteggiamento estetico* è il più adatto a combattere il *Wille*, cioè la Volontà, soprattutto se ispirata (nel caso specifico) da una musica che vale non come rappresentazione di un'idea, bensì come rappresentazione della stessa Volontà originaria<sup>27</sup>.

Con alterne vicende si arrivò all'Impressionismo e al Simbolismo, e dunque al Debussy problematizzato da Theodor W. Adorno: l'arte del compositore francese, secondo Adorno, non era più sufficiente e al passo coi tempi. Perché?

25 Così De Paz nel commentare le *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* di Immanuel Kant: cfr., De Paz, *Il Romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia*, cit., p. 55.

26 «Dann erscheint im unerschütterten Zuschauer dieses Auftritts die Duplicität seines Bewußtseyns die höchste Deutlichkeit: er empfindet sich zugleich als Individuum, als hinfällige Willenserscheinung, die der geringste Schlag jener Kräfte zertümmern kann [...]; und dabei nun zugleich als ewiges ruhiges Subjekt des Erkennens, welches, als Bedingung alles Objekts, der Träger eben dieser ganzen Welt ist [...]» (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, Reclam, Stuttgart 2008, p. 300).

27 A questo proposito si vedano i due passi di Elmar Waibl, commentatore del ruolo dell'estetica nell'opera di Schopenhauer: «Der Weg dazu [zum Aufgeben des Wollens] ist – neben der Askese – die ästhetische Einstellung» (E. Waibl, *Ästhetik und Kunst von Pythagoras bis Freud*, Facultas wuv, Wien 2009, p. 218); «Der Musik kommt für Schopenhauer im Reigen der Künste eine Sonderrolle zu, weil sie nicht Abbild der Idee ist, sondern des metaphysischen Urwillens selbst. [...] Verworfen wird von Schopenhauer nachbildende, mahlende (*sic!*) Musik. [...] Diese Kritik erinnert an Platons Verurteilung der mimetischen Kunst» (ivi, p. 221 e sg.).

La risposta intreccia due esigenze della modernità: il rinnovamento della forma e l'aderenza alla vita. Nel momento in cui l'arte si chiude nella forma autocratica, nella *Selbstherrlichkeit der Form* di thomasmanniana memoria, essa diviene acronica e quindi anacronistica. Se il ruolo dell'arte è quello di assorbire il tutto, composto da una soggettività pura che diviene, in forza della sua purezza, oggettività, allora l'arte stessa perde la sua battaglia perché manca di qualcosa. E così, la direzione politica diviene inevitabile per ricomporre la frattura fra arte e vita. In questo senso, la rivoluzione dell'arte guarda sicuramente al collettivo, non all'individuale. Proprio nella misura in cui si oppone alle masse che consumano acriticamente l'arte tranquillizzante, l'arte stessa si pone il problema della riforma delle masse. Lo iato tra artista e massa, tra intellettuale illuminato e barbara subcultura piccoloborghese e in seguito nazionalista, aveva contribuito al rabbuiarsi dei tempi. La lontananza dell'arte aveva contribuito all'imbarbarimento della società. (Qui si potrebbe aggiungere che questo capitò *nonostante* la rivoluzione di Arnold Schönberg).

L'arte, latitante, non riuscì a sostenere il tentativo di rinnovamento artistico e politico. I presupposti dell'arte nuova dovevano scardinare quiete abitudini per limitare l'abbruttimento di una società incline alla mercificazione e alla 'consumazione'.

Il momento esistenziale, il momento estetico e quello politico si allineano eminentemente per reagire al momento più buio della storia del Novecento, per rifondare una società e un'arte possibile. L'Überflüssiges non ha più diritto di cittadinanza, perché è superficie e civetteria. In una cornice fatta di essenzialità, l'ornamento offende e diviene insulto. Non c'è più posto per questo tipo di espressione, perché, così dice convintamente il Novecento, i tempi, questa volta, sono davvero cambiati.

Da questi presupposti esistenziali e formali nasce una nuova arte che naturalmente ha come orizzonte il 'collettivo'. Il nuovo linguaggio si sposa a istanze di rinnovamento politico di chiara ispirazione marxista e, agli inizi del secondo Novecento, è ignaro della dimensione iperatomizzata della società del maturo postmoderno, la cui espressione più eminente è la «società liquido-moderna»<sup>28</sup> di cui parla Zygmunt Bauman (1925-2017). Il collettivo del secondo

---

28 Z. Bauman, *Vita liquida*, cit., p. VII.

Novecento non s'attaglia bene alla realtà del nostro periodo, in cui – in virtù di fenomeni culturali di lunga durata e, in questi mesi, della necessità di allontanamento tra i corpi degli esseri umani – l'ascolto è divenuto un fatto ancora più individuale e privato, che si svolge con modalità simili più alla lettura di un libro che non alla rappresentazione teatrale. D'altronde, con buona pace di un conservatorismo nostalgico e non propositivo, è bene ricordare che la musica è anche fenomeno privato. Il pubblico e la sala da concerto sono elementi non musicali, quindi non necessari. Se da un punto di vista sociologico riconosciamo il ruolo fecondo dell'ambiente, d'altro canto ci preme ricordare che la musica, per definizione, è l'arte del suono e dei silenzi e che quindi, come tale, non necessariamente presuppone la realtà circostante e il mondo tutto.

## 5.

Abbiamo visto emergere due vocazioni molto diverse tra loro: l'una, quella dell'arte, rivolta alla politica e naturalmente legata a un orizzonte 'collettivo'; la seconda, quella della società, rivolta verso la sfera privata, su impulso di fenomeni sociali di lungo corso e dei nuovi mezzi tecnologici. A questo naturale ritiro dell'individuo nel chiuso della sua sfera privata si aggiunge oggi l'imposizione di evitare contatti umani. L'emergenza acuisce ancor più una linea di sviluppo che la società stava già seguendo. Da questo punto di vista dobbiamo segnalare una continuità e un'accelerazione di fenomeni già in atto. Nel contesto sociale liquido e monadizzato, la vocazione politica dell'arte che abbiamo visto non riesce a conservare la sua incisività. Lo ripetiamo, ascoltare un brano 'muto' di Cage a teatro è esperienza molto diversa che ascoltarlo a casa. Non che sia impossibile, ma certamente sfugge all'intento primigenio della provocazione. L'arte nuova vuole ristrutturare la società e inserirsi prepotentemente nelle pieghe della dialettica insita in essa. Però deve fare i conti con un allontanamento delle persone dalla vita della polis, rischiando di perpetuare schemi divenuti ormai vecchi e inservibili. La scommessa, e la frontiera cui l'arte deve guardare, deve rispondere alle esigenze di questa società così atomizzata. Pensando alla musica, possiamo subito intuire che il momento di intersezione tra la linea di sviluppo della

società e la linea di riscossa politica della musica stessa s'intersecano spesso nel punto di minor resistenza 'politica' dell'arte. Ciò che il pubblico ascolta è spesso merce da consumare acriticamente e ripropone le caratteristiche tanto invise ad Adorno.

## 6.

Con un approccio più laico e meno manicheo, possiamo cercare di vedere quali prospettive di risultato potrebbe avere una musica che si rivolgesse a una polis costituita da esseri umani che devono evitare l'aggregazione, perpetuando lo sgretolamento della polis stessa, uno sgretolamento che da spirituale diviene fisico, visibile, plastico. Nella 'polis sparita' l'individuo è ancora più solo. Ha dunque bisogno, questo individuo, dello strappo lacerante, fortemente voluto da Theodor W. Adorno? Nel cieco momento di buio l'essere umano davvero agogna la fine della *Gemütlichkeit*?

Non sembra che questa via conduca fuori, a rivedere la luce. Se l'aggredire la vita comoda e riposante aveva un senso politico nel Novecento, adesso, in questo anno così particolare, l'orizzonte si sposta e deve guardare a una possibilità di espressione che si emancipi da un imperativo di rottura. L'appello che la società rivolge all'arte non è una sensibilizzazione violenta mirata alla lotta di classe, bensì una dimensione estetica che sia adeguata a rispondere a uno sconforto individuale acutizzato da un isolamento fisico e reale, non solo culturale e teorico. Nel momento di uno sconvolgimento importante del quadro sociale si attua una rivisitazione dei dogmi su cui la società si regge. La polis sparita passa a un setaccio più fino i granelli di un'estetica stanca, incapace spesso di rispondere alle attese dell'essere umano. Se è vero che, secondo il paradigma oscarwildiano, l'arte deve essere assolutamente inutile, d'altra parte occorre sottolineare che un'arte ambiziosa non può non abbracciare il tutto, soprattutto nella misura in cui si pone come linguaggio epifanico, dotato della potenza di compiere un disvelamento veritativo. Se l'arte abbandona l'individuo nel momento della *krisis*, allora deve mettersi in discussione, per riflettere su possibili soluzioni. Il contesto politico, con la sua conseguente urgenza storica, segna anche l'arte e la sfida. La polis che sparisce ha bisogno di un'arte che sia all'altezza dell'e-

poca storica che lo stesso sommovimento politico marca con così grande vigore. L'atomizzazione della società e la disarticolazione monadica di individui costretti a comunicare solamente tramite i mezzi tecnologici e non più di persona, pongono il problema della solitudine. Contestualmente il 'tempo vissuto' cambia la sua morfologia e diviene luogo nuovo, da esplorare e comprendere. La dilatazione del tempo della solitudine è un fenomeno quantitativo, perché consiste in un aumento di minuti di tempo vissuto senza la presenza di altri esseri umani; ma questo fenomeno quantitativo tracima il suo argine per riversarsi all'esterno, nel fiume della percezione qualitativa del tempo.

La solitudine di oggi non è la solitudine di ieri allungata di qualche ora, poiché il tempo vissuto necessita di un'immagine diversa del tempo stesso e dell'atteggiamento psichico con cui l'essere umano affronta questo fenomeno nuovo. Nell'istante in cui la solitudine non può essere terminata volontariamente, l'individuo deve sviluppare un rapporto diverso con il proprio tempo, e dunque con la propria interiorità. A questa nuova conformazione psichica deve corrispondere un'arte forte, capace di intercettare il disagio di un essere umano solo, incerto, titubante, sconfortato e, troppo spesso, disperato.

## 7.

Quale arte, dunque, in quest'epoca? Quale arte in futuro? Quale estetica in questo contesto, quale forma d'espressione capace di segnare un nuovo ponte di alleanze tra passato, presente e futuro?

La pandemia ha disgregato la socialità e ha fatto vedere che un approccio collettivo al problema estetico non riesce a rispondere agli interrogativi di una società in cui il collettivo temporaneamente è sospeso. In più, la soluzione del conflitto di classe può portare l'essere umano a una necessaria e sacrosanta dignità materiale, ma rimane aperta la domanda di senso che nasce dopo la redenzione materiale. Con la soluzione delle condizioni materiali non si è ancora delineata la soluzione degli interrogativi di natura esistenziale. Infatti c'è chi è rimasto al riparo da preoccupazioni di carattere materiale durante questa pandemia, ma non per questo non ha percepito la minaccia di morte, sul versante sanitario, e la minaccia

di annullamento del senso dato da un innaturale isolamento, sul versante esistenziale. Quale arte dovremmo dunque suggerire alle nuove generazioni? Quali modelli? Quali alleanze?

Sarebbe auspicabile pensare a una forma musicale aperta e in grado di assorbire la varietà del mondo e la molteplicità delle fonti d'ispirazione. Ci vorrebbe dunque una trasposizione musicale di quello che in letteratura è il romanzo, un'opera capace di accogliere il mondo e di sopportare qualsiasi torsione e declinazione, cioè un'opera aperta e – come l'ha definita il celebre studioso Michail M. Bachtin (1895-1975) – «decentralizzante»<sup>29</sup>. La musica colta non è riuscita a imporre le sue forme più nobili, vale a dire il concerto, la sonata e la sinfonia. Così la funzione (nobilissima) di contenitore universale, per vocazione molto simile al romanzo, è stata assorbita dalla musica cosiddetta leggera, che propone canzoni di tre minuti e mezzo. Questa forma, con la complicità del testo, pare essere l'espressione più aperta e più moderna dei nostri tempi, sempre duttile e capace di accogliere ispirazioni molto diverse. La canzone di tre minuti e mezzo è perfettamente aderente alla contemporaneità; essa risponde e reagisce al presente con estrema velocità, mostrando alcune delle qualità che secondo Sartre – l'abbiamo già visto – dovrebbero caratterizzare un'arte sulla via dell'incontro profondo tra estetica ed etica.

C'è da augurarsi che anche nella produzione contemporanea la musica, diciamo pure, *classica* ritorni protagonista del dialogo con il presente, da un punto di vista qualitativo, ma anche da un punto di vista quantitativo. La musica deve arrivare alle moltitudini, altrimenti non può avere un riscontro etico. Sarebbe pertanto auspicabile che conquistasse il palcoscenico della società una forma

---

29 «Mentre le principali varietà dei generi poetici si sviluppano nell'alveo delle forze centripete unificanti e centralizzanti della vita ideologico-verbale, il romanzo e i generi artistico-prosastici che gli gravitano attorno si sono formati nell'alveo delle forze centrifughe decentralizzanti. Mentre la poesia nei ceti dirigenti ideologico-sociali ufficiali risolveva il compito della centralizzazione culturale, [...] nei ceti inferiori, sul palco dei saltimbanchi e delle fiere risuonava la pluridiscorsività buffonesca, si rifaceva il verso a tutte le 'lingue' e i dialetti [...]: lì non c'era alcun centro linguistico, si giocava vivacemente con le 'lingue' dei poeti, dei dotti, dei monaci, dei cavalieri, ecc., tutte le 'lingue' erano maschere e non c'era un volto linguistico autentico e indiscutibile» (M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 67-230, qui p. 81).



musicale comparabile al romanzo. Per affinità di dimensioni si potrebbe pensare a una declinazione nuova e moderna della sinfonia. Questo paragone nasce istintivamente dal raffronto tra letteratura e musica, e potrebbe suggerire una possibile evoluzione della musica, guardando anche al perimetro della disponibilità ricettiva del pubblico, che di certo non ama la musica cervelotica e ipertroficamente complessa. Come ebbe a dire il fisico Giorgio Parisi (premio Nobel 2021), introducendo un saggio del suo collega Andra Frova: «una musica, per essere apprezzabile, non deve contenere un flusso eccessivo di informazioni»<sup>30</sup>.

In secondo luogo occorre porre mente all'evoluzione tecnologica che ha segnato la storia della ricezione degli ultimi decenni. Se nel Settecento, per esempio, la musica doveva essere eseguita, adesso la musica non è più corpo morto, perché vive in rete e nei CD. La fruizione musicale è assicurata dai mezzi tecnologici, che incidono dunque anche sul modo di concepire la musica. Posizioni molto critiche nei confronti – diciamo pure brachilogicamente – del CD, non resistono al corso degli eventi. La pandemia che stiamo vivendo ha sottolineato l'importanza dell'atto conservativo della musica. Il CD e la rete hanno contribuito alla sopravvivenza della musica e al mantenimento della fruizione *acustica* (e non teorica) della musica. Bisogna dunque ammettere l'importanza dei mezzi di riproduzione. Contestualmente bisogna però riconoscere che essi, nel rendersi preponderanti, hanno influito sul percorso della musica, perché rendono *visibili* le opere del grande repertorio. Il cofanetto raccoglie le *Sinfonie* di Beethoven e le storicizza. Esse, dal momento che sono conservate, subiscono l'ibernazione che segna i fenomeni del passato. Nel momento in cui le *Sonate* di Ludwig van Beethoven, i *Notturmi* di Fryderyk Chopin e le *Rapsodie* di Franz Liszt sono presentati nel cofanetto, essi si delineano come opere riproducibili e irriproducibili a un tempo: sono riproducibili perché le possiamo ascoltare illimitatamente; ma si configurano come irriproducibili nel momento in cui un compositore dovesse porsi in linea con lo stile da esse caratterizzato. Dato il repertorio, classico, eccelso e ordinato, il compositore molto difficilmente troverà un suo spazio, perché se scriverà alla maniera dei grandi maestri verrà

---

30 G. Parisi, *Musica e quantità di informazione*, in A. Frova, *Armonia celeste e dodecafonìa*, BUR Scienza, Rizzoli, Milano 2006, pp. 15-17, qui p. 16.

subito tacciato di essere epigonico. È nell'ordine delle cose che il creatore di musica senta la necessità di opporsi all'essere epigono. Con un repertorio così ben conservato è difficile trovare una strada completamente nuova (posto che il 'moderno', semanticamente legato al «regno dell'effimero e del caduco»<sup>31</sup>, sia un valore). Ecco che allora il canone tradizionale, stretto tra Johann Sebastian Bach e Arnold Schönberg, concorre a formare un bacino dall'energia statica potenzialmente esiziale. A contrasto di queste acque ferme (ma minacciose) si erge l'originalità come pietra di paragone 'ontologica' dell'arte. Nel perimetro contemporaneo, l'arte, se è originale, ha ragion d'essere; se non è originale non ha ragion d'essere. Sotto il feroce artiglio dell'originalità, le più giovani generazioni di compositori hanno poca libertà di movimento, perché l'originalità è lo stacco, lo iato opposto al passato. L'originalità è la diga che permette al passato di stare lì dove è stato collocato. Finché le acque non si muovono, non vi è motivo di temere minacce.

Si potrebbe, allora, depotenziare il passato e concedere alla tradizione e alla non-originalità di ritornare? Non sarebbe pertanto doveroso riflettere sul ruolo che il passato gioca nell'inconscio collettivo per riabilitare la possibilità di riproporlo?

In alcuni periodi storici – per esempio al tempo di Joseph Haydn – l'originalità era vista quasi come una colpa; nondimeno i compositori furono capaci di praticare, quasi involontariamente, innovazioni memorabili<sup>32</sup>. Forse occorre reimmettersi nella tradizione,

31 «Eppure, quando parliamo di modernità ci troviamo nel regno dell'effimero, del caduco, di ciò che è nato per morire. Il termine deriva infatti dall'avverbio latino *modo*, che significa 'ora', 'in questo momento', ma anche, in relazione a un passato recente, 'poco fa'» (C. Premi, *Oltre le parole. Come riscoprire il lessico quotidiano attraverso i classici*, Tab, Roma 2021, p. 104).

32 Nella sua agile storia della musica intitolata *Kleine Geschichte der Musik*, lo studioso Michael Heinemann ricorda che Joseph Haydn cercava quasi di giustificare (non già di esibire) la sua originalità, un'originalità causata (oggi diremmo: favorita) da ragioni geografiche. Scrive Heinemann: «Mangelnder Austausch, dem abseits gelegenen Wirkungsort geschuldet, habe bewirkt, dass er auf sich selbst zurückgeworfen worden sei, doch zugleich hinlänglich Freiräume zum Experiment und Möglichkeiten, seine Werke zu optimieren, erhalten habe – deshalb sei er, fast zwangsläufig, 'original' geworden: Eher entschuldigend als mit Präntention verwies Joseph Haydn (1732-1809) auf die Voraussetzungen, die seine Bedeutung als Leitfigur für die Komponistenkollegen des ausgehenden 18. Jahrhunderts bedingten» (M. Heinemann, *Kleine Geschichte der Musik*, Reclam, Stuttgart 2004, p. 158).

con l'umiltà che caratterizza le società dal tempo ciclico, dove tutto si ripete e nulla viene creato nella sua sostanza, perché tutto è già accaduto e nessun fenomeno, fatto o atto accade per la prima volta. Forse occorre rivalutare periodi che vivevano di continuità e non di strappi. L'originalità ipertrofica è un fenomeno recente.

Consideriamo i libri che costituiscono la Bibbia: noteremo come quelli di paternità certa siano concentrati soprattutto nel *Nuovo Testamento*, segno di un cambio di paradigma, in cui il libro è scritto da un autore e non direttamente da Dio per mano di un uomo. Un altro esempio della storia della cultura ci viene fornito dal mondo del mito, che rimane sempre un passato lontano, incapace di arrivare fino al presente. Eppure, nonostante questa premessa che attraversa tutte le opere mitologiche, le tragedie sono d'ispirazione fresca e sempre nuova. Chi scrive di Edipo presuppone la conoscenza di questa figura mitologica; nondimeno può sviluppare rivoli tematici e aspetti esistenziali sempre nuovi, piegando la vicenda secondo le esigenze del messaggio poetico. Il punto in cui inizia la scrittura mitologica non è la completa novità e l'esasperata originalità. C'è semmai una naturale aderenza alla tradizione e una volontà d'immissione nella tradizione, che però ci traghetta verso un porto sorprendentemente nuovo. Non c'è bisogno di rinnegare una tradizione per coltivare un'originalità umile e consapevole del passato.

Ecco che allora, in terzo luogo, possiamo proporre un'arte che sia esistenziale. L'arte deve aiutare a vivere, indagando, sebbene con mezzi non sempre verbali, il mistero della vita. Nel periodo romantico a buon diritto la musica assurse a fenomeno ineffabile e potente, capace di elevare l'uomo all'assoluto. La preoccupazione dell'artista era tutta votata alla verità. La rimodulazione costante del linguaggio e le preoccupazioni etiche non erano al centro dell'atto creativo. Il linguaggio e l'etica erano subordinati all'estetica, intesa come il luogo della ricerca del senso.

Nel Novecento l'Assoluto è tramontato per lasciare il campo a una verità di diversa concezione. Il precipitato della filosofia di Friedrich Nietzsche (1844-1900) è stato tradotto in un trionfo di un nichilismo che, facendo emergere il tempo e l'annientamento costante del mondo, ha distrutto le convinzioni filosofiche del passato, lasciando il mondo nell'incertezza della relatività. Questo passaggio da una gnoseologia certa a un universo misterioso ha liberato molte istanze rinnovatrici che certo hanno fatto bene alla società e

alla politica. L'arte però, di riflesso, ha deciso di intraprendere la difficilissima strada del rinnovamento continuo non solo del significato, ma anche della forma. L'originalità viene misurata dall'invenzione di un nuovo linguaggio; l'artista originale deve inventare un nuovo sistema significante. Questo ha portato a grandi fratture tra un'opera e un'altra, che non differiscono solo per il significato, ma addirittura per il sistema utilizzato. E allora il pianoforte non è lo strumento che può cantare la melodia e fornire un basso sempre più arricchito di armonici, esso diviene un mezzo di ottantotto leve, limitato nel numero di martelletti e nella varietà di intonazione. Il passo successivo, che in questi casi sempre accompagna la conquista scientifica e numerica del fenomeno, è una volontà di oltrepassare il sistema significante a partire dal numero. Se si riesce a misurare precisamente l'intonazione di una corda (o di tre corde) e l'intonazione di quella successiva, è chiaro che, in virtù dell'analisi acustico-matematica, nascerà la tentazione di scomporre il segmento in più punti possibili. Se la differenza di frequenze tra un suono e il semitono superiore è descrivibile, allora si può supporre una serie teoricamente infinita di frequenze tra i due suoni. Si può dunque andare in cerca delle nuove frequenze decifrabili dall'orecchio. Allora si scoprirà un nuovo suono, che in verità è sempre esistito, ma che per convenzione e per necessità d'esecuzione almeno da Bach in poi era stato condannato al silenzio. Di per sé, l'argomento che legittima questa operazione è affascinante, perché si pone il problema di riabilitare tutto un esercito di suoni condannati al silenzio da generazioni. L'argomentazione di chi sposa la modernità e la rottura con il passato è sempre di carattere culturale. L'orecchio piccolo-borghese non coglie la musica nuova e si ferma alle consonanze e alla settima di dominante perché è abituato a sentire così. In questi termini la questione sembra dare ragione a chi vuole innovare per forza.

Però c'è un'altra questione, sempre di carattere culturale: quanto tempo ci vuole per una rivoluzione del genere? L'orecchio per evolvere ha bisogno di decenni, se non di secoli. Queste istanze che così tenacemente vengono sostenute nascono sempre da un uso applicato di conquiste fisico-matematiche. Se non sapessimo misurare, saremmo probabilmente ancora immersi nel tardo Romanticismo. In più, anche la politica ha incoraggiato la varietà incontrollata di approcci, poiché la repulsione del totalitarismo e dell'autoritarismo

ha spinto le arti a cercare non già un *altro linguaggio*, bensì un *linguaggio altro*. La forma-sonata, così ferma e intransigente, a livello subliminale è divenuta la forma dell'autoritarismo e del potere costituito, in contrasto con la democrazia, che sostiene invece la varietà di approcci e quindi la riformulazione continua della forma e di tutto il sistema significante.

Questi fenomeni avvengono in profondità. Nel momento in cui si salda questa solidarietà, essi formano endiadi inscindibili. Il progressismo si è sposato con la libertà assoluta. Mentre in democrazia la libertà ha un argine naturale, perché finisce là dove inizia quella di un altro individuo o là dove l'imperativo morale denuncia un'incompatibilità tra il proprio comportamento e la proiezione universale di tale comportamento, nell'arte la libertà non ha limiti (perché non è un individuo, bensì una forma di espressione). Purtroppo la classicità e il Bello tradizionale non hanno fatto da argine alla brutalità dei Totalitarismi. La questione però va posta in altro modo: è colpa del Bello o è colpa dei Totalitarismi?

La società occidentale ha percepito profondamente questa lacerazione e non ha prestato sufficiente orecchio al filologo ebreo Victor Klemperer (1881-1960), che, vedendosi gradualmente defraudato della sua dignità di studioso e di uomo nella Germania nazista, protestava affermando che quel manipolo di omuncoli violenti era in contraddizione con il *Deutschtum*, espressione di libertà e di indipendenza. L'uomo tedesco, scrive Klemperer nel luglio del 1933, non aveva la psiche tipica dell'italiano, pronta a subire l'artiglio del tiranno e quindi del Fascismo<sup>33</sup>. La storia gli dette torto. Ma la storia non ha sempre ragione. La riflessione sull'arte deve tener conto di queste valutazioni. Un'arte che voglia considerare la sua portata esistenziale e il suo messaggio vitale deve tener conto del passato senza condannarsi a morte. Nel momento in cui l'arte tradizionale, nell'inconscio collettivo, si lega all'autoritarismo, ecco che riproporre la tradizione, con i suoi modi e i suoi tempi, diviene atto barbaro e oltraggioso.

---

33 «Er [Kühn] sagte, Mussolinis Regime entspreche der Tyranniën der italienischen Renaissance, es sei also offenbar der italienischen Psyche angemessen [...]. In Deutschland (und das ist ja auch meine Meinung) sei diese Form nirgends in der Geschichte zu finden, sie sei absolut undeutsch und deshalb ohne eine irgendwie endgültige Dauer» (V. Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum Letzten*, Band 1, *Tagebücher 1933-1941*, Aufbau, Berlin 2015, p. 34).

Dal punto di vista sociologico è interessante notare che i testi scelti dai grandi compositori del Novecento sono testi con fortissimo risvolto politico progressista. Sia la musica colta sia la musica leggera paiono essere incompatibili con l'autoritarismo. Non a caso i testi, soprattutto di musica leggera, sono cantati in una lingua che non è la madrelingua dell'ascoltatore; è giocoforza che quest'ultimo si affidi con fiducia alla *forma così come è stata concepita*.

Nell'aprile 2018, in Germania, due giovani rapper di nome Kollegah e Farid Bang entrarono nella rosa dei possibili vincitori del *Musikpreis Echo* con un testo contenente versi dal contenuto inaccettabile, caratterizzati da profonda ignoranza e ignobile antisemitismo<sup>34</sup>.

La stampa si interessò al fenomeno non tanto perché due cantanti avevano scritto dei versi dal messaggio insopportabile, offensivo e denigratorio, quanto perché la *forma*, che in musica leggera è la canzone di tre minuti e mezzo, si rivelò *compatibile* con l'antisemitismo. Il dato estetico è allarmante. Infatti, esso denuncia una falla 'etica' di una musica costituita tradizionalmente da un'armonia basica e da un testo che non si deve per forza comprendere, perché il patto originario tra compositore e pubblico è quello di diffondere progressismo. La musica – diciamo pure – 'leggera' di solito parla di un amore difficile, sostiene l'ecologia, combatte le diversità, intrattiene e diverte. Il patto stesso tra compositore e ascoltatore risiede nel rigettare l'autoritarismo. Nel momento in cui varca la soglia del teatro o dello stadio adibito a teatro, l'ascoltatore sa già che messaggio gli verrà proposto.

Il caso scandaloso dei rapper tedeschi, nell'aprile del 2018, ha dimostrato che anche la musica moderna non è al riparo dall'odio. La fuga da una parte in una forma astrusa e cervelotica (nella musica colta), e dall'altra parte in una ripetizione un po' stanca di armonie e messaggi (nella musica leggera), è in verità una fuga da un passato insopportabile. Ma anche questa forma non nega tutte le sue possibili negazioni e dimostra che l'odio, quando vuole, riesce a intrudersi in tutti i sistemi. Occorre dunque, da un punto di vista etico e politico, continuare a vigilare per impedire ciò che temeva Primo Levi (1919-1987), vale a dire che un fenomeno storico indicibilmente crudele, nefasto e improvviso accada di nuovo: «È avvenuto

34 Cfr. L. Weisbrod, *Kollegah & Farid Bang. Jung, brutal, Antisemit?*, in «Die Zeit», 12. April 2018 (16/2018).

contro ogni previsione; è avvenuto in Europa; incredibilmente, è avvenuto che un intero popolo civile, appena uscito dalla fervida fioritura di Weimar, seguisse un istrione la cui figura oggi muove al riso [...]. È avvenuto, quindi può accadere di nuovo: questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire»<sup>35</sup>.

Una riabilitazione etica e politica della sonata e della sinfonia potrebbe concedere a queste forme del passato una 'seconda possibilità', poiché la sonata è la lotta eterna tra il bene e il male, tra il frivolo e il serio, tra l'elemento ritmico e l'elemento melodico; essa è il luogo della maestria che s'inchina alla musica. La sinfonia è il coro degli strumenti che, da Beethoven in poi, accoglie anche la voce, cioè lo strumento più umano. Su questi presupposti e con la consapevolezza che la tradizione, che sia classica o romantica, tende a un orizzonte altissimo, nel quale si uniscono il buono, il vero e il bello, la musica può ritornare a professare, parallelamente a sperimentazioni di ogni specie (sempre legittime), una modernità più pacata, umile ed eterna, capace di dialogare con altre epoche, valutando di caso in caso la storicizzazione del linguaggio.

Rinchiudere le opere nella temperie in cui esse sono nate non è sempre legittimo. Nel momento in cui il pubblico recepisce con entusiasmo un'opera scritta duecento anni prima, si comprende che la storicizzazione non ha senso, perché non c'è la necessità di spiegare la ragion d'essere dell'opera. (Quest'ultima, certo, può essere eccitata, nella sua portata estetica, da una descrizione storica e strutturale. L'atto di profonda comprensione può essere momento di scoperta e di riscoperta, prosecuzione di una suggestione provocata dall'opera stessa. Ma il pubblico capisce la grande opera con immediatezza, anche senza conoscere le vicende della sua genesi e il significato storico attribuitele dalla posterità).

La musica di domani, nella riflessione temporale, può imporsi come fenomeno di discontinuità, creando un linguaggio che non insegue più la rottura con la *Gemütlichkeit*, ma che propone al pubblico un messaggio altissimo di serenità e pace. Sulle ali di una nuova politica, in palese, continuo e vigile contrasto con gli orrori degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, la musica potrà volare anch'essa senza la prigione di un'originalità cui viene affidato un compito troppo arduo. La discontinuità politica con un

---

35 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2007, p. 157.

passato contraddittorio dal punto di vista etico, morale e razionale può fondare una nuova arte, capace di richiamarsi senza vergogna alla tradizione.

Ma la musica di domani può imporsi anche come fenomeno di continuità, sulla scorta della suggestione, non troppo peregrina, che noi, in fin dei conti, continuiamo ad abitare il tempo del Romanticismo – un Romanticismo che, nella sua spinta verso l'Assoluto, non si è ancora estinto. Non dimentichiamo che nel lessico dell'europeo medio rientra ancora il termine 'romantico', ancorché utilizzato con accezione spesso corrotta. Il coraggio del Romanticismo, che non accettava giogo e catena, può riscattare anche la contemporaneità, proiettando l'artista e il suo pubblico in una sfera più alta e nobilitante, in cui l'umano si trasfigura per cercare di divenire profetico, quindi divino.

C'è infine un'altra percezione della temporalità, che è la più nobile. Nell'arte più ispirata la vera temporalità diviene subito atemporalità, che si sottrae a ogni storicizzazione. Rossana Platone, nel commentare un'intervista a Michail Bachtin, spiega bene il concetto (bachtiniano, appunto) di *tempo grande*, un tempo ideale nel quale si collocano le opere eccelse: «la loro preparazione risale a processi assai più lontani e la loro vita continua ben al di là del loro ristretto tempo storico»<sup>36</sup>. Esse si sottraggono al loro alveo naturale e s'immettono nella cerchia di opere senza tempo. Non devono essere spiegate e vengono colte senza mediazione. Il tempo grande sfonda la storicità dell'opera e la interroga con il solo metro dell'assoluto estetico, un *absolutum* che è disciolto da un tempo, da un luogo e da uno spirito, e che segna un'arte attenta non tanto alle sue premesse, quanto al suo messaggio e alla sua tensione, sotto la stella di un destino eternizzante, che è il vero destino di ogni opera compiuta: l'approdo alla nobile cerchia delle opere che non hanno tempo.

36 Leggiamo tutto il passo: «[...] riaffiora [...] un'altra categoria bachtiniana, quella del tempo grande, in cui vivono le opere letterarie eccelse; se per comprenderle è infatti essenziale il contesto culturale dell'epoca in cui sono state scritte, la loro preparazione risale a processi assai più lontani e la loro vita continua ben al di là del loro ristretto tempo storico, arricchendole di nuovi significati che i contemporanei non potevano intendere» (R. Platone, Introduzione al volume *Estetica e Romanzo* di Michail Bachtin, in: M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, cit., pp. I-XXV, qui p. XVIII e sg.).



Jean-Paul Dufiet

*PELLÉAS ET MÉLISANDE:*  
UN DRAMMA PER LA MUSICA

1. *Introduzione*

Maurice Mæterlinck (1862-1949) è un drammaturgo, saggista e poeta belga, di origine fiamminga e di madrelingua francese<sup>1</sup>. È molto famoso per il suo dramma *Pelléas et Mélisande* (1892)<sup>2</sup>, messo in musica da Claude Debussy (1902). La fama attuale di Mæterlinck è dovuta soprattutto a *P. et M.*, mentre il resto della sua abbondante produzione letteraria è stato dimenticato, malgrado il premio Nobel per la letteratura ricevuto nel 1911. Sono ancora noti tre altri drammi dell'epoca di *P. et M.*, riscoperti negli anni recenti da alcuni registi interessati all'estetica simbolista: *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890), *Intérieur* (1894). Queste tre opere teatrali hanno delle caratteristiche drammaturgiche comuni che spiegano l'interesse attualmente suscitato. Si nota in particolare l'assenza di un'autentica azione drammatica e uno stile di dialogo molto ellittico e poetico. In questi testi teatrali, Mæterlinck contesta l'importanza delle due operazioni dominanti della comunicazione teatrale: "mostrare" da una parte, e "parlare" dall'altra. Come se sul palcoscenico, il vuoto e il silenzio dei personaggi fossero le forme più desiderabili della rappresentazione teatrale.

In realtà, la storia della drammaturgia sembra relativamente ingiusta con Mæterlinck perché dimentica l'audacia e la fecondità della sua scrittura drammatica. In effetti, il teatro simbolista, e particolarmente quello di Mæterlinck ha partecipato intensamente all'evoluzione del teatro alla fine dell'Ottocento, preparando i gran-

---

1 Il francese era la lingua parlata nella famiglia di M. Mæterlinck.

2 M. Mæterlinck, *Pelléas et Mélisande* (1892), Espace Nord, Bruxelles 2012. Nel seguito dell'articolo: *P. et M.*.

di sconvolgimenti della scrittura e della rappresentazione teatrali del Novecento<sup>3</sup>, come la famosissima estetica dell'assurdo. Il ruolo di Mæterlinck nella storia del teatro europeo è stato decisivo.

L'estetica simbolista si oppone fortemente alla rappresentazione mimetica della realtà<sup>4</sup>. Il simbolismo si fonda su una concezione dell'esistenza che esclude la razionalità e crede in un aldilà del visibile e delle forme figurative. Tuttavia, il simbolismo non dà mai una definizione teologica o filosofica precisa dell'aldilà della realtà direttamente percepibile. Si esprime opponendosi ai tradizionali parametri formali e contenutistici della rappresentazione teatrale. Se la pittura simbolista è affascinante, il teatro invece è molto più austero per non dire arido. La straordinaria musica di Debussy rende indubbiamente più avvincente il libretto di *P. et M.* che offre allo spettatore un'azione ridottissima e un dialogo trattenuto e sottovoce. L'apporto artistico di Debussy permette di comprendere perché la versione lirica di *P. et M.* è così frequentemente allestita nei teatri lirici del mondo, mentre la versione teatrale originale è molto raramente rappresentata.

Ma ovviamente sarebbe del tutto sbagliato pensare che il genio musicale di Debussy serva principalmente ad "abbellire" il testo di Mæterlinck con degli ornamenti e degli arabeschi per renderlo soltanto più piacevole. Più profondamente, la composizione di Debussy entra in sintonia con il testo di *P. et M.*, in modo tale che un'armonia perfetta unisce la musica al dialogo. In realtà, la musica di Debussy libera pienamente la sua espressività poetica grazie alla drammaturgia di Mæterlinck sulla quale poggia. In altre parole, benché Mæterlinck non si sia mai pronunciato veramente in tal senso, il dramma di *P. et M.*, con le sue qualità drammaturgiche singolari, prepara, e in un certo senso desidera, la presenza della musica<sup>5</sup>. Un linguaggio, quello drammatico, ne richiama un altro, quello musicale. Due linguaggi complessi si uniscono e formano un'opera d'arte totale, come l'aveva teorizzata Richard Wagner.

3 J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Éditions du Seuil, Paris 2012.

4 M. Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Éditions Labor, Bruxelles 1990.

5 Confermano il rapporto profondo tra il dramma di Mæterlinck e la musica anche le composizioni di G. Fauré (musica di scena del 1898) e di A. Schoenberg (poema sinfonico del 1903).

*P. et M.*, grazie alle sue strutture testuali, all'arte del dialogo e alle sue immagini verbali, crea un immaginario, uno spazio poetico che sembra inaccessibile e privo di senso comune. Il testo lascia intravedere una parte dell'esistenza umana che sfugge alla ragione e al visibile, e in definitiva, dal punto di vista drammaturgico, alla mimesi aristotelica. Mæterlinck, come tutti i simbolisti, si avvicina alla categoria estetica dell'"irrappresentabile". Ciò che non può essere né veramente detto né esattamente mostrato sul palcoscenico, con le parole e con le forme figurative, spera e sollecita uno sviluppo sensibile, un linguaggio capace di esprimere l'"inesprimibile"<sup>6</sup>. In questo senso, l'opera teatrale di Mæterlinck, costruita su uno slancio verso l'irrappresentabile, può diventare naturalmente un libretto d'opera lirica.

È quindi la capacità dell'estetica e della drammaturgia di *P. et M.* di abbracciare la musica che sarà commentata in quest'articolo. In un primo tempo si esaminerà la drammaturgia dell'onirismo e del mistero, particolarmente adattata alla musica, e in un secondo tempo l'universo del silenzio e dell'irrappresentabile. L'analisi sarà illustrata con due esempi tratti dal terzo atto, particolarmente importante, della pièce. Il primo esempio consiste nella famosa scena dei capelli di Mélisande<sup>7</sup>; il secondo è la scena<sup>8</sup> in cui Pelléas e Mélisande sono spiati da Golaud, il marito di Mélisande, e Yniold, il figlio di Golaud.

## 2. *Drammaturgia dell'onirismo e del mistero*

Il simbolismo di Mæterlinck si basa su una posizione profondamente anti-intellettuale che è segnata da una rottura netta tra la comprensione intuitiva e quella logico-razionale, con una forte valorizzazione della prima. Non sorprende quindi che l'onirismo sia al centro della pièce. La storia di *P. et M.* si svolge in un medioevo astratto che rimanda lo spettatore a un periodo in cui l'interpretazione dell'universo era spesso basata sull'analogia, come le "corri-

---

6 G. Dessons, *Mæterlinck, le théâtre du poème*, Classiques Garnier, Paris 2016, p. 13.

7 Si tratta della scena 2 nella versione teatrale e della scena 1 nel libretto.

8 Si tratta della scena 5 nella pièce e della scena 4 nel libretto.

spondenze” nella natura<sup>9</sup>. Mæterlinck crede che la vita e la morte siano dominate da forze misteriose e impenetrabili che soltanto l’*onirismo* può avvicinare.

L’*onirismo* è al centro di *P. et M.* al punto che tutta la storia sembra essere una narrazione mentale. Lo schema narrativo del testo è ridottissimo e stereotipato. È strutturato da due incontri sentimentali di Golaud e Pelléas, due quasi fratelli, con la stessa donna, Mélisande. Nasce quindi tra i due maschi una rivalità che si conclude con l’uccisione ingiusta di Pelléas per mano di Golaud e la morte successiva di Mélisande per il dolore. Sotto l’effetto dell’*onirismo*, la banalità dello schema narrativo di *P. et M.* diventa una tragica *féerie*. La narrazione è circolare come quella di un sogno ripetitivo, perché il primo incontro tra Golaud e Mélisande annuncia la fine di Mélisande a causa di Golaud. In effetti, Golaud può anche essere considerato una variante del misterioso personaggio torturatore dal quale Mélisande fugge all’inizio della pièce. Golaud salva Mélisande solo temporaneamente perché alla fine provocherà la sua morte. Mélisande non può sfuggire alle forze umane e sovrumane che la perseguitano.

Il mistero presente all’inizio del dramma si addensa man mano che la narrazione teatrale procede perché alla fine del dramma lo spettatore non sa molto di più su Mélisande di quanto non sapesse all’inizio. Golaud ha sposato una sconosciuta che per tanti aspetti rimane una sconosciuta. Mélisande incarna il mistero di essere donna, moglie e madre. Per esempio, dà alla luce un figlio di Golaud, ma della sua gravidanza lo spettatore non sente mai parlare prima del quinto atto. Lo spettatore è lasciato nell’ignoranza, sia dal punto di vista narrativo che informativo. Nella terza scena del primo atto, Arkel, nonno di Golaud et Pelléas, dichiara che è possibile vedere soltanto «l’altro lato del destino»<sup>10</sup>, annunciando con queste parole che nessuno può capire la propria vita ed esserne padrone. Si vede soltanto una faccia della realtà senza che se ne capiscano le cause profonde e il significato finale. Se alla fine della pièce, Golaud,

9 Tutta la fine dell’Ottocento è sensibile a questa concezione, come lo dimostra, per esempio, il famoso sonetto di Charles Baudelaire, “Correspondances” in *Les Fleurs du mal* (1857).

10 Nostra traduzione: « nous ne voyons jamais que l’envers des destinées ... l’envers même de la nôtre... », in M. Mæterlinck, *Pelléas et Mélisande*, cit., p. 20.

dopo la morte di Pelléas e durante l'agonia di Mélisande, dichiara di aver compreso la propria sorte, lo spettatore non saprà mai ciò che ha capito il personaggio. Si rimane senza il senso di un mondo avvolto dal sogno e dal mistero.

La seconda scena del terzo atto esemplifica particolarmente bene l'estetica simbolista di *P. et M.* In questa scena, Mélisande sta parlando dal balcone della sua camera a Pelléas che si trova nel giardino del castello. All'inizio della scena, Mélisande si sta pettinando e canta: «I miei capelli lunghi scendono dalla torre»<sup>11</sup>. I capelli di Mélisande cadono dal balcone verso Pelléas<sup>12</sup>. Ma la canzone e il gesto di pettinarsi generano un fenomeno meraviglioso, onirico e soprannaturale: tutto a un tratto, questi capelli crescono inspiegabilmente, in modo smisurato e veloce fino a toccare e avvolgere Pelléas. Alla fine di questa scena, Pelléas e Mélisande sono sorpresi e interrotti da Golaud. Il dramma crea una tensione estetica tra una realtà corporea concreta, quindi una forma di naturalismo, e un significato simbolista onirico. L'avvicinamento dei due personaggi era annunciato nel dialogo: mentre, fino alla fine della terza scena del secondo atto, Pelléas e Mélisande si davano del "lei", dall'inizio della scena dei capelli si danno del "tu". La prossimità pronomiale anticipa di poco la prossimità fisica.

La meraviglia onirica dei capelli esprime tre livelli di significato interdipendenti e direttamente collegati tra di loro. Il primo livello corrisponde alla figura retorica dell'iperbole, in questo caso a un eccesso della natura che si manifesta nella lunghezza straordinaria dei capelli di Mélisande. Se per natura i capelli crescono, la velocità della crescita, peraltro illimitata, di quelli di Mélisande supera le norme della natura. Tuttavia questa iperbole conserva una coerenza antropomorfica e rimane, per parte, in accordo con la natura, anche se è un fatto onirico soprannaturale. La scena mostra una normalità – la crescita dei capelli – che diventa anormale, ma senza essere inquietante, al contrario del concetto *Das Unheimliche* ("inquietante stranezza") di Sigmund Freud<sup>13</sup>. Come si sa *das*

11 Nostra traduzione: « Oh! Oh! Mes longs cheveux descendent de la tour », in M. Mæterlinck, *Pelléas et Mélisande*, cit., p. 47.

12 Rimandiamo alla regia della versione lirica, particolarmente riuscita, di Peter Stein: <https://www.youtube.com/watch?v=gHSKXZpZWck&t=10s>

13 Ovviamente la stranezza dei capelli rimanda a S. Freud e alla sua analisi del racconto di E. T. A. Hoffmann *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1817),

*Unheimliche* identifica il consueto, il quotidiano che diventa strano, angosciante e minaccioso. Nel caso di questa scena di *P. et M.*, la stranezza dei capelli non è mai minacciosa, al contrario. I capelli si discostano dalla loro funzione e dal loro significato abituale a causa della loro crescita iperbolica. Non formano più soltanto una pettinatura seducente e piacevole, ma sono anche dei fili che esprimono chiaramente l'intensità incontrollabile del desiderio di Mélisande verso Pelléas. Offrono un momento di onirismo felice e trasgressivo avvolgendo completamente il corpo di Pelléas. L'immagine dei capelli libera quindi un secondo livello di senso, grazie alla figura retorica della metonimia: in effetti, essendo una parte del corpo di Mélisande, sostituiscono tutto il suo corpo. Così facendo, l'immagine dei capelli abbraccia naturalmente un terzo livello di significato, implicitamente presente nei due primi livelli: esprimere fisicamente e visibilmente per lo spettatore la relazione sensuale, il rapporto erotico tra Mélisande e Pelléas. I capelli di Mélisande toccano e accarezzano Pelléas. Quest'ultimo ne parla come di una persona: «Mi amano. Mi amano»<sup>14</sup>. Questa immagine onirica unisce tre figure retoriche (iperbole, metonimia, metafora) che rinviano al modo in cui Jacques Lacan definisce il sogno e più generalmente l'inconscio quando afferma che è strutturato come un linguaggio<sup>15</sup>. Con l'iperbole, i capelli significano il desiderio di Mélisande; con la metonimia, Mélisande offre il suo corpo a Pelléas; e con la metafora dell'avvolgimento dei capelli attorno a Pelléas, il rapporto amoroso e sessuale dei due personaggi diventa visibile: «Ti sto baciando dappertutto mentre ti bacio i capelli» dice Pelléas<sup>16</sup>. La scena sembra essere il sogno comune di un'unica mente di Mélisande-Pelléas. Inoltre, la realizzazione del loro desiderio non avviene in uno spazio intimo ma in un luogo aperto, come per sottolineare che i due personaggi sono spinti da una forza incontrollabile. E grazie al linguaggio onirico, una forma d'innocenza e di purezza permane tra i due personaggi. Mélisande non offre interamente il suo corpo a Pelléas e quest'ultimo non tocca neppure la pelle di Mélisande.

---

in cui mise in luce il concetto di “Unheimliche Fremdheit” “inquietante stranezza” (1919).

14 M. Mæterlinck, *Pelléas et Mélisande*, cit., p. 48.

15 J. Lacan, “La science et la vérité”, in *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966, p. 866.

16 M. Mæterlinck, *Pelléas et Mélisande*, cit., p. 48.

Mélisande contempla il proprio abbandono rimanendo fedele a suo marito Golaud e Pelléas prova il suo piacere amoroso senza tradire suo fratello Golaud. Il linguaggio onirico rivela l'intensità e l'ingovernabilità del desiderio. La scena dei capelli offre una forma alla *psyché*: il simbolo è come un'epifania dell'interiorità psichica che si sostituisce alla mimesi della realtà.

In altre parole, il teatro di Mæterlinck ricerca un linguaggio che abbia un'espressione sensibile e una forza poetica superiore a quelle della parola quotidiana e della rappresentazione del reale. Il linguaggio teatrale di *P. et M.* parte dall'immagine onirica per raggiungere un altro linguaggio liberato dalle immagini.

### 3. *Il silenzio e l'irrappresentabile*

La drammaturgia e l'estetica di *P. et M.* vivono dentro un paradosso sorprendente poiché auspicano di raggiungere il silenzio e l'irrappresentabile. Spingendo il progetto di Mæterlinck al suo estremo, sul palcoscenico del dramma non si dovrebbe dire quasi niente e si dovrebbe mostrare pochissimo. È un teatro che elimina la concezione drammaturgica che domina dall'epoca classica e che si fonda su un doppio presupposto: un personaggio entra in scena per mostrarsi e per parlare. In un certo senso, il teatro di Mæterlinck si presenta come la negazione del teatro classico, inserendo nella sua scrittura l'orizzonte del mutismo e dell'invisibile.

Scrivendo in questa maniera, Mæterlinck capovolge il dialogo classico. La parola, da sempre considerata nella storia del teatro la principale forza d'azione drammatica, perde il suo potere pragmatico. Rispetto alla scrittura tradizionale, i dialoghi di Mæterlinck sono impoveriti, ridotti alla semplicità e all'incompletezza. In particolare, dal dialogo di *P. et M.*, è eliminata la funzione narrativa, e il discorso dei personaggi non è mai argomentativo. Si incontrano anche delle sequenze di frasi con poca coerenza logica; alcuni personaggi come Mélisande rifiutano addirittura di partecipare al dialogo con gli altri personaggi: «Non voglio dirlo, non posso dirlo»<sup>17</sup>. Mélisande non risponde mai alle domande e chiude tutte le possibi-

---

17 Nostra traduzione. « Je ne veux pas le dire, je ne peux pas le dire », in M. Mæterlinck, *Pelléas et Mélisande*, cit., p. 16.

lità di dialogo. In sostanza, le parole di un personaggio non rivelano al pubblico né la sua identità, né la sua volontà, né la sua interiorità. Al contrario, la principale caratteristica del dialogo simbolista è di accentuare il mistero che costituisce ogni personaggio che appare. Sono le forze oscure, l'inconscio, gli impulsi del desiderio o della morte che spesso parlano attraverso i personaggi.

Ma la riduzione della funzione comunicativa del dramma simbolista non è causata esclusivamente dal fatto che il dialogo sia ellittico. Più profondamente, per Mæterlinck è la lingua stessa che è impotente e incapace di dare un senso a tutti i fenomeni, a tutti i sentimenti, a tutte le realtà<sup>18</sup>. La lingua naturale non riesce a proporre una definizione dell'essere umano e non possiede più, se l'ha già posseduta nel passato, la forza di esprimere la verità dell'universo. Ogni enunciato è formulato dentro l'impotenza della lingua. Per Mæterlinck e i simbolisti, il linguaggio non ha la trasparenza e la limpidezza che l'epoca classica gli aveva attribuito. Questa concezione spiega come il silenzio diventi nella drammaturgia simbolista la vera espressione dei personaggi. In un certo senso, il silenzio esprime tutto ciò che la lingua non potrà mai formulare. Ciò che non si esprime con le parole è al centro del tragico come lo intende Mæterlinck in *Le Trésor des humbles* (1896). I personaggi di *P. et M.* cercano il silenzio e si rifugiano in un mondo in cui il silenzio tende a essere la forma perfetta dell'espressione. Questa concezione porta Mæterlinck a distinguere il verbo «parlare» che designa soltanto la parola, dal verbo «dire» che conterrebbe anche il silenzio, il senso nascosto dentro la parola che non sappiamo sentire<sup>19</sup>, ma anche il senso che si nasconde al di là della parola. Il silenzio in *P. et M.* ha quindi una qualità eccezionale rispetto alla tradizione teatrale. Non è un silenzio che, per contrasto, mette in rilievo le parole pronunciate, non è un rifiuto di parlare per celare una verità, non è un sentimento di siderazione che soffoca il personaggio come nel teatro classico. Il silenzio, per Mæterlinck fa sentire, oppure presentire, intuire, un altro testo, inaudito e impronunciabile perché appartiene a delle zone dell'interiorità umana inaccessibili alla lingua naturale. Il silenzio quindi offre una comunicazione umana diversa che lascia intravedere il mistero dell'esistenza, oppure, almeno, che

18 A. Rykner, *L'envers du théâtre*, José Corti, Paris 1996, p. 63.

19 G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, cit., p. 87.



si avvicina a questo mistero e che orienta il personaggio verso il senso assoluto della vita umana. È chiaro che per Mæterlinck il significato del silenzio è più importante di quello delle parole, tanto da considerare che ciò che chiama il dialogo delle anime avviene esclusivamente nel silenzio. Egli sintetizza questo rapporto tra il silenzio e il dialogo in una formula paradossale ed estrema: appena abbiamo qualcosa da dire dobbiamo tacere<sup>20</sup>. In *Le Trésor des humbles* ripete che le parole non esprimono mai il rapporto reale e speciale tra due esseri<sup>21</sup>. In questa concezione, il silenzio non è considerato una mancanza di senso e diventa come per Mallarmé un'autentica e nuova categoria del linguaggio<sup>22</sup>. Il silenzio svela e rivela<sup>23</sup>. Se gli esseri vedono «solo l'altro lato delle cose» come dice il personaggio di Arkel in *P. et M.*, allora per accedere al lato illuminato e comprensibile del destino umano bisogna accedere all'altro lato del linguaggio, al silenzio.

Evidentemente l'esaltazione continua del silenzio e l'affermazione di un suo significato profondo, al di là della lingua, creano la possibilità e la necessità di un altro linguaggio, che dia una forma e un contenuto a questo silenzio e che sia nello stesso tempo espressivo e senza parole. Mæterlinck dice, con un ossimoro assoluto, che al dramma di *P. et M.* manca il rumore del silenzio<sup>24</sup>. L'ossimoro sembra essere stato creato per definire la musica.

La drammaturgia di Mæterlinck non esclude soltanto la parola, dedicando un vero e proprio culto al silenzio, ma esclude anche la rappresentazione del visibile, orientandosi verso l'irrappresentabile. Lo mette in luce, quasi in una maniera dimostrativa, la scena cinque del terzo atto. Si tratta di un'autentica scena di teatro nel teatro – una *mise en abyme* – che illustra l'irrappresentabile secondo Mæterlinck. Golaud, morso dalla gelosia, vuole vedere e sentire (i due verbi dello spettacolo teatrale) Pelléas e Mélisande che si sono appartati in una camera del castello. Golaud, per sorvegliare i due giovani, dovrebbe guardare attraverso una finestra che è troppo alta per lui. Di conseguenza chiede a Yniold, suo figlio, giovane ragaz-

20 M. Mæterlinck, *Le Trésor des humbles*, Mercure de France, Paris 1917, pp. 9-25.

21 Ivi, p. 11.

22 G. Dessons, *Mæterlinck, le théâtre du poème*, cit., p. 64.

23 M. Mæterlinck, *Le Trésor des humbles*, cit., p. 10.

24 Ivi, p. 59.

zo, di salire sulle sue spalle e raccontare come si comportano Pelléas e Mélisande. Yniold quindi contempla un'immagine, una sorta di spettacolo, attraverso una finestra che fa pensare alla cornice del palcoscenico. Nessun altro, né Golaud né gli spettatori, accede a questa scena tra Pelléas e Mélisande. Golaud pone delle domande a Yniold per sapere cosa vede; le sue domande dimostrano la sua incapacità di capire la natura della relazione tra Mélisande e Pelléas. Tutte le domande sono motivate da una concezione stereotipata delle relazioni tra uomo e donna che Golaud attribuisce ai due personaggi che non vede: «sono accanto al letto?» «non è possibile che non facciano niente»<sup>25</sup>. Dalle risposte di Yniold, lo spettatore capisce che Pelléas e Mélisande non si toccano, non sono nemmeno vicini l'uno all'altra, e sono lontani dal letto che si trova nella camera. Non fanno che fissare una lampada senza chiudere gli occhi, non si muovono, sono in piedi contro il muro e soprattutto non si parlano<sup>26</sup> ma rimangono in un silenzio completo. Sono muti e immobili. Se interpretassimo le parole di Yniold secondo i parametri di Golaud, si potrebbe benissimo dire che Pelléas e Mélisande si annoiano e sono totalmente indifferenti l'uno verso l'altra. E Golaud, che era sicuro di sentire Yniold descrivere l'immagine di giovani amorosi (sussurri, confidenze, prossimità sensuale dei corpi...), non crede a questo quadro nel quale sembra non succedere nulla tra i personaggi. In realtà, Mæterlinck lascia intendere che Golaud non capirebbe niente della scena, anche se la guardasse. Questa esperienza di Golaud è fondamentale per il significato del dramma: mostrando Golaud che non comprende la descrizione della scena tra Pelléas e Mélisande, Mæterlinck lascia intendere che lo spettatore affronta le stesse difficoltà davanti alla totalità del dramma.

Infatti, la scena che Yniold vede è la presentazione di una realtà inaccessibile. È come una scena originaria che non arriverà mai sul palcoscenico alla vista di tutti, e rimarrà un mistero inafferrabile che sfida la percezione. È irrepresentabile, non soltanto perché non la vediamo, ma soprattutto perché non è interpretabile secondo i codici teatrali tradizionali: due giovani sono spinti l'uno verso l'altra da una forza irresistibile all'interno di un'immagine apparentemente di indifferenza che li unisce. D'altronde Mæterlinck voleva mostrare

25 Nostra traduzione. M. Mæterlinck, *Pelléas et Mélisande*, cit., p. 59.

26 Ivi, p. 59.

un'altra faccia della realtà sostituendo gli attori con delle marionette. La sola immagine dei due personaggi non dà il senso profondo della realtà. Il mondo di *P. et M.* richiede un linguaggio diverso e questa scena, a differenza di quella dei capelli, è tanto inquietante quanto affascinante. A un certo punto Yniold è impaurito da ciò che vede benché Pelléas e Mélisande sembrano perfettamente tranquilli<sup>27</sup>. La scena diventa un'altra visione dell'«Unheimliche» freudiana, ma molto inquietante questa volta. Il silenzio e l'immobilità di Pelléas e Mélisande aprono un significato ancor più misterioso e angosciante della crescita incontrollabile dei capelli di Mélisande.

Tuttavia, grazie alle parole di Yniold, l'irrapresentabile è parzialmente immaginabile per Golaud e lo spettatore. La lingua si fa portatrice del visibile incomprensibile<sup>28</sup>. Ma questa capacità del verbo dipende anche dall'enunciazione, poiché soltanto un ragazzino – simbolo dell'innocenza senza pregiudizi culturali – possiede le parole per descrivere i personaggi di Pelléas e Mélisande. Tuttavia neanche Yniold entra nel mondo del silenzio e dell'irrapresentabile, perché se riesce a far capire che un'altra realtà umana esiste non è in grado di comprendere tutta la profondità e il senso di ciò che vede. Nel dramma di Mæterlinck, nessuno è qualificato per capire la scena dal punto di vista dell'interiorità dei personaggi. Yniold non dà significato nominando le cose, perché nominare è dire nulla del mondo<sup>29</sup>.

Questa scena inaccessibile tra Pelléas e Mélisande è senza dubbio la più importante del dramma. Non dal punto di vista narrativo, ma dal punto di vista ermeneutico è l'acme del testo perché realizza, per quanto sia possibile, l'assoluto poetico ed estetico di Mæterlinck. L'autore fa intendere la sua radicale ambizione di creare un altro linguaggio verbale e scenico. “Vedere”, nel senso di Mæterlinck, non è percepire con gli occhi, e “dire” non è eliminare il silenzio. Più che come rappresentare il mondo conosciuto, Mæterlinck si chiede cosa rappresentare dell'ignoto<sup>30</sup>. La scena invisibile tra Pelléas e Mélisande deve rimanere inaccessibile, svolgersi in uno spazio irraggiungibile perché il teatro di Mæterlinck non è il luogo dove il significato è esposto ma dove si evidenzia la privazione del significato.

---

27 Ivi, pp. 59-60.

28 G. Dessons, *Mæterlinck, le théâtre du poème*, cit., p. 18.

29 Ivi, p. 49.

30 Ivi, p. 61.

Questa concezione della rappresentazione apre le porte del linguaggio teatrale alla musica. Cercare di dire l'irrappresentabile conduce verso la musica. In altre parole, Mæterlinck non vuole rendere visibile l'invisibile, non desidera trasformare l'ignoto in noto<sup>31</sup>, ma suggerisce l'irrappresentabile che dimora oltre la mimesi aristotelica. L'irrappresentabile quindi è sempre per Mæterlinck un'invenzione, una creazione. Vedere ciò che non si vede non è la trasformazione dell'invisibile in visibile, ma l'invenzione stessa dell'invisibile nel momento in cui appare sullo sfondo del visibile<sup>32</sup>. Si nota che le due scene che definiscono nel modo più intenso la rappresentazione secondo Mæterlinck si trovano nello stesso atto, il terzo, al centro dei cinque atti del dramma. Costituiscono un nucleo meta-teatrale: partendo dall'onirismo spettacolare dei capelli, la teatralità diventa una scena inaccessibile senza spettacolo. Le due scene che si susseguono a poca distanza si completano e offrono il progetto estetico di Mæterlinck. Il teatro in quanto spettacolo raggiunge una sorta di climax con la scena dei capelli, e suggerisce subito dopo un nuovo ideale, assente da ogni forma mimetica, con l'invisibilità della scena e la scomparsa delle parole.

Appare chiaro che il teatro di Mæterlinck è consapevole di non essere in grado di rivelare l'invisibile che il reale contiene. La rappresentazione diretta dell'irrappresentabile sarà sempre impossibile perché è al di là di ogni linguaggio. Mæterlinck suggerisce che ciò che accade rimarrà nascosto, lontano da ogni estetica figurativa. In questa drammaturgia, la rappresentazione teatrale non può che deludere; è al massimo una promessa. Lo spettacolo teatrale è sempre incompleto; è soltanto un passo in direzione di un altro mondo. È evidente che la musica è un linguaggio possibile per rispondere a questa sfida. Nell'irrappresentabile di Mæterlinck, si trova tutto lo spazio per il sogno musicale di Debussy. E quando esprimeva il suo desiderio di comporre un'opera lirica, Debussy definiva il drammaturgo come quello che, dicendo le cose a metà, permette di innestare il proprio sogno nel suo.

---

31 Ivi, p. 279.

32 Ivi, p. 25.

#### 4. Conclusioni

L'opera di Mæterlinck evidenzia la differenza tra l'irrapresentabile e lo spettacolare. La teatralità si divide tra lo spettacolare, al quale appartiene l'onirismo, e l'irrapresentabile per il quale ogni forma figurativa è un ostacolo all'assoluto. Mæterlinck sogna un'estetica assente da qualsiasi immagine. Ricordiamo che nel 1893 il dramma *P. et M.* era originariamente rappresentato dietro un velo di tulle. Maeterlinck propone un teatro che vive ai limiti del teatro perché l'estetica simbolista desidera cancellare il visibile. La rappresentazione va oltre lo spettacolare o lo spettacolo. *P. et M.* attrae la musica perché è probabilmente l'unica forma di linguaggio che non rompe l'invisibile e l'immobile. Si chiede allo spettatore di accettare l'aldilà del linguaggio drammatico tradizionale. Arriva la musica di Debussy per far intendere ciò che non si vedrà mai. Nell'estetica teatrale simbolista, la musica riscatta l'impotenza della rappresentazione.



Marina Rossi

«*DE CETTE ALLIANCE NOUVELLE*»\*:  
ERIK SATIE E *PARADE*  
FRA CONTRASTI E CONVERGENZE

*Parade* è un balletto ideato da Jean Cocteau, con musica di Erik Satie, coreografia di Leonide Massine, scene e costumi di Pablo Picasso, messo in scena dai Ballets Russes di Sergej Djagilev nel maggio 1917. Difficile riconoscere una vera e propria collaborazione nella complessa genesi di quest'opera: si tratta più di una convergenza di intuizioni creative innestate su un progetto iniziale, semplice come la definizione di un dizionario, la cui potenza espressiva ha dato forma a una partitura caratterizzata da sviluppi inattesi, trasformazioni e interferenze. L'essenzialità della musica di Satie accoglie nuovi elementi via via che questa passa tra le mani dello scrittore, del pittore e del coreografo, divenendo infine una delle opere più schiettamente provocatorie dell'avanguardia parigina del primo Novecento.

1. «*Faisons du neuf*»<sup>1</sup>

Jean Cocteau ebbe l'occasione di ascoltare i *Trois Morceaux en forme de poire*<sup>2</sup> di Erik Satie in occasione di un concerto presso la Salle Huyghens di Parigi, il 18 aprile 1916. Il compositore si era esibito al pianoforte assieme a Ricardo Viñes di fronte ad un pubblico composto dai personaggi più influenti di tutta la città fra cui Valentine Gross, una giovane donna che si diletta di arte e di musica e che aveva instaurato relazioni importanti con compositori parigini come Edgard Varèse, Roland Manuel ed Erik Satie. Stan-

---

\* G. Apollinaire, "Parade et l'esprit nouveau", note di sala per *Parade*, 1917, in Id., *Chroniques d'art. 1902-1918*, a cura di C. Breuning, Gallimard, Paris, 1993, p. 532.

1 Lettera di Satie a Valentine Gross del 25 aprile 1916, cit. in O. Volta, *Satie/Cocteau: Les Malentendus d'une entente*, Le Castor Astral, Paris, 1993, pp. 21-22.

2 I *Trois Morceaux en forme de poire* per pianoforte a quattro mani vennero composti nel 1903 e pubblicati nel 1911.

do a quanto riferisce Ornella Volta<sup>3</sup>, in quell'occasione la donna raccontò a Cocteau che Manuel durante un precedente ricevimento serale aveva improvvisato una sorta di coreografia nello stile di *Shéhérazade*<sup>4</sup> sulle note dei *Troix Morceaux*. Il giovane scrittore, incantato da quest'evocazione, realizzò che Satie poteva essere il compositore adatto per un nuovo spettacolo da mettere in scena con i Ballets Russes di Djagilev. Di lì a breve Cocteau chiese a Valentine Gross di potersi mettere in contatto con il musicista, che non tardò ad esprimere il proprio interesse nei confronti del progetto; tuttavia non voleva utilizzare i suoi *Troix Morceaux*. Satie scrisse all'amica il 25 aprile: «J'espère que l'admirable Cocteau ne se servira pas de mes vieilles œuvres. Faisons du neuf, n'est-ce pas ? Pas de blague... »<sup>5</sup>.

## 2. « Étonne- moi, j'attendrai que tu m'étonnes »<sup>6</sup>

La prima collaborazione di Cocteau con i Ballets Russes risale al 1912, quando il giovane scrittore francese ideò il balletto *Le Dieu Bleu*, basato su di una fiaba orientale. Lo spettacolo, con la coreografia di Vaslav Nijinskij e la scenografia di Léon Bakst, si rivelò un fallimento ma l'impresario non volle negare una seconda possibilità al giovane poeta e gli chiese di stupirlo con un nuovo spettacolo<sup>7</sup>. Due importanti incontri determinarono una svolta nella carriera di Cocteau: lo scandalo de *Le Sacre du Printemps*, nel maggio del 1913 e, il mese successivo, l'incontro con Vsevolod Meyerhold che si trovava a Parigi per la messa in scena de *La Pisanelle* con la com-

3 O. Volta, *Satie seen through his letters*, Marion Boyars, London, 1989, pp. 108-109.

4 Il balletto in un atto e quattro quadri venne ideato da Michel Fokine, con libretto scenografia e costumi di Léon Bakst e musica dell'omonimo poema sinfonico di Nikolaj Rimskij-Korsakov del 1888. Il balletto venne presentato per la prima volta all'Opéra di Parigi dai Ballets Russes di Sergej Djagilev il 4 giugno 1910 con successo travolgente.

5 Lettera di Satie a Valentine Gross del 25 aprile 1916, cit. in O. Volta, *Satie/Cocteau*, cit., pp. 21-22.

6 Espressione di Sergej Djagilev ricordata da Cocteau, cit. in F. Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, Little Brown and Co., Boston, 1970, p. 83.

7 Ibidem.



pagnia di Ida Rubinstein<sup>8</sup>. Il giovane poeta ebbe la possibilità di assistere alle prove e comprendere a fondo la poetica del drammaturgo russo<sup>9</sup>, che si voleva allontanare da una concezione naturalista del teatro, ispirandosi invece a forme secondo lui più autentiche, come il vaudeville e la commedia dell'arte:

Meyerhold promoted an interactive experience between the audience and the actors, one that included the grotesque (an incongruous element to jolt the people out of their complacency), movement and the use of mask, that is, of instant recognition of a character, as in the commedia dell'arte.<sup>10</sup>

Affascinato da questa nuova visione del teatro, Cocteau maturò un progetto che poteva finalmente stupire Djagilev, un nuovo balletto dal titolo *David*:

On the stage, in front of a booth at a fair, an acrobat would be doing a come-on for “David”, a spectacle intended to be given inside the booth. A clown, who is later transformed into a box (theatrical pastiche of the phonograph played at fairs-modern form of the ancient mask), was to celebrate David's exploits through a loudspeaker and urge the public to enter the booth and see the show.<sup>11</sup>

La cornice rappresentativa di quest'opera anticipa alcuni aspetti significativi di *Parade*: il tema circense, l'utilizzo di nuovi mezzi artistici (il fonografo in questo caso, il cinema in *Parade*) e l'aspetto metateatrale che si rivela nella contrapposizione fra uno spettacolo esterno ed uno interno. Il giovane poeta tentò di coinvolgere Igor Stravinskij nella realizzazione del balletto ma la mancanza di interesse da parte del compositore russo lo scoraggiò e il progetto venne presto abbandonato<sup>12</sup>. Questi spunti creativi, tuttavia, non verranno completamente abbandonati da Cocteau il quale, nel

8 C. Reynolds, “*Parade: ballet réaliste*”, in C. Potter (a cura di), *Erik Satie: Music Art and Literature*, Ashgate, London-New York, 2016 pp. 139-140.

9 A. Levinson, *Le ballet de Jean Cocteau*, «Comœdia», 10 giugno 1924, p. 5.

10 C. Reynolds, “*Parade: ballet réaliste*”, cit., p. 140.

11 F. Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, cit., p. 94.

12 J. Harbec, “La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau”, in D. Gullentops e M. Haine (a cura di), *Jean Cocteau: textes et musique*, Mardaga, Bruxelles, 2005, p. 35.

1915, venne invitato da Varèse a realizzare una versione francese del *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare, che avrebbe coinvolto il Cirque Médrano, i celebri clown Fratellini e Albert Gleizes per la realizzazione di costumi e scenario<sup>13</sup>. I sentimenti anti-germanici emersi in quegli anni di guerra avevano portato Varèse a escludere l'utilizzo della musica di scena di Felix Mendelssohn in favore di brani nuovi scritti da compositori francesi, fra cui egli stesso, Ravel e Satie<sup>14</sup>. Anche questo spettacolo non venne messo in scena, a causa sia della difficile situazione economica provocata dalla guerra, sia del rifiuto da parte degli attori di esibirsi con i clown<sup>15</sup>, ma l'incontro con Satie si rivelerà decisivo per le sorti del progetto successivo: *Parade*.

3. « *Parade: Scène burlesque jouée à la porte d'un théâtre forain pour attirer le monde* »<sup>16</sup>

Cocteau trovò il titolo per il suo nuovo balletto *Parade* nel dizionario Larousse e trascrisse la definizione nel suo quaderno di appunti, che spedì a Satie poco prima di partire per le Fiandre dove stava svolgendo un servizio militare volontario. Nelle sue annotazioni tratteggiava sommariamente tre numeri circensi: un prestigiatore cinese, una giovane ragazza americana nello stile del cinema muto e un acrobata si esibivano alle porte di un *cirque forain*, per invitare gli spettatori ad assistere allo spettacolo all'interno<sup>17</sup>. La reazione di Satie fu di sincero entusiasmo:

*Cher Ami,  
J'ai reçu le manuscrit. Très épatant !  
Je remets de l'ordre dans mes idées.  
Écrivez-moi, n'est-ce pas ?*

13 M. Gillmor, *Erik Satie*, G. K. Hall & Co., Boston, 1988, p. 190.

14 Satie fu l'unico compositore a completare i pezzi commissionati, pubblicati postumi in una raccolta dal titolo *Cinq Grimaces pour "Le songe d'une nuit d'été"*.

15 T. A. Doyle, *Erik Satie's Ballet 'Parade': An Arrangement for Woodwind Quintet and Percussion with Historical Summary*, Doctoral Dissertation, Louisiana State University 2005, p. 30.

16 J. Cocteau, in F. Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, cit., p. 111.

17 O. Volta, *Satie/Cocteau*, cit., p. 22.

*Il y a là un travail de cheval [...]»<sup>18</sup>*

Negli stessi giorni Cocteau posò per Picasso, a cui era stato introdotto da Varèse, e in quell'occasione espose al pittore il progetto di *Parade*. Il pittore non aveva mai lavorato per la scenografia per un balletto, ma accolse la proposta senza esitazione, per varie ragioni: il momento di stasi artistica legata alla complessa situazione politica, l'interesse per la musica di Satie, la spiccata predilezione per il contesto del circo, del music-hall e degli artisti di strada<sup>19</sup>.

Nei mesi successivi Satie iniziò a comporre *Parade*, nella forma provvisoria di una scrittura per pianoforte a quattro mani. All'inizio di settembre il compositore informò Valentine Gross che aveva terminato la parte del prestigiatore cinese e stava lavorando a quella della ragazza americana<sup>20</sup>. Poco dopo Picasso confermò la propria collaborazione al progetto, suscitando grandi entusiasmi da parte di Satie e il malcontento di Cocteau che si sentiva messo in disparte: «Picasso a des idées qui me plaisent mieux que celles de notre Jean !»<sup>21</sup>, scrisse in una lettera del settembre 1916 ancora a Gross. Picasso voleva arricchire la semplice trama di *Parade* mediante l'inserimento di nuovi personaggi: tre manager (un francese, un americano e uno a cavallo) che dovevano introdurre le esibizioni di ogni artista. Cocteau, nonostante l'opposizione iniziale, acconsentì alla presenza di questi nuovi personaggi, poiché introducevano un nuovo elemento di contrasto nell'opera: «Lorsque Picasso nous montra ses esquisses, nous comprîmes l'intérêt d'opposer à trois chromos, des personnages inhumains, surhumains, qui deviendraient en somme la fausse réalité scénique jusqu'à réduire les danseurs réels à des mesures de fantoches»<sup>22</sup>.

Per accompagnare l'intervento dei manager lo scrittore compose un testo, destinato ad essere recitato con dei megafoni fuori scena,

18 B. Giner, *Erik Satie. 'Parade': chronique épistolaire d'une création*. Berg, Paris, 2013, p. 15.

19 J. Harbec, *'Parade': les influences cubistes sur la composition musicale d'Erik Satie*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal, 1987, p. 10.

20 Lettera del 1 settembre 1916, in O. Volta, *Satie seen through his letters*, cit., p. 123.

21 Lettera del 14 settembre 1916, in B. Giner, *Erik Satie*, cit., p. 24.

22 J. Cocteau, *Le Coq et L'Arlequin. Notes autour de la musique*, Stock, Paris, 1979, p. 49.

che esortava il pubblico ad assistere allo spettacolo all'interno del tendone: «[...] Entrez apprendre la vie américaine, les trépidations, les courts circuits, les détectives d'Hudson, les ragtime, les usines, les chemins de fer qui déraillent et les paquebots qui coulent. Une hésitation peut vous perdre. Entrez, Entrez [...]»<sup>23</sup>.

Satie e Djagilev non gradirono l'idea di inserire la recitazione in un balletto e Picasso, in particolare, riteneva che il testo avrebbe messo in discussione l'intera concezione dell'opera: «Il voyait la destruction de la valeur intrinsèque du le spectacle dansé, car musique, chorégraphie et décor devraient se suffire à eux-mêmes»<sup>24</sup>. Massine ricordò il disaccordo con queste parole:

Cocteau told Diaghilev that he wanted to incorporate every possible form of popular entertainment. Diaghilev agreed until the moment came when Cocteau suggested that the managers be given lines which they would deliver through megaphones. This was going too far, even for Diaghilev, who pointed out that the spoken word was entirely out of place in ballet. Cocteau, however, insisted that in this case, the use of megaphones was perfectly valid and in tune with the cubist conception of the production.<sup>25</sup>

Cocteau, Satie e Picasso si incontrarono il 7 ottobre a casa di Eugenia Errazuriz, una ricca e influente mecenate del modernismo parigino, e presentarono a Sergej Djagilev il loro progetto, che venne accolto con favore<sup>26</sup>; l'impresario russo aveva portato con sé Léonide Massine a cui aveva intenzione di affidare la coreografia. Il giovane coreografo non aveva familiarità con il mondo del circo e del music-hall: fu Cocteau in persona a mostrargli i movimenti tipici di questo tipo di intrattenimento che, insieme a gesti tratti dal quotidiano, verranno integrati nel contesto convenzionale del balletto<sup>27</sup>.

Pochi giorni dopo Satie informò Cocteau che stava lavorando alla musica per la parte della ragazza americana: «Le 'rag' est en bonne santé: il se place bien»<sup>28</sup>. Il 'rag', che assunse poi il titolo

23 Note di Cocteau sullo spartito a quattro mani di Satie, manoscritto conservato presso la Yale University Library, GEN MSS 601, pp. 15-16bis.

24 J. Harbec, *'Parade': les influences cubistes*, cit., p. 79.

25 L. Massine, *My Life in Ballet*, Macmillan, London, 1968, p. 102.

26 O. Volta, *Satie seen through his letters*, cit., p. 122.

27 D.M. Rothschild, *Picasso's 'Parade'*, Sotheby's, London, 1991, p. 90.

28 Lettera del 19 ottobre 1916, in B. Giner, *Erik Satie*, p. 28.

di *Ragtime du Paquebot*, era la musica adatta ad accompagnare la danza di una giovane d'oltreoceano; si trattava, in realtà, di una riscrittura di *Mysterious Rag* di Ted Snyder e Irving Berlin<sup>29</sup>, che, composto nel 1911 a New York, era stato eseguito al Moulin Rouge nel 1913<sup>30</sup> divenendo poi molto popolare nei locali di Parigi.

All'inizio di novembre il compositore aveva completato la parte degli Acrobati<sup>31</sup> e il mese successivo annunciò a Valentine Gross la composizione di un *Petite Prélude du Rideau Rouge*, un breve pezzo fugato descritto da Satie come “very meditative, very serious, and even somewhat ‘boring’ but short [...] slightly conventional and falsely naive”<sup>32</sup>. Questo brano originariamente riportava la dedica «Omaggio a Picasso», dicitura che invece non compare nell'edizione definitiva; si tratta infatti del pezzo che veniva eseguito prima dell'entrata del manager n. 1, durante il quale il pubblico poteva ammirare il *rideau* dipinto da Picasso. Il 2 gennaio 1917 Satie annunciò a Valentine Gross di aver terminato *Parade*; poche settimane dopo Massine dichiarava di essere affascinato dal progetto, mentre Djagilev era incantato dalla musica e dalla concezione del balletto<sup>33</sup>.

#### 4. « *Dans la suite, à Rome...* »<sup>34</sup>

Il rapporto fra Satie e Cocteau durante questi mesi fu particolarmente tormentato, caratterizzato da incomprensioni e malumori dovuti sia a ragioni economiche e organizzative, sia a dinamiche conflittuali emerse nel definire il proprio ruolo nella concezione dell'opera. Il loro rapporto si complicò ulteriormente quando i Ballets Russes a febbraio 1917 lasciarono Parigi per una lunga tournée italiana; Djagilev aveva chiesto agli autori di *Parade* di seguirlo per

29 L'identificazione del ragtime di Satie con quello di Ted Snyder e Irving Berlin venne individuata soltanto nel 1961 da Joseph Machlis, in Id, *Introduction to Contemporary Music*, Norton & Co., Scranton, 1979, p. 215.

30 M. Rothschild, *Picasso's 'Parade'*, cit., pp. 88-89.

31 C. Petrocchi, *'Parade' di Erik Satie. J'invente la forme à partir de zéro*, One-reed, Milano, 2017, p. 74.

32 O. Volta, *Satie seen through his letters*, cit., p. 124.

33 Ivi, p. 125.

34 J. Cocteau, *Le Coq et L'Arlequin*, cit., p. 49.

lavorare al progetto ma Satie preferì rimanere in Francia e lavorare all'orchestrazione della musica, che venne completata a pochi giorni dalla *première*.

Fra Roma e Napoli, Cocteau, Picasso e Massine idearono scene, costumi e coreografia dello spettacolo, mentre i Ballets Russes preparavano altri due balletti che dovevano andare in scena a primavera. Infatti, nei mesi precedenti, Djagilev aveva avviato una collaborazione con Giacomo Balla, che concepì una complessa scenografia plastico-cromatica completamente astratta per *Feu d'artifice*, un balletto con musiche di Stravinskij. L'impresario aveva inoltre preso contatti con Fortunato Depero per la realizzazione dell'apparato scenografico di *Le Chant du Rossignol*, ancora con musiche di Stravinskij, che doveva andare in scena ad aprile al Teatro Costanzi di Roma. Lo spettacolo ideato da Balla si rivelò un fiasco e il progetto di Depero non andò in porto, ma il contatto con i futuristi segnò profondamente lo sviluppo di *Parade*. Le eccezionali doti creative di Depero portarono infatti Djagilev a coinvolgere Depero nella creazione dei costumi per i manager. Picasso, con la collaborazione di Depero, realizzò degli enormi involucri a corazza ispirati ai bozzetti realizzati per *Le Chant du Rossignol*, caratterizzati da elementi geometrizzanti e destinati a conferire un aspetto grottesco e volgare ai personaggi<sup>35</sup>.

Secondo numerosi studiosi<sup>36</sup> il contatto con i futuristi, ed in particolare la conoscenza di Russolo e dei suoi "intonarumori",

35 I costumi ideati da Picasso per gli altri personaggi erano invece più realistici e vennero realizzati in un secondo momento: la ragazza americana portava un vestito alla marinara ispirato alle celebri attrici del cinema americano Mary Pickford e Pearl White, il prestigiatore cinese utilizzava un costume molto simile a quello dell'artista circense Chung Ling Soo, molto famoso a Parigi, mentre gli acrobati indossavano delle tute aderenti su cui Picasso aveva disegnato stelle e motivi a spirale. Per approfondimenti sui costumi vedi M. Rothschild, *Picasso's 'Parade'*, cit., in particolare il capitolo *The costumes and decor*, pp. 101-207.

36 Fra cui M.T. Ocaña, "Le parcours de Picasso vers les managers", in J. Clair (a cura di), *Picasso 1917-1924. Le voyage d'Italie*, Gallimard, Paris, 1998, pp. 49-54; S. Winter «La 'Parade' de Cocteau ou l'imaginaire théâtral futuriste mis en pièces», in P. Caizergues (a cura di), *Jean Cocteau & le théâtre*, Centre d'Études du XXe siècle, Université Paul Valéry, Montpellier, 2000, p. 183 ; M. Haine, «Les parades de Jean Cocteau en 1917», in S. Linarès (a cura di), *Les Cahiers de L'Herne, numéro spécial consacré à Jean Cocteau*, l'Herne, Paris, 2016, p. 387-392.

suggerirono a Cocteau di inserire nell'opera rumori (come spari di revolver, macchine da scrivere, sirene e ruote della lotteria) tratti dalla realtà moderna e dal *théâtre forain*. Questi interventi sonori, imposti da Cocteau a parziale risarcimento dell'eliminazione dei dialoghi dei manager, volevano conferire un aspetto moderno alla musica ed esasperare il carattere realista del balletto, facendo dialogare il suono degli strumenti convenzionali dell'orchestra con rumori generati da oggetti. Lo scrittore riteneva che l'inserimento di tali rumori in partitura fosse un elemento cubista, al pari dell'inserimento di fogli di giornale o tela cerata che Picasso aveva introdotto nei suoi quadri a partire dal 1912; Satie non gradì l'idea e accettò malvolentieri di includere alcuni di questi rumori all'interno di una partitura orchestrale che era già praticamente completa.

L'esperienza italiana ispirò anche l'atmosfera mediterranea scelta da Picasso per il soggetto del sipario, il più grande dipinto del pittore spagnolo, dalle imponenti misure di metri dieci per diciassette. Egli vi rappresentò due gruppi: sulla destra Arlecchino, Pulcinella, Colombina, un toreador con la chitarra, un nero con il turbante e una donna, identificata dal suo cappello come maiorchina, siedono intorno ad un tavolo imbandito mentre osservano la scena sulla sinistra, dove un cavallo alato (che accarezza con il muso il suo piccolo) è sovrastato da una donna alata la quale, a sua volta, porge la mano ad una scimmia, collocata in cima ad una scala a pioli rossa, bianca e blu. Ai lati del dipinto si scorgono i due drappi rossi del sipario, lo stesso è aperto sullo sfondo e, come in un dipinto rinascimentale, lascia intravedere il paesaggio: non certo Parigi, ma piuttosto una veduta mediterranea, con rovine antiche e un vulcano. Tutto ciò confonde l'identità e l'orientamento del pubblico che osserva il dipinto: stanno gli spettatori sbirciando all'interno del tendone, dove possono scorgere alcuni artisti in un momento di pausa, oppure vengono proiettati in un tempo mitologico, in cui Pegaso e le Sirene fanno mostra di sé sulle coste del Mar Mediterraneo? La rappresentazione di figure circensi e maschere a riposo dona realismo all'immagine, mentre le figure simboliche sulla sinistra riportano il pubblico ad una dimensione metaforica; ciò sfoca ulteriormente il fluido margine fra interpreti e personaggi, fra vero e rappresentato, fra la realtà del balletto e l'evocazione del circo. Si tratta di una delle molte ambiguità di quest'opera, in cui non viene mai data allo spettatore la certezza

di ciò che vede, ascolta o intende: molteplici interpretazioni, possibilità e contaminazioni sono possibili. Il sipario non ha dunque la funzione di semplice diaframma che divide momentaneamente il pubblico dallo spazio scenico, ma diviene parte della rappresentazione teatrale, mostrato durante il preludio e riproposto, con la stessa musica, al termine dell'opera. Esso, dipinto in uno stile pittorico legato alla tradizione e per certi aspetti vicino al periodo blu di Picasso, contrasta profondamente con il fondale "cubista": la sghemba porta d'entrata del *théâtre forain*, incorniciata da colonne tortili e sovrastata da una piccola cetra, si trova in mezzo a caseggiati squadri incolori, carichi di finestre nere, e a due balaustre, il tutto dipinto secondo molteplici prospettive, nei toni del grigio e del seppia. A sinistra del proscenio è rappresentata una donna, nell'atto di danzare con un tamburello in mano, mentre sul lato opposto si possono riconoscere delle ombre, forse appartenenti alle teste del pubblico. Il fondale, con il suo stile essenziale e quasi aspro, si oppone non solo al sipario appena osservato dal pubblico ma anche al vivido colore dei costumi dei circensi, mentre sembra dialogare con le imponenti corazze dei manager in stile cubista, esasperando quindi il contrasto fra il poetico mondo degli artisti e la volgarità della pubblicità.

5. « *En 1917, le soir de la première de Parade, je l'étonnai* »<sup>37</sup>

Le décor représente les maisons à Paris, un dimanche.

Théâtre forain. Trois numéros du music-hall de parade.

Prestidigitateur chinois

Acrobates

Petite fille américaine

Trois managers monstrueux organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur et cherchent grossièrement à le lui faire comprendre.

Personne n'entre.

Après le dernier numéro de la parade, les managers extérieurs s'écroulent les uns sur les autres.

37 J. Cocteau, *La difficulté d'être*, Rocher, Paris, 1965, p. 54.



Le chinois, les acrobates et la Petite Fille sortent du théâtre vide. Voyant l'effort suprême et la chute des managers, ils essaient d'expliquer à leur tour que le spectacle se donne à l'intérieur.

N.B. – La direction se réserve le droit d'intervenir l'ordre des numéros de la parade.<sup>38</sup>

La prima del balletto si tenne il 18 maggio presso il Théâtre du Châtelet di Parigi. Cocteau affermò che si era trattato della più grande battaglia della storia:

En 1917, le soir de la première de *Parade*, je l'étonnai [Djagilev]. Cet homme très brave écoutait, livide, la salle furieuse. Il avait peur. Il y avait de quoi. Picasso, Satie et moi ne pouvions rejoindre les coulisses. La foule nous reconnaissait, nous menaçait. Sans Apollinaire, son uniforme, et le bandage qui entourait sa tête, des femmes armées d'épingles nous eussent crevé les yeux.<sup>39</sup>

Lo scandalo evocato dallo scrittore (all'interno di lettere, articoli di giornale e memorie autobiografiche) sembra eccessivo se messo a confronto con le testimonianze di altri spettatori del balletto. Evidentemente Cocteau voleva dare l'immagine, a se stesso e a Djagilev, di avere provocato uno scandalo pari, se non addirittura maggiore, a quello scatenato da *Le Sacre du Printemps* quattro anni prima. Infatti, in un articolo del «New York Times» (1973), Massine dichiarò: «The audience appreciated the novelty of the theme, the wit of Satie's music and the Cubist setting and costumes. They seemed to find the whole ballet entertaining»<sup>40</sup>, mentre Lydia Sokolova, danzatrice dei Ballets Russes che era presente alla *première*, affermò: «The public always seemed to be most enthusiastic and so was our company»<sup>41</sup>. Oltre ai danzatori, che adorarono il nuovo balletto, pare che soltanto artisti ed intellettuali come Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Igor Stravinskij e Juan Gris com-

38 Libretto di *Parade*, pubblicato nel libretto di sala della première, cit. in M. Laliberté, *Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie: 'Parade', 1917, et les avant-gardes*, «L'Âge d'or», 11, 2018, p. 5 (<https://journals.openedition.org/agedor/3300>), 20 maggio 2021.

39 Ibidem.

40 Cit. in A. Kisselgopf, *So talked about – but never seen*, «The New York Times», 18 marzo 1973, p. 150.

41 Ibidem.

presero ed amarono lo spettacolo; da altre fonti veniamo a sapere che gran parte del pubblico reagì con indifferenza o con fastidio, poiché l'atmosfera allegra evocata dai circensi era stata considerata sconveniente in tempo di guerra<sup>42</sup>. Rothschild sottolinea inoltre che molti spettatori non apprezzarono l'intrusione di elementi popolari come la pantomima, il cinema e il music-hall all'interno di un balletto, così come la presenza di rumori nella musica dell'orchestra<sup>43</sup>.

La critica non fu concorde nello stabilire il valore, la novità e la bellezza di *Parade*. Non si può non ricordare l'episodio relativo al critico musicale Jean Poueigh che aveva definito il balletto un oltraggio al gusto francese. Satie gli scrisse più di un biglietto, utilizzando un linguaggio così volgare che Poueigh lo denunciò per diffamazione pubblica, poiché le cartoline postali prive di busta erano leggibili da chiunque; Satie dovette pagare una ammenda e scontare otto giorni di prigione<sup>44</sup>.

*Parade* venne eseguita in Inghilterra durante la stagione autunnale del 1919 dei Ballets Russes all'Empire Theatre di Londra, raccogliendo un grande successo, così come sarà per le repliche parigine, nel dicembre 1920 al Théâtre des Champs-Élysées e nel maggio 1921 alla Gaîté-Lyrique; il pubblico francese non smise di stupirsi di fronte a questo spettacolo ma si dimostrò «excited rather than outraged»<sup>45</sup>.

6. « *Une musique étonnamment expressive, si nette et si simple que l'on y reconnaîtra l'esprit merveilleusement lucide de la France même* »<sup>46</sup>

L'analisi della musica di *Parade* implica primariamente una valutazione piuttosto complessa, che tenga conto della pluralità di

42 A. H. Beresford, *The Performance of Art: Picasso, Léger, and Modern Dance, 1917-1925*, All Theses and Dissertations (ETDs), Paper 1027, Washington University, St. Louis, 2012, p. 42.

43 M. Rothschild, *Picasso's 'Parade'*, cit., p. 33.

44 O. Volta, *Satie/Cocteau*, cit., pp. 31-38.

45 N. D. Hargrove, *The Great 'Parade': Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev and T.S. Eliot*, "Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal", XXXI, 1, 1998, pp. 83-106, qui p. 84.

46 G. Apollinaire, *Les Spectacles des Ballets Russes - 'Parade' et L'Esprit Nouveau*, «L'Excelsior», 11 maggio 1917, p. 5.

aggiunte, modifiche e spostamenti che contraddistinguono la sua evoluzione. La prima versione di *Parade* è stata concepita per pianoforte a quattro mani e la sua prima esecuzione assoluta risale a fine dicembre 1916<sup>47</sup>, mentre la partitura orchestrale è stata terminata ai primi di maggio dell'anno successivo. Nel 1919 inoltre Satie compose due nuovi brani: il *Choral* iniziale e il *Final* che precede il *Suite au Prélude du Rideau rouge*.

Nella tabella si possono individuare le differenze fra la struttura della versione a quattro mani e quella orchestrale, normalmente utilizzata per il balletto.

Prima versione a 4 mani <sup>48</sup>	Versione orchestrale per il balletto <sup>49</sup>
	<i>Choral</i>
<i>Prélude du Rideau rouge</i>	<i>Prélude du Rideau rouge</i>
	<i>Premier Manager</i>
<i>1. Prestidigitateur chinois</i>	<i>1. Prestidigitateur chinois</i>
	<i>Manager de New York</i>
<i>2. Petite fille américaine</i>	<i>2. Petite fille américaine</i>
	<i>Manager à cheval</i>
<i>3. Acrobate</i>	<i>3. Acrobates</i>
	<i>Suprême effort et chute des managers</i>
	<i>Final</i>
<i>Suite au Prélude du Rideau rouge</i>	<i>Suite au Prélude du Rideau rouge</i>

La prima colonna fa riferimento al manoscritto conservato presso la Biblioteca Universitaria di Yale: una copia dello spartito per pianoforte a quattro mani che il compositore aveva consegnato a Cocteau e Massine per la rielaborazione, dove compaiono numerosi appunti da parte di entrambi. Si tratta quindi di una primissima stesura della musica, in cui si può leggere una configurazione molto essenziale. La struttura della partitura orchestrale per il balletto

47 B. Giner, *Erik Satie*, cit., p. 33.

48 Cfr. versione a quattro mani, manoscritto conservato presso la Yale University Library, cit.

49 L'edizione di riferimento è quella edita da Salabert nel 1999, revisione di G. Delor e O. Volta. Lo schema è ripreso da M. Laliberté, *Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie*, cit., pp. 5-6.

riprende invece uno schema elaborato da Martin Laliberté e basato sull'edizione Salabert del 1999. L'organizzazione formale della prima versione è dunque molto chiara: i tre numeri circensi del prestigiatore cinese, la ragazza americana e l'acrobata (diverranno due nella versione finale) sono incorniciati da un *Prélude*, costituito principalmente dall'esposizione di una fuga, e da un brano finale che ne riprende il materiale tematico.

Nel progetto iniziale Cocteau desiderava inserire due elementi vocali: un timbro infantile e un contralto<sup>50</sup>; i loro interventi sono segnati nel manoscritto e compaiono sempre verso la fine del numero<sup>51</sup>. Questi elementi cantati non vennero accolti favorevolmente né da Satie né da Djaghilev, poiché ritenuti poco adeguati nel contesto del balletto. Inoltre, quando Picasso propose di inserire i manager nell'opera, lo scrittore inizialmente si oppose alla composizione di una musica scritta appositamente per il loro intervento, ma immaginava che la loro apparizione sarebbe stata caratterizzata da voci amplificate, per le quali predispose dei testi. Come già evidenziato, questa proposta non verrà accettata dagli altri autori di *Parade*; i manager si sarebbero esibiti accompagnati soltanto dal rumore dei loro passi goffi e insicuri:

Dans la suite, à Rome, où nous allâmes avec Picasso rejoindre Léonide Massine pour marier décor, costumes et chorégraphie, je constatai qu'une seule voix, même amplifiée, au service d'un des managers de Picasso, choquait, constituait une faute d'équilibre insupportable. Il eût fallu trois timbres par manager, ce qui nous éloignait singulièrement de notre principe de simplicité.

C'est alors que je substituai aux voix le rythme des pieds dans le silence.<sup>52</sup>

Nella versione definitiva del balletto, i manager si muovono invece su di un tema ritmico-melodico estremamente ripetitivo, che inizialmente era stato concepito da Satie per accompagnare l'en-

50 B. Giner, *Erik Satie*, cit., p. 23.

51 *Prestidigitateur chinois*: « Ils lui crevèrent les yeux lui arrachèrent la langue » (p. 16) ; *Petite fille américaine*: « Tic tic tic, le titanic s'enfoncé éclairé dans la mer » (p. 32). Una serie di vocali caratterizza l'intervento dell'acrobata (pp. 42, 44).

52 J. Cocteau, *Le Coq et L'Arlequin*, cit., p. 48.

trata del prestigiatore cinese<sup>53</sup>. Nella versione finale questo tema diviene un brano a sé stante, ed è riproposto all'apparizione del manager di New York, prima dell'esibizione della ragazza americana<sup>54</sup>; compare un'ultima volta dopo il numero degli acrobati, come estremo e disperato tentativo dei manager di convincere il pubblico ad entrare nel tendone per assistere allo spettacolo; quest'ultima riproposizione del tema nel manoscritto faceva parte di *Acrobate*, mentre diviene un pezzo autonomo nella partitura orchestrale con il titolo di *Suprême effort et chute des managers*. Il *Choral* aggiunto nel 1919 è caratterizzato da un breve intervento omoritmico e da un tema affidato ad archi e flauto, mentre il *Final* presenta una riproposta tematica di vari elementi, provenienti soprattutto dalla musica della ragazza americana.

Sul manoscritto troviamo, per mano di Cocteau, il testo degli interventi cantati, i dialoghi dei manager, l'indicazione dei rumori in partitura e persino la cancellazione di alcune battute: si può comprendere l'insofferenza di Satie nei confronti dello scrittore, che si permetteva di modificare non solo i dettagli della composizione, ma la struttura e il senso stesso della musica.

Alla luce di queste considerazioni si evince come possa essere arduo procedere all'analisi musicale di quest'opera, la cui struttura e i significati si sono modificati nel tempo e il più delle volte non per mano di Satie. Nonostante la complessità della partitura, l'architettura generale è comunque evidente: si tratta sostanzialmente di tre brani, come tre erano le *Gymnopédie*, le *Sarabandes* e le *Gnossiennes* ma soprattutto come i *Trois Morceaux en forme de poire*, che avevano fatto incontrare Satie e Cocteau nell'aprile del 1916. La raccolta di pezzi a quattro mani consta sì di tre *Morceaux*, ma è incorniciata da due brani iniziali e da due finali, in modo non del tutto dissimile dalla struttura di *Parade* nella sua versione definitiva:

---

53 Sul manoscritto, infatti, troviamo la dicitura *Prestidigitateur chinois* al presentarsi di questo tema, ma questa è stata cancellata, probabilmente da Cocteau stesso, poiché in questo momento si fissò invece l'entrata del manager francese che precede l'esibizione dell'illusionista orientale.

54 L'instabilità della struttura del manager a cavallo costrinse la compagnia a modificare il suo intervento: il giorno precedente alla prima del balletto Picasso decise di far esibire soltanto il cavallo, animato da due danzatori, per il quale Massine ideò sul momento una coreografia destinata ad essere eseguita senza musica.

*Manière de commencement – Allez modérément*  
*Prolongement du même – Au pas*  
*Morceau No.1 – Lentement*  
*Morceau No.2 – Enlevé*  
*Morceau No.3 – Brutal*  
*En plus – Calme*  
*Redite – Dans le lent*

Il pezzo centrale, *Enlevé*, non è stato scritto appositamente per la raccolta ma recupera materiale musicale composto in precedenza; esso possiede una struttura ABA, in cui la sezione A è ulteriormente sezionabile in una forma tripartita ABA. Anche nel numero centrale di *Parade*, la *Petite fille américaine*, si può individuare una struttura simile, in cui B corrisponde al *Rag-time du paquebot* (un brano non originale ma ripreso da una composizione scritta precedentemente, in questo caso non da Satie) il quale si presenta a sua volta in forma ABA', in cui A è suddivisibile ancora secondo la stessa disposizione tripartita.

Nei loro approfonditi studi, Jacinthe Harbec<sup>55</sup> e Christine Reynolds<sup>56</sup> individuano precise simmetrie e corrispondenze numeriche nella struttura di *Parade*; alla luce di quanto esposto precedentemente, sembra più opportuno notare come la partitura possieda sì una macrostruttura particolarmente ordinata ma, al suo interno, non appaia caratterizzata da un rigoroso piano strutturale quanto più da una sovrabbondanza poco ordinata di elementi tematici (fra cui contrappunti, danze barocche, temi classici e melodie da music-hall) in cui «l'assenza di retorica e di ogni senso di sviluppo connesso con un piano narrativo»<sup>57</sup> contribuisce a rendere la musica un complesso frammentario e cangiante:

La partition à quatre mains de *Parade* est, d'un bout à l'autre, un chef-d'œuvre d'architecture ; c'est ce que ne peuvent comprendre les oreilles habituées au vague et aux frissons [...] Leurs nombreux motifs, distincts les uns des autres, comme des objets, se suivent sans développement et ne s'enchevêtrent pas. Une unité métronomique

55 J. Harbec, '*Parade*': les influences cubistes sur la composition musicale d'Erik Satie, cit.

56 C. Reynolds, '*Parade*': ballet réaliste', cit.

57 R. Orledge, *Satie. The Composer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 225.

préside à chacune de ces énumérations qui superposent la simple silhouette du rôle et les rêveries qu'il suscite. Il y a dans le chinois, la petite américaine et les acrobates, des nostalgies inconnues jusqu'à ce jour avec des moyens d'expression d'une si grosse loyauté. Jamais de sortilèges, de reprises, de caresses louches, de fièvres, de miasmes. Jamais Satie ne «remue le marais». C'est la poésie de l'enfance rejointe par un maître technicien.<sup>58</sup>

La ripetizione quasi ossessiva di brevi elementi tematici, pedali di tonica interminabili e concisi ostinati conferisce alla musica un aspetto grottesco anche perché molti di questi motivi, con un'assurda tendenza all'economia del materiale musicale, condividono lo stesso assetto ritmico o melodico. Questa modalità compositiva era già stata sperimentata in pezzi come *Prélude en tapisserie* (1906) e *Sports et divertissement* (1914) e sembra ricalcare la scarna e libera configurazione degli appunti che inizialmente Cocteau aveva inviato a Satie. Si prenda ad esempio il foglio riservato a *La Petite fille américaine*:

The Titanic – “Nearer My God to Thee” – elevators – the sirens of Boulogne – submarine cables – ship-to-shore cables – Brest – varnish – steamship apparatus – The New York Herald – dynamos – airplanes – short circuits – palatial cinemas – the sheriff's daughter – Walt Whitman – the silence of stampedes – cowboys with leather and goat-skin chaps – the telegraph, operator from Los Angeles who marries the detective in the end – the 144 express – the Sioux – the cordillera of the Andes – Negroes picking maize – jail – the reverberation – beautiful Madame Astor – the declarations of President Wilson – torpedo boats – mines – the tango – Vidal Lablanche – mercury globes – projectors – arc lamps – gramophones – typewriters – the Eiffel Tower – the Brooklyn Bridge – huge automobiles of enamel and nickel – Pullman cars which cross the virgin forest – bars – saloons – ice-cream parlors – roadside taverns – Nick Carter – Helene Boodge – the Hudson and its docks – the Carolinas – my room on the seventeenth floor – panhandlers – posters – advertising – Charlie Chaplin – Christopher Columbus – metal landscapes – the list of the victims of the Lusitania – women wearing evening gowns in the morning – the isle of Mauritius – Paul et Virginie.<sup>59</sup>

58 J. Cocteau, *Le Coq et L'Arlequin*, cit., p. 31.

59 R. H. Axson, *'Parade': cubism as theatre*, New York Outstanding Dissertations in the Fine Arts, Garland Publishin, 1979, app. 1, pp. 236-7.

L'evocativa giustapposizione di immagini irrelate potrebbe aver ispirato l'assetto compositivo del brano ispirato alla ragazza americana, basato sull'accostamento di almeno una dozzina di motivi ritmico-melodici che incorniciano il già citato *Rag-time du paquebot*, che Satie aveva composto sulla base di un altro pezzo dal significativo titolo di *That Mysterious Rag*. Il *Rag-time du paquebot* si trova nel perfetto centro di tutta l'opera ed è stato definito da Andreas Münzmay<sup>60</sup> un *objet trouvé*, un materiale musicale decontestualizzato e ricollocato. L'inserimento di questo brano, in un momento così significativo, mette in discussione l'identità dell'opera: gli spettatori stanno assistendo ad un balletto "colto" oppure a musica per intrattenimento? Inoltre, la ragazza che danza rievoca più volte l'affondamento del Titanic, accompagnata da una musica simile a quella che potrebbe essere stata suonata dall'orchestra nella grande sala del transatlantico. I superstiti del naufragio narrarono che i musicisti non smisero mai di suonare, nonostante il disastro imminente; il pubblico di *Parade* in questo momento perde l'orientamento, assomiglia e forse diventa quello del Titanic durante il suo inabissarsi. Non è di certo casuale che la seconda immagine (*Nearer My God to Thee*) evocata da Cocteau negli appunti citati sopra, sia il titolo del canto che, secondo alcuni testimoni del naufragio, venne eseguito dai musicisti durante l'evento tragico. Il profilo melodico dell'inno, inoltre, assomiglia al tema della fuga presentata nel *Prélude*; ancora una volta Satie utilizza la musica per confondere la posizione dell'ascoltatore: un contrappunto e, poco prima, un corale non si ascoltano di norma in un balletto, ma in chiesa. Il pubblico sta forse partecipando ad un rito?

### 7. « *L'histoire d'un malentendu entre les artistes et le public* »<sup>61</sup>

Le reciproche interferenze fra gli autori nello sviluppo dello spettacolo, così come la loro sostanziale indipendenza nel concepire il

60 A. Münzmay, "That Mysterious Rag. Wie Erik Satie in 'Parade' das merkwürdige Verhältnis zwischen Theater und Wirklichkeit komponiert", in S. Kellerer, A. Nierhoff-Fassbender, F. Theofilakis (a cura di), *Missverständnis/Malentendu: Kultur zwischen Kommunikation und Störung, Studien zur Moderneforschung*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2008, pp. 225-241.

61 J. Cocteau, cit. in H. Maxel, «Les 'Ballets Russes' – Leur Orientation Nouvelle», *Les Annales Politiques Et Littéraires*, 3 giugno 1917, p. 510.



progetto secondo modalità e tempi autonomi, conferirono a *Parade* un «carattere fondamentalmente composito ed irrisolto»<sup>62</sup>. In questo spettacolo multidimensionale, tutti gli elementi ideati da Satie, Cocteau, Picasso e Massine concorrono allo stesso fine: lo spazio teatrale, che comprende la platea, il palcoscenico e il fondale, viene incessantemente forzato, compresso e poi dilatato, sfocando la distinzione fra il reale e il rappresentato. I contrasti presenti nell'opera – fra spettacolo esterno e interno, fra pubblico reale e fittizio, fra manager e artisti, fra balletto e circo, fra danza classica e gesti quotidiani, fra musica d'arte e musica d'intrattenimento, fra strumenti musicali e rumori, fra il ragtime e la fuga, fra la *parade* e il rito... – vengono talvolta esasperati, talvolta resi ambigui. Per quanto lo spettatore cerchi di individuare in questo groviglio la prospettiva corretta da cui osservare *Parade*, alla fine i manager continueranno a cadere l'uno sull'altro disperandosi perché il pubblico non ha capito, nemmeno questa volta, quale sia il vero spettacolo.

---

62 A. Nigro, "Depero e Djagilev: un incontro sul filo del rasoio", in *Picasso e Napoli: Parade, catalogo della mostra*, a cura di S. Bellenger e L. Gallo, Milano 2017, p. 173.



Flavia Casari  
JOHN CAGE E MARTIN HEIDEGGER  
Ritornare là dove i nomi sono di troppo

Esistiamo  
in una  
situazione  
che esige  
una maggiore  
serietà.

Le cose vanno e vengono.  
Esse sono assenti più di quanto non siano presenti.

La logica siamo noi ad apportarla. Ciò che è non dipende da noi, siamo noi a dipenderne. Quando qualcuno dice "io penso" significa che preferisce continuare a pensare piuttosto che arrivare a una conclusione. Diventava ormai chiaro a entrambi che non si andava *da nessuna parte*.

Non possediamo che **oggetti** ma siamo sempre nel processo.  
Solo che lo abbiamo dimenticato.

Quello che non dice è il cuore di quello che dice.  
Ogni suono può diventare il Buddha.

Silenzio: gente che ha fiducia gli uni negli altri.

I silenzi parlano per me. Silenzio: poiché tutto comunica già, perché voler comunicare?

Non imporre nulla. Lasciar essere.

Permettere ad ogni cosa, come ad ogni suono, di essere il centro del mondo.

L'ultimo sentiero della musica conduce oggi alla conoscenza di sé attraverso la negazione di sé; e il suo sentiero mondano conduce pur esso alla rinuncia a sé stessi.

Un'azione sperimentale non si svolge in termini di prove ed errori [...] vede le cose effimeramente coinvolte in un gioco infinito di interpretazioni.

L'arte è l'imitazione della natura nel suo modo di operare.  
Oppure, una rete.

Le coincidenze di eventi liberi con punti di tempo strutturali possiedono un carattere di speciale luminosità, poiché, in tali momenti, si evidenzia la struttura paradossale della verità.

Il /musicista/ vero è un poeta che un giorno scoprirà in sé stesso la presenza del domani nel nostro presente [...] poeti sconosciuti legislatori del mondo: per il cui mezzo la razza umana è preservata.

La migliore - la sola - maniera di lasciare qualcuno essere ciò che è, e dunque di pensare agli altri, è di lasciarlo essere sé stesso.

Intendo dire che dove il metodo si attesta nel Niente, il senso **esplode** e la nostalgia si acquieta.

Alcune frasi, liberamente tratte da due libri di John Cage *Silenzio e Per gli uccelli*<sup>1</sup>, sono state disposte casualmente nella pagina con una modalità che fu molto cara allo stesso Cage poiché in grado di aprire nuove possibilità, nuove associazioni di idee. Si possono scorgere in queste parole delle affinità di pensiero tra uno dei più rivoluzionari musicisti del Ventesimo secolo e uno dei più importanti pensatori dello stesso periodo, Martin Heidegger? Quanto segue nasce dalla curiosità di mettere in luce se esistano delle affinità e quali esse siano.

Sia Heidegger che Cage, dopo aver denunciato una 'svolta' nel loro modo di pensare, hanno incentrato il proprio lavoro sul linguaggio e il silenzio. Che analogie intercorrono quindi tra l'essere heideggeriano e il processo cageano a partire dalle loro definizioni di φύσις e natura, ni-ente e no-thing, *hörig* e ascoltatore, *Lichtung* e Buddha, mondo storico e modo di vita quotidiano, opera che apre un mondo e arte-vita che crea uno spazio di tempo, vita autentica e conoscenza di sé, pericolo e necessità di maggiore serietà, tecnica e tecnologia?

Nel pensiero di entrambi si assiste ad un rifiuto dell'estetica tradizionale, intesa come scienza del bello o delle percezioni dei sensi, e ad una ridefinizione del ruolo dell'arte nella vita dell'uomo contemporaneo; emerge l'insoddisfazione per il modello di vita proposto dalla società massificata e fondamentalmente competitiva della cultura post-moderna. Dare importanza all'arte significa cercare altre direzioni che non conducano necessariamente alla supremazia del pensiero scientifico e, soprattutto, dell'uomo che dedica al 'mondo del sì (*Man*)' e dell'arrivismo ogni suo pensiero e azione.

Secondo Heidegger, l'arte ha assunto un preciso valore gnoseologico da quando l'uomo, nella sua storia millenaria, ha modificato e dimenticato il rapporto che lo lega necessariamente al mondo in cui è gettato. Agli albori del pensiero occidentale c'era una vicinanza essenziale tra matematica, teoria dell'armonia, metafisica e τέχνη. Ora invece tutto esiste in funzione del volere umano: la natura è diventata l'insieme ordinato degli enti pensati come risorse (*Gestell*), assecondare la natura in funzione dei propri scopi si è trasformato in uno sfrenato sfruttamento ambientale

1 J. Cage, *Silenzio*, trad. it. di R. Pedio, Milano, Feltrinelli, 1980; John Cage, *Per gli uccelli*, trad. it. di D. Bertotti, Torino, testo&immagine, 1999.

e, mentre la scienza rappresenta la natura come oggetto, la tecnica la trasforma in un fondo sempre a disposizione (*Bestand*) dell'uomo progettare. Heidegger cerca di capire i motivi teorici e concettuali che spieghino questo cambiamento radicale e individua il punto di non ritorno nel mutamento avvenuto quando, da un domandare incentrato sull'essere, si è passati a considerare quasi esclusivamente l'essere dell'ente. Cage non ripercorre le tappe del pensiero occidentale, dopotutto non è un filosofo, ma rifiuta un modello artistico basato sull'imposizione di idee e sentimenti (di compositori ed esecutori) considerati modelli dalla tradizione. Si rivolge a pensatori e pratiche tipiche delle filosofie orientali che a suo parere aiutano l'uomo a riavvicinarsi all'originario. Quello che emerge dal suo percorso è un interesse iniziale per l'uomo e il suo ruolo nelle dinamiche del mondo ma poi, man mano che il pensiero si approfondisce, si assiste ad un avvicinamento all'originario, l'essere, il nulla di ente, il silenzio.

Se si accetta l'arte come una forma di vita, come un pensiero che muta i rapporti tra uomo e uomo e le relazioni tra uomo e ambiente, un'arte che apra un mondo e che sia ecologia allora bisogna anche rifondare la vita stessa e il modo in cui l'uomo considera sé stesso. Heidegger ci presenta un uomo che diventa Esserci: colui che, dato il suo essere, si apre al mondo nel prendersi cura e la sua essenza è più ascoltare che volere perché l'apertura al mondo precede qualsiasi agire e conoscere. C'è un'utilità nell'opera d'arte che per Heidegger consiste nel dare la possibilità ad un nuovo mondo di dischiudersi, permettere un nuovo inizio in cui l'essere e l'essere degli enti si svelino. Per Cage d'altronde l'opera d'arte insegna all'uomo a cambiare sé stesso e ad accettare le cose per quello che sono, nella loro contingenza. In entrambi i casi la vita individuale autentica si presenta come essenzialmente non intenzionale perché non determina l'e-venire della φύσις (la sua perenne attività di ποίησις) ma vi è inserita come l'anello di un processo.

Possono, quindi, esserci davvero delle connessioni profonde tra due personaggi tanto diversi? Tra l'esuberanza di chi è artisticamente cresciuto nella New York degli anni Cinquanta, tra Pollock e gli espressionisti astratti, venendo da Feldmann e Schönberg e il ripiegamento di un uomo che ha trascorso gli ultimi venti anni della sua vita a Todtnauberg, in mezzo alla Foresta Nera, dedito indefes-

samente alla sua attività di ricerca filosofica, muovendosi solo per tenere sporadiche conferenze?

Si può pensare che Cage abbia messo in opera ciò che Heidegger ha più raffinatamente pensato? Quando Jaspers chiese a Husserl che cosa fosse la fenomenologia, si sentì rispondere «Lei fa dell'eccellente fenomenologia nei suoi scritti. Non ha bisogno di sapere cos'è, visto che la fa. Pensi solo a continuare»<sup>2</sup>. È lecito immaginare che se Cage avesse chiesto la stessa cosa ad Heidegger<sup>3</sup> la risposta sarebbe stata all'incirca la stessa? Perché non ci fu nessun contatto tra i due al termine della Seconda guerra mondiale? È pura casualità o qualche componente del loro pensare e agire ha forse indotto questa incomunicabilità?

1. *'Uscite da qualsiasi gabbia, vi ritroverete dentro'*

John Cage non si sarebbe definito un compositore ma un organizzatore di eventi che diano la possibilità all'arte di essere vita. Non parlava di musica ma di suoni lasciati liberi di essere se stessi che illuminandosi avrebbero evidenziato la struttura paradossale della verità. La sua opera non si rivolge a spettatori ma ad ascoltatori disposti a dirigere la propria attenzione verso un luogo dove il linguaggio non è funzionale alla pratica progettazione e il tempo non necessita di essere misurato. Nella sua musica ci mette di fronte ad un mondo diametralmente opposto rispetto a quello a cui ci ha abituato la cultura occidentale, il suo pensiero non è più prescrittivo bensì ad un'azione nel mondo dei suoni e, più originariamente, in quello del linguaggio: è un pensiero che vuole essere prima di tutto vissuto. La sua portata rivoluzionaria ha rischiato però di essere fraintesa sia dai compositori di professione che negli anni Cinquanta, quando Cage ha cominciato a farsi conoscere in Europa, erano impegnati in un'estrema razionalizzazione della musica (basti pensare al serialismo integrale di Boulez), sia dagli ascoltatori che,

---

2 K. Jaspers, *Mein Weg zur Philosophie in Philosophie und Welt*, München, 1958, p. 327; cit. in Umberto Galimberti, *Invito al pensiero di Heidegger*, Milano, Mursia, 1986, p. 16.

3 Ciò tenendo conto della diversa declinazione del termine "fenomenologia" in Husserl e nel suo allievo.

inseriti in situazioni fortemente inusuali, riuscivano a cogliere solo la provocazione o a trasformare l'evento in null'altro che anarchia. Cage si impegnò quindi molto, sia in pubbliche conferenze sia nella stesura di libri e articoli, affinché venisse avvertita tutta la serietà e l'urgenza del suo pensiero, sebbene sempre nel suo stile tipicamente umoristico e forse volutamente provocatorio «La sua musica è un *Koan*?»<sup>4</sup>.

In lingua italiana abbiamo due dei suoi libri, *Silenzio* e *Per gli uccelli*, oltre alla corrispondenza con Pierre Boulez e alcuni articoli e interviste. *Silenzio*, pubblicato nel 1971, è un'antologia tratta da due opere: *Silence* e *A Year from Monday*. In *Silence* Cage raccoglie articoli e conferenze tenute dal 1939 al 1961. Come lo stesso Cage ci confessa, ha scelto questo titolo ripensando alla 'svolta' indotta nel suo pensiero dall'esperienza della camera anecoica, una stanza perfettamente insonorizzata e priva di risonanze. Prima di esservi entrato credeva, ingenuamente, che esistesse realmente il silenzio anche se non si era mai preoccupato di localizzarlo. Una volta entrato nella stanza, in perfetto 'silenzio', si accorse che continuava a sentire due suoni: uno alto e uno basso. Il tecnico gli spiegò che il suono grave era prodotto dalla circolazione del sangue nelle vene e quello acuto dall'attività del sistema nervoso. Non esisteva quindi per l'uomo una situazione priva di suoni «Finché non sarò morto esisteranno suoni; e seguiranno dopo la mia morte. Non c'è da temere per il futuro della musica»<sup>5</sup>.

In *A Year from Monday*, che comprende scritti risalenti agli anni 1962-67, Cage dichiara parzialmente cambiato il suo interesse: ora vuole cambiare il mondo, anche se, fin dalla prefazione, insinua il dubbio che lo stesso scrivere musica sia già, originariamente, un esprimere questa volontà. «Senza dubbio le mie idee presero avvio dal campo musicale [...] Il nostro lavoro vero, oggi, se amiamo l'umanità e il mondo in cui viviamo, è la rivoluzione [...] vorrei che le nostre attività fossero più sociali, e sociali in modo anarchico. In realtà persino in campo musicale un happening è questo»<sup>6</sup>.

---

4 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 9.

5 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 28.

6 Ivi, p. 19.



*Per gli uccelli*, invece, propone una serie di interviste a lui fatte dal musicista, musicologo e filosofo francese Daniel Charles tra il 1968 e il 1971. Il titolo deriva da un gioco di parole usato dal filosofo e mistico cinese Chuang-tzu per descrivere l'esperienza del ritorno ad una coscienza originaria dove la significatività del linguaggio è inoperante: è come 'entrare nella gabbia degli uccelli senza farli cantare' ma si può anche tradurre 'ritornare là dove i nomi sono di troppo'. Charles ci informa che il suo intento era quello di far emergere il taoismo di Cage e Cage, d'altra parte, ci racconta la sua iniziale insofferenza verso queste situazioni in cui un intervistatore, che era allo stesso tempo musicista e filosofo, sottoponeva tutto quello che diceva alla domanda «Può precisare?»<sup>7</sup>. Le interviste in cui si cercava di dedurre conseguenze da premesse si sono nel tempo trasformate in conversazioni, con un dialogo più agevole e meno organizzato «Diventava ormai chiaro ad entrambi che non si andava da nessuna parte»<sup>8</sup> o se volessimo dirlo con le parole di Heidegger, diventava chiaro che, nel momento in cui si parla di silenzio, di ni-ente, del nulla di ente, si è su un *Holzweg* (un sentiero dei boschi, un passaggio che può in ogni istante immettersi nel non segnato, lì dove nulla è più in grado esplicitamente di condurre): non si può uscire dal circolo ermeneutico.

## 2. *La musica*

Nella terza conversazione di *Per gli uccelli*, Cage ci propone un'evoluzione delle sue opere in questi termini:

Prima esse potevano benissimo passare per espressive. A volte mi sembrava di arrivare a 'dire' qualche cosa. Quando ho scoperto l'India, quello che dicevo ha cominciato a cambiare. E quando ho scoperto la Cina e il Giappone, ho cambiato il fatto stesso di dire qualcosa: non ho più detto nulla. Silenzio: poiché tutto comunica già, perché voler comunicare?<sup>9</sup>

---

7 Ivi, p. 3 e p. 267.

8 Ibidem.

9 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 101.

Il primo periodo, quindi, terminò con l'accettazione dell'estetica indiana ma questo fu possibile solo perché Cage, all'epoca allievo di Arnold Schönberg, aveva avviato da tempo una serie di riflessioni e sperimentazioni che lo condurranno in tale direzione. L'incontro con Schönberg fu per Cage essenziale non tanto per l'interesse verso la tecnica dodecafonica ma perché, la lucidità dell'analisi musicale del maestro, gli permise di definire con precisione le componenti e le peculiarità della musica europea per poterne poi prendere le distanze. Ciò che emerge da queste riflessioni è che la musica, secondo la tradizione europea, può essere intesa come un vero e proprio linguaggio in cui la volontà, del compositore prima e dell'esecutore poi, piega il materiale sonoro con finalità espressive e comunicative, ovvero l'intento è quello di inserire lo spettatore in un universo sonoro per, direbbe Cage, raccontargli una storia. Innanzitutto, avviene una selezione di suoni, consonanti o dissonanti, organizzati in seguito in unità sempre più complesse (armonie, incisi, frasi, periodi, forme) che daranno vita così ad una struttura. L'ascoltatore a sua volta richiede una certa intelligibilità e prevedibilità in cui potersi orientare. Schönberg parlando del concetto di forma ci dice:

In senso estetico, il termine 'forma' significa che il pezzo è 'organizzato', e cioè che è costituito da elementi che funzionano come quelli di un organismo vivente. Senza organizzazione la musica sarebbe una massa amorfa, inintelligibile al pari di uno scritto senza punteggiatura, ovvero sconnessa come una conversazione che salti insensatamente da un argomento all'altro. I requisiti essenziali della creazione di una forma comprensibile sono la logica e la coerenza: la presentazione, lo sviluppo e i collegamenti reciproci delle idee devono essere basati su relazioni interne, e le idee devono essere differenziate tra loro in base alla loro importanza e alla loro funzione<sup>10</sup>.

Quello che per Cage diventa incomprensibile è proprio la premessa di questo pensiero: la scelta arbitraria del suono anziché del rumore. Perché scegliere determinate frequenze prestabilite (il suono in senso stretto, le note) quando l'ambiente, in cui l'uomo si trova, offre un molto più ampio campo di possibilità?

---

10 A. Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, trad. it. di G. Manzoni, Milano, Suvini Zerboni, 1967, p. 1-29.

Il materiale sonoro deve comprendere per Cage sia il suono comunemente inteso sia i rumori, cioè tutti quei suoni non prodotti da frequenze periodiche che nella vita quotidiana consideriamo solo un'inevitabile e fastidiosa conseguenza degli oggetti da noi utilizzati. Da questa idea deriveranno le composizioni per soli ensemble di percussioni<sup>11</sup> (formazione a cui, prima di Cage, era stato dedicato solo *Ionisation* di Edgar Varèse, 1931) e l'invenzione del pianoforte preparato<sup>12</sup> ma Cage andrà oltre e arriverà a dire che il silenzio non esiste (come si ricorderà dall'esperienza della camera anecoica). Dal momento in cui un uomo è nel mondo per lui i suoni sono una presenza continua e se proprio si vuole parlare di

- 
- 11 Ne è un esempio *But what about the noise...* New York City, agosto 1985, per ensemble di percussioni (da tre a dieci musicisti), durata indeterminate. Il titolo completo è *But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of "Papiers froissés" or tearing up paper to make "Papiers déchirés?"* Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests. Questo lavoro fu realizzato per la commemorazione dei cent'anni dalla nascita di Jean Arp. Il titolo è tratto da una lettera scritta a Cage da Greta Ströh, direttrice della Arp Foundation. Chi assiste a questa performance si trova inserito in una serie di rumori prodotti dai musicisti variamente dislocati nel luogo dell'esecuzione. Gli esecutori hanno a disposizione dieci fogli di partitura. Ogni musicista deve stabilire la propria velocità di esecuzione e questo permette a Cage di parlare solo di parti e non di partitura. Ciò che interessa è la simultaneità degli eventi e non la loro sincronizzazione.
- 12 Il più importante lavoro di Cage per pianoforte preparato fu indubbiamente *Sonatas and Interludes*, New York City, febbraio 1946 – marzo 1948. Il primo pezzo per pianoforte preparato, *Baccanale*, risale al 1940 ed era stato composto per la compagnia di danza di Syvilla Fort. Cage dichiara che l'idea sia nata dalla necessità di far stare un'orchestra di percussioni nel teatro troppo piccolo in cui doveva tenere il concerto. Così, molto provocatoriamente, spiega ai suoi colleghi europei la necessità di trasformare radicalmente lo strumento protagonista per eccellenza dell'evoluzione artistico-musicale dei precedenti quasi due secoli. La partitura diventa operativa (o casuale come la definisce Daniel Charles) e ci vengono indicate le operazioni da fare (inserire determinati materiali tra le corde, suonare il tasto corrispondente a quella nota e lasciare il suono vibrare per un dato intervallo). La partitura in apparenza è identica a una qualsiasi altra partitura per pianoforte ma il risultato acustico non è assolutamente prevedibile, dipende dal tipo di preparazione, dal pianoforte a disposizione e dalla riuscita della preparazione in quel caso specifico. Le preparazioni non sono oggetto del caso (vedi *Table of preparations*) ma Cage dice anche che esse vanno scelte come le conchiglie su una spiaggia, cioè scegliendo tra le opzioni a disposizione ciò che si ritiene personalmente più bello.

silenzio lo si può intendere come l'insieme dei suoni non voluti. I suoni vengono ora intesi come il libero apparire o scomparire «di bolle sulla superficie del silenzio»<sup>13</sup>, la musica non è più composizione intenzionale ma «è la vita di questi suoni»<sup>14</sup>, ogni suono nel suo e-venire deve essere lasciato libero di mostrarsi secondo le sue modalità di presentificazione. Il tempo non è più inteso, quindi, come la somma di momenti calcolabili ma come «il fatto stesso di emergere, di mutare e quindi di sparire: è l'accumulo e l'alternanza di tutto questo ed è il fatto di pensare questo andirivieni, questa presenza e questa assenza»<sup>15</sup>. Il tempo è quindi disvelamento dell'essere, ἀλήθεια.

In altri termini, questa nuova concezione di tempo si traduce in una nuova idea di struttura e nell'introduzione del campo del casuale. La struttura di un'opera non è più fondata sull'organizzazione delle idee musicali ma sulla durata che permette di accettare uno spazio sonoro totale «in cui i limiti sono definiti unicamente dall'orecchio»<sup>16</sup>. Per 'caso' invece si intende che «possono esserci parecchi avvenimenti che si svolgono contemporaneamente oppure successivamente senza alcun rapporto»<sup>17</sup>. Si veda a questo proposito *Credo in us* del 1942 per pianoforte, percussioni e radio<sup>18</sup>. Dice Cage che, come in un bosco, osser-

---

13 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 12.

14 Ivi, p. 82.

15 Ivi, p. 91.

16 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 28.

17 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 34.

18 *Credo in Us*, New York, Giugno 1942. Coreografia: Merce Cunningham and Jean Erdman. All'interno della composizione si alternano tre tipologie di sezioni. In una si sovrappongono figurazioni ritmiche irregolari eseguite da due percussionisti su gong muti, lattine, campanello elettrico e tom-tom e dal pianista sul pianoforte con corde libere; a questa si aggiunge, in intervalli indicati, qualsiasi cosa trasmessa alla radio in quel momento o musiche di altri autori (Cage suggerisce Dvořák, Beethoven, Sibelius o Šostakovič). Ne risulta una contrapposizione tra ciò che si è abituati ad ascoltare (trasmissioni radiofoniche o musica sinfonica) e una grande massa di rumore. La terza tipologia è caratterizzata dall'utilizzo di figurazioni ritmiche regolari e più ripetitive, il pianista stoppa le corde del pianoforte (cioè impedisce alle corde di vibrare bloccandole con una mano) oppure esegue ritmi semplici sui tom-tom o battendo la mano sul legno del pianoforte, la radio è assente. Ci sono poi tre interventi (*progressions*) affidati

vando ogni singolo componente (un fungo, un albero) si potrà ritrovare in esso un'organizzazione o una struttura, ampliando la veduta e facendolo per tutto un giorno si vedrà che nell'insieme non c'è un'organizzazione necessaria ma contingente, casuale. Silenzio, caso e indeterminazione sono in stretto rapporto tra loro; quello che vuole raggiungere Cage con l'utilizzo del caso<sup>19</sup> e dell'indeterminazione<sup>20</sup> è la rinuncia al controllo e al porre re-

---

essenzialmente al pianoforte: nel primo una semplice melodia eseguita al pianoforte con le corde stoppate evoca il tipico timbro del banjo agli albori del jazz, la seconda, dopo una prima parte in cui si alternano confusamente percussionisti e pianista, consiste in una vera e propria lotta tra violenti accordi del pianoforte e interventi della radio in cui nessuno dei due sembra cedere, la terza infine è di impronta chiaramente jazzistica e le corde del pianoforte sono usate sia libere che mute. Ne risulta un campo sonoro in cui nessun genere musicale è rifiutato e il rumore è ben accetto.

- 19 Questa evoluzione nella concezione del caso e del suo utilizzo nella composizione è proposta da Cage nella *Quinta conversazione* di *Per gli uccelli*. In un primo momento Cage si serve di *templates*, cioè moduli ripetitivi, *patterns*. Un esempio è dato dal foglio di carta bucato utilizzato più volte per trovare le altezze in *Music for Carillon n°1*, 1960. Questa possibilità di riutilizzo può però far pensare alla ripetizione di motivi. Vengono così introdotti diagrammi per evitare di incappare nella logica delle variazioni e ripetizioni (vedi *Music of Changes* per pianoforte, 1951). Infine, con l'utilizzo di mappe astronomiche e operazioni casuali (ad esempio usando *I Ching*) per evitare di riposizionarsi nello stesso punto nella mappa si può evitare qualsiasi tipo di ripetizione (vedi *Etudes australes* per pianoforte, 1974-75).
- 20 Per indeterminazione si intende che non tutti i parametri compositivi ed esecutivi sono stati preliminarmente determinati dal compositore o dall'esecutore. Indeterminazione nell'esecuzione: regole stabilite dal compositore permettono all'esecutore di decidere la forma, le modalità di esecuzione o entrambe. Vedi la *Terza Sonata* per piano di Boulez, il *Klavierstück XI* di Stockhausen o il *Labirinto* di Canino in cui l'esecutore deve concatenare dei frammenti a piacere. Il compositore offre all'esecutore un'opera aperta ma nel momento in cui questo si appresta ad eseguirla la ricomponе (a tavolino o estemporaneamente durante l'esecuzione); in entrambi i casi l'opera aperta ritorna ad essere un'opera chiusa, un oggetto e non un processo. Vedi di J. Cage *But what about the noise....* per percussioni. Indeterminazione nella composizione: il compositore organizza il materiale sonoro utilizzando metodi casuali. La partitura risultante, più o meno tradizionale, è però fissa. Un esempio antico e curioso è il *Musikalisches Würfelspiel* di Mozart, un sistema ideato nel febbraio del 1787, che permetteva di comporre un minuetto utilizzando due dadi e un foglio di battute. Un esempio più recente è *Music of Changes* di Cage. Combinazione dei metodi precedenti: un processo in parte casuale genera

strizioni al Silenzio, quel silenzio che la filosofia zen chiamerebbe il nulla e Heidegger la verità dell'apertura dell'essere, il ni-ente, il nulla di ente.

Il cammino verso il Silenzio passò quindi dall'estetica indiana: l'arte seguendo la tradizione indù fu alla base delle *Sonate e interludi* del 1948 per pianoforte preparato. Affinché ci sia *rasa* (emozione estetica nell'ascoltatore) l'opera deve evocare un *bahva* (uno dei modi permanenti dell'emozione al quale devono essere subordinate le altre emozioni). Esistono quattro modi bianchi (eroico, erotico, meraviglioso e gaiezza) e quattro modi neri (pate-tico, odioso, furioso, terribile); in mezzo c'è la tranquillità, la più importante, la stessa che Meister Eckhart aveva chiamato serenità e Heidegger il lasciar-esser.

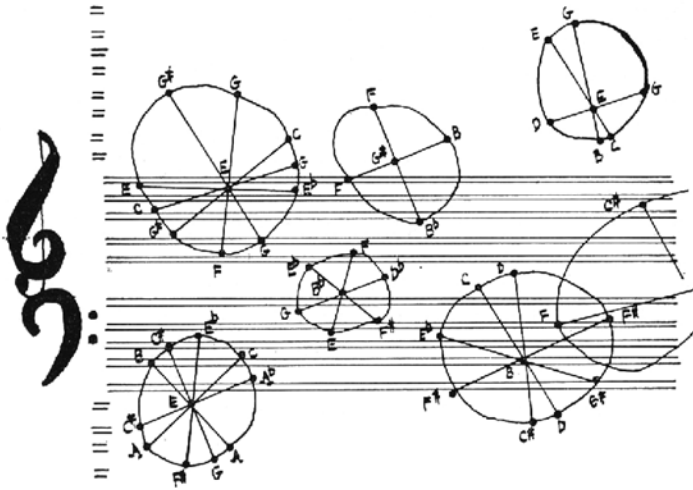
Il passo successivo avvenne con le *Sixteen Dances for Merce Cunningham* in cui Cage comincia a riflettere sulla contingenza del gusto personale e della volontà individuale «i miei gusti mi sembravano secondari»<sup>21</sup>. Mentre il passo definitivo arrivò col *Concerto per pianoforte preparato e Orchestra da camera*<sup>22</sup>.

---

una partitura non tradizionale e a sua volta aperta a varie interpretazioni da parte dell'esecutore. Esempi sono di Cage le molte *Variations* per percussioni e il *Concerto per pianoforte e orchestra*.

21 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 102.

22 *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, New York 1952. Nelle prime due parti orchestra e pianoforte si alternano sempre, solo nella terza parte suoneranno insieme. Secondo l'interpretazione che ne dà lo stesso Cage, nei primi due tempi il pianoforte è il portatore dell'estetica romantica e l'orchestra di quella orientale: «il pianista [...] seguiva l'orchestra come un discepolo segue il maestro in una sorta di antifona». Emerge così il conflitto di una scelta estetica che si risolve poi nel terzo tempo quando il pianista si congiunge all'orchestra nell'impersonalità abbandonando il gusto personale. Il pianoforte preparato è finalmente liberato dalla sua smania espressiva. L'esperienza del *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* dà il via ai lavori successivi di Cage nei quali sia l'espressività che il gusto personale del compositore sono banditi dalle sue composizioni.



Es. 1: John Cage, *Concerto for Piano and Orchestra*, New York, Edition Peters, estratto.

Viene lasciato sempre più posto ai silenzi: Cage smette di essere il compositore e i silenzi parlano per lui. Nella musica, tradizionalmente intesa, il silenzio è il periodo di stasi, di riposo, tra un evento sonoro e l'altro, tra varie manifestazioni di volontà e intenzionalità contro un ambiente statico e passivo. Ora il silenzio entra a far parte della musica ma l'azione non è propriamente quella di elevare il silenzio a materiale sonoro bensì quella di fare un passo indietro, nel luogo in cui non c'è selezione tra suoni più o meno potenti e comunicativi e dove il tempo non è ancora stato misurato. I silenzi cominciano a non dire più niente, lasciano parlare il Nulla o meglio sono pensiero dell'essere, sono ora paradossalmente pieni di significato.

Cage ci dice inoltre che «la personalità è una base troppo inconsistente per poterci costruire sopra un'arte»<sup>23</sup>, ciò non significa che essa non entri nell'arte, ne è bensì lo stile; quando si dice che una persona o un'opera hanno stile si intende sottolineare che esse esprimono spiccatamente la propria personalità. Inoltre, tutte le arti

23 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 100.

occupano un intervallo di tempo e come questo intervallo viene suddiviso costituisce la struttura ritmica; in questo intervallo di tempo si crea per Cage un binomio indissolubile tra grazia e chiarezza della struttura ritmica. Mentre la struttura ritmica è essenzialmente fredda, matematica e terrestre, la grazia, che non è la graziosità ma «il gioco con e contro la chiarezza della struttura ritmica»<sup>24</sup>, è calda, incalcolabile e umana.

Le due qualità [grazia e chiarezza] sono sempre presenti assieme nelle migliori opere delle arti del tempo [danza, poesia e musica], sempre e fecondamente contrapposte le une alle altre. È l'esistenza di questo gioco che ci permette di godere di opere di epoche passate per noi relativamente prive di significato se ci si limita a ricercare l'apprezzamento di uno stile»<sup>25</sup>.

Scoprendo infine la Cina e il Giappone, Cage scopre che tutto comunica già e che le emozioni, come la logica, non sono nell'opera ma nell'ascoltatore. Non si tratta più di scegliere un parametro del suono come base per la strutturazione o la destrutturazione: in entrambi i casi si cercherebbe di piegare il tempo alla propria volontà. Deve nascere una musica nuova, sperimentale, non nel senso che vengono fatti degli esperimenti prima per poter progettare il risultato poi ma nel senso che si cerca senza sapere quale sarà il risultato. Bisogna risalire ad un 'tempo zero', cioè al tempo-spazio aperto dal presentificarsi degli eventi prima che intervenga la misurazione del tempo funzionale all'uomo nel suo agire nel mondo per degli scopi. Il tempo non va considerato un oggetto di cui disporre ma un processo in cui si è inseriti, o magari gettati.

Cambiando così il modo di intendere l'arte musicale Cage modifica radicalmente anche il ruolo di compositore, interprete e ascoltatore. Il compositore diventa colui che organizza un evento capace di aprire uno spazio di tempo (*timespace*) in cui i suoni possano emergere. Il compositore deve trovare i mezzi per slegarsi dalla memoria e qui entrano in gioco le tecniche aleatorie, ad esempio, di *Music of Changes* e degli *Etudes australes*<sup>26</sup>.

---

24 Ivi, p. 102.

25 Ivi, p. 102.

26 *Etudes Australes* per pianoforte, 1974-1975. Questo lavoro è costituito da singole note o accordi ricavati posizionando un foglio di carta trasparente



Es. 2. John Cage, *Etude Australes* n. 3, New York, Edition Peters, p. 7.

Questo non vuol certo dire che chi ascolti non sia una mente teorizzante, non abbia un vissuto o dei sentimenti, al contrario:

Ascoltare suoni che non siano altro che suoni dispone alla teorizzazione la mente teorizzatrice; e le emozioni degli esseri umani vengono continuamente risvegliate dagli incontri con la natura. Non è forse vero che una montagna evoca senza intenzione in noi la meraviglia? E le

---

pentagrammato sulla carta astrale dell'emisfero australe. In tutto abbiamo trentadue studi raggruppati in quattro libri con otto composizioni ciascuno. Vengono eseguite contemporaneamente le note che si trovano su quattro pentagrammi: due pentagrammi (che ricoprono l'intera estensione della tastiera) sono affidati alla mano destra e altri due (con uguale estensione) alla mano sinistra. L'esecuzione risulterà talvolta particolarmente disagiata dovendo l'esecutore suonare note molto gravi con la mano destra mentre la mano sinistra si sposta nella zona medio-alta della tastiera. Le durate delle note si ottengono valutando gli intervalli spaziali orizzontali tra le note. Non vengono fornite indicazioni riguardo alle dinamiche, alle tipologie di attacco, all'utilizzo del pedale e modalità di esecuzione

lontre lungo il fiume l'allegria? E la notte nella foresta il timore? [...] L'emozione si produce nella persona che già la possiede. E i suoni, quando si consente loro di essere sé stessi, non esigono che chi li ascolta li ascolti senza alcun sentimento. Quanto si intende per capacità di risposta è appunto il contrario.<sup>27</sup>

Quello che ci propone Cage, in ultima analisi, non è altro che un nuovo modo di ascoltare in cui l'ascoltatore si pone davanti al suono senza pregiudizi o pre-intenzioni volitive. Ma questo non è l'epochè e la riduzione fenomenologia di Husserl? Non solo, Cage, in *Musica Sperimentale* del 1957, ci dice che la svolta consiste nell'«ascoltare, tra i suoni, quelli che non si intendono»<sup>28</sup>. E questo non sembra un'esemplificazione della particolare accezione heideggeriana del metodo fenomenologico, di quel disvelamento della verità, cioè dell'essere dell'ente, che originariamente si nasconde e ritrae perché non si può dire che l'essere è ma che l'essere si dà? Tutto ciò non implica che non si debbano più ascoltare opere scritte seguendo l'estetica 'classica' ma che lo si debba fare inserendole in qualcosa di più ampio, di più originario «Beethoven now is a surprise, as acceptable to the ear as a cowbell»<sup>29</sup>. Con la nascita della musica indeterminata l'interprete diventa il compositore e il buon interprete non è colui che sa imprimere il suo stile, cioè la sua spiccata personalità, all'esecuzione ma chi è in grado di lasciar liberi i suoni. Il pubblico si fa interprete e il compositore ascolta i suoni che già gli preesistono e che quindi lo determinano.

Cage ci dice che la bellezza non risiede in un certo equilibrio di proporzioni. Le previsioni e le proporzioni sono solo il modo con cui cerchiamo di rivestire le circostanze con delle nostre idee, di imporre la nostra volontà e costruire una forza coercitiva d'ordine e polizia. Se mentre elaboriamo delle idee le circostanze cambiano crediamo di aver fatto degli errori di calcolo, in realtà non è l'idea ad essere sbagliata ma la nostra presunzione che l'arte debba sottostare a delle nostre leggi. L'unica volta in cui ci accorgiamo che l'arte non è statica è quando i nostri calcoli, le nostre previsioni, non risultano esatte. La mente calcolante produce degli strumenti ma bisogna rinunciare ad essi o meglio si deve trovare il modo per usarli

---

27 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 29.

28 Ivi, p. 28.

29 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 13.

affinché non lascino traccia. Heidegger, osservando *Le Scarpe* di Van Gogh, ci ha detto che bisogna ritornare ad un rapporto originario con gli utensili, un rapporto come quello che la contadina aveva con le sue scarpe, un rapporto in cui l'oggetto in sé scompare per permettere a terra e mondo (grazia e chiarezza) di coappartenersi. «La contadina calza le scarpe nel campo. Solo lì esse sono ciò che sono. [...] Con esse cammina e in esse sta. A questo servono in concreto le scarpe [...] attraverso questo attrezzo si affida al richiamo scabro della terra; in virtù della fidatezza dell'attrezzo, la contadina può fidarsi del suo mondo»<sup>30</sup>. Cage, a sua volta, ci dice che bisogna ascoltare senza intenzionalità e solo così si potrà capire che le proporzioni non risiedono nella cosa ma fuori di noi, che la bellezza risiede nel nitore, la musica nella semplicità del lasciar essere.

### 3. *Un mondo contingente, conoscenza e linguaggio*

Il mondo è complesso e noi conoscendo semplifichiamo: questa è l'idea che sta alla base del lavoro di Cage. Noi stabiliamo, fuori dalle cose, un'unità di misura e poi ricollochiamo ogni cosa dentro questa unità, cioè creiamo relazioni. Così facendo, però, dimentichiamo le cose. In realtà, dice Cage, «siamo in una situazione di decentramento»<sup>31</sup>. Non esistono oggetti che ci aspettano statici affinché noi, trovandoceli di fronte, possiamo usarli a nostro piacimento bensì esistono processi in cui siamo da sempre inseriti. Ogni esistente è come una 'monade'<sup>32</sup> che rispecchia il mondo in cui è inserita e che, data la sua presenza, si trova in compenetrazione con le altre senza però sopraffarle. Esiste una pluralità di 'numeri uno' in compenetrazione senza ostruzione. Affinché due esistenti, come due suoni ad esempio, non si ostacolino bisogna che siano separati, bisogna che non ci sia niente (no-thing, ni-ente) nell'intervallo. «Ebbene, questo niente è ciò che consente a tutte le cose di esistere. Se lei [riferito a D. Charles] oppone Qualcosa a Nulla rimane nel

30 M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. di P. Chiodi, Paravia, Torino 1995, p. 38-39.

31 Ivi, p. 85.

32 Ovviamente quando qui si parla di monadi queste non hanno, a differenza di Leibniz, alcun riferimento a entità trascendenti.

gioco delle categorie intellettuali. Ciò che ho voluto dire parlando del “Nulla- che-è-tra”, del *nothing-in-between*, è che il Nulla di cui si tratta non è... né Essere né Nulla». <sup>33</sup> Il *nothing-in-between*, è fuori dalla relazione ‘essere e nulla’ poiché la relazione viene dopo, è «niente che non ha niente in sé» <sup>34</sup> perché semplicemente si dà. «Il fatto è che io non sono un filosofo...greco! Un tempo ci auguravamo esperienze logiche, nulla ci premeva più della stabilità [...] la logica siamo noi ad apportarla. Essa non si trova davanti a noi in attesa che la si scopra. “Ciò che è” non dipende da noi, siamo noi a dipenderne. E noi dobbiamo avvicinarci».

Tutto ciò che costruiamo sotto la voce ‘logica’ rappresenta per Cage una semplificazione così eccessiva rispetto all’avvenimento dell’essere e a ciò che accade nel mondo, che dobbiamo imparare a guardarci. «È questa la funzione dell’arte attuale [...] riavvicinarci al processo che è il mondo» <sup>35</sup>. Pensando logicamente, quindi, semplifichiamo e riduciamo tutto a coppie di concetti opposti (suono/rumore, Essere/Nulla...) ma l’atto esperienziale-conoscitivo è complesso e non riducibile al ‘numero due’, alle sole relazioni apportate dall’uomo, la realtà è fatta da tanti numeri uno, tante monadi unite in modo non necessario ma contingente. In questo modo Cage si allontana non solo dalla tradizione filosofica greca in cui, come dice anche Heidegger, da Platone in poi si è pensato all’essere come presente, come essere dell’ente descrivibile dalle categorie e soggetto necessariamente al principio di causalità, ma anche dall’impostazione scientifica che, da Galileo in poi, ha considerato la Natura un libro aperto scritto con il linguaggio della matematica. L’uomo, per Cage, non è in grado di cogliere i segreti della natura perché essa non è un oggetto e neppure, direbbe Heidegger, una serie di attrezzi a disposizione dell’uomo per il commercio quotidiano bensì è un processo di cui l’uomo fa parte. Il lavoro di Cage è quindi, come quello di Heidegger, un cammino verso la domanda originaria della filosofia, una domanda propriamente ontologica. Volendo dire tutto questo con una terminologia più cara alla fenomenologia heideggeriana, l’esserci è gettato nella differenza ontologica tra essere ed essenti, tra essere e uomo in quanto esserci (*Dasein*). L’essere

---

33 Ivi, pp. 86-87.

34 Ivi, p. 89.

35 Ivi, p. 75.

reclama l'esserci e la nostra risposta è il linguaggio e anche il puro aprirsi a suoni è già linguaggio. L'uomo in quanto esserci (*Dasein*) ha come tratto costitutivo quello di potere e di sapere ascoltare, di essere aperto all'esperienza originaria del linguaggio, che è ascolto, apertura ai suoni prima che acquisiscano un significato.

A questo punto però il pensiero di Heidegger e quello di Cage si separano. Heidegger lega il suono al senso delle parole e al quadrivio di cielo, terra, divini e mortali: il suono udito è sempre il suono di qualcosa (una moto, il vento...) e l'esperienza originaria è dell'ente nella sua interezza. Il suono sempre significa qualcosa e diventa musica nel mondo già aperto dalla parola poetica. Per Cage invece i suoni vanno e vengono privi di significato, come bolle sulla superficie del silenzio. Un suono è unicamente «impegnato nella manifestazione delle proprie caratteristiche [...] il suo divenire non ha ostacoli, si espande per energia»<sup>36</sup>.

Ciò in cui l'uomo è gettato non è quindi altro che un avvenire, l'evento dell'essere: per Heidegger è *Ereignis* (evento), per Cage è una totalità di possibilità. Ci sono varie esperienze artistiche capaci di farci pensare ad un universo di possibilità infinite, Cage cita i dipinti monocromatici di Robert Rauschenberg, per esempio, con le sue pitture bianche senza figure, solo tele, oppure la *White Writing* impiegata da Mark Tobey tra il 1935 e il 1943, «Tobey è la natura»<sup>37</sup>. Questo è anche il senso delle opere silenziose<sup>38</sup> dello stesso Cage, le quali aprono uno spazio di tempo in cui tutto può avvenire,

---

36 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 32-33.

37 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 13.

38 Nella Nona conversazione di *Per gli uccelli*, Cage propone una evoluzione delle sue opere silenziose in quattro fasi. 1) 4'33" New York, agosto 1952 (prima versione); circa 1960 (seconda versione). Questo è il famoso "pezzo silenzioso" di Cage. La partitura consiste in fogli bianchi che gli esecutori dovranno posizionare sul leggio come avviene per qualsiasi altro brano musicale e non compiere alcuna azione per la durata indicata. Questa composizione, che non è altro se non l'apertura di uno spazio di tempo, vuol essere un modo per indurci ad ascoltare in modo autentico, liberandoci dell'intenzionalità e lasciando che ogni suono avvenga e si manifesti nel modo che gli è più proprio. Nella prima versione il lavoro era composto da tre movimenti della durata di 33", 2'40" e 1'20". Poi queste divisioni furono eliminate da Cage. 2) 0'00" (4'33" No.2), Tokyo, 24 ottobre, 1962. La partitura consiste in una frase: «*In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action*». Il giorno dopo Cage aggiunse delle istruzioni quali la possibilità di interrompere l'azione, l'obbligo di non ripetere la stessa

cioè tutto può venire alla nostra presenza. L'unico modo per avvicinarsi ai segreti della natura è quindi lasciare che essa si presentifichi nel modo che gli è proprio. Tutto questo non può essere poi 'raccontato', come si racconta una storia con i concetti dualistici del linguaggio derivato dalla logica, può essere solo esperito: c'è un 'salto' in ogni esperienza che si muove verso l'originario, un salto dalla logica al lasciar essere, un salto da un mondo in cui c'è primariamente l'uomo ad uno in cui c'è essenzialmente l'essere.

A questo riguardo si può trovare un altro curioso parallelismo tra Heidegger e Cage. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Heidegger passa da un pensiero in cui predomina il tema del quadrivio del mondo ad una maggiore riflessione sulla *Lichtung* (radura), termine che già si trovava in *L'origine dell'opera d'arte*. La *Lichtung*, presentata nella *Lettera sull'umanesimo* come il diradersi delle fronde degli alberi che in questo modo fanno penetrare la luce, è ora «luogo della silente, ferma calma»<sup>39</sup>, il luogo del silenzio dove può accadere l'essere-presente e l'appartenenza reciproca tra pensare ed essere. Tempo non è altro che il termine provvisorio per dire verità, ἀλήθεια, e il silenzio è la calma del tempo, dell'evenire della verità. Il presente implica le altre due dimensioni del tempo, passato e futuro, perché dove c'è presenza c'è anche assenza di ciò che non è più e di ciò che non è ancora. Anche Cage, nello stesso periodo approfondisce il suo modo di concepire il silenzio, come emerge chiaramente dall'evoluzione delle sue opere silenziose. Si parte da

---

azione in un'altra *performance* e che l'azione non poteva essere una composizione musicale.

Questo lavoro forma il terzo momento dell'haiku in cui la prima fase è data da *Atlas Eclipticalis* (1961-62) e il secondo dalle *Variations IV* (1963). 3) 0'00" No.2. Questo lavoro è identico al *Solo for Voice 23* da *Song Books*. Consiste nell'ascolto dei suoni amplificati prodotti durante una partita a carte. In questo modo gli oggetti entrano a far parte di un processo permettendo di ritrovare, grazie all'utilizzo di attrezzi prodotti dalla scienza, «il senso della natura attraverso la musica degli oggetti». (John Cage, *Per gli uccelli*, trad. it. di D. Bertotti, Torino, testo&immagine, 1999, p. 242). 4) Dell'ultima fase non può essere stesa in alcun modo una partitura perché non è altro che la natura in ogni istante. Essa, essenzialmente silenziosa, è «ciò che permette al silenzio di una partita a scacchi di essere ciò che è: un silenzio pieno di rumori» (J. Cage, *Per gli uccelli*, trad. it. di D. Bertotti, Torino, testo&immagine, 1999, p. 228).

39 M. Heidegger, *La fine della filosofia e il compito del pensare*, in *Tempo ed Essere*, trad. di E. Mazzarella, Napoli, Guida, 1980, p. 182.

una concezione della durata in cui si ha un tempo certamente non statico ma ancora lineare per arrivare a lasciare che i suoni siano semplicemente suoni in un tempo indeterminato. Ogni suono può così diventare un Buddha: ciò che conduce all'illuminazione, al più alto grado di conoscenza e alla partecipazione attiva in quel 'luogo' dove nascono le parole del mondo.

Il Silenzio è la natura, una natura intesa, seguendo il pensiero greco, come φύσις e non come fondo a disposizione dell'umano progettare. Non ha più senso parlare di arte e vita come fossero due cose distinte: l'arte, come è intesa da Cage, tralascia le singole intenzionalità per parlare della natura e adeguarsi ad essa senza dimenticare che l'uomo è parte del processo. Arte è esplosione di vita come i colori di Jackson Pollock sulla tela bianca. La vita a sua volta entra a far parte dell'opera d'arte come nelle costruzioni in filo metallico di Richard Lippold in cui le persone e ogni elemento dell'ambiente circostante sono necessariamente visibili attraverso l'opera. Ogni componente del reale è, per sé stesso, il centro del mondo e riflette, come gli edifici in vetro di Ludwig Mies van der Rohe, l'intorno fisico.

Non esiste uno spazio vuoto, come non esiste un tempo vuoto: c'è sempre qualcosa da ascoltare. Le cose come i suoni si compenetrano ma forse, ci dice Cage, si compenetrano più riccamente se non si impone alcuna relazione, se non si oppone alla loro compenetrazione una nostra ostruzione. «Dato che i suoni erano suoni, la cosa offriva a chi l'ascoltava l'occasione di essere persone, incentrate in sé stesse, nel luogo in cui realmente si trovano e non artificialmente fuori di esso, a distanza [...] lo scopo di questa musica senza scopo sarebbe stato raggiunto se la gente avesse imparato ad ascoltare»<sup>40</sup>.

Come Cage ci dice in *Conferenza su niente*, «c'è da dire niente»<sup>41</sup> e quindi chiediamo silenzio, il silenzio per esistere ci chiede di continuare a parlare, le parole aiutano a fare silenzi e a volte può capitare di avere delle idee. Fare poesia, cioè far entrare la musica (che è vita) nelle parole, consiste nel rendersi conto che possediamo il niente «perciò ogni cosa è una gioia (dato che non la possediamo) e così non c'è da temere di perderla»<sup>42</sup>. La poesia come il conte-

---

40 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 88.

41 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 86.

42 Ivi, p. 72.

nuto, la forma e la continuità viene dalla libertà, tutte queste parole non sono altro che «l'aspetto del mistero che avvolge talvolta la vita di un organismo. Quando ci si dedica ad organizzarlo, lo si uccide»<sup>43</sup>. Siamo di fronte, come la definisce Daniel Charles, ad «una poetica dell'evanescenza: nell'istante in cui tutto sparisce [la natura come fondo a disposizione, i nostri modi di organizzare, struttura, metodo, ...], si può dire che tutto rimane»<sup>44</sup>.

Questo non vuol dire che non si debba mai organizzare niente ma che bisogna capire dove e quando sia utile o dannoso organizzare. Esistono le cose utili, quelle che servono per la sopravvivenza fisica dell'uomo ad esempio, queste andrebbero organizzate, e molto meglio di come si sta facendo nel mondo contemporaneo. L'abbondanza prodotta dalla tecnologia andrebbe distribuita in modo tale che non ci possa essere una società dello spreco e un'altra che muore di fame. La denuncia di Cage è dunque:

Non conservo dell'organizzazione che ciò che è utile alla sopravvivenza. Questo significa che assegno all'organizzazione il posto che dovrebbe essere il suo. Gli uomini in generale agiscono altrimenti: organizzano tutto e incessantemente! E in particolare ciò che è inutile organizzare: la musica, per esempio... Essi evitano in questo modo di organizzare ciò che deve, al contrario essere ordinato: le cose utili!<sup>45</sup>

La musica come qualsiasi altra forma artistica non ha quindi bisogno di essere organizzata. Anzi, tanto più si permette a danza e musica, poesia e pittura, teatro e cinema, fotografia o scultura di dialogare l'una con l'altra, di accostarsi senza che venga creata preliminarmente alcuna relazione, tanto più si otterrà compenetrazione senza ostruzione. Nascono così gli *happenings* di cui Cage è considerato l'inventore.

Prima però di inoltrarci in alcune riflessioni su cosa sono stati gli *happenings* è necessario soffermarci su alcune considerazioni. Si è già parlato della distinzione tra compositore, esecutore ed ascoltatore ma non ci si è sufficientemente soffermati sul fatto che, per Cage, queste sono condizioni che non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra. Nella musica tradizionalmente intesa, l'ascolta-

---

43 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 24.

44 Ivi, p. 35.

45 Ivi, p. 36.



tore sentiva il modo in cui il compositore aveva misurato il tempo attraverso l'interpretazione dell'esecutore. Se il tempo, però, non è più misurabile ma è ciò che viene prima di ogni misurazione non c'è più nulla che legghi le tre operazioni: «scrivere è una cosa, suonare un'altra e ascoltare un'altra ancora»<sup>46</sup>. Il compositore quindi, grazie ad operazioni casuali, evita l'intervento della logica e l'eccessiva semplificazione del reale ponendo così le condizioni affinché possano sorgere dei processi messi in opera liberamente dagli esecutori. L'ascoltatore poi, inevitabilmente, porterà le proprie emozioni ma in un processo che non subirà più l'imposizione di volontà del compositore prima e dell'esecutore poi; ognuno sarà responsabile delle proprie azioni e non più semplicemente testimone. Se due persone diventano in questo modo coscienti di avere sentimenti e pensieri diversi allora possono finalmente dialogare, poiché c'è una netta distinzione tra parlare-comunicare e conversare-dialogare. Si comunica quando si cerca di imporre ad un'altra persona i propri pensieri e sentimenti, questo presuppone che il discorso verta sul cercar di convincere l'altro della verità del proprio disquisire. Se, viceversa, si conversa non si impone nulla, non si dice questo o quell'oggetto ma si lasciano accadere delle aperture in un processo. La questione è che «non possediamo che oggetti [gli utilizzabili di *L'origine dell'opera d'arte*] ma siamo da sempre nel processo, solo che lo abbiamo dimenticato»<sup>47</sup>. I principi, la logica, il governo favoriscono per Cage l'oblio, «cominciano con il farci dimenticare l'essenziale»<sup>48</sup>. Una musica-oggetto propone una possibilità di esperienza e ogni ascoltatore conduce l'esperienza a modo suo; questo è ammissibile ma solo se non assolutizzato, se non considerato l'elemento originario della musica. Ogni musica oggetto va inserita in un processo e, a sua volta, in una musica-processo non c'è significato e nemmeno senso, il compositore non pro-getta relazioni da imporre ai suoni.

I suoni non si interessano della questione di sapere se essi hanno un senso o se li si priva di questo senso. Non hanno bisogno di questo senso o di questo contro-senso per essere sé stessi. Essi esistono. Ciò a loro basta, e anche a me. [...] Un suono non ha il suo essere, egli stesso

---

46 Ivi, p. 133.

47 Ivi, p. 156.

48 Ivi, p. 157.

non è certo di sopravvivere, se così si può dire, a quello che lo seguirà. Ciò che è strano è precisamente che sia apparso adesso, in questo preciso secondo. E che dopo sia sparito. L'enigma è il processo.<sup>49</sup>

Inoltre, se non ci fosse processo non ci sarebbe linguaggio. Le parole del linguaggio corrente però descrivono oggetti ed esprimono sentimenti, bisogna quindi, per Cage, lasciar essere le parole come si lasciano essere i suoni, musicalizzare il linguaggio, de-oggettivizzarlo. Bisogna avere attenzione per ogni particolare se per attenzione intendiamo, non la concentrazione volontaria su una sorgente di informazioni ma, la libera ricettività verso molte sorgenti che si sovrappongono senza impedimenti o ordine logico. «La realtà non si intravede se non nella de-concentrazione dell'attenzione [...] Le cose vanno e vengono. Esse non sono assenti più di quanto non siano presenti»<sup>50</sup>. La musica sperimentale diventa così libertà lasciata al tempo, in termini heideggeriani libertà lasciata alla verità nel disvelamento dell'essere. Ogni opera pone in essere uno spazio, che può essere aperto o chiuso, e i vari spazi si moltiplicano gli uni con gli altri formando insieme uno spazio unico. Durante una esecuzione delle *Song books*<sup>51</sup> Cage, che fu anche interprete cantando in alcune rappresentazioni, proponeva uno spazio aperto: quando il pubblico entrava nella stanza lui stava già cantando e proseguiva a cantare anche dopo che tutti se ne erano andati, l'altra cantante che era con lui invece inscenava uno spazio chiuso, in momenti prefissati saliva sul palco, eseguiva la sua parte, e poi se ne andava. Sia lo 'spazio aperto' di Cage sia lo 'spazio chiuso' della cantante facevano parte di un unico spazio: quello aperto quando si è deciso di ritagliare uno spazio di tempo (*timespace*) per le *Song Books*. Ciò può avvenire anche se gli spazi sono aperti da più opere differenti basta lasciarle libere senza ostruzione. Esiste poi l'ambiente che ci dà spontaneamente quello che le opere suscitano artificialmente ed infine c'è sempre ecologia (rapporto tra vita umana e ambiente) e le opere d'arte si fondano in essa.

---

49 Ivi, p. 159.

50 Ivi, p. 164.

51 *Song Books (Solos for Voice 3-92)* è una collezione di brevi lavori di John Cage, composta nel 1970. Contiene quattro tipi di brani: canzoni, canzoni con elettronica, istruzioni per una performance teatrale e istruzioni per una performance teatrale con elettronica. "Any of these may be performed by one or more singers".

Ogni arte, ogni opera, ogni artista e ogni ascoltatore apre quindi uno spazio e in questo spazio e-viene un mondo. Non serve che ci sia sincronizzazione tra il tutto, questo può avvenire ma per rendere più riccamente la complessità del reale è sufficiente che tutto sia simultaneo. Solo così le varie componenti di un *happening* possono dialogare e, dice Cage, il dialogo è prima di tutto spazio. «Ritengo che la musica da sola non riesca che molto raramente a introdurci alla vita. Quando noi viviamo, vediamo, sentiamo, tocchiamo, esercitiamo in ogni istante il nostro corpo. [...] Mi impegno a che tutto possa accadere, e che tutto ciò che accade sia accettabile»<sup>52</sup>. Tutto può quindi contribuire a dar vita ad un *happening*: musica, suoni, danza, movimenti, poesia, parole, sculture, dipinti, immagini, film, video e ogni azione e decisione del pubblico che entra gradualmente a far parte del processo<sup>53</sup>. L'importante è che nessun evento do-

---

52 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 179.

53 Di seguito l'evoluzione concettuale degli *happenings* in Cage attraverso tre esempi: 1) *Black Mountain Piece*, Black Mountain College, agosto 1952. Questo è stato il primo *happening* di cui Cage ci offre una dettagliata descrizione nella *Sesta conversazione*, in *Per gli uccelli*: «Si decise dunque di ripartire gli spettatori in quattro triangoli di sedie, i cui vertici si dirigessero verso un centro vuoto. [...] L'azione non sarebbe avvenuta al centro, ma ovunque intorno al pubblico. Vale a dire nei quattro angoli, negli interstizi e anche nel soffitto. C'erano anche delle scale, sulle quali si poteva salire e leggere poesie o tenere conferenze. Salii io stesso e vi pronunciai una conferenza. Ci furono anche poesie di M. C. Richards e Charls Olsen, un pianoforte per David Tudor, film proiettati sul soffitto a un'estremità della sala e, infine, delle tele bianche di Rauschenberg, mentre Rauschenberg stesso faceva suonare vecchi dischi su un antico fonografo e Marce Cunningham improvvisava intorno e in mezzo a tutto questo. L'insieme durò quarantacinque minuti» (J. Cage, *Per gli uccelli*, trad. it. di D. Bertotti, Torino, 1999, testo&immagine, p. 177). Lo schema formale delle attività è stato deciso con operazioni casuali e il trattamento del pubblico era stato prefissato. 2) 33 1/3, Davis 1969 Una dozzina di giradischi e circa 250 registrazioni furono sistemate su dei tavoli in una stanza senza sedie. Altoparlanti (*Loudspeakers*) vennero distribuiti nello spazio circostante. Le persone che entravano nella stanza non avevano alcun tipo di istruzione ma dopo un po' hanno cominciato a mettere i dischi nei giradischi e a farli suonare. Il tentativo è quello di rendere il pubblico sempre più partecipe e attivo nel processo in atto. 3) Newport mix, Newport 1967. Questa composizione è un tentativo di rendere i partecipanti sempre più coinvolti. Erano stati inviati degli inviti per una cena su uno yacht sui quali si chiedeva a ciascuna persona di portare un proprio nastro magnetico registrato. L'unica istruzione specificata era che senza di esso non si poteva entrare. I nastri furono poi trasmessi durante la cena, intorno e sopra i tavoli.

mini il processo, ogni oggetto deve essere inserito in una situazione che potremmo definire ‘da circo’, o meglio è Cage stesso che lo fa organizzando i suoi *Musicircus*. «Noi non sistemiamo le cose in un ordine (questa è la funzione dell’uso) facilitiamo semplicemente i processi affinché tutto possa accadere»<sup>54</sup>.

La parola entra quindi a far parte a pieno diritto di un *happening*, come qualsiasi altro oggetto, ma non è ciò da cui tutto il resto crea il proprio orizzonte relazionale. Ad esempio, le *Song Books* sono un processo e in quanto tale siamo inseriti in una situazione anarchica, non c’è un principio ordinatore preselezionato. Questa situazione è anarchica per la modalità in cui permette allo spazio di aprirsi e non perché per l’intera opera c’è una sorta di ritornello che, riprendendo parole di Henry David Thoreau, dice “Il miglior governo è quello che non governa affatto”. Le parole sono oggetti come tanti altri e Cage si impegna affinché anch’esse diventino musicali, le desoggettivizza, ma per far ciò si presuppone che il senso esista già e su di esso si possano quindi usare metodi casuali. È inevitabile a questo punto che anche la ricerca sul linguaggio, come quella sul suono porti all’assenza di significato, e questo diventa evidente nella conferenza *Thoreau Mix* dove Cage usa risorse della voce ed elementi del linguaggio senza arrivare a parole o sintassi conosciute. Quello che Cage ottiene è qualcosa che non ha un senso logico-sintattico, o se ne ha ne ha pochissimo, ma può riempire compositore, esecutore ed ascoltatore di una sensazione di felicità e di libertà dalle costrizioni del linguaggio, costrizioni che possono diventare anche insopportabili.

L’obiettivo dichiarato di Cage, con tutte queste esperienze, è farci dimenticare le abitudini, soprattutto quelle legate al pensiero che troppo facilmente si lascia sopraffare dalla riduzione alla logica delle relazioni binarie. Cage si riallaccia così all’esperienza di Andy Warhol per il quale ogni duplicazione ci disabituava e deve essere una esperienza del tutto nuova e a quella di Marcel Duchamp quando dice che

bisogna sforzarsi di raggiungere l’impossibilità di ricordarsi, anche quando l’esperienza va da un oggetto al suo doppio. Nella civiltà attuale, in cui tutto è standardizzato, in cui tutto si ripete, la questione

---

54 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 17.

fondamentale è di dimenticare di un oggetto la sua duplicazione. Se non avessimo questo potere dell'oblio, se l'arte di oggi non ci aiutasse a dimenticare, affogheremmo, saremmo sommersi da queste valanghe di oggetti rigorosamente identici<sup>55</sup>.

A questo proposito si potrebbero ricordare la più antica serie sulle cattedrali di Rouen di Claude Monet o *Vexation* di Erik Satie (di cui Cage organizzò un'esecuzione di più di 18 ore). Il tentativo di distogliere l'attenzione dall'abituale avviene quindi sia trasformando la copia in un'esperienza sempre nuova, sia proponendo oggetti fuori dal loro contesto tradizionale e inserendoli in un processo più ampio (come avviene negli *happenings*) ma anche proponendo composizioni apparentemente convenzionali in una diversa contestualizzazione<sup>56</sup>.

#### 4. *Il pericolo nell'età della tecnica: Heidegger e Hölderlin, Cage e Fuller*

I punti di contatto tra Heidegger e Cage sembrano dunque essere molti: entrambi dedicano il proprio operato ad una ricerca ontologica da cui emerge un diradamento originario e gli enti (gli utilizzabili) sono ad esso conseguenti, emerge l'evento dell'essere come donazione a cui risponde l'uomo come suo destinatario e infine il lasciar essere la presentificazione degli enti in uno spazio-tempo originario. Ne consegue il rifiuto dell'estetica tradizionale a favore di una concezione dell'arte in cui l'opera è apertura di nuovi mondi, la riflessione sul ni-ente, il passo indietro per la nascita di un nuovo inizio, il modo di vita quotidiano di Cage può essere assimilato al mondo storico di Heidegger e dopo la Seconda guerra mondiale entrambi aspirano all'affermazione di una vita non intenzionale in cui l'essenza dell'uomo si fa ascolto. Significativa a questo proposito è l'opinione di Michael Eldred: «L'arte

---

55 Ivi, p. 74.

56 Un esempio ne è *Ophelia* per pianoforte solo del 1946: in apparenza può sembrare un lavoro ritmico e drammaticamente espressivo ma se si esegue il brano alla velocità metronomica indicata da Cage il tutto rallenta drasticamente, si allentano così le relazioni di tensione tra le varie sezioni formali rendendo l'ascolto inusuale se non estraniante.

di Cage e il pensiero di Heidegger, senza aver mai comunicato tra loro, appartengono allo stesso evento storico della fine della metafisica e del passo indietro»<sup>57</sup>.

C'è però una questione che risulta problematica. Come mai due personalità note, pressappoco contemporanee, con idee così affini non hanno mai avuto contatti? È vero che Cage si è interessato soprattutto di filosofie orientali ma conosceva anche Wittgenstein, Nietzsche, Bergson e Meister Eckhart. Ma la cosa più sbalorditiva è la considerazione che Heidegger ha dell'arte contemporanea da come emerge nell'intervista allo *Spiegel* del 1966 «Questa è appunto la grande questione: dove sta l'arte? Qual è il suo posto? [...] Vorrei però osservare che non riesco a vedere che cosa fa guida all'arte moderna, tanto più che rimane oscuro dove essa sorga, o almeno cerchi l'elemento più proprio dell'arte»<sup>58</sup>.

Cercheremo ora di avanzare delle ipotesi che possano aiutare a capire le posizioni contrastanti o i motivi che potrebbero aver determinato questa incomprendione: il fulcro del problema potrebbe risiedere proprio nella questione del nuovo inizio. Sia Heidegger che Cage propongono infatti un ritorno ad un'ontologia originaria che a sua volta chiede di ridefinire la vita stessa dell'uomo, dell'esserci in quanto ascolto. È necessario quindi fondare l'istorialità in cui l'esserci avrà da essere, ritrovare quell'equilibrio tra uomo e ambiente che una volta si chiamava armonia e adesso potremmo dire ecologia. C'è un pericolo per l'uomo ed è quello di dimenticare la sua appartenenza all'essere, ad un processo, di dimenticare il fatto che è l'essere che accetta l'uomo facendone il custode del suo richiamo e non l'uomo che pensandolo lo organizza. A questo punto però Heidegger e Cage si trovano davanti ad un bivio e imboccano strade differenti.

Viviamo nell'epoca del dominio della tecnica e la tecnica è la verità del nostro tempo, queste sono le conclusioni a cui giunge Heidegger negli scritti successivi a *L'origine dell'opera d'arte*. La metafisica pensa l'ente come un oggetto contrapposto ad un soggetto il quale, tramite le sue modalità di conoscenza, lo determina, la

57 M. Eldred, *Heidegger, Hölderlin e John Cage*, trad. it. di A. Di Scipio, Roma, Semar 1995, p. 61.

58 AA.VV. *A colloquio con Martin Heidegger*, trad. it. di C. Tatasciore, Napoli, Guida, 1992, p. 133.

scienza moderna lo progetta e infine la tecnica lo realizza. L'ente è stato così separato dal suo fondamento, l'essere, e non è più lasciato essere ciò che è all'interno di un mondo che si dischiude, la φύσις. Il pensiero scientifico moderno, oggettivando e anticipando la realtà, fa apparire l'ente solo come parte di un progetto più ampio, per cui non è importante l'oggetto in sé ma prioritaria diventa la sua funzione e utilità, l'attrezzo è sostituito dal pezzo di ricambio. L'uomo vede, così, i risultati ottenuti come una conseguenza della sua prassi e dimentica la sua originaria appartenenza all'essere. La natura non è rispettata come φύσις bensì considerata per quanto può essere sfruttabile nell'accumulo e nel possesso delle forze. Il materialismo, in ultima analisi, seguendo queste premesse, non è altro che un derivato della tecnica in cui si dà una definizione dell'ente inteso come materiale da lavoro. L'uomo pro-voca la natura perché è a sua volta pro-vocato dalle richieste dei suoi progetti e qui viene custodito l'originario rapporto dell'uomo con la φύσις. L'uomo si trattiene così nell'originaria apertura dell'essere e la tecnica diventa la sua modalità di relazione e conoscenza della φύσις, la verità del nostro tempo. Il pericolo per l'uomo sorge quindi dall'imposizione stessa, la natura nell'affermarsi può nascondere l'essenza dell'essere, l'uomo non riesce più a raccogliersi nell'originario e la verità in quanto ἀλήθεια viene dimenticata.

L'arte invece, storicamente, è sempre stata rifuggita nel suo valore gnoseologico e proprio per questo ha potuto tenere le distanze dal pensiero calcolante. L'arte assume pertanto una funzione essenziale nella vita dell'uomo moderno, lo può ancora condurre verso una vita autentica che risieda nelle vicinanze dell'essere. Heidegger risponde così ad una domanda lasciata aperta nella conclusione di *L'origine dell'opera d'arte*: come valutare, nella nostra epoca, la morte hegeliana dell'arte? Bisogna pensare ciò che è degno di essere pensato, l'essere, e per far questo è necessario mettere in moto un tipo di pensiero più faticoso, perché non immediato: il pensiero meditativo che ci permetterà un tranquillo abbandono nella radura dell'essere. Entrambe le modalità di pensiero, calcolante e meditativo, sono necessarie e giustificate per esigenze diverse: la prima permette all'uomo di agire nel suo quotidiano progettare, la seconda di comprendersi e quindi di focalizzare l'attenzione sull'essere.

Non dobbiamo né rifiutare né esaltare la tecnica ma semplicemente inserire il nostro modo corrente di concepirla in qualcosa di

più ampio e misterioso. È il nostro rapporto con la tecnica che va modificato imparando ad usare i suoi prodotti e nello stesso momento a rendercene liberi, potendo così in ogni momento farne a meno. L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero dell'essere si coappartengono. Questa è una delle possibilità che ha l'uomo per radicarsi in modo autentico nel proprio mondo e, secondo Heidegger, è il destino della nostra epoca, l'epoca appunto in cui la verità è disvelamento attraverso la tecnica. Tra tutte le attività umane, l'unica che attualmente ha mantenuto questa caratteristica di vicinanza all'essere è però l'arte, in particolar modo l'arte poetica e sopra tutti l'opera di Hölderlin.

Innanzitutto, Heidegger ritiene che il poetare sia un'attività più agevole del pensare «il poeta dissimula la verità nell'immagine più facilmente di altri, e quindi la dona allo sguardo per preservarla»<sup>59</sup>. Hölderlin poi, in particolare, «è più avanti nel futuro perché viene da più lontano»<sup>60</sup>, poiché è stato capace di avvicinarsi alla verità dell'essere è capace di mostrarci come l'essere ci abbia abbandonati e quindi può anche mostrarci la via per un nuovo inizio. Se il primo inizio, come dice Aristotele, era nato dallo stupore e dalla meraviglia dinanzi al fatto che 'l'ente è' e risiedeva in parole come φύσις, ἀλήθεια, λόγος, adesso un nuovo inizio nasce dal presentimento, cioè si può solo ipotizzare l'avvento dell'essere. L'arte inoltre fonda la storia e la sua epoca. Il poeta è il tramite tra l'uomo e quel linguaggio che costringe il destino di un popolo nel rigore del dire, nell'idioma di quell'epoca. Esso permette, calando parole e immagini in mezzo ad un popolo, di renderlo cosciente delle proprie volontà fondando così il suolo patrio. Hölderlin, per Heidegger, resterà sempre il poeta di un popolo, il fondatore del nuovo inizio del popolo germanico, colui che deve rendere il popolo tedesco abbastanza forte per saper affrontare il pericolo e sconfiggere così i nemici metafisici di questo nuovo inizio, le due declinazioni del tecnicismo sfrenato: l'Americanismo e il Bolscevismo. Nonostante gli sforzi di Heidegger di slegare Hölderlin dal romanticismo, le tendenze nazionalistiche di questo periodo non sono state dimenticate, anzi accentuate, soprattutto dallo stesso Heidegger. In quest'ottica

59 M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, trad. it. di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1981, p. 57.

60 Ivi, p. 60.



è forse maggiormente comprensibile l'adesione di Heidegger al nazional-socialismo dell'inizio (nel quale poteva vedere una forza prorompente tale, che se incanalata, avrebbe potuto fornire al popolo tedesco l'audacia di muoversi verso una vita autentica) e il suo repentino ritiro dal dibattito pubblico quando si rese conto che il massiccio impiego della tecnica e dell'organizzazione non poteva essere modificato. Negli anni tra il 1944 e il 1945, in coincidenza con la resa definitiva della Germania, il pensiero di Heidegger muta e passa dalla volontà all'attesa, dalla prospettiva di un nuovo inizio al ripiegamento nell'interpretazione di quello che è rimasto velato dal pensiero metafisico. Dallo studio dei poeti, come da quello dell'etimologia greca, cerca di far affiorare i presupposti non ancora pensati rispetto a quelli che hanno determinato il modo di dire, e quindi di pensare l'essere, dell'epoca della metafisica.

«Le relazioni tra suoni e funghi non mi interessano più di quelle tra suoni e suoni. Queste ultime comporterebbero l'introduzione della logica, che non solo è fuori posto nel mondo, ma fa perdere tempo. Esistiamo in una situazione che esige una maggiore serietà»<sup>61</sup>.

Queste sono invece le sarcastiche parole che usa Cage per parlare del pericolo in cui si trova l'uomo odierno e della necessità di occuparsi di ciò che necessita di essere pensato e organizzato: è inutile preoccuparsi eccessivamente di creare ordine dove non serve dal momento in cui ci troviamo in una società che, non solo ha dimenticato l'originario ma, non sa nemmeno di averlo scordato. Il pensiero di Cage a questo proposito è certamente meno raffinato di quello di Heidegger, e a livello di pratica politica forse parimenti ingenuo, ma anch'esso verte sul problema della tecnica. Cage riprende le idee di Buckminster Fuller per il quale la qualità è un sovrappiù della quantità, l'utilità consiste in una universalizzazione del pensiero che permetta di ripensare i nostri modelli di ordine e disordine su scala mondiale, il lavoro opprime ed è per questo che bisogna cercare di sfruttare al massimo la tecnologia, una politica implica un governo e il governo è inutile. Lo stato «ha come missione proteggere i deboli che sono diventati ricchi contro i forti, che sono i poveri. Non esiste uno stato migliore, governare è sempre

---

61 J. Cage, *Silenzio*, cit., p. 88.

un'ingiustizia»<sup>62</sup>. Un governo è ciò che per Cage mantiene le separazioni: vecchi da una parte e giovani dall'altra, ricchi e poveri, bambini e genitori, musica e vita. Ogni giorno tutti vengono inviati nella propria prigione. La politica non è altro che l'affermazione di dominio e volontà e, come diceva Norman O. Brown, «consiste nel sopprimere la vita in quanto vita poetica»<sup>63</sup>. Cage sostiene che bisognerebbe rivalutare la non violenza come quella di Gandhi o Martin Luther King e creare delle università in cui gli uomini non vadano per sostenere esami ma per imparare, continuamente, per tutto il corso della loro vita, perché questo è quello che deve davvero interessarci.

La tecnologia non deve servire per dominare ma per ottenere abbondanza, non per possedere qualsiasi cosa ma solo quello che serve. Nel momento in cui questo avverrà si sarà nell'età dell'oro di cui parla Fuller: qui tutto è già stato scoperto e se si cambiasse atteggiamento verso l'organizzazione e l'utilità tutti vivrebbero nell'abbondanza, se questo avvenisse l'uomo non dovrebbe più lavorare e cesserebbe così di essere competitivo, arrivista e necessitante di un governo che protegga i ricchi dai poveri. Il silenzio diventerebbe anche questo: 'gente che ha fiducia gli uni negli altri'.<sup>64</sup>

Attualmente non siamo nell'età dell'oro ma per Cage si stanno raccogliendo le idee che porteranno ad essa. Quando questo avverrà, si otterrà uno stato di stasi in cui arte e scienza si compenetreranno e non si svilupperanno gerarchicamente e autonomamente: tutto sarà già stato scoperto e sperimentato. Ciò non vuol dire che non si debba più scrivere nuova musica ma che non servirà cercare nuove idee. Anche in questo caso Cage risponde indirettamente al quesito sulla morte hegeliana dell'arte: la musica deve essere ecologica, deve permettere di abitare il mondo, non una parte ma il mondo intero, stiamo andando verso un villaggio globale in cui le culture, non più ermeticamente contrapposte, si mescoleranno in un'unica atmosfera.

Quando qui Cage parla di tecnologia sembra tradire il suo pensiero elaborato in campo musicale, la natura prima così ampiamente

---

62 J. Cage, *Per gli uccelli*, cit., p. 109.

63 Ivi, p. 112.

64 Ivi, p. 18.

rispettata diventa ora fondo a disposizione di un'umanità che può usufruire di tutto come se gli fosse dovuto. La tecnologia stessa diventa la base di un comportamento etico dimenticando che originaria non è la tecnica, ciò che permette l'usabilità, ma l'essere, il silenzio. Nel pensiero di Cage emerge così, insospettatamente, una sorta di pragmatismo americano fondato su una cieca fiducia nell'ingenuità umana. Ci dirà ad esempio che l'odio e l'invidia derivano dall'esterno e che quindi basterà soddisfare i bisogni primari dell'uomo affinché ogni guerra cessi di esistere. Cage propone poi strategie attiviste per imprimere una svolta alla nostra storia, metafisicamente improntata; già in *A year from Monday* si domandava se impegnarsi a scrivere e quindi a divulgare musica non fosse un primo tentativo di cambiare il mondo. «Il pensiero agisce in quanto pensa. Questo agire è probabilmente il più semplice e allo stesso tempo il più alto, perché riguarda il riferimento all'essere dell'uomo»<sup>65</sup>. Il fatto stesso che Cage si impegni così assiduamente nel cercare di divulgare sia le sue opere musicali sia una corretta interpretazione del suo pensiero, all'apparenza così molto poco pratico, e non solo al suo popolo ma alla popolazione globale, testimonia la speranza che tutto il suo lavoro contribuisca a creare un mondo in cui l'uomo possa vivere in modo autentico.

Concludendo, si può riscontrare una sorprendente affinità tra l'evoluzione del pensiero di Martin Heidegger e John Cage a partire dalla ricerca ontologica fino ad arrivare ad una visione politica tanto idealista quanto semplicistica. Heidegger però non riuscì ad accettare il passo indietro proposto dall'arte contemporanea né quella europea né quella americana «inchiodato com'era su Hölderlin»<sup>66</sup> e Cage, a sua volta, per quanto ci è dato sapere, non si interessò mai al pensiero profondo di Heidegger forse anche, ma questa è solo un'ipotesi, per la pesante eredità che emanava dalla sua personale vicenda storica, per la fama che lo legava strettamente alla tragedia di un popolo più che all'umanità tutta.

---

65 M. Heidegger, *Lettera sull'umanesimo*, cit., p. 305.

66 M. Eldred, *Heidegger, Hölderlin e John Cage*, cit., p. 61.



Pier Alberto Porceddu Cilione  
KIEFER/PINTSCHER:  
ESTETICHE DEL DISASTRO

1. *Verso un'estetica del disastro*

A quali concetti, e a quali prassi creative, può corrispondere l'idea di una "estetica del disastro"? In che modo – e in che senso – il concetto di "disastro" può "contagiare" produttivamente le categorie dell'estetica? A parere di Byung-Chul Han, «l'estetica del disastro è antitetica all'estetica del sentimento di piacere, nella quale il soggetto gode di se stesso. È un'estetica dell'evento»<sup>1</sup>. Commentando la celeberrima formula kantiana, «due cose colmano l'animo di ammirazione e di reverenza sempre nuove e crescenti, quanto più spesso e più a lungo il pensiero vi si ferma: *il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me*»<sup>2</sup>, Han sottolinea come, in Kant, «anche il cielo stellato non rappresenta nulla di *esterno* al soggetto: si inarca nell'interiorità della ragione»<sup>3</sup>. Han critica l'idea che l'estetica debba tutta raccogliersi attorno all'orizzonte percettivo del soggetto. Un'estetica tutta schiacciata su di una percettologia – per quanto mediata da processi di *Besinnung* – rischia di non problematizzare l'incontro con l'evento (estetico) sconvolgente, che *turba* la centralità del soggetto, che mette in crisi la "compattezza" della Ragione. La pienezza dell'esperienza estetica – a parere di Han – non può che *provocare dolore*. L'incontro con l'alterità sconvolgente *turba e ferisce*<sup>4</sup>.

Qui, dunque, *aisthesis* non rimanda tanto a una concettualizzazione della percezione e del sentimento, dove il soggetto si impernia su sé stesso in un gioco di autocompiacimento rappresentativo.

---

1 B.-C. Han, *La salvezza del bello*, trad. it. V. Tamaro, Nottetempo, Milano 2019, p. 54.

2 I. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. it. A. M. Marietti, Rizzoli, Milano 1992, p. 501 [trad. modificata].

3 B.-C. Han, *cit.*, p. 52.

4 Cfr. B.-C. Han, *cit.*, pp. 45-51.

Secondo tale suggerimento di Han, l'estetica dovrebbe muovere verso l'idea di *Ereignis*, verso la possibilità di “dare ragione” (*logon didonai*) – esteticamente – di un “accadimento” catastrofico. L’“estetica del disastro” diventa dunque il luogo, dove poter pensare un'estetica, che non sia necessariamente legata a processi di soggettivazione o di costruzione simbolica del sé, ma muova verso un “pensiero del fuori”<sup>5</sup>, verso una riflessione che pensi l'irrompere del “catastrofico” nell'orizzonte degli *eventi* esperibili. Ciò a cui un'estetica del disastro rimanda è l'idea per la quale il nostro rapporto estetico con gli eventi del mondo (e *maxime* con le produzioni artistiche) non abbia tanto a che fare con un mite rapporto percettivo/conoscitivo, ma con l'irrompere catastrofico di eventi turbolenti. La grande opera d'arte è *minacciosa* – promette *catastrofi*. Secondo questa linea di forza, il rapporto con l'opera d'arte cade sotto il segno di un irrompere tragico nell'orizzonte evenemenziale della nostra esistenza ordinaria. Non più Estetica come “teoria della percezione” o come “teoria dell'esperienza”, ma come riflessione sull'irrompere catastrofico di un evento sconvolgente. La grande arte innesca disastri.

In questa economia evenemenziale e catastrofica, le *stelle* giocano un ruolo fondamentale: «il disastro irrompe nel “firmamento” come cattiva stella, ed è la “eterogeneità radicale”, il Fuori che forza l'interiorità dello spirito»<sup>6</sup>. Han ricorda che «disastro significa letteralmente *cattiva stella* (*Unstern*), dal latino *des-astrium*»<sup>7</sup>. Ripetiamo, dunque: l'estetica del disastro è un'estetica dell'evento, un pensiero che medita sull'*irrompere* della catastrofe. L'opera d'arte che *custodisce e indica* il disastro «lascia apparire eventi»<sup>8</sup>. Tale “irruzione” è scritta nel cielo, è un *evento* del firmamento. “*Dys-aster*” è squarcio nella trama del firmamento, è “separazione” dalla (buona) stella, «declino che segna lo smarrimento quando si è interrotto il rapporto con il caso del cielo», scrive Blanchot<sup>9</sup>, ed è – soprattutto

5 Il riferimento è naturalmente a M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, trad. it. V. Del Ninno, SE, Milano 2020.

6 B.-C. Han, *cit.*, pp. 52-53.

7 Ivi, p. 52.

8 M. Cacciari, «Omaggio ad Anselm Kiefer», in A. Kiefer, *I sette palazzi celesti*, Hangar Bicocca, Mousse Publishing, Milano 2018, p. 15.

9 M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, trad. it. F. Sossi, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 8.

– *caduta di stelle*. Sulla pagina di un'estetica del disastro, non può che stare l'esergo baudelairiano della rima “*astres/désastres*”:

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?  
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;  
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,  
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

[Esci dal gorgo nero o discendi dagli astri?  
Il Destino, innamorato, ti segue come un cane;  
sèmini capricciosa felicità e disastri,  
disponi di tutto, non rispondi di niente.]<sup>10</sup>

La strofa, tratta dall'*Hymn à la beauté*, diventa qui un testo di riferimento, per una possibile torsione *catastrofica* del sublime. A partire da questa mossa, il *sublime* diventa un luogo di ripensamento della categoria di *bellezza* (a dispetto della loro “astratta” separazione, lungamente concettualizzata in secoli di riflessione estetica), a partire dalla sua *catastrofe*: siamo costretti a ripensare la categoria di *bellezza*, se essa viene recuperata come il “resto” *sfigurato* della/dalla catastrofe del cielo stellato. «La bellezza – scrive Han commentando Baudelaire – è un *disastro* che scompiglia la compagine del firmamento»<sup>11</sup>.

In effetti, le stelle *cadono*. Le stelle, pur nella certa regolarità del loro luogo “*firmissimo*” (il *firmamentum*), possono *cadere*, posso essere “cadenti”<sup>12</sup>. Ambivalenza istruttiva: le stelle *cadono*, l'evento della loro caduta può disegnare una verticale che punta verso il basso, un arco declinante, una discesa. Cattiva stella, meteora funesta. È la “stella cadente”, il catastrofico “sole nero” che precipita sulla terra in *Melancholia I* di Dürer. Ma – al tempo stesso – la stella cadente fa *ascendere* il desiderio umano (è l'evento a partire dal quale *esprimiamo* il desiderio): nel “*de-siderio*” è inscritta l'ascensione verso le stelle, verso la *buona* stella. La stella cadente, dunque, *sublima* il desiderio: e tuttavia, tale desiderio è sempre un

10 C. Baudelaire, «*Hymne à la Beauté*», vv. 9-12, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1999, pp. 58 e seg.

11 B.-C. Han, *cit.*, p. 55 [corsivo dell'Autore].

12 Sul tema della caduta, in altro contesto teoretico, ma profondamente legato al “timbro” della produzione kieferiana, si veda T. Tuppini, *La caduta. Fascismo e macchina da guerra*, Orthotes, Napoli 2019.

desiderio “notturno”, che *avviene* nella notte: «notte bianca – così il disastro, questa notte a cui manca l’oscurità, senza che la luce la rischiari»<sup>13</sup>. L’elevamento sublime del desiderio avviene nella *possibilità* di uno *Sternenfall*, di una “caduta delle stelle”. Il cielo, anziché *firmissimo*, sembra pericolante – e dunque *pericoloso*. «Il cielo sta sempre per cadere su di noi. L’universo è sempre sul punto di spezzarsi e terminare»<sup>14</sup>. Il desiderio è sempre innalzato sotto una volta notturna che sta per crollare: imminenze del disastro. Forse, l’estetica del disastro non nomina altro che il precario equilibrio di tale sentimento ambivalente: ascensione sublime del desiderio verso l’immensità estatica del *firmamentum*, e certezza melanconica che quelle stelle possano *crollare*, che *rovinino* a terra – annientandoci: annientando *noi* e tutti i nostri *desideri*. Crollo, rovina, distruzione, combustione, annichilamento. L’estetica del disastro coinciderebbe dunque con quel *sapere*, capace di custodire il punto di tale equilibrio esistenziale: ascensione sublime del desiderio *versus* disastro, morte, annichilamento, caduta astrale. Il melanconico struggimento del desiderio inappagato si specchierebbe così nella melanconica consapevolezza di uno scacco catastrofico. Si tratta di *dire*, di *pensare*, di *esprimere*, di *illustrare* queste forze “ascensionali” del desiderio, che trovano *quiete* nelle forze “gravitazionali” di una caduta stellare. Il grande ciclo *Sternenfall* di Anselm Kiefer sembra *stare* esattamente in questo punto di quiete: l’opera di Kiefer *monumentalizza* il punto di riposo tracciato dalle reciproche forze “verticali” del cosmo: “salita” del desiderio, “caduta” delle stelle. Nessuna migliore illustrazione per un’estetica del disastro.

## 2. Catastrofi dell’opera

Sono questi i sentimenti che hanno di certo provato i visitatori dell’omonima installazione kieferiana<sup>15</sup>. Nel 2007, a Parigi, presso

13 M. Blanchot, *cit.*, p. 8.

14 P. Boitani, *Il grande racconto delle stelle*, Il Mulino, Bologna 2019, p. 462.

15 Su *Sternenfall* di Kiefer, si vedano almeno A. Kiefer, *Sternenfall-Chute d’étoiles. Kiefer au Grand Palais: Monumenta 2007*, a cura di Ph. Dagen e M. Domage, Edition du Regard, Paris 2007; A. Kiefer, *Sternenfall*, a cura di P. Ardenne e P. Assouline, Edition du Regard, Paris 2007; più in generale, sull’arte di Kiefer: imprescindibile l’ormai classico studio di D. Arasse, *An-*



il Grand Palais, Anselm Kiefer ha progettato un lavoro costituito da una costellazione di opere monumentali: alcune grandi tele materiche, attorno alle rovine di una torre “hekalotica” crollata. Il dialogo di Kiefer con la notte e con le stelle è di lunga durata. Si pensi alle trenta tavole dedicate al *Voyage* di Céline, e alle diverse tele che traggono il titolo dal cupo alessandrino di Corneille, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*<sup>16</sup>: ancora oscurità, caduta, stelle, notte. Il tema della caduta delle stelle, dello *Sternenfall*, è tema “apocalittico”<sup>17</sup>. Su di noi e sul mondo, «grava un cielo scuro pieno di stelle»<sup>18</sup>. I punti luminosi occupano le grandi tele in modo caotico, disordinato: nel *firmamentum*, nel *coelum stellatum*, è già avvenuto – da sempre – un *disastro*. Per noi – contemporanei alla ricerca dell’*arché*, contemporanei in attesa dell’appuntamento mancato con l’“arcaico”<sup>19</sup> – il cosmo è *fatto* di “caso” e di “caos”: *Fall*<sup>20</sup>. Da un punto di vista gnoseologico e cosmologico, il nostro *ordine* è un “apparente” *disordine*. L’opera d’arte kieferiana (ma ciò non è vero per *tutta* la grande arte?) *sta* tra cielo e terra: sublima la terra nella sua ascensione verso le immensità siderali (rivendica forse la consistenza “stellare” della stessa Terra), nella consapevolezza melanconica che quel labirinto infinito di stelle, di asterismi, di costellazioni, può rovinare a terra, può essere origine di distruzione, può produrre disastri. Quel punto di equilibrio, quel luogo di annodamento tra cielo e terra è “sacro”: «l’elemento reliquiale completa il processo di affermazione estetica che Kiefer produce per riportare, attraverso l’arte, “il sacro e il divino nel mondo”.

---

*selm Kiefer*, Edition du Regard, Parigi 2001; D. Baqué, *Anselm Kiefer. Entre Mythe et Concept*, Edition du Regard, Paris 2015; M. Auping, *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, Prestel, München 2005; M. Biro, *Anselm Kiefer*, Phaidon, New York 2005; J.-M. Bouhours (a cura di), *Anselm Kiefer. Catalogue de l’exposition*, Centre Pompidou, Paris 2015.

- 16 P. Corneille, *Le Cid*, acte IV, sc. III, v. 1273; Sulle opere kieferiane legate al verso di Corneille, si vedano almeno A. Kiefer, D. Arasse, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Yvon Lamber, Paris 2006; A. Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, a cura di G. Gori e G. Serafini, Gli Ori, Pistoia 2009.
- 17 P. Boitani, *cit.*, p. 462.
- 18 Ibid.
- 19 Il riferimento è qui a G. Agamben, *Che cos’è il contemporaneo*, nottetempo, Milano 2008.
- 20 Cfr. D. Ruelle, *Caso e caos*, trad. it. L. Sosio, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

L'arte si colloca dunque tra terra e cielo come "scala" [...]»<sup>21</sup>. Non di rado si vedono *scale* nelle opere di Kiefer: sono scale di Giacobbe<sup>22</sup>. Tali scale sottintendono sì un'ascensione divina –, sono però *in stato di rovina*. Anche il cielo è già da sempre luogo di catastrofi. (Per noi contemporanei, il "dis-astro" è la forma *propria* del firmamento. Il cielo degli Antichi, la quiete siderale di un cristallo perfetto, si è tramutata in un oceano di esplosioni e conflagrazioni apocalittiche.) Le scale che, pieni di desiderio, costruiamo (si potrebbe dire che *tutte* le opere di Kiefer siano delle "scale di Giacobbe"), sono anche già da sempre colte *in statu ruinae*. È ancora a Baudelaire che è affidato il compito di *osservare*, in una visionaria estasi onirica, il nesso – tutto kieferiano – tra torre, scala, rovina, labirinto, crollo, catastrofe:

Sintomi di rovine. Edifici immensi. Innumerevoli, uno sull'altro, appartamenti, camere, *templi*, gallerie, scalinate, cortiletti ciechi, belvederi, lucernari, fontane, statue. – *Crepe, lucertole. Umidità proveniente da un serbatoio vicino al cielo*. – Come avvertire le persone, le nazioni–? diciamo all'orecchio dei più intelligenti. In alto, una colonna scricchiola e le sue due estremità si spostano. Niente è ancora crollato. Non riesco più a ritrovare l'uscita. Scendo, poi risalgo. *Una torre-labirinto. Non sono mai riuscito a uscire. Abito per sempre un edificio che sta crollando, un edificio minato da una malattia segreta*. – Calcolo tra me e me, per divagarmi, se una massa così prodigiosa di pietre, di marmi, di statue, di muri, che si urteranno reciprocamente, sarà molto insozzata da questa moltitudine di cervelli, di carni umane e di ossa frantumate<sup>23</sup>.

Al centro del testo, lo "scendere" – il "risalire": di nuovo le due forze simmetriche e contrapposte, che disegnano "la speranza dell'altezza", e la rovina di un disastro annunciato. Qui, davvero, la prosa di Baudelaire si fa – letteralmente – "*écriture du désastre*". Roberto Calasso commenta così: «Baudelaire era restio ad addormentarsi – scriveva –, per paura dei suoi sogni. Con la sua inquietante facilità di dipingere su fondo di tenebre, sapeva che in pochi istanti poteva trovarsi "nell'alto mare della fantasticheria". E

21 D. Eccher, *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, Umberto Allemandi, Torino 1999, p. 18.

22 Gn 28, 10-12.

23 C. Baudelaire, *Opere*, cit., p. 1513.

allora bastava poco per cadere in quel “miracolo la cui puntualità ha smussato il mistero”: il sonno e il sogno»<sup>24</sup>. Inutile dire quanto il verbo “cadere” sia qui centrale. Che cosa *vede* Calasso “attraverso” Baudelaire? Ecco la «visione di un edificio inesistente [...]. Scale e portici. Vasche e cascate. “Un palazzo infinito”, un Mabuse con pietre dure incastonate. Nulla che nasce, tutto che si ripete. Luoghi di un Rinascimento nordico, ma con irruzione di acque celesti, un Gange – anzi “vari Gange, nel firmamento” [...]»<sup>25</sup>. L’ascensione verso l’immensa sacralità di un cielo divino, di un cielo di bronzo<sup>26</sup>, è ascensione angelica, desiderio che mette le ali<sup>27</sup>. Quante volte, nell’opera di Kiefer, appaiono ali, vesti d’angelo abbandonate, pericolanti scale di Giacobbe, su cui non riusciamo più ad immaginare passeggiate angeliche. Forme dell’ascensione: «ali, eliche, tavolozze, scale, nomi angelici. Ali d’Icaro?»<sup>28</sup>. Ma, come ricorda Massimo Cacciari, anche gli angeli *cadono*<sup>29</sup>. Non è stato detto che *noi stessi* siamo angeli caduti? Il male, il demoniaco, l’umano: eventi catastrofici della caduta angelica. L’estetica del disastro è l’estetica che *cerca i termini*, per nominare la fascinazione “generativa” della caduta, del disastro, della rovina.

### 3. *Il tempo delle rovine*

Perché la rovina è così centrale nell’immaginario kieferiano? Si possono formulare almeno sei ipotesi: i) la rovina è lo “stato” del mondo in cui oggi viviamo. Si tratta di una diagnosi melanconica dello *Zeitgeist*: chi ha a cuore la consistenza spirituale della destinazione umana *vede*, attorno a sé, devastazione nichilistica – *rovine*. Il ripiegamento melanconico dell’io lirico kieferiano trae origine da

24 R. Calasso, *Ciò che si trova solo in Baudelaire*, Adelphi, Milano 2021, p. 116.

25 Ivi, pp. 116-117.

26 Il riferimento è a Pindaro, *VI Nemea*, vv. 1-6.

27 Il gioco paraetimologico di *eros/pteros* è naturalmente platonico: Cfr., Plat., *Phaid.*, 252a-e.

28 M. Cacciari, *cit.*, pp. 15-16.

29 *Ibidem*. Sul tema degli angeli, in questo contesto, si vedano almeno M. Cacciari, *L’angelo necessario*, Adelphi, Milano 2019; G. Agamben, E. Coccia (a cura di), *Angeli*, Neri Pozza, Vicenza 2011; H. Bloom, *Visioni profetiche*, trad. it. N. Rainò, SE, Milano 2022.

questa disincantata osservazione (ovunque, nelle opere di Kiefer, sta il riferimento all'enigmatico poliedro düreriano). ii) Più specificatamente, è l'*arte* che è in stato di rovina. Una volta destituita di ogni ambizione "ideale" e "spirituale" (le ali, le scale, le torri, il cielo...), frequentiamo dell'arte solo l'involucro tumefatto. Osserviamo semplicemente la traccia della sua sparizione<sup>30</sup>. Se l'"arte sopravviverà alle sue rovine"<sup>31</sup>, come recita il titolo kieferiano, allora l'arte è già in stato di rovina. iii) L'opera d'arte – l'arte in generale – è in stato di rovina, perché un *disastro* si è già abbattuto su di essa. L'*opera* in rovina, l'*arte* in rovina, è la traccia monumentale, il *vestigium*, di un evento catastrofico che l'ha distrutta. Il nesso disastro/rovina sarebbe dunque essenziale. iv) L'opera d'arte in rovina è un'opera *abbandonata da tempo*, è il monumento melanconico di un tempo in rovina. Le rovine sono anche sempre rovine di tempo, oggetti di memoria e di oblio. Il tempo delle rovine è il tempo della fine – ne è simbolo: "simboli della fine"<sup>32</sup>. v) La promessa di sopravvivenza ascritta da Kiefer all'arte revoca però in dubbio che il tempo della fine coincida con la fine del tempo. La rovina – per Kiefer – è sempre il luogo in cui inizio e fine si sovrappongono. Ogni fine è anche un inizio. Ogni inizio contiene in sé anche la sua fine. Per questo motivo (che implica una raffinata filosofia del tempo e della storia), le opere di Kiefer sono *novissimae* e *antiquissimae* a un tempo. Quintessenza del contemporaneo, le opere di Kiefer sono già arcaiche, sono già antiche quanto le rovine di Ur e di Ninive. vi) Se le opere di Kiefer sono (e non potranno che essere – *per sempre* –) in stato di rovina, è perché il disastro ne ha operato una (parziale o totale) distruzione. Il *pathos* della creazione è sempre "sincronico" all'*operari* della distruzione: la distruzione non è altro che la *facies negativa* dell'atto creativo. Nessun agire creativo è possibile senza la traccia devastante del *nihil*<sup>33</sup>. Non solo l'artista, anche *physis* – sembra ricordarci Kiefer – opera per *distruzioni*.

30 Il riferimento è a J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, trad. it. E. Grazioli, SE, Milano 2017.

31 Il riferimento è ad A. Kiefer, *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, trad. it. G. Guercio, Feltrinelli, Milano 2018.

32 Cfr. F. Vercellone, *Simboli della fine*, Il Mulino, Bologna 2018.

33 Su questo punto, sappiamo con quanta passione Kiefer abbia aderito alle suggestioni provenienti dalle concettualizzazioni estetiche di Andrea Emo. Cfr. A. Kiefer, *Für Andrea Emo*, a cura di P. S. Jungk e R. Stockman, Galerie

Con una precauzione concettuale importante: non si può dire in alcun modo che l'opera di Kiefer *rappresenti* il disastro. Nessun rimando *mimetico* al mondo, nessuna “cronaca” *figurale* di stati-di-cose esterni all'opera. Le opere di Kiefer non *rappresentano* – in senso stretto – il disastro: lo *incarnano*, lo *espongono*, ne mettono in opera l'effetto apocalittico. Sono *esse stesse* colpite da un disastro. Sono il monumento ad una catastrofe siderale, di cui esse stesse sono l'effetto. Questo è il segreto: il disastro cancella la distanza rappresentativa della *mimesis*. Pienissime di senso, le opere di Kiefer si vietano ogni rimando segnico a un “fuori” – pur non essendo, in senso stretto, “astratte”. “Incerte” nell'evocare immagini e figure, ne mettono in scena la cancellazione. Lo stato di rovina dell'opera è l'effetto di una inevitabile iconoclastia. Un disastro ha colpito l'opera, ha colpito l'immagine. Le opere di Kiefer testimoniano lo stato *disastroso* dell'Immagine nel/del Contemporaneo. Ciò che è in stato di rovina è la “potenza”, la “possibilità” dell'immagine. *Nessuna immagine* è più possibile. Ciò che si dà è l'immagine *in stato di rovina*: la tela non può che *mettere in opera* lo *sbriciolamento* dell'immagine. Commenta così Cacciari, intrecciando il tema dell'iconoclastia – dello *sbriciolamento* e dell'*impossibilità* dell'immagine – con il suo “rovescio”, ovvero quello della potenza sempre fiorente, sempre sorgiva, *semper resurgens*, dell'immaginazione, *Einbildungskraft*:

[...] dipingere è quintessenzialmente iconoclastia, un *agòn*, una lotta contro il porre-in-immagine, *Einbildungskraft*. Se non si immaginasse, se non si producessero immagini, non si potrebbe che ri-produrre le cose così come appaiono. Se non si dissolvesse tale apparenza, se non si bruciasse dipingendo tale immagine, specchieremmo la realtà in sé, ovvero l'illusione della realtà in sé. Iconoclastica è perciò la pittura e “realista”, invece, che nega la forza immaginativa, l'*Einbildungskraft*. Chi rifiuta l'immagine difende in verità l'immagine massimamente illusoria della cosa così come appare. E soltanto *poieticamente*, costruendo-immaginando, è possibile liberarsi da quest'ultima.<sup>34</sup>

---

Thaddeus Ropac, Paris 2019; in questo contesto, si veda almeno A. Emo, *In principio era l'immagine*, a cura di M. Donà, R. Gasparotti, R. Toffolo, Bompiani, Milano 2015. Per un ulteriore approfondimento, si veda il numero di «Estetica. Studi e ricerche», vol. IX, n. 2 (2019), pp. 591-680.

34 M. Cacciari, *cit.*, pp. 16-17.

Come è possibile questa paradossale alchimia? Come possono le opere di Kiefer illustrare con tale potenza l'idea di disastro, senza rimandare ad alcuna *figura*, a nessuna *narrazione*, ad alcun profilo mondano? Ciò è possibile, per questo: ciò che le opere di Kiefer accolgono, registrano, monumentalizzano, non sono *stati-di-cose*, immagini, figure: sono *eventi*. Lo spazio dell'opera è il luogo in cui *accade* (ac-cade!) – ed è *accaduto* – qualcosa. L'opera non “dice”, non “rappresenta”, non “fa segno”: *espone* le tracce devastate degli accadimenti poetici e annichilatori che l'hanno portata ad essere. Essa costituisce il *monumentum* di quella distruzione, che opera al cuore della creazione. Ogni opera di Kiefer è sopravvissuta al disastro della sua creazione. Noi osserviamo sgomenti la *potenza*, con la quale l'Essere e il *Nihil* si *contendono* la materia sulla tela<sup>35</sup>. *Qualcosa* è crollato – e di *ciò* facciamo esperienza estetica. Un disastro *continua ad accadere* sotto i nostri occhi spaventati e ammirati. *Thauma* – non soltanto per il fatto che *ci sia* un'opera tale, e che la tale opera sia *così* e non altrimenti; *thauma* anche per la *violenza* (i tragici *Kratos* e *Bia*), attraverso la quale l'opera è stata sottratta – e restituita – al Nulla. *Nominiamo*, dunque, tali disastri, queste “forme” e questi “effetti” del disastro: combustioni, abrasioni, insabbiature, cancellazioni, incenerimenti, sovrapposizioni, pressioni, scrostamenti, incisioni, inserzioni violente, sfregamenti, violazioni di compattezza materica, colate di materia bituminosa, esposizione alle intemperie – sepolture<sup>36</sup>. Sono questi i *verba* che nominano il catastrofico processo creativo/distruttivo dell'*operari* kieferiano.

La domanda sull'*arché* della creazione, nel caso dell'opera di Kiefer, dovrebbe suonare così: “Quali disastri l'opera ha subito, per raggiungere questo ‘stato’, e questa pienezza di senso?”. Certo – come scrive Cacciari – «la tavolozza è il “vaso” dove gli elementi pervengono alla loro “giusta” combustione; bruciando, essi si liberano dalla fissità che li separava l'un l'altro, “muoiono” all'esi-

35 Le riflessioni su questo *agòn* ontologico hanno, in Kiefer, solidissime basi metafisiche. Kiefer, sin dagli inizi del suo percorso artistico, è in serrato colloquio con gli scritti di Heidegger. A Martin Heidegger sono dedicate alcune opere straordinarie. Sul tema si veda almeno il testo di Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

36 Eloquentemente già il titolo di un progetto risalente al 1980: A. Kiefer, *Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*, a cura di K. Gallwitz, Frankfurt/a.M. 1980.

stenza che li costringeva a non essere null'altro che sé. Dipingere = bruciare»<sup>37</sup>. Ma, oltre alla “tavolozza”, è la *tela*, è l'opera stessa, lo spazio “sacro” nel quale accade la misteriosa transustanziazione degli elementi, la *metabasis* alchemica della materia verso i significati spirituali dell'arte: «in realtà, a penetrarvi, a viverla, l'*ingens sylva*, la *hyle*, la materia di Anselm Kiefer, lascia apparire eventi, inquietudini che sembrano spezzarne la compatta terraneità. Presenze, “corpi spirituali” ne fanno la scena del loro dramma»<sup>38</sup>. La tela di Kiefer è un apocalittico *vas alchemycum*.

Le opere di Kiefer ci mettono in contatto con le forze elementari – e con la forza simbolica degli elementi. Quelle tele, quelle opere, sono sì *disastrate*, rovinare: la loro materia è abrasa, cementificata, sfigurata da colate di bitume. Ma esse sono anche irrigate da fluidi preziosi, linfe naturali, semi, oro e argento fuso, metalli allo stato liquido che placano la sete di una materia arida, sabbiosa, frantumata, screpolata. Elementi nobili, spirituali, di fortissima carica simbolica (oro, argento, mercurio, piombo...) fanno della tela una “tabula alchemica”, un esperimento cabalistico alla ricerca dell'Assoluto.

Certo, le opere di Kiefer sono sopravvissute al disastro della loro creazione. Sembrano colpite esse stesse da un catastrofico *Sternenfall*. Ma esse continuano a *indicare*, nella forma più sublime, le caotiche altezze siderali. Tali opere “catturano” sulla tela la vertigine di un cielo *devastato*: l'universo stesso – essendo *antichissimo* – sembra già in stato di rovina. Ciò che abitiamo è un universo catastrofico, una creazione già da sempre colpita da un disastro apocalittico (in principio vi è – forse – una “grande esplosione”): solo così si dà nuova vita, nuovo inizio, nuova *creazione*. Le opere di Kiefer sembrano lo specchio interno, nel quale si riflette un firmamento caotico, sotto il quale l'essere umano *trema* – alla ricerca del suo posto nel cosmo, alla ricerca della sua autentica *connessione* con il Tutto. È lo stesso Kiefer a misurare la vastità cosmica di queste cronologie. Qui il tempo dell'arte coincide con il tempo assoluto di un cosmo, devastato da ciclici disastri creativi:

The exhibition at the Grand Palais is called *Sternenfall*. It's a title I gave to some of my paintings years ago. The title encompasses

37 M. Cacciari, *cit.*, p. 16

38 Ivi, p. 15.

the birth and death of the universe with all these stars that are born and die every day like human beings. 100 million years for a star is maybe like a minute for us. The time scale is different. And when a star dies, it explodes and becomes incandescent, white, exploding and sending all sorts of debris and dust into the universe at unimaginable distances. This matter comes together, coagulates and forms a new star, another star. *Sternenfall* speaks of this universal metabolism, this metabolism of nature and stars. The title encompasses not just our lives but the universe<sup>39</sup>.

Mitologia in stato di rovina – perché evocata nel cuore di una concezione tecnico-scientifica dell’universo. L’arte di Kiefer rivendica un dialogo serrato con la fisica e la cosmologia contemporanee, senza rinunciare ad abitare *poeticamente, espressivamente, ermeneuticamente*, i loro *risultati*. Raramente l’arte aveva saputo porsi in equilibrio così virtuoso tra cosmogonia “poetica” e cosmologia “matematica”. Di certo la ragione scientifica *classifica, misura, confronta, calcola*: tentativi di classificazione delle stelle, numerazione delle galassie, immagini digitali che analizzano le costellazioni in base a parametri matematicamente *esatti* (distanze, temperature, magnitudini, spettri elettromagnetici, radiazioni...). Ma le opere di *Sternenfall*, pur *sapendo* tutto ciò, custodiscono la nostra relazione *abitante* con il cosmo e le sue galassie. *Thauma* davanti all’innumerabile, all’inesplicabile, alla grandiosità annichilante di una *machina mundi* che, per *crearsi, genera disastri*.

Ma quei cieli “disastrati” sono *molto più* che un oceano di oggetti fisici. Le tele di Kiefer sono sovrascritte: numeri, parole, tentano di codificarne il significato. Sulle tele di *Sternenfall*, si *scrive* sull’immagine come si *scrive* sulle stelle (di nuovo, certo, una “scrittura del disastro”). Nello spazio (spazio del cosmo, spazio della tela) si *tentano linee*: si cercano figure, si ipotizza una leggibilità delle geometrie siderali. Ma quelle linee sono *incerte, artificiali*, troppo esili e vaghe, per restituire l’esattezza dell’“oggetto” siderale. Davanti all’immensità del cosmo, ogni tentativo della ragione si esprime con una scrittura infantile. Quelle costellazioni, quelle stelle, quelle galassie, sono, in Kiefer, non di rado

39 A. Kiefer, *Monumenta*, in Gran Palais Magazine <https://www.grandpalais.fr/en/article/monumenta>.



*numerate*: cifre complesse, tratte dai metodi classificatori della NASA, ma che, in Kiefer, assumono la sublime ascensione di un tragico catasterismo. Il cielo di bronzo di pindarica memoria sembra convertirsi in un gigantesco codice plumbeo, un *liber scriptus* apocalittico. Artista della memoria, Kiefer esige che il *coelum stellatum* (attraversato da memorie di credenze mitiche, poetiche, filosofiche, letterarie...) diventi un *registro cosmico* della storia umana. Miliardi di galassie, miliardi di esseri umani: *Sternenfall* ci ricorda che viviamo *al cuore* di un tragico e sublime *Somnium Scipionis*. Certo, si tratta di corrispondenze macrocosmo/microcosmo, dell'interazione cosmica tratteggiata in *The secret Life of Plants*, delle intuizioni di Robert Fludd sulle corrispondenze cosmiche, e della numerologia cabalistica. Ma vi è soprattutto lo straziante catasterismo storico/memoriale delle vittime dell'Olocausto. Un cielo tragico, disfatto, che diventa il libro di piombo, su cui inscrivere i *numeri* delle vittime *senza nome*.



Fig. 1. A. Kiefer, *Sternenfall*, Monumenta, Grand Palais, Paris, 2007.



Fig. 2. A. Kiefer, *Sternenfall*, 1998.



Fig. 3. A. Kiefer, *The secret Life of Plants*, 2004.

#### 4. Chute d'Étoiles

Il 25 agosto del 2012, sotto la direzione di Franz Welser-Möst, viene data la prima esecuzione assoluta di *Chute d'Étoiles* di Matthias Pintscher<sup>40</sup>. Il sottotitolo della partitura recita “Hommage à Anselm Kiefer”, ma è il titolo stesso che impone di pensare la

40 «Matthias Pintscher's *Chute d'etoiles* is given its world premiere by The Cleveland Orchestra conducted by Franz Welser-Möst at the Lucerne Festival in Switzerland on August 25. The premiere performance of *Chute d'etoiles*, composed for orchestra and two solo trumpets, features Cleveland Orchestra principal trumpet Michael Sachs alongside Cleveland Orchestra trumpet Jack Sutte. Pintscher is the sixth composer to be honored with a Roche Commission, an international partnership led by the Swiss bio-tech company Roche in association with The Cleveland Orchestra, Lucerne Festival and Carnegie Hall», <https://www.eamdc.com/news/Matthias-Pintschers-REche-Commission-in-World-Premiere/> (23 dicembre 2021).

composizione come a un’“espansione” acustica del progetto kieferiano. Arti plastiche, pittura, musica, convergono all’insegna di uno *Sternenfall*. Pintscher progetta il brano come una sorta di paradossale “trio”: due trombe soliste (alle quali è affidata un’impervia scrittura virtuosistica) e una vasta orchestra. Nelle intenzioni del compositore, dunque, non si tratta, in senso stretto, di un “doppio concerto”, ma di un “dialogo a tre”, dove il terzo interlocutore è l’orchestra nella sua totalità. Spiegando la connessione della partitura con il ciclo kieferiano, Pintscher segnala che si tratta di una meditazione sulla connessione *divina* dell’umanità con il cosmo. Ricalcando una convinzione kieferiana, Pintscher ricorda che «siamo fatti degli stessi elementi del cosmo. Dunque, portiamo in noi l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo»<sup>41</sup>. Scale cosmiche dell’universo: connessione strutturale di macrocosmo e microcosmo. Al cuore della *hyle* umana, stanno gli stessi elementi che costituiscono l’*intero*. Ma tale consapevolezza non indica soltanto la “consustanzialità” di uomo e cosmo. Memore della lezione heideggeriana, Kiefer sottolinea come gli esseri umani siano *costituiti* di tempo, e la loro coscienza sia – letteralmente – Storia<sup>42</sup>. Il nostro corpo più proprio, il nostro *Leib*, è un palinsesto di stratificazioni temporali. Qui, la materia è *fatta di tempo*: il tempo si “solidifica”, si “fossilizza” nella materia, acquista *consistenza e durata*. Scavando nella materia, incontriamo il tempo, incontriamo la *temporalizzazione* stessa della materia. Gli strati profondi della nostra corteccia cerebrale non datano dal giorno della nostra nascita: sono antichi di milioni di anni – così Kiefer<sup>43</sup>. Al centro della nostra soggettività sta la voragine inattingibile dell’arcaico: nel profondo della nostra consapevolezza si spalanca (“*chaos*”, “*chaomai*”) l’abisso dei tempi cosmici. Il punto più intimo e più proprio dell’umano (l’*idion* dell’esistenza umana) non è altro che un *Abgrund der Zeitlichkeit*.

41 M. Pintscher, in *Matthias Pintscher’s Chute d’Etoiles for Lucerne Festival*, <https://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/matthias-pintschers-chute-detoiles-fuer-luzern/index.htm> (22 dicembre 2021) [trad. mia].

42 I riferimenti agli ultimi paragrafi di M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), trad. it. A. Marini, Mondadori, Milano 2008, sono, in Kiefer, espliciti.

43 Cfr. le posizioni espresse da Kiefer nell’impressionante documentario sulla sua opera, firmato da S. Fiennes, *Over your Cities Grass will grow* (2010).

La centralità del parametro tempo, presso quelle opere, è *essenzialmente musicale*. Le opere di Kiefer, così materiche e monumentali, così gravi nella loro grandiosità (scale possenti, vastità cosmiche, *pathos* wagneriano...), sono *prossime* alla musica. A dispetto della traiettoria “smaterializzante” e spiritualizzante hegeliana, qui la vastità “architettonica” delle opere kieferiane *coincide* con l’interiorità invisibile della musica. In questo senso, le opere di Kiefer sono essenzialmente *musicali*, perché – come l’intero cerchio dell’Essente – sono *fatte di tempo*. Si potrebbe dire che, a dispetto dell’apparato materico monumentale, le opere di Kiefer sono costituite *wesentlich di tempo*: sono fossili di tempo, *concrezioni di durate*. L’appuntamento dell’arte di Kiefer con la musica era inscritto nella *cosa stessa*. È a questo nocciolo temporale dell’opera kieferiana che Pintscher si rivolge. Il brano di Pintscher sembra a sua volta “scolpito” in un *blocco* di tempo: tale è la gravità materica del pezzo. Il tempo si solidifica in un suono duro, fatto principalmente di gesti grevi, pesanti, staccati con violenza, a spigoli vivi. La materia vibra, certo: emana suono in virtù della sua elasticità tremebonda. Ma in *Chute d’Étoiles* non ascoltiamo l’esile vibrazione di corde, tubi e membrane – “bene ordinate”. Ascoltiamo gli sconquassi tellurici di un terremoto sonoro: *terra tremuit*. Per usare un titolo kieferiano: *Aperiatur terra*<sup>44</sup>. Un *disastro* si abbatte *anche* su questa musica.

Ricordando Lessing (e ogni resurrezione di una distinzione *precisa* dei “modi” espressivi *propri* delle diverse arti<sup>45</sup>), sembra che musica e arti dell’immagine siano concettualmente *separate*. Ma qui, in una rinnovata concezione della temporalità, qualcosa cambia in modo strutturale. Le opere di Kiefer sembrano *fatte di tempo*: la loro impenetrabilità materica ne fa il monumento di sé stesse. Esse sono il monumento bituminoso al processo di creazione/distruzione che le ha prodotte. Ciò che vediamo è lo

44 Cfr. A. Kiefer, *Aperiatur terra*, Schirmer/Mosel Verlag, 2008.

45 Su tale dibattito, si vedano alcuni testi fondamentali: G. E. Lessing, *Laocoonte*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di G. Ghia, UTET, Torino 2008, pp. 133- 308; C. Greenberg, «Towards a Newer Laocoon», in «Partisan Review» 7 (July-August 1940), pp. 296-310; R. Barilli, *Una mappa delle arti nell’epoca digitale. Per un nuovo Laocoonte*, Marietti, Bologna 2019; si veda anche il numero di «Aesthetica Preprint», *Laocoonte 2000*, n. 35 (2000); cfr. ciò che sul tema scrivono A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, Einaudi, Torino 2016.

“*Stillstand*” del processo catastrofico che ha dato origine alla loro consistenza. Quel tempo-durata, fossilizzato in una rovina apocalittica, fissa per sempre la processualità infinita del loro darsi. La musica ne è quasi il simmetrico rovescio: attraverso la partitura, noi *viaggiamo all’interno del processo creativo*. Facciamo esperienza – ecco di nuovo l’estetica del disastro – delle doglie catastrofiche che incessantemente mettono capo all’opera. Attraverso *Chute d’Étoiles*, ascoltiamo il processo catastrofico del suo farsi. Sintetizziamo in una formula: la musica immette “dinamismo” nell’opera. La musica ci fa esperire il lato *processuale* della sua *génésis* e della sua *poïesis*, attraverso catene di *eventi sonori*. È evidente che l’estetica del disastro – essendo, come ricorda Han, un’estetica dell’*evento* – non può non avere al centro del suo immaginario la *musica*. “Dinamismo”, tuttavia, significa anche altro, non meno essenziale: il concetto di “dinamismo” costringe a frequentare l’arte a partire dal parametro “forza”, “*Kraft*”, “*dynamis*”. L’estetica del disastro è un’estetica che dovrebbe dunque pensare la *connessione di evento e forza* (il disastro non è questo? – un evento catastrofico che *agisce con forza*, con *potenza*, con *violenza*, nel campo dell’esperienza?). Ciò che “cade” (e ciò che “accade”) non è l’imponderabile: è ciò che *precipita con forza* – *Sternenfall*.

Cosa *ascoltiamo* attraverso la musica? E di che cosa facciamo *esperienza*, ascoltando *Chute d’Étoiles* di Matthias Pintscher? Ciò che ascoltiamo è una concatenazione di eventi catastrofici, cataclismi sonori, pressioni dinamiche, che hanno la consistenza di blocchi di suono: concettualmente, potremmo chiamare questi cataclismi sonori degli “eventi-forza”<sup>46</sup>. In questa partitura mirabile, non ascoltiamo semplicemente degli “eventi sonori” (quelli li possiamo ascoltare anche in un quartetto di Schubert<sup>47</sup>); né ascoltiamo semplicemente il *dinamismo* di quegli eventi, la reciproca intensità del loro manifestarsi (già in Beethoven – e certamente in Wagner – questa idea di “suono dinamico”, ovvero la

46 Questa idea di “blocco sonoro” e di “evento-forza” è forse già delineata in un’altra partitura di M. Pintscher, *Choc (Monumento IV). Antiphonen für grosses Ensemble* (1996-1997), Bärenreiter, Kassel.

47 Per incontrare un chiaro esempio di questa lettura “evenemenziale” del discorso musicale, si veda S. Sciarrino, *Le figure della musica*, Ricordi, Milano 1998.

centralità del nesso “forza”/”suono”/”dinamica”, è presente). Qui, in *Chute d'Étoiles*, ascoltiamo le *forze-eventi* che si *impossessano* della materia, per farla brutalmente *collidere*. Ascoltiamo la materia musicale sgretolarsi, lacerarsi, crollare, sotto il peso del gesto compositivo. Se nell'opera di Kiefer contempliamo il *risultato*, l'*effetto*, di tali forze-eventi, nella partitura di Pintscher ne ascoltiamo il dinamismo sonoro, la processualità evenemenziale. I brutali *fffff* a piena orchestra, che lacerano lo spazio sonoro nelle prime pagine della partitura, sono il prodotto acustico di colpi rintonanti, il prodotto acustico di uno scatenamento puntuale, iterato, insistente, di una violenza immaginativa *inaudita*. Attraversando l'esecuzione di quelle pagine, sembra di ascoltare il maglio di Thor/Kiefer, che spacca la materia, sotto l'urto di una irrefrenabile *forza espressiva*<sup>48</sup>.

A titolo di esempio, si prenda la prima battuta. Il pezzo si apre su di un Sostenuto in 4/4. Una forza, di intensità strabordante, si impossessa del si bemolle centrale, prodotto a piena orchestra. Una *dynamis* d'intensità intollerabile abita, dal di dentro, l'evento sonoro, facendolo *erompere*. (Qui, non vi è nulla che assomigli a una mite “manifestazione” del suono, nessun suono semplicemente “appare”, o “si offre all'ascolto” – nessuna “fenomenologia musicale” sembra possibile: qui, l'intensità dell'evento richiede null'altro che un'estetica del disastro; ora il suono *lacera, distrugge*.) Al di sotto di quell'orizzonte di potenza, nelle cupe caverne del suono, catastrofi di materia musicale, eventi di suoni notturni che sembrano franare sotto l'urto di un *bang* apocalittico: l'arpa, nel registro grave, fa sentire suoni, fortissimi e accentati, che *cadono* verso il basso. Il clarinetto basso, due fagotti divisi e il controfagotto ne ricalcano lo smottamento, secondo linee di forza divergenti. Alla fine della prima battuta, i timpani e le campane a lastra fanno simmetricamente sentire lo smottamento metrico che ha aperto il brano.

---

48 Per ascoltare l'opera, M. Pintscher, *Chute d'Étoiles*, <https://www.youtube.com/watch?v=6BU8KLB64-4>.

The image displays a page of a musical score for the piece "Chute d'Étoiles" by M. Pintscher. The score is arranged in a system with four measures, each with a different time signature: 4/4, 5/4, 3/8, and 3/4. The tempo is marked "sostenuto" and the metronome is set to "ca. 46".

The instruments and parts shown include:

- Violins I & II (Violini I-2)
- Violas (Viola)
- Cello (Cello)
- Double Bass (Basso)
- Woodwinds: Flute (Flauto), Clarinet in Bb (Clarin. in Bb), Bassoon (Fagotto), and Horns (Corno).
- Brass: Trumpets (Trombe) and Trombones (Tromboni).
- Percussion (Percussione)
- Keyboard (Clavicembalo)
- Strings: Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *f*, *ff*), articulation (e.g., accents, slurs), and performance instructions (e.g., "scratching along the edge of the timpani with a triangle beater"). The bottom of the page repeats the time signatures and tempo markings for the four measures.

Es. 1. M. Pintscher, *Chute d'Étoiles* (2012), Bärenreiter, Kassel, estratto (archi omissi).



The image shows a page of a musical score for the piece "Chute d'Étoiles" by M. Pintscher. The score is arranged in four systems, each with multiple staves. The top system includes staves for Violin (Viol.) and Viola (Viola). The second system includes staves for Trombe (Trumpets) and Trombe II (Trumpets II). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano) are used throughout. Tempo markings include "ca. 50" and "colla parte" (colla parte). There are also performance instructions like "(imp.)" and "(played with soft beater at the edge of the instrument)". The score is written in 4/4 time, with a 3/4 section indicated by a double bar line and a 3/4 time signature.

Es. 2. M. Pintscher, *Chute d'Étoiles* (2012), Bärenreiter, Kassel, estratto.

Molte delle pagine seguenti della partitura sono scandite dalla violenza di colpi dissonanti a piena orchestra, che culmina nel parossismo metrico e gestuale delle batt. 29-42. Solo a batt. 63, la prima tromba solista, occlusa da una sordina *harmon*, immette, in *ppp*, una sezione più “smaterializzata”, fatta di rapidissime sequenze di altezze, “il più rapido e fuggevole possibile” (batt. 64 e segg.). Da qui in avanti, il brano sarà un continuo rincorrersi di figure evanescenti, isole lievi e svaporate, fatte di rapidissime articolazioni in *pp* delle due trombe, minacciate in ogni momento dalla gestualità percussiva e massiva dell’orchestra dispiegata. Solo nelle ultime pagine della partitura, le trombe troveranno il suono smagliante, eroico, di grida lanciate fra gli urti della materia collassante. Ascoltando questa partitura, sentiamo la brutalità del gesto sonoro che irrompe nello spazio della materia musicale: ascoltiamo dei colpi secchi che *spaccano il tempo*.

Dal punto di vista della gestualità musicale, è possibile evocare un *antecedente* di questa partitura – è possibile tracciarne una genealogia? Difficile dirlo. Forse, la partitura più vicina allo spirito di *Chute d'Étoiles* è *Arcana* di Edgar Varèse (si ricordi che Pintscher, sensibilissimo direttore d’orchestra, ha diretto più volte i capolavori orchestrali di Varèse). Vi è la stessa aggressività metrica e gestuale, la stessa vastità spaziale, lo stesso gusto per

gli *estremi*. Non è certo un caso che, in esergo alla partitura di *Arcana*, Varèse abbia trascritto queste righe di Paracelso: «*Scitum nimirum est, astrum unum existere reliques omnibus superius. Hoc est astrum apocalypticum, secundum astrum est ascendentis. Tertium est elementorum, quorum sunt quatuor. Ita astra sex constituuntur. Praeter haec adhuc aliud est astrum, imaginatio, quae novum astrum et novum coelum gignit*»<sup>49</sup>. Inutile sottolineare la pertinenza “apocalittica” del testo, la presenza degli elementi, la verticalizzazione dell’altezza, la centralità dell’immaginazione, la potenza di generare una nuova *stella* e un nuovo *cielo*. Ancora un disastro “arcano” – che è capace di *generare*.

Perché due *trombe*? Forse *anche qui* si nasconde un recondito riferimento apocalittico. Ma le trombe, in base a ciò che Pintscher stesso suggerisce, funzionano in base a tre motivi fondamentali: i) se l’orchestra è tutta raccolta attorno a gesti percussivi, a sventagliate muscolari, a insistenze metriche ossessive, sottolineando il peso materico del materiale musicale, le due trombe costituiscono un principio di “spiritualità”. Esse immettono vaporosità nel discorso musicale, dandone – letteralmente – *respiro*. Un *ruah* “bicorno” sembra aleggiare sulla materia devastata prodotta dall’orchestra. ii) In secondo luogo, Pintscher pensa alle trombe come a due “valvole”: tale immissione di respiro è regolata da due “funtori” (le due trombe), che ne modulano l’articolazione, l’intensità, la durata. Il *soffio* (che appare esplicitamente in molti punti della partitura, affidata, di volta in volta, a diversi *fiati*) sembra immesso secondo le cerniere di flusso, governate dalle due trombe. L’intero organismo metallico dell’orchestra sembra così vivificato da queste due correnti “spirituali”. iii) In terzo luogo, è necessario problematizzare il fatto che vengano convocate *due* trombe. Una semplice spiegazione musicale: due trombe obliterano la possibilità di pensare *Chute d’Étoiles* come a una sorta di concerto per tromba e orchestra. Guardando la partitura, vediamo quanto poco plausibile sia l’idea che il brano di Pintscher costituisca un doppio concerto. Qui, davvero, i due strumenti sembrano al tempo stesso rifusi nella continuità della materia orchestrale, e presiedere ai flussi energetici, che irrorano il discorso dell’orche-

49 Cfr. E. Varèse, *Arcana* (1925-1927, rev. 1960), Colfranc Music Publishing Co., NYC 1964.

stra. Ma le trombe sono *due*. Forse costituiscono l'una lo specchio dell'altra. Si tratta di una coppia, un doppio, figure duplici che si potenziano a vicenda. Complementari, le due trombe iniettano la loro energia in due direzioni opposte e simmetriche. La consapevolezza con cui è progettato questo sdoppiamento è giustificata facilmente dalla fascinazione che l'idea di *specchio*, di *soglia*, di *doppio*, di "riflessione", esercita su Matthias Pintscher<sup>50</sup>. Tre esempi a caso: in *Janusgesicht* (2001), per viola e violoncello, dove la doppiezza del volto di Giano è già inscritta nel titolo. La duplicità concettuale della "riflessione" (che evoca sia lo "specchio", sia il "pensiero") è registrata dal titolo *Reflections on Narcissus*, uno splendido pezzo per violoncello e orchestra del 2006. Si ascolti anche la vibrazione appassionata, quasi erotica, con cui il soprano pronuncia il termine "*miroir*", in *Hérodiade-Fragmente* del 1999, su testo di Mallarmé<sup>51</sup>.

50 Sullo "sdoppiamento" della tromba, così si esprime Pintscher: «"Janus-faced, the orchestral sound gives birth to a breathing voice which, however, is not presented as one individual, but is articulated in two forms. The trumpet part is unfolded: one instrument plays in two directions". This goes back to a process which Pintscher used fifteen years earlier in his composition *Janusgesicht*: "There is no virtuoso wrestling of the two, but they mutually inspire each other, they represent the same stance, play the same repertoire of sounds and techniques. One part opens out in two ways."», in *Matthias Pintscher's Chute d'Etoiles for Lucerne Festival*, <https://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/matthias-pintschers-chute-detoiles-fuer-luzern/index.htm> (22 dicembre 2021).

51 Si tratta naturalmente dell'*Hérodiade* di Stephan Mallarmé. L'impaginazione della partitura di Pintscher può qui ricordare il capolavoro bouleziano, P. Boulez, *Pli selon pli* (1960-1989), Universal, Wien. Ecco alcune parole di Matthias Pintscher a proposito della partitura di Boulez: «In *Pli selon pli*, the sonorities are exquisite, and they have really also influenced my own writing. Thanks to the amazing metallic sounds Boulez uses – harps, percussion, celeste, the most excessive writing for tubular bells that had ever been heard in music history – he creates an illusion of sustaining, sostenuto sounds. The resonance of all those metallic instruments has intrigued me since I was very young. Mallarmé's words [...] allow our imaginations to create our own experiences and associations. Boulez takes us by the hand and leads us into this astonishingly beautiful garden and we are free to walk around it in any direction we choose. And this work is emotionally very strong, because it's great music! It's like Ravel, in that it conveys such a strong and powerful emotion under all these layers of thought and pristine construction. It leaves you completely emotionally torn, asking questions – what condition are we in? How do we go forward? We are so shaken

Aggiungiamo un quarto motivo: la *materia* di cui le trombe sono *fatte*. Certo, in italiano diciamo che le trombe sono “ottoni”, e a quella famiglia organologica appartengono. Ma il tedesco è più evocativo. Nel lessico musicale, non viene usato il termine “das Messing” (“ottone”), ma “das Blech”, che significa “latta”, “lamiera”, “lamina”. Gli ottoni, in musica, sono i *Blechinstrumente*, o i *Blechblasinstrumente*, letteralmente “gli strumenti in cui si soffia nella lamiera”. È azzardato pensare che “*das Blei*” (“piombo”) abbia la stessa radice di “*das Blech*?” (“lamiera”)? Il campo semantico è analogo: si tratta di una lamina rilucente (l’antico “*blīchen*”, ricorda il *Wörterbuch* dei fratelli Grimm, significa “splendere”<sup>52</sup>). Nel contesto musicale, in quella lamina rilucente è possibile *soffiare* (*blasen!*): il respiro vi produce vibrazione, suono, musica. Un soffio produce *significato musicale*, a partire dal metallo risonante. E l’orchestra non è forse il *luogo alchemico*, il *vas mirabile*, in cui le diverse “materie” (gli elementi, i metalli, i legni, le leghe, le corde, le pelli, le membrane...) *vibrano*, diventando *forza*, *evento*, *significato*? Qui, due trombe, due strumenti a fiato, fatti di una “lamina” risonante, innalzano la pesantezza della materia (il piombo) verso le altezze dell’espressività, verso il cielo del significato, verso un *novum astrum*, verso la “nuova stella” dell’immaginazione musicale. Così si esprime il compositore, evocando l’impressione dell’installazione kieferiana:

[The starting point] was the sound and the aura of the whole installation: an inspirational moment which enabled me to think further about the force of sounds which I have previously developed. The material is smelted, as it were, into lead: the entry of the solo trumpets is like the opening of two valves of a gigantic instrument made of lead, which provides air in a very finely-chiselled and concise form.<sup>53</sup>

L’indicazione è chiara: è l’*orchestra stessa* che si rivela essere una gigantesca scultura plumbea, un meccanismo metallico in movimento. Le trombe non sono altro che le due valvole di un

---

by it, and now it’s our turn to move on, or to try to. It’s overwhelming», <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/sep/25/boulez-pintscher-pli-selon-pli> (24 dicembre 2021).

52 Grimm Wörterbuch, <https://www.dwds.de/wb/dwb/bleichen#GB08163>.

53 M. Pintscher, *cit.*, *ibidem*.

immenso strumento di piombo. Sono forse *tre* le trombe: anche l'orchestra si trasforma in un'imperiosa "tuba" apocalittica. «Nor do orchestra and soloists enter into a concertante dialogue, rather the trumpets are like growths, they are fused on to this orchestral sound. They liberate, in concentrated form, the unit of this lead orchestra and take it into various states as soon as they leave this orchestral space»<sup>54</sup>. "Lead orchestra", "orchestra *fatta di piombo*": nulla di più kieferiano.

È dunque la *sonorità stessa* del piombo, che Pintscher *ascolta* nell'installazione kieferiana, che diventa il movente fondamentale di questo immaginario musicale. La paradossale unione di *malleabilità e pesantezza*, tratto strutturale del piombo, diventa occasione per trasfondere quelle stesse determinazioni in pura materia musicale: «I find the 'sound' of lead in Kiefer's works incredibly fascinating. This strength which is captured in this material! It is flexible, malleable, but unbelievably heavy. I find this state, with its combination of malleability and weight, exciting: I endeavour to make this audible in the music»<sup>55</sup>. Come segnala Marie Luise Maintz, «in formal terms, the orchestral composition does not depict any conventional dramatic development. Pintscher creates a sculpture, an eruptive sound object, which drives out the events from the outburst of the beginning»<sup>56</sup>. Le parole chiave di queste righe sono "scultura", "eruzione", "oggetto sonoro", "evento", "outburst", "inizio". Nel *processo*, segnala lo stesso Pintscher, «the ending mirrors the beginning»<sup>57</sup>. Ecco di nuovo lo *specchio* (ecco la *riflessione*), congiunto al tema, carissimo a Kiefer, del nesso essenziale tra *Anfang* ed *Ende*: l'*incipit* e la *fine* non sono che due "figure" di un *medesimo*<sup>58</sup>. Che il contenuto stesso della musica sia, più che il suono, la *forza*, lo sottolinea il compositore stesso:

---

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 Marie Luise Maintz, in Pintscher, *cit.*, *ibidem*.

57 M. Pintscher, *cit.*, *ibidem*.

58 Sul pathos tutto "heideggeriano" di Kiefer verso la questione dell'inizio, dell'incipit, si vedano almeno le opere del ciclo *Am Anfang*. Si ricorda che Kiefer ha realizzato una paradossale opera lirica, che porta il titolo di *Am Anfang*, un vero *unicum* nel suo genere, con la musica di J. Widman, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 2009. Si tenga presente che anche Pintscher ha a cuore tale questione: si veda M. Pintscher, *Bereshit* (2013), for large Ensemble, Bärenreiter, Kassel.

Individual particles break loose from the force of the outburst, which are then taken, transformed, fashioned into a concentrated mode, and at the end almost find their way back into their original state. The trumpet lines are, however, not isolated at the conclusion, but placed at the top of the sound in a high attack, and at the highest point the whole then breaks off.<sup>59</sup>

Che cosa c'è di più "kieferiano" di tutto ciò? Tutti sappiamo quanto il piombo rivesta un significato profondo per l'azione creatrice di Kiefer. Qui, tuttavia, nell'ascolto "musicale" di questo metallo "alchemico", facciamo esperienza del processo catastrofico che la materia "patisce", per farsi *significato*. Nell'opera di Kiefer, *ovunque* si incontra il piombo: nei colossali libri plumbei (i libri profetici di una Mesopotamia mineralizzata); nelle lamine contorte (memori di una sfigurazione bellica – Kiefer è nato a Donaueschingen nel 1945); nelle colate materiche, che irrorano le superfici delle tele combuste; il tutto *fatto* di piombo. Perché? Sappiamo bene quanto la visione artistica di Kiefer sia innervata di riferimenti alla mistica ebraica e di letture alchemiche, di quanto sia debitrice di quell'arcano intreccio tra Qabbalah e alchimia, che *tanto* ha prodotto nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco europeo.

### 5. Mistica del piombo

Anselm Kiefer è certamente un *doctus artifex*, ma è anche – soprattutto – un "*homo faber*". Qualcosa di elementare, arcaico, essenziale, persino "mitico", sembra presiedere all'attività creatrice di Kiefer. Nel modo in cui egli ripete il gesto della fusione dei metalli, vengono evocati i gesti aurorali della civiltà umana. Nell'operare artistico, agisce la violazione originaria della Natura, la possibilità di accorciare i tempi della "maturazione" dei metalli, la fascinazione di maneggiare le forze intrinseche della Natura. Alcune *considerazioni* (ecco di nuovo le stelle!) di Mircea Eliade illuminano lo sfondo di pensiero che sta dietro l'attività creatrice di Kiefer. Già Danilo Eccher suggeriva la dimensione "sacrale" delle opere di Kiefer: ma tale sacralità va letta come un tentativo di "reincantare"

---

59 M. Pintscher, *cit.*, *ibidem*.

il mondo, di *vedere* il sacro nella Natura stessa. «La Natura – scrive Eliade, a proposito del nesso tra alchimia e metallurgia – è una ierofania: essa non è soltanto “vivente”, è anche divina, o almeno ha una dimensione divina. È d'altronde grazie a questa sacralità della Natura – rivelata nell'aspetto “sottile” delle sostanze – che l'alchimista riteneva di poter ottenere sia la Pietra Filosofale, agente di trasmutazione, che l'Elisir dell'immortalità»<sup>60</sup>.

Nella sua esigenza di Assoluto, Kiefer cerca l'opera perfetta – come cercasse, attraverso una “grande arte”, una *Ars Magna*, il *Lapis Philosophorum*. L'Opera di Kiefer è – in senso stretto – *Ars magna*: grande arte, la grande tecnica occulta, che estrae dalla materia lo spirito che la trasforma e la sublima. L'opera di Kiefer è “Opus Magnum” – *opus alchemycum* quant'altri mai. Vi è, naturalmente, una *gerarchia simbolica* dei metalli, un ordinamento mistico, che opera al cuore del rapporto tra uomo/natura/divinità. L'artista, dottissimo nei suoi riferimenti eruditi, ridiventa *fabbro* e *alchimista*. L'Opera, nella quale è impegnato, è un'opera di trasmutazione alchemica. Nel cuore della sua *poiesis*, la materia – e in particolar modo i metalli, piombo, ferro, argento, oro – subisce una *trasfigurazione*. «L'alchimista, come il fabbro e, prima di questi, il vasaio, è un “signore del fuoco”. È per mezzo del fuoco che egli opera il passaggio della materia da uno stato all'altro»<sup>61</sup>. Cacciari ricordava come, per Kiefer, «dipingere=bruciare». Gerarchia, trasmutazione, crescita, processualità, sono inscritte nel divenire dei metalli – in quella materia che *sembra inerte*, pura massa da plasmare. Ma la concezione alchemica evoca una determinazione diametralmente opposta: non solo la Natura *vive*, non solo la *Terra* è – letteralmente – *Mater*, vivente, fertile, sorgiva. Ma anche la *pietra* “fiorisce”: *Petra Genitrix*<sup>62</sup>. L'alchimia sottintende una «concezione embriologica dei minerali»<sup>63</sup>. I minerali, i metalli, *crescono* – appartengono di diritto al dominio di *physis*. Il pensiero alchemico che regge la prassi artistica di Kiefer sottende una «vita complessa e drammatica

60 M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, trad. it. F. Sircana, Bollati Boringhieri, Torino 2021, p. 154.

61 Ivi, p. 69.

62 Cfr. M. Eliade, *cit.*, pp. 39-48. Come non pensare alla stupenda strofa di Celan (il Celan di Kiefer!), che evoca proprio questa possibilità di una “messianica” efflorescenza della materia petrosa?

63 M. Eliade, *cit.*, p. 44.

della Materia»<sup>64</sup>. Tale vita – una vita segreta, ammantata di mistero – chiede un tatto religioso per essere “maneggiata”: «Effettuare scavi in una miniera significa introdursi in una zona sacra, ritenuta inviolabile, turbare la vita sotterranea e gli spiriti che la regolano, entrare in contatto con una sacralità estranea all’universo familiare, una sacralità più profonda e anche più pericolosa»<sup>65</sup>. Estrarre minerali, portare alla luce filoni metalliferi, significa «avventurarsi in uno spazio che non appartiene di diritto all’uomo: il mondo sotterraneo con i suoi misteri della lenta gestazione mineralogica che si svolge nelle viscere della Terra Madre»<sup>66</sup>. Nella prassi artistica di Kiefer vi è qualcosa di temerario: un senso di libertà e di coraggio titanico sembra ardere nell’attitudine di Kiefer. (Kiefer porta in sé la baldanza *senza paura* di Sigfrido, entrambi alla presa con la forgiatura del metallo, con la vittoriosa *Verschmelzung* di Nothung<sup>67</sup>). Una consapevole *temerarietà* viene dispiegata: l’alchimista *sa*, trasmutando la materia metallica, di «interferire in un ordine naturale retto da una legge superiore, di intervenire in un processo segreto e sacro»<sup>68</sup>. La materia *vive*, e – poiché vive – *soffre*. Nulla si comprende del pensiero alchemico, se non si comprende il carattere tragico, iniziatico, sacrale, della *Natura patiens*. Una *passione* attraversa la materia, per trasmutarla, riscattarla, spiritualizzarla: «Il dramma mistico del dio – la sua passione, morte e resurrezione – viene proiettato sulla Materia per trasmutarla»<sup>69</sup>. In questo senso, la tragedia è già inscritta nella materia: «La grande novità degli alchimisti: *essi hanno proiettato sulla Materia la funzione iniziatica della sofferenza*. Grazie alle operazioni alchemiche, omologate alle “torture”, alla “morte” e alla “risurrezione” del miste, la sostanza viene trasmutata, raggiunge, cioè, un modo d’essere trascendentale: diventa “Oro”. L’oro [...] è il simbolo dell’immortalità»<sup>70</sup>. Non si

---

64 Ivi, p. 131.

65 Ivi, p. 52. Come non pensare alle operazioni di scavo, di estrazione, di immersione ctonia, che Kiefer, nel suo *furor* artistico, opera nell’oscurità della terra? Si veda su questo il documentario di S. Finnies già citato, *Sulle vostre città crescerà l’erba* (2010).

66 *Ibidem*.

67 Ricchissimi i riferimenti wagneriani in Kiefer. Si vedano a questo proposito le opere legate esplicitamente a Nothung.

68 M. Eliade, *cit.*, *ibidem*.

69 Ivi, p. 132.

70 Ivi, p. 133.



tratta allora di una astratta gerarchia dei metalli. Tutto cresce teleologicamente. Tutto – originariamente piombo –, nel lentissimo processo della crescita organica dei metalli, diventerà oro: questa è la “fede” alchemica. *Tutto*, maneggiato opportunamente attraverso la Grande Arte, può spiritualizzarsi. Dall’inerte opacità del piombo, può sprigionarsi l’innalzamento immortale inscritto nell’oro: «assumendo la significazione iniziatica del dramma e della sofferenza, la Materia assume anche il destino dello Spirito»<sup>71</sup>. Attraverso la «“tortura” dei metalli»<sup>72</sup>, si attiva quel tormento catartico che consente di attingere al risplendere dorato dell’immortalità, della pienezza della vita. E non si tratta soltanto di «proiettare» questo destino mistico sulla Materia. L’artista, come l’alchimista, *sa* che *tutto soffre*, che tutto è Spirito, che «tutto è interiore», «*Alles ist innig*». Dunque, l’alchimista, esattamente come il poeta, come l’artista, «assume la natura *sub specie interioritatis*»<sup>73</sup>. La trasmutazione alchemica è sì una trasformazione della materia, ma tale trasformazione si identifica con una trasformazione *del sé*<sup>74</sup>. Si tratta dunque di trasformare il piombo della materia nell’oro di un conio simbolico e spirituale. «La trasmutazione, l’*opus magnum* che porta alla Pietra Filosofale, si ottiene facendo passare la materia attraverso quattro fasi, designate secondo i colori assunti dagli ingredienti, *mélanis* (nero), *leúkosis* (bianco), *xánthosis* (giallo) e *iosis* (rosso). Il “nero” (la *nigredo* degli autori medievali) simbolizza la “morte”»<sup>75</sup>. L’itinerario alchemico attraverso la *nigredo*, l’*albedo*, la *citrinitas*, la *rubedo*, per accedere alla purezza “filosofica” dell’oro, è anche sempre un itinerario simbolico di ascensione spirituale. Dal sole nero della malinconia, dalla pesantezza del piombo, dall’inerzia saturnina, dalla *nigredo* “mortale”, l’itinerario attraverso le fasi alchemiche promette ascensione, resurrezione, immortalità. Naturalmente serve il travaglio. L’azione creatrice – *massimamente* Kiefer mostra tutto ciò – mette in opera il travaglio, la tortura, lo sforzo, lo *studium*, il patimento, che la materia attraversa, per conquistare

---

71 Ibid.

72 Ivi, p. 134.

73 Ivi, p. 144.

74 Su questi temi, imprescindibile la testimonianza di C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, trad. it. Roberto Blazen (rev. di M. A. Massimello), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

75 M. Eliade, *cit.*, p. 132.

l'*aurea claritas* della trasfigurazione e della spiritualizzazione. Certo, la Materia è già attraversata da questo processo di crescita: la Natura, *Physis*, presiede anche alla genesi dei metalli, e al processo della loro "crescita", della loro "maturazione". Ma i tempi della Natura sono intollerabilmente lunghi. L'alchimista-*artifex* è colui che abbrevia i tempi della Natura. L'*ars magna* di Kiefer ci ricorda che l'artista non domina tanto la materia: *domina il tempo*. La Materia essenziale di cui sono fatte le opere di Kiefer è il Tempo. Le opere di Kiefer sono "conglomerati" di *chronos*. «L'alchimia ha dato al mondo moderno molto di più di una chimica rudimentale: gli ha trasmesso la sua fede nella trasmutazione della Natura e la sua ambizione a dominare il Tempo»<sup>76</sup>. È qui che risiede il segreto a un tempo "alchemico" e "musicale" dell'arte kieferiana.

## 6. Pioggia di stelle

È dunque il *tempo*, il *mysterium* del tempo, a connettere essenzialmente *Sternenfall* di Kiefer e *Chute d'Étoiles* di Pintscher. Le arti plastiche e le arti musicali si ritrovano così riunite nel "*medium*" del Tempo. Nelle superfici devastate dalla combustione, come anche nello spazio impalpabile della gestualità musicale, la processualità della Materia, il suo accadere dinamico, i patimenti che "disastrano" la sua tenuta, si *eventua*, si *materializza nel tempo*. Certo, l'opera di Kiefer sembra "bloccata" in una monumentalità devastata; l'opera di Pintscher sembra "effimera" nell'evanescenza della vibrazione sonora. Ma la loro congiunzione, lo strano asterismo costituito da queste due creazioni "bicefale", mostra qualcosa di più profondo: nessuna astratta "separazione" di pittura e musica, nessun "commento" musicale a un'opera plastica anteriore. Qui vi è il desiderio di pensare una diversa determinazione della consistenza dell'opera d'arte. Qualcosa di essenziale si "eventua" *tra* le due opere, *tra* le due arti. L'essenza della Grande Arte, della *magna ars*, sta forse proprio in quel punto medio, in cui il piombo *suona*, e il suono *cade*.

### Bibliografia

- Agamben, G., *Che cos'è il contemporaneo*, nottetempo, Milano 2008
- Agamben, G., Coccia, E. (a cura di), *Angeli*, Neri Pozza, Vicenza 2011
- Arasse, D., *Anselm Kiefer*, Edition du Regard, Parigi 2001
- Auping, M., *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, Prestel, München 2005
- Baqué, D., *Anselm Kiefer. Entre Mythe et Concept*, Edition du Regard, Paris 2015
- Barilli, R., *Una mappa delle arti nell'epoca digitale. Per un nuovo Laocoonte*, Marietti, Bologna 2019
- Baudelaire, C., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1999
- Baudrillard, J., *La sparizione dell'arte*, trad. it. E. Grazioli, SE, Milano 2017
- Biro, M., *Anselm Kiefer*, Phaidon, New York 2005
- Biro, M., *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1999
- Blanchot, M., *La scrittura del disastro*, trad. it. F. Sossi, Il Saggiatore, Milano 2021
- Bloom, H., *Visioni profetiche*, trad. it. N. Rainò, SE, Milano 2022
- Boitani, P., *Il grande racconto delle stelle*, Il Mulino, Bologna 2019
- Bouhours, J.-M. (a cura di), *Anselm Kiefer. Catalogue de l'exposition*, Centre Pompidou, Paris 2015
- Cacciari, M., «Omaggio ad Anselm Kiefer», in A. Kiefer, *I sette palazzi celesti*, Hangar Bicocca, Mousse Publishing, Milano 2018
- Cacciari, M., *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 2019
- Calasso, R., *Ciò che si trova solo in Baudelaire*, Adelphi, Milano 2021
- Eccher, D., *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, Umberto Allemandi, Torino 1999
- Eliade, M., *Arti del metallo e alchimia*, trad. it. F. Sircana, Bollati Boringhieri, Torino 2021
- Emo, A., *In principio era l'immagine*, a cura di M. Donà, R. Gasparotti, R. Toffolo, Bompiani, Milano 2015
- Foucault, M., *Il pensiero del fuori*, trad. it. V. Del Ninno, SE, Milano 2020.
- Greenberg, C., «Towards a Newer Laocoon», in «Partisan Review» 7 (July-August 1940)
- Han, B.-C., *La salvezza del bello*, trad. it. V. Tamaro, Nottetempo, Milano 2019
- Heidegger, M., *Essere e tempo (1927)*, trad. it. A. Marini, Mondadori, Milano 2008
- Kant, I., *Critica della ragion pratica*, trad. it. A. M. Marietti, Rizzoli, Milano 1992
- Kiefer, A., *Sternenfall-Chute d'étoiles. Kiefer au Grand Palais: Monumenta 2007*, a cura di Ph. Dagen e M. Domage, Edition du Regard, Paris 2007
- Kiefer, A., *Sternenfall*, a cura di P. Ardenne e P. Assouline, Edition du Regard, Paris 2007
- Kiefer, A., *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, a cura di G. Gori e G. Serafini, Gli Ori, Pistoia 2009

- Kiefer, A., *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, trad. it. G. Guercio, Feltrinelli, Milano 2018
- Kiefer, A., *Für Andrea Emo*, a cura di P. S. Jungk e R. Stockman, Galerie Thaddeus Ropac, Paris 2019
- Kiefer, A., *Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*, a cura di K. Gallwitz, Frankfurt/a.M. 1980
- Kiefer, A., *Aperiatur terra*, Schirmer/Mosel Verlag, 2008
- Kiefer, A., Arasse, D., *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Yvon Lambert, Paris 2006
- Lessing, G. E., *Laocoonte*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di G. Ghia, UTET, Torino 2008
- Ruelle, D., *Caso e caos*, trad. it. L. Sosio, Bollati Boringhieri, Torino 2013
- Sciarrino, S., *Le figure della musica*, Ricordi, Milano 1998
- Tuppini, T., *La caduta. Fascismo e macchina da guerra*, Orthotes, Napoli 2019
- Vercellone, F. *Simboli della fine*, Il Mulino, Bologna 2018
- Jung, C. G., *Psicologia e alchimia*, trad. it. Roberto Blazen (rev. di M. A. Massimello), Bollati Boringhieri, Torino 2007

Margherita Anselmi

## MAGIA, MUSICA, FANTASMI: TRE LIBRI DI HÉLÈNE GRIMAUD

### 1. *Un'artista neoromantica*

Pianista estremamente dotata e di grande successo, donna interessante dall'alta figura efebico-angelica, Hélène Grimaud è molto amata oppure guardata con sospetto. La spinta verso gli estremi fa parte, in verità, della sua stessa natura di donna e di artista: e donna e artista non sono mai separabili in lei. Tale tratto è contemporaneamente, c'è da ritenere, tanto una tendenza naturale quanto una scelta consapevole. Per saggiarne l'importanza, e in via del tutto preliminare, chiamerei in causa il doppio ritratto di attrice offerto da Denis Diderot nel *Paradosso sull'attore*. Qui Diderot descrive, non senza volute paradossali e maschere, due figure di attrici teatrali famose ai suoi tempi e così fundamentalmente diverse tra loro da costituire altrettanti *tipi*; la diversità consiste nel tasso di stabilità in occasione della resa pubblica, per via di un differente rapporto tra performance teatrale da un lato e vita personale dall'altro. La prima attrice sa ergere una diga tra vita e arte: diga che impedisce il fluire della vita cangiante nella performance di *questa sera* e nella ripetitività metodica del lavoro quotidiano; l'altra no. E mentre la prima è stabile, e domina la parte ogni sera con maggiore maestria, approfondendo il solco tra sé stessa e il personaggio (di replica in replica diventa "così padrona del testo che potrebbe viaggiarvi a ritroso, entrando e uscendo dalla parte quando vuole") la seconda è completamente immersa nei propri umori. Questi umori tingono il personaggio di fuochi o tenebre sempre differenti a ogni rappresentazione, con una *forte dose di imprevedibilità nella resa*. Tratti di mediocrità sciatta si alternano a sprazzi di celeste dionisiaca ispirazione; e quando l'ispirazione c'è, è accompagnata ora da un *tactus* melanconico e lento ora da un'esuberanza già romantica. Ella è spontanea, per così dire, e meno professionale della prima, perché *accoglie la vita dentro la*

*performance*, con tutti i rischi e i voli che ciò comporta. Solo nella seconda attrice accade che, quando personaggio e *Frauenliebe und Leben* coincidono, o si lambiscono in modo da fare scoccare una scintilla, *si attinga al sublime*, e che tale momento sia irripetibile<sup>1</sup>. Ecco, H el ene Grimaud appartiene al secondo tipo di artista.   dunque una neoromantica, e in pi  sensi: ha vocazioni e campi d'azione vastissimi – per esempio, scrive libri, non di bassa lega; sposa stili alternativi di vita; si impegna nel settore ecologico e umanitario; coltiva intensi e non comuni interessi culturali;   patronessa di molte fondazioni a favore del *lupo*, e ne concepisce la vita in simbiosi con la propria... il tutto con un atteggiamento di fondo radicalmente esistenzialista e una certa disponibilit  a comunicarne gli esiti.

Si comprende come e perch  sia stata definita falsa, new age, furba; eppure dietro quello sguardo acceso di acqua, stranamente ferino e insieme dolcissimo, dietro quei toni cortesi e agitati, sta certo un'interprete amplissima, brava, vera, di grande fascino. Il suo ego   immenso, ma lo   anche il suo amore per gli Autori che interpreta, nei confronti dei quali   *senza pelle*, consegnata al vissuto e al magico e all'imponderabile. In quanto artista, lei pu  salvare un mondo irredento, e un passato indeciftrato che attende di essere liberato da malefiche pietrificazioni. L'Artista H el ene Grimaud   una medium – e in molti sensi. Tre libri, sinora.

## 2. *Variazioni selvagge*

Dunque   con queste premesse che ci si deve accostare alla lettura dei libri di H el ene Grimaud. Sono tre: *Variazioni Selvagge*, *Lezioni private*, *Ritorno a Salem*. Libri che non ci aspetteremmo da una pianista: diaristici, metaforici, da decifrare assaporare e vivere, sono testi autobiografici e per  capaci di alludere a molto altro; scritti con una certa maestria letteraria, sono assai diversi tra loro, tranne che per l'occasione di scrittura: questa   *la crisi, sempre*.

---

1 Cfr. D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, Editori riuniti, Roma 1972.

In *Variazioni selvagge* è meno evidente, ma già tutta questa opera prima in realtà marcia verso una revisione completa della vita, verso un bisogno di rinascita e ricollocazione<sup>2</sup>.

Il suo tratto più notevole è la forma. Essa procede a mo' di disscanto: mentre racconta interi tratti della sua vita, Hélène passa, in modo apparentemente incongruo, a parlare di lupi, della bellezza indomata dei nobili animali, di leggende che li riguardano; di statistiche; poi riprende il racconto, seguito da altre, successive interruzioni. Si ha l'impressione che le due voci siano unite da qualche logica che ci sfugge.

La soluzione del piccolo mistero sta alla fine del libro, quando le due strade parallele si incontrano nella vita e nella vocazione di Hélène: lascerà l'Europa per gli Stati Uniti; si trasferirà a Salem, nel Massachusetts, dove, con l'aiuto di fondazioni etiche, creerà un Centro per la protezione del lupo, e lì andrà ad abitare lei stessa. A Salem, nel ranch, dove gli animali vivono così liberi da riprodursi, ella imita gli ululati e la vita e le corse del lupo, suo animale totem, finalmente liberata da quel senso di eccesso di energia compressa che non trovava sfogo<sup>3</sup>. Così Grimaud cambia la sua arte, i tempi delle sue interpretazioni. Ella dà la stura all'angoscia, all'ansia, allo slancio, canalizzandone il potenziale creativo. Perfeziona e precisa la mira delle sue interpretazioni che vive in modo totale: esprime il sovrappiù emotivo secondo nuove forme di propria, rinnovata ricettività<sup>4</sup>.

### 3. *Crisi: Lessons particulières*

Il secondo libro<sup>5</sup>, il cui titolo si dovrebbe rendere con "lezioni indimenticabili" (anziché "private"), pubblicato poco dopo l'uscita del primo, è il frutto di una crisi esistenziale e artistica di cui Hélène, già in carriera, prende consapevolezza improvvisamente, una notte d'ansia: affacciata alla finestra, realizza che ha bisogno

2 Hélène Grimaud, *Variazioni selvagge*, trad. it. di P. Farese, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=uE2P2nitE48>.

4 <https://www.youtube.com/watch?v=4VOuFOzRKQM>.

5 Hélène Grimaud, *Lezioni private*, trad. it. di P. Farese, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

di partire, e di nutrire i suoi *sensi* affamati di esperienze nuove, in cerca di *senso*. È questo ciò che ha perso: l'ispirazione, il motore, lo slancio: è *esaurita*<sup>6</sup>.

È molto difficile che un'artista confessi di essere in crisi. Invece ecco qua: Hélène stacca tutto, da un giorno all'altro, da un momento all'altro; fa le valigie e lascia che il caso decida della destinazione del viaggio iniziatico. Solo il movimento del *lasciare e dell'inoltrarsi nell'ignoto* potrà, difatti, fornirle la chiave dell'enigma: il problema della sua crisi non è solitario, ma esistenziale in senso lato, perciò da condividere, e cosmico.

### *Fantasmami amici*

Ora<sup>7</sup> Hélène è in una stazione di servizio tra Roma e Assisi, dove vuole recarsi in prima istanza; qui l'incontro fortuito con *il Professore*, un gentiluomo francese avanti negli anni che la colpisce per la «straordinaria somiglianza con Pierre Barbizet», suo amato maestro defunto da tempo, dice quasi subito della natura fantasmatica del personaggio. Sì, il Professore ha la macchina in panne e non sa come raggiungere Assisi dove è atteso a casa di amici quella sera stessa, *improrogabilmente*. Ed Hélène gli offre un passaggio. I due ingaggiano una conversazione piacevolissima, parlando di alti fini dell'educazione, di idealità del fare e del sentire. Il tutto è impreziosito dal gusto retrò e galante del Professore, amabilissimo interlocutore e saggio didatta ora in pensione<sup>8</sup>. Ma la sparizione

---

6 Ivi, pp. 9-12.

7 Ivi, pp. 24-25.

8 «Decisamente, il sosia di Pierre Barbizet mi incantava: serio e insieme faceto, leggero e grave. – *Facciamo una scommessa* – dice il Professore – *Se non troviamo senso alla nostra vita (...) ci resta pur sempre da credere di poter creare...un Paradiso!* – Ha la chiave di questo Paradiso? – *L'abbiamo tutti, risponde il Professore. Si crea nel preciso istante in cui due esseri si incontrano nel medesimo slancio di generosità reciproca (...). È lì che Dio si nasconde.*

–...E l'opera – completa Hélène – trova senso nella sua trasmissione viva e vitale...

– *Se l'espressione artistica è una celebrazione della vita, in un movimento assolutamente libero, allora l'artista accetta di dissolversi in essa. La creazione è più grande del suo creatore, lo sovrasta, lo assorbe. Ecco perché bisogna resistere alla tentazione, sdegnare la celebrità per celebrare soltanto la vita...*



della immagine riflessa dallo specchietto retrovisore al momento del congedo, e le successive epifanie in forma di lasciti e messaggi, mostrano che il Professore è dalla parte dei *mai estinti*, dei *buoni spettri protettori*. Di più: egli è il *deus ex machina dell'intero percorso*; è a conoscenza della genesi, della portata artistica e umana e della soluzione della crisi di Hélène, cui suggerisce molte cose. Dove? In una articolata missiva che raggiunge la giovane l'indomani, presso il monastero francese delle Clarisse, dove la pianista ha trovato avventuroso alloggio.

Il primo suggerimento contiene un programma estetico: “*Cosa direbbe, Signorina, di farsi medium non già della sola musica, ma dell'intera vita?*” – proposta tutta da decifrare e comprendere, e da far propria da parte di Hélène: la quale però sente che è qui la meta del viaggio (ma a noi sarà chiara la meta? o resta volutamente occulta, e la sua stessa natura è indefinita e infinita?). Il secondo: la destinazione finale, legata al piccolo dono che il Professore fa pervenire in regalo a Hélène assieme alla lettera: un carillon con musica di Froberger. Strano regalo, la cui natura sembra essere quella di circolare, di passare di mano in mano: «...*solo se Lei riterrà opportuno, Signorina, e ne riterrà degno il destinatario, lo porterà a.... ad Amburgo, presso il tale indirizzo, e lo darà a chi le aprirà la porta*»<sup>9</sup>.

Da quanto tempo – ci si chiederà alla fine del libro – l'oggetto funge da *schibboleth*, da lasciapassare, testimone e varco, da specchio rivelatore, da *cassettina miracolosa*...?<sup>10</sup> E la casa in cui Hélène ha depositato il Professore la sera dell'arrivo in Assisi, ove l'uomo era «*atteso da amici carissimi*»: anche questa, come il Professore, è una *casa fantasma*. Sembra vivere in due dimensioni differenti e

---

– E ora – pensa Hélène – potevo confessargli che ero in Italia, in viaggio, per aprirmi alla vita la cui corrente, nel mio corpo, si era così tanto affievolita...?  
 – ...È in attesa di qualcosa? – domanda il Professore, leggendo nel pensiero di Hélène.

– Sì, sono in attesa. Almeno lo spero;

– *E qual è questa attesa?*

– Interpretare meglio, sempre meglio, la musica. Trovare la chiave delle opere. E dunque trovare l'amore.

Annui. – *Capisco.*», ibid.

9 Ivi, pp. 26-34.

10 Il riferimento è alla favola di C. Schmidt, *La cassetta miracolosa*, per motivi che saranno chiari alla fine del libro.

compresenti del tempo (nel tempo *di chi?* Della sola Hélène, punto intersettivo di presente, passato e futuro). La giovane è sicurissima, difatti, che il giorno prima, quando lei e l'anziano signore si erano salutati, la casa avesse un aspetto quasi nuovo e accogliente (anche noi vediamo *violaciocche e gerani...colori rosa e verdechiaro, uccelletti...cancello spalancato...pittura fresca*). Ora che l'ha ritrovata – senza riuscirvi a primo colpo, e dopo un lungo giro mistico in cui «si è persa», e da cui è emersa dopo un ipnotico incontro con gli affreschi di Giotto – ora appunto, ha tutta l'impressione che sia disabitata da molto tempo, e che tuttavia conservi il ricordo familiare di serenità e gioia domestica...<sup>11</sup>

Ora, leggendo, siamo sempre più avvolti dalla certezza che Hélène non sia nuova a simili esperienze e che se ne lasci trapassare con naturalezza sovrarazionale. Due racconti-flashback, interni al libro, lo confermano. Il primo è relativo a uno strano incontro notturno occorso anni prima con un giovane vestito in modo eccentrico, stavolta «*incredibilmente somigliante all'amico Denis, morto qualche tempo prima*».

All'uscita da una lunga seduta di prove solitarie presso la sede di casa Steinway, ad Amburgo, Hélène, accesa da un «*lungo colloquio con l'opera 35 di Chopin, studio della bellezza della Morte*», aveva fatto le tre di notte. Aveva chiesto, in effetti, uno speciale permesso di permanenza oltre la chiusura ufficiale in quel Museo della Musica di cui era certo l'unica inquilina, a quell'ora deserta e improbabile. Le era stato raccomandato, quando avesse finito, di poggiare la chiave sul tavolo della reception, all'entrata, e di chiamare, da sola, un taxi, chiudendo la pesante porta dell'edificio dietro di sé. Una volta in strada, le era venuto incontro questo angelo protettore che – causa un inspiegabile ritardo del taxi – l'aveva gentilmente scortata sino all'albergo, a piedi, parlando di musica e lodando la sua interpretazione, in Sala Steinway, dell'opera 35: sì, lui era dentro l'edificio, era con lei, l'aveva vista e sentita. Ma dov'era? E da dove e come sarebbe uscito? Il giovane la saluta: «*A presto. Torni a trovarmi. La notte è la mia ora*».

L'indomani, dopo un'indagine presso i responsabili degli uffici, Hélène realizza l'improbabilità di quella presenza sul piano della realtà: soprattutto quando nota gli sguardi scettici, ora sbalorditi ora

---

11 H. Grimaud, *Lezioni private*, cit., pp. 40-41.

canzonatori, di fronte alla descrizione dell'uomo e del resoconto dei fatti: «...*Smisi di chiedere*»<sup>12</sup>. Sempre, è la musica ad aprire all'Esperienza; e lei, Hélène, come *interprete*, a recepirne le dimensioni plurime: dimensioni ove presente, passato e futuro convivono in un unico panorama. *Assurdo e mistero in tutto*, saremmo portati a dire, se non: ciarlatanerie, invenzioni!

Eppure...

Nel secondo episodio Hélène<sup>13</sup> è protagonista di qualche cosa che non era mai accaduta: l'aggressione da parte di una lupa, e, poco prima, del presentimento del fatto, che si palesa in una visione allo specchio. Il motivo sta però in qualche cosa che viene solo accennato, e che è compito del lettore esplicitare: la natura crudele della padrona del ranch presso cui la pianista si trovava in visita, richiesta di un intervento per un documentario sui lupi. Lei, Hélène, ne indossava la camicia bianchissima (prestata dalla donna per esigenze televisive). In bagno, cambiandosi d'abito e rinfrescandosi il viso, guardatasi allo specchio, aveva visto la propria immagine riflessa, per un attimo, come macchiata di sangue: il rosso liquido scendeva giù per la camicia creando uno strano effetto di sdoppiamento. Pochi minuti dopo la lupa, sentito *l'odore del male* su di lei una volta entrata nel recinto, assume la tipica posizione d'attacco e le morde un orecchio. Questo sanguina molto anche se la ferita è lieve. Cosa vuole dire questa scena? Molte cose. L'artista, come l'animale, *prende e coglie tutto*, anche la malvagità degli uomini, anche se *se ne lascia attraversare come da una miriade di neutrini, senza contaminarsi*<sup>14</sup>.

*Una Beatrice...*

Tra tutti i personaggi incontrati nel viaggio solo le donne, per Hélène, hanno nome proprio; gli uomini sono ruoli: il Professore, lo Sconosciuto, il Collezionista..., tranne uno, l'ultimo, di cui dire-

12 Ivi, pp. 41-45.

13 Ivi, pp. 72-81.

14 Inaspettatamente è Agatha Christie a sviluppare l'idea della improvvisa apparizione, allo specchio, di una situazione futura i cui germi covano già nelle cose. Si tratta di un ammonimento benefico e inspiegabile, certo intercettato medianicamente, che salva più di una vita. Il riferimento è al geniale racconto *In uno specchio scuro*.

mo a parte. Di estrema gravidanza è l'incontro con *una Beatrice*<sup>15</sup>. Ragazza di circa vent'anni, con un viso da elfo e un ciuffo birichino sulla fronte, Beatrice è francese. Anche lei, come Héléne, in piena crisi artistica (è scrittrice), è venuta ad Assisi, offrendosi alle monache come giardiniera volontaria, al preciso scopo di riguadagnare l'ispirazione che in città le manca; è dunque regina di quel *kepos* che è l'*hortus conclusus* del Monastero. È Beatrice a svelare a Héléne, cui offre un pomodoro e un melograno, che il luogo è *denso di vita*: ecco il piccolo pozzo al centro, segno di tempi stratificati e sempre vivi; ecco gli infiniti mondi leibniziani racchiusi in una sola foglia: qui ogni porzione di foglia comprende l'intero giardino, con acque e pesci e piante; e in scala sempre più ridotta, *in ogni foglia un giardino*, in un anassagoreo concentrarsi e coimplicarsi della Natura, nel più fervido brulicare di mondi, in quell'infinitamente piccolo di cui siamo fatti. Il giardino del monastero è in sé l'infinito contenuto nel finito: è il mistero della Concezione, della fecondità femminile: non ne è il simbolo, ma la vivente realtà.

Beatrice è per Héléne uno spirito guida, senza dubbio. Beatrice ha qualcosa di magico, ed Héléne non lo nasconde: la giovane «*va e viene passando attraverso una porticina nota a lei sola*»: evidentemente frequenta mondi diversi; ha domestichezza con dimensioni, soglie, varchi, aperture.

È un mondo segnato di femminilità, questo: la suora che apre il cancello «*ha il viso simile ad una mela*», e il chiostro «*ha un suo proprio cielo*», suoi profumi e aromi, un suo tempo. Héléne e Beatrice parlano di Sirene del Lago, di canto, di Ninfe, da troppo tempo ammutolite: quale artista, quale novello Orfeo sarà capace, con la musica, di restituire i luoghi al divino che li abita? *Viene adombrato un grande principio dell'interpretazione*: tra artisti ci si intercetta, si fiorisce a distanza: ci si comporta come fa l'iris, il fiore-spada dagli occhi viola che ha radici immensamente estese, capaci di correre per chilometri: *lo stesso fiore* spunta anni e anni dopo in luoghi lontani dalla matrice, rampollato dal medesimo rizoma, a esprimere *la stessa cosa*. Héléne ricambierà le cortesie ricevute da Beatrice con un dono assai particolare alla fine del libro<sup>16</sup>. Potremmo dunque dire che la funzione di spirito guida, tra le due donne, è reciproca.

15 H. Grimaud, *Lezioni private*, cit., pp. 46-54.

16 *Ibid.*

*Epilogo del secondo libro: il gemello astrale*

Amburgo deve avere, per Hélène, una magia particolare: il Professore lo sapeva? È perciò che ha suggerito questa, come ultima tappa del viaggio?<sup>17</sup> Certo, a Hélène batte forte il cuore quando suona il campanello di *Hans Engelbrecht*: questo il nome del giovane amburghese presso il quale la ha indirizzata il Professore. Un vago presagio la rende inquieta: il sentimento si precisa quando il giovane, aperta la porta, è così somigliante a Hélène da sembrare il suo gemello. Qualche destino simbiotico avvolge i due giovani – che ora si conoscono – in un rapporto di fratellanza *a contrario*. Una duale figura alchemica: due visi che sgorgano dal medesimo tronco. Due Soli: l'uno luminoso, lei, Hélène; l'altro buio, lui, Hans: avremo notato che il suo cognome rimanda all'idea di “*angelo spezzato*”. Hans è cieco, ma non dalla nascita – Hélène se ne accorge improvvisamente, con un sentimento di orrore misto a pietà. Era un grande violinista, da ragazzo, spinto alla carriera da una madre inflessibile; ed ecco che si getta in un incidente che fatalmente lo libera da ogni possibile fardello di vita pubblica. Sì, ma Hans ha depositato lontano, in un luogo irraggiungibile, anche la musica, la felicità e la luce.

Hélène consegna ad Hans il carillon del Professore – che di nuovo *sapeva* della somiglianza incredibile tra i due giovani, e dell'effetto shock che la vista di quel Doppelgänger avrebbe provocato in Hélène – e va via, dopo un tenero e patetico saluto al ragazzo. Ha bisogno d'aria, di bianco, di mare, di luce. Si reca presso il porto nordico di Blankenensee, decisa a riflettere sull'epilogo e la meta inconscia del suo viaggio e sul suo significato: allora? Allora è una diabolica tentazione quella di abbandonare tutto, di ritirarsi a vita privata. Questa idea le era balenata a Como, mentre, passeggiando lungo i sentieri pieni di sole e di gente, a un passo dal lago, le era parso un vero delitto non permettersi di afferrare quella vita semplice, pressata com'era sempre dalle esigenze di studio e dai viaggi.

Ma ora sa che non deve farlo: violerebbe le leggi della propria natura, che la spinge invece ad altro. Così ragionando, e camminando a lunghi passi per le stradine del bianco luogo, fatto di enormi

---

17 Ivi, pp. 123 e segg.

pietre marmoree e di piccoli cortili curati dove la gente converge per far musica spontanea, si accorge che quei musicisti improvvisati, nel tentativo di non disturbare i passanti, si premurano di chiudere porte e finestre per non invadere la strada di troppi suoni...

...Ecco l'illuminazione! Bisogna invece fare *il contrario*: aprire le finestre, e provocare alchemici scambi, imprevedibili contaminazioni tra vita e musica. Musicalizzare ogni evento e, cosa che implica grande coraggio, portare la propria vita nel concerto di *questa sera*. Ecco la vera rivoluzione che la attende. Il libro si conclude così, con un programma estetico già consaputo e ora in gestazione. È l'eredità del Professore: Hélène ne accoglierà l'invito a farsi *medium dell'intera vita*; e non sa quanto le costerà questa decisione nel futuro, quanto la sua ipersensibilità sarà sollecitata, il suo fisico provato da una tale *esposizione*; ma ignora anche quanta gioia le sarà data in sovrappiù.

#### 4. Cenni. Gisèle Brelet, John Cage e l'esistenzialismo radicale di Hélène Grimaud

Che cosa significa convertire ogni esperienza in musica e lasciare scivolare la propria vita nella musica, se non provocare passaggi dalla vita alla musica e viceversa? Negli anni Settanta l'ultima speculazione della musicologa Gisèle Brelet<sup>18</sup> va oltre l'eredità di Bergson: il tempo vissuto non è che la base, ora, di nuove considerazioni legate alla natura del tempo e del suono. La filosofa che aveva rifiutato la sospensione tonale e difeso l'ancoraggio alla tonalità con la motivazione che esso fosse in natura, e che dunque qualsiasi pretesa violazione di quel codice avrebbe reso la musica non comprensibile né compartecipabile, scopre, alla fine dell'esistenza, l'idea di un suono in grado di emancipare la musica dalla storicità degli strumenti e del repertorio e degli stilemi che ognuno di essi evoca; scopre, nel suono, il potere di *cancellare la fittizia distinzione tra soggetto e oggetto*, sintetizzando, *senza mediazioni formali*, la musica di cui il cosmo tutto è fatto. La tarda Brelet scopre un'essenza musicale in ogni evento del mondo. *Tutto è musica*.

---

18 L'articolo di riferimento è *Musique et Structure* <https://www.jstor.org/stable/23940320>.

E, nonostante le aporie qui ravvisabili quasi a ogni passo, Brelet osa andare avanti e affermare che è dall'interprete che dobbiamo attenderci l'atto comunicativo per eccellenza, e dunque un futuro musicale in cui le figure del compositore e dell'interprete stesso siano avvinte da un nuovo tipo di rapporto. È l'interprete l'elemento di sintesi coscienziale del processo creativo-ricettivo, e, assieme, la testimonianza vivente della natura cangiante del rapporto, poiché egli stesso è rapporto e vita.

Per l'interprete la musica «*si libera delle categorie in cui era imprigionata per acquistare tutta l'ampiezza e la sottigliezza del reale*». In questa visione «*in cui vita ed arte coincidono senza residui* – commenta Enrico Fubini – *scompare la distinzione tra soggetto e oggetto: nel rivelarsi del materiale sonoro senza alcuna mediazione formale, il soggetto si fa quasi ricettacolo passivo – ma proprio in questa passività ritroverebbe la sua propria libertà*»<sup>19</sup>.

È ciò che Hélène adombra in più di un passo, anche se a suo modo, anche se nei fatti e nella forma del romanzo, più che in teorie come tali presentate. Senza dubbio, di nuovo, è una neoromantica. Ora, balza immediatamente in mente Cage e il suo programmatico abbattimento di ogni barriera tra la musica e il mondo; ma qua e là nei due primi libri e, come si vedrà, moltissimo nel terzo, Grimaud conosce, ammira e talvolta esegue compositori avanguardistici disponibili all'ascolto e alla trascrizione della musica delle foreste – sinfonie di suoni che *sono il bosco*. Non solo: ella stessa si aprirà, come interprete, a certa contemporaneità (Arvo Pärt, per esempio<sup>20</sup>) il cui connotato emotivo, esistenziale, cosmico si fonde con una certa semplicità dell'esperienza. A Hélène importa la ricucitura, l'afflato emotivo con chi la ascolta. Ecco il tratto new age – o interpretabile come tale – del suo attuale approccio ai concerti. Benché si muova entro un repertorio tradizionale in gran parte, Grimaud rinnova il rito con sfondi boschivi o acquatici (significativo questo trailer<sup>21</sup>), capaci di alludere a quel gran problema dell'uomo e del suo futuro che è l'ecologia, il rapporto armonico dell'uomo e dell'arte con il mondo, con l'anima, col sentire.

19 E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001.

20 A. Pärt, Credo, <https://www.youtube.com/watch?v=NNmHJGUUnu1s>.

21 <https://www.youtube.com/watch?v=rzn0SRjIcxE>.

### 5. Mezzogiorno

Il libro si conclude con un ultimo capitolo, il numero 11, costituito da una sola frase: *Quando mi sono svegliata era mezzogiorno*. Si tratta *anche* di una citazione rimbaudiana; ma certo la cosa è carica di possibili significati. È l'ora nicciana, del palo senz'ombra, della Verità? È l'ora delle cicale-musici di Platone – l'ora detta “*schedon*”, *divisa*, in cui tutto si arresta, tanta è la densità dell'essere? È l'ineffabile zenit dell'ispirazione? Ma anche: tutto il libro è stato – o può essere interpretato come – un sogno, o una grande metafora di ricerca? Le varie ipotesi possono convivere ospitando forse, ognuna, un tratto di verità. Anche in ciò, Hélène Grimaud è una neoromantica.

### 6. Ritorno a Salem

*Un manoscritto ritrovato, uno pseudonimo, un viaggio verso l'isola che non c'è. Yggdrasil.*

Difficile davvero sintetizzare il contenuto di questo terzo libro di Hélène Grimaud<sup>22</sup>; per certi versi così denso, per altri stranamente statico. In via preliminare possiamo annunciare, come semplice invito alla lettura, che qui è approfondita la componente medianica e sovranaturale dell'approccio alla realtà. Tale componente è ora presentata senza veli, senza possibilità di metafora, ed è il *torneo alchemico* dell'intera opera. Sempre, Hélène parla in prima persona, e di sé: è evidente che però ella appare come mediatrice tra dimensioni assai diverse: una, la nostra, radicata nell'oggi (e vi fa esplicito riferimento); l'altra, molto più antica e insieme futuribile, captabile attraverso di segni, casualità, *revenants*, inciampi. Arte, d'altronde, è ricezione, sintonia, disponibilità a *patire*.

La prima scena è nella sua *Amburgo fitta di spiriti*. Reduce da una estenuante prova con l'orchestra dei due Concerti di Brahms in vista di una incisione, la pianista è stanca, quantunque *piena di musica* e in più di un senso *felice*. Si imbatte, nella lunga camminata che si concede per smaltire la tensione, in un curioso negozio che

22 H. Grimaud, *Ritorno a Salem*, trad. it. M. Capuani, Bollati Boringhieri, Torino 2014.



ha tutta l'aria di una *bottega dell'antiquario alla Dickens*. Ne esce un quarto d'ora dopo con uno strano tesoro tra le braccia; vi è letteralmente inciampata, dato lo strano buio del luogo, illuminato da qualche rara lampada: un grosso faldone di manoscritti firmati Karl Wurth, “*pseudonimo di Johannes Brahms*”<sup>23</sup>, inframezzati da copie di nove acqueforti di Maximilian Klinger. I due “tesori”, quantunque li assieme *per caso*, si rivelano legati da mutua risonanza: e la natura della risonanza è il mistero di cui Hélène deve venire a capo.

Perché ciò che accade nel libro, e di cui parleremo, accade *a lei*? Perché lei è artista; perché lei è innamorata di Brahms e lo suona; perché lei sente su di sé, con una intensità micidiale, le sofferenze fisiche della terra e dei viventi; perché lei, di recente – forse anche a causa di questa attitudine recettiva tanto marcata, cui non vuole rinunciare e che anzi affina, *accogliendo ferite* – ha avuto il cancro allo stomaco, circostanza che la ha portata in Svizzera per lunghe cure, lontana da Salem. Altra affinità con Brahms, nonché ambiguo privilegio, occasione. Lei, che aveva detto che il suo secondo libro sarebbe stato l'ultimo, ecco che ne partorisce un terzo – naturalmente imprevisto – che è il suo *Angelo della guarigione*, il suo modo di stendere il dolore, attraversarlo e dirlo. Dolore cosmico, non personale: personale, semmai, in quanto cosmico. L'apertura al tutto, che Hélène aveva decretato essere il suo *modus vivendi* a

---

23 Non è dato sapere, perlomeno non a me, se Grimaud citi la circostanza dello pseudonimo come propria scoperta o invenzione, o se la cosa sia accertata: è vero che Brahms usava lo pseudonimo di Karl Wurth quando scriveva di sé? In ogni modo (a parte i casi di Schumann, Hoffmann, Novalis, Hölderlin... che vengono subito in mente) occorre ricordare quello strano fenomeno di Doppio plurimo che Kierkegaard dipinge in una delle sue opere più enigmatiche: gli *Stadi sul cammino della vita*, ove i Personaggi – fantasmi che dileguano all'alba – sono altrettanti Pseudonimi – di un Io, probabilmente, troppo ampio per essere «l'unico inquilino di questa carcassa». E non è escluso che “vivere gli pseudonimi” sia veicolo o garanzia di sanità mentale, non il contrario. Anche qui si apre un mondo passibile di approfondimenti infiniti, in tema con l'opera di Grimaud. Cfr., solo a titolo di esempio in seno a una letteratura già immensa e multidisciplinare, S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, a cura di Ludovica Koch, Classici Rizzoli, Milano 1993 (cfr. la splendida Introduzione di L. Koch, ivi, pp. 7-71); e i classici O. Rank, *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*; e R. Jakobson, *Hölderlin. L'arte della parola*, dedicato alla lunga fase delle Poesie della Torre. Qui Hölderlin, com'è noto, si firmava spesso *Scardanelli*: qualcosa di più di uno pseudonimo, qualcosa di diverso dal delirio di un pazzo.

partire dal secondo libro, ha *reso i suoi frutti* di natura polare: carità, empatia, sensibilità ecologica spinta all'estremo... e un dolore che redime, e un'interpretazione e una scrittura sempre più ampie, senza paura. Il manoscritto contiene la provocazione a compiere un viaggio: lo stesso viaggio che il giovane Brahms aveva compiuto e di cui aveva lasciato un ignoto resoconto, ritrovato da Hélène nella bottega amburghese.

Era accaduto difatti, si evince dal manoscritto, che il giovane Brahms si fosse avventurato, all'incirca nei tardi anni Cinquanta dell'Ottocento, in una delle sue lunghe escursioni nei boschi. Era partito da qualche punto del nord Europa: ma attraverso gole, valli, passaggi<sup>24</sup>, si era trovato in un luogo che chiamava a sé, nel quale il viaggiatore *doveva inoltrarsi, sino al centro*. Il cammino per giungervi è stranissimo: il bosco è un luogo antinomico, tropicale (si suda) e insieme gelido: apparentemente rorido e invece privo di vera vita animale e vegetale. Il suo *omphalòs* è un immenso albero alchemico, un Yggdrasil che sorge solitario e altissimo su cerchi di terra e lingue di acqua. Magnifico albero, ma lucido, e carico di valenze astrali: è l'albero dei metalli della tradizione alchemica, coacervo di ogni possibile antinomia. Bellissimo e velenoso, pieno di foglie senza clorofilla, suggerisce l'idea di un centro sofferente che è il Rovescio del mondo, e che *contiene il suo proprio contrario*. La terra tutta, di cui il luogo, anzi l'albero, è il cuore indicibile, l'*Ort* sorgiva, il *sintomo*, attende di essere liberata tramite qualche capovolgimento<sup>25</sup>. Il liberatore è il musicista.

---

24 Il tema dell'ingresso entro *altre* dimensioni del tempo e dello spazio attraverso viaggi marini e terrestri o attraversamenti di stretti passaggi naturali è attestato da una densa letteratura medievale germanica e scandinava (si veda ad esempio E. Petoia, *Miti e leggende del Medioevo*, New Compton Editori, Roma 1992: in particolare il capitolo *Lo scorrere meraviglioso del tempo*, pp. 57-78) i cui motivi, ricchi di intuizioni scientifiche di rilievo (v. per esempio l'idea di un soggiorno per un tempo breve, che però corrisponde a centinaia d'anni nella "nostra" dimensione), trapassano poi in numerose fiabe romantiche tedesche (cfr. la bella antologia di *Fiabe Romantiche Tedesche* curata da Marina Bistolfi per Oscar Classici Mondadori, Milano 1996, 2 voll.)

25 Il diario di Karl Wurth narra, a varie riprese e in sette capitoli, della singolare avventura: la natura di quel luogo produce un linguaggio paradossalmente impaniato e sostanzialmente fermo, nonostante il racconto dica di un viaggio. Non mancano momenti di intensa e disperata bellezza: il giovane Brahms-Karl Wurth fa esperienza di un enigma che spetta ad Hélène completare e compiere.

Questa l'intuizione di Brahms; questa l'interpretazione di Hélène, la quale raggiunge il mitico posto con un suo viaggio personale verso Rügen. *La pianista trova l'isola*: un'isola dentro un'altra isola. È quello il luogo, ella non ha dubbi: un luogo che è contemporaneamente non-luogo, un luogo impossibile, un'utopia, un'isola che non c'è.

Da *quale dove*, da *quale quando* giunge sino a Hélène questo messaggio? Da un altro non-luogo e non-tempo: questo è la bottega dell'antiquario, dove tutto ha avuto inizio, luogo che *naturalmente non esiste*. *L'amico* che la pianista manda per verifica sul posto non trova nulla: solo un'antica serranda chiusa da tempo<sup>26</sup>. Anche qui, un'intercettazione di dimensioni altre, di cui Hélène è portatrice perenne. Sì: è questo il messaggio.

### *Doppelgang*

Quanto *all'amico*, qualche cosa va detta. I manoscritti vengono affidati da Hélène, appunto, a un filologo suo amico, che ha l'incarico di tradurli, datarli, contestualizzarli, guardarli al microscopio... è lo stesso amico che si reca nella bottega, o nei pressi di ciò che ne ritrova oggi, su incarico di Hélène. Il suo nome è Hans *Ingelbrecht*. È un caso? No, troppo *simile*, il nome, a quello dell'angelo spezzato (*Engel-brecht*) protagonista dell'ultima stazione del viaggio nel secondo libro: il violinista cieco, il bel sole buio. Ma anche *diverso*, e apposto a un personaggio irrimediabilmente altro da quell'Hans. È la "i" del cognome, difatti, che ne fa ora qualche cosa di affrancato dall'Angelo martire di se stesso, recluso, edenico, maniaco del recinto e della ripetizione. C'è bisogno di notare, infatti, che questo Hans è filologo, che deve, eccome, usare la vista? Che svolge una professione dinamica, che guida la macchina, che è inserito nel mondo, che interloquisce con l'amica pianista dapprima con divertito scetticismo, poi sempre più impressionato dalla serie di coincidenze di cui legge, in fitta corrispondenza con Hélène? Al-

---

26 «...Quando dico che è chiuso, Hélène – dice l'amico – intendo che è vuoto, deserto, abbandonato...Ho incollato la faccia sulla vetrina. A parte gli strati di polvere e qualche vecchio scatolone, dentro non c'è niente. Assolutamente niente. Giurerei che questo posto è vuoto da dieci anni», H. Grimaud, *Ritorno a Salem*, cit., pp. 53-54.

lora? Molto può essere ipotizzato: quell'uomo è forse il *primo Hans in una sua possibilità differente*, in una diversa sua vita gemella o parallela? Uno Hans che, a monte, ha forse *scelto l'altra strada*? Oppure si tratta di qualche operazione di redenzione, di conversione che riguarda *quell'Hans*, di cui però non sappiamo nulla. Il nome resta un inciampo, un segno, un enigma.

## 7. Acque

*Coincidenze, sovrainterpretazioni, spirali: la struttura del libro.*

Nel secondo libro era stato l'amato fantasma di Liszt ad accompagnare Hélène nelle sue visite a Roma e poi ad Assisi, dove la figura di Franz si fondeva a quella dell'altro Francesco, e dell'altro ancora, cari al Liszt più religioso e meditativo. La Fantasia quasi Sonata *après une lecture du Dante*, e soprattutto le due Leggende – *San Francesco d'Assisi: la predica agli uccelli* e *San Francesco di Paola che cammina sulle onde* – sorgevano a turno, quali latenti leitmotive dell'anima, a condurre e ispirare le passeggiate di Hélène in Italia, piene di riflessioni subliminali. Lo spirito tutelare di Liszt la guidava, come uno psicopompo muto ma sonoro, mostrandole sullo sfondo nuovi possibili aspetti della musica e dei suoi significati, mai fermi, sempre vivi; è lui che forse visse le stesse esperienze, in Assisi e a Roma, e respirò la medesima aria di perenne inquietudine interiore e insieme desiderio di pace, di grandiosità dello spirito ed estrema umiltà, di slancio solitario e panico. In *questo* Liszt tutto è vicenda d'acque: barcarole, laghi boschivi, *lugubri gondole*<sup>27</sup>.

Hélène era *con Liszt* quando, impegnata in una drammatica tenzone con il giovane Sconosciuto sul concetto di Amore, che lei trattava alla maniera cortese e neoplatonica e lui invece denigrava cinicamente, il viso atteggiato a un sorriso disperato e beffardo a un passo dal singhiozzo, ecco, aveva avuto un'esperienza straordi-

27 Cfr. per esempio: «...Avevo ritrovato Franz Liszt visitando i giardini di Villa d'Este e i suoi giochi d'acqua-cristallo che scivolava tra le pietre e le statue, il muschio e gli altri fogliami leggeri... L'acqua... sposava nelle forme le curve dei convolvoli, le volute delle clematidi, piegandosi, gonfiandosi, frastagliandosi, e sentivo gli arpeggi del pianoforte, vedevo Liszt ascoltare le cascate e trasformarle in musica ondeggiante, immensamente sensuale...», Id., *Lezioni private*, cit., p. 84.

naria, intermittente, collocata negli strati profondissimi dell'anima, alla voce gravissima della sua polifonia interiore<sup>28</sup>.

Accade che mentre parla, qualcosa in lei immagina e dipinge un mistico scambio d'acque, alla maniera dei Preraffaelliti, di Ofelia, de *I giochi d'acqua a Villa d'Este*. Acque di cui le è chiara la natura plurima e circolante, di cui fa esperienza diretta: l'acqua stagnante, lagunare, lacustre; la cascata irrefrenabile; l'acqua delle fonti; l'acqua regolarissima degli orologi e dei meccanismi meravigliosi, combinata con luci e riflessi; l'acqua marittima nelle varie accezioni greche del mare: *thalassa* e *als* salato, teatro d'incontro di navi, commerci ed eroi; *okeanòs* simile ad un lago enorme, quasi a rifiutare l'idea stessa di infinito che il greco assorbe solo per via negativa; *pélagos* che lambisce ogni cosa, mare le cui impensabili componenti stanno tutte l'una a contatto con l'altra, in quell'unica ondata in cui, secondo il pitagorico Xuto, la natura dell'essere consiste... ma tutto in Hélène è *risposta soggettiva a interrogativo interiore, sogno, indicazione, vicenda alchemica*. Quello scambio d'acque si era compiuto e si compie ancora, ogni giorno, inconsciamente, in lei, anche mentre è impegnata apparentemente in altro. Questa, spesso, la co-implicata, segreta, ignota, polifonica, immensamente ampia vita interiore dell'interprete. Acqua: elemento importantissimo, per Hélène Grimaud, che all'acqua dedica intere sue incisioni discografiche<sup>29</sup>.

Queste acque sono strutturalmente implicate anche in *Ritorno a Salem*: non solo perché la direzione dell'intero viaggio sarà un'isola; ma anche per la valenza mistica che le figure d'acqua e di terra qui assumono. C'è difatti una mutua risonanza tra le acqueforti di Max Klinger e la ricerca di Brahms: tutte e due le cose – tutti e due i reperti, che Hélène ha ritrovato ravvolti l'uno nell'altro, intrecciati, contaminati del medesimo afflato, protesi verso la stessa speranza – contengono l'idea di un canto liberatorio, e alludono a una improcrastinabile guarigione della Terra, a una forma di redenzione del mondo (non del *solo uomo*, che non può salvarsi *da solo*) tramite la musica.

28 L'incontro con lo Sconosciuto era avvenuto nel secondo libro (*Lezioni private*, pp. 88 e segg) L'episodio, nei pressi di Villa d'Este a Como, è carico di non-detto, nonostante sia costituito di fitti dialoghi. Lo Sconosciuto è, con ogni evidenza, un giovane ignoto a se stesso, la cui natura Hélène ha il dono di intravedere e forse, in qualche misura, liberare.

29 <https://www.youtube.com/watch?v=okK3OXLRFG>

Acquatica è la natura della Sirena di Klinger: una figura orfica, inserita in un quadro già surrealista che evoca un pianista su un oceano di flutti, e un'arpa la cui maniglia dorata è a forma di testa di donna. Klinger dedica a Brahms le sue acqueforti, che sono, forse, enigmi a chiave, messaggi in bottiglia destinati a marinai audaci. Le liquide *réflexions*, le coincidenze, però qui nel terzo libro di Grimaud investono la *forma* e gli *scopi* del libro stesso. Risonanze di quale tipo?

Per tutto il libro, leggendo, siamo pervasi da un senso di attesa: si aspetta una rivelazione – che certo consiste *primariamente* nel messaggio artistico-ecologico. Eppure *c'è dell'altro*: la rivelazione piena tarda ad arrivare; essa è sempre incompleta e pare rimandare ad altro enigma; e questo ad altro ancora. Che significa? A questa serie di rimandi, in sé infinita, ecco aggiungersi una complicazione: il modo di procedere del pensiero di Hélène, che pare dedurre collegamenti e necessità d'azione ravvisando qua e là miriadi di segni parlanti. Tali collegamenti, tali infiniti reciproci rimandi, vengono istituiti, o rinvenuti, tra cose oggettivamente assai lontane, ma ravvicinabili perché *la toccano contemporaneamente o perché si offrono per assonanza o spontanea associazione d'idee alla sua attenzione*.

La sua mente pare procedere più di una volta alla ambigua luce, alogica, del falso sillogismo, della deduzione impropria, dell'arbitrio – *legittimato* però dal fatto più *legittimante* di tutti: *il fatto che Hélène stessa trovi in qualche modo significativo il collegamento*, o che vi si imbatta: fatto da cui si sente autorizzata a dedurre destini, disegni, attese. Un esempio. Con il problema ecologico e umano sempre nel cuore, e in già viaggio ideale verso Rügen, la protagonista-narratrice riflette su ciò che sa in merito a un fatto storico che le viene improvvisamente in mente. Si tratta della vicenda – inizi Seicento – di Tituba, schiava caraibica accusata, a Salem, di arte diabolica perpetrata ai danni della piccola comunità protestante del luogo: è la storia delle Streghe di Salem – una storia patetica, in un certo senso, ma che si risolve in modo meno tragico di quanto avrebbe potuto: Tituba e le sue compagne non vengono uccise, nonostante conoscano momenti di esclusione, tortura e vero pericolo. Il fatto resta emblematico dello strano paranoico rapporto che l'uomo, a volte, ha col presunto male – male che si stenta a riconoscere in sé, e che si proietta fuori, sullo straniero, sul diverso<sup>30</sup>.

30 Cfr., H. Grimaud, *Ritorno a Salem*, cit., pp. 107-112 e pp. 118-123.

Hélène è tutta dalla parte di Tituba, con la quale si identifica. Anche lei, in quanto musicista, è maga. Anche lei, in quanto artista e anche medium, è depositaria (non lo dice ma lo si intuisce) di una sapienza di segno femminile, troppo ampia e analogica per essere accettata con facilità. Salem: perché la sua mente si dirige verso questo nome? *Salem* è il nome del luogo che aveva ospitato – e ancora ospita – la “sua” comunità di lupi in Massachusetts. Il luogo la chiama, evidentemente, la sospinge al ritorno dopo la parentesi svizzera legata alla malattia e alla cura... Poco importa che *non si tratti della stessa Salem*, e che la vecchia, quella delle Streghe, si chiami oggi Danvers, cosa che lei sa e cita: il nome è comunque lo stesso, qualcosa le dice, e deve dirle. Altrimenti non vi si sarebbe imbattuta. E come si chiamava la principessa caraibica cui si fa riferimento in un documento che rievoca la vicenda di Tituba, e che ora Hélène sta leggendo...? M.lle de Saint Loup’! Il Lupo: di nuovo l’animale totem è nella sua vita; e lo è anche con Brahms, che fu in contrastato contatto con Hugo *Wolf* (il cui nome significa *lupo*); Brahms che nel diario racconta della visita di spettri di animali, tra cui per primi i lupi, venuti in branco quasi dentro la tenda ad ammonirlo della necessità di un qualche mutamento nella direzione intrapresa dall’umanità, a forte rischio. Un qualche sterminio di massa sta per essere perpetrato dall’uomo, e ai danni della Natura: sterminio, annientamento cui gli animali tutti – e il lupo ne è il Re – potrebbero essere condannati. Solo l’uomo – ma nella sua versione migliore e più ricettiva: l’Artista – può invertire d’un sol colpo la marcia che l’umanità ha intrapreso. Spettri, lupi, Tituba; mondo in pericolo; vecchia e nuova magia femminile; incredulità di piccole e grandi comunità nei confronti di giovani sciamane; principesse e nobiltà di intenti. Tutto risuona: e risuona per lei. Deve dare un senso a quei segni, che lei ha collegato, che in lei trovano sintesi. Tornerà a Salem. Ecco. Nel libro episodi simili non si contano: è proprio il procedere irrazionale del pensiero che funziona così, in Grimaud, qui. Interessante notare come di un fenomeno simile, anche se non identico, parli anche Umberto Eco in quel formidabile corpus di *lectures* che è pubblicato in italiano col titolo di *Interpretazione e Sovrainterpretazione*.

Cosa significa sovrainterpretare i testi – o quel gran testo, potremmo dire noi, che è la vita stessa? Sovrainterpretare significa procedere a discrezione, a balzi tra sillogismi ben poco ortodossi,

collegando enti e fatti non in solida o logica relazione, avanzando in una foresta di significati tra i più fantasiosi e ascientifici: significa stabilire contatti deboli o indebiti, e trarne deduzioni fantastiche: significa prendere colossali abbagli. In definitiva Eco disapprova tale modo di procedere, sostanzialmente inaffidabile, antiermeneutico... Qualcuno ne isolerebbe la valenza formativa, però: Nietzsche e anche Jung, per esempio, ne parlano in positivo... E sempre Eco fa riferimento a un'attitudine, secondo lui fiorita con la *forma mentis* alchemica di inizi Seicento in Inghilterra e in Europa centrale ma nata parecchio tempo prima, a fine Trecento – attitudine che è comune a una casta di fedeli: Eco li chiama, non senza ironia, gli *Adepti del Velame*. Il gruppo (ma non è un insieme fisico di studiosi: al contrario la loro esistenza è disseminata per l'Europa e stesa nel corso di quei tre secoli) prende le mosse dal *Corpus Hermeticum*, il cui cuore pulsante e generatore è, naturalmente, la *Tabula Smaragdina*, testo scarno, mitizzato, frainteso e perciò caricato di sensi profetici. Coloro che vi meditano, e che vi fanno riferimento intendendo ravvisarvi un lascito prefilosofico e prereligioso, che però fonda religione e filosofia insieme nel loro assetto più puro e originario, costoro, dicevamo, vivono, operano, costruiscono, creano, *filosofano* in funzione e in attesa di eventi escatologici o rivelazioni decisive intorno alla Verità. E il modo di procedere è segnico e immaginifico: una cosa ne rispecchia molte altre; anzi, probabilmente: una cosa rispecchia potenzialmente *tutte* le altre – dunque tutte le cose stanno tra loro in un rapporto di risonanza speculare ove ogni specchio riflette l'infinito, e ogni termine, ogni evento, ogni *res*, rimanda sempre ad altro. L'impressione è quella che rinveniamo leggendo *Ritorno a Salem* di Grimaud: ci pare di attraversare una strada spiraliforme in fondo alla quale il *segreto dei segreti* sarà disvelato: ma questo segreto ultimo sta proprio nell'impossibilità di svelare l'ultimo segreto (o nella inesistenza dell'ultimo segreto).

Quale la struttura del libro, *allora*? Quale il suo significato ultimo? Ne ha uno? La struttura è spiralicca, o a scala infinita, come accade nei frattali di György Ligeti. Ciò riflette l'infinito che siamo, che ospitiamo e intuiamo e proiettiamo, anche se in modo non consaputo. Non c'è tempo, qui, di approfondire: ma è certo che l'atteggiamento di Grimaud ricorda i protoromantici che ella conosce, che imita spontaneamente nello stile letterario e di vita (basti citare i meravigliosi *Aspetti Notturni della Natura* di G. H. Von Schubert,



di cui si discute con Ingelbrecht). Protoromantico è l'assetto autobiografico ed esistenziale dei suoi libri, e la forte dilatazione del suo ego; protoromantico è il fatto di cimentarsi e ritenersi ingaggiata in questioni, arti, battaglie così differenti. Romantico è il modo sintetico e panico di considerare il mondo e trattarlo, sempre alla luce della radice di ogni romanticismo, che è alchemica, melanconica, entusiastica, panica. E l'anima mundi che compare sullo sfondo, e proprio nel senso impresso al termine da Marsilio Ficino – e, se possibile, *più magico*.

### 8. Senza pelle

Tutto il libro corre verso l'urgenza di interpretare con senso, di dire, di *suonare* nel senso intransitivo e riflessivo, cioè *schumanniano* del termine. Qui, in *Ritorno a Salem*, Hélène sviluppa e racconta di un rapporto con Brahms che è emblematico del modo suo di intendere l'interpretazione. Questo modo è viscerale, senza pelle. Vive con il "suo" compositore. Ella non desidera affatto essere un punto-zero, una bilancia tarata in modo tale da stare in equilibrio su quel vuoto che l'interprete è e, per alcuni, deve voler essere. No: lei cerca il rapporto d'amore, la simbiosi; lo sbilanciamento, il disequilibrio, l'approccio immediato e *senza pelle* che piega e innamora; il dialogo appassionato, ma nel senso emotivo e veggente del termine<sup>31</sup>. Così fa tante scoperte: dipinge per esempio un Brahms poco convenzionale.

---

31 Molto lontana, qui, Hélène Grimaud, da Krystian Zimerman, per esempio. Zimerman *vuol essere* quel grado zero della bilancia: «*Mi sono sempre sforzato di fare di me stesso un musicista eclettico... Diffido delle specializzazioni*» – dice; e ciò si riflette anche nella sua quotidianità d'artista. *Quando il legame col compositore diventa troppo stretto* egli cerca di "uscirne subito" per evitare identificazioni e unilateralità. Se ad esempio si *innamora* di Bartók perché ne sta studiando i tre Concerti, Zimerman ha bisogno di inserire, nella sezione dei contrari, qualche cosa che bilanci il pianismo di Bartók opponendovisi e così compensandolo: altrimenti *qualcosa andrebbe irrimediabilmente perduto nel tocco di Bartók*. Ovvero: è Bartók che ne risentirebbe: è Bartók che con una vicinanza troppo stretta, spinta sino all'identificazione senza diaframma, senza distanza alcuna, verrebbe a essere reso, prima o poi, in modo parziale, troppo interno. Tutto al contrario Grimaud. E Zimerman è un musicista assai appassionato, ma in modo diverso da Hélène Grimaud.

Siamo abituati al solido Brahms neoclassico, amato da Hanslick per il rigore di una musica che non ha bisogno di altri riferimenti fuori di sé stessa – che *significa per sé?* Ebbene, Hélène sa di un altro Brahms, col quale *vive da tempo*: un compositore giovane, che cede volentieri alle suggestioni goethiane, alla ridda di immagini, all'idea del quadro musicale. È il Brahms delle *Romanze sulle Quattro Ballate*, di cui la quarta, secondo Hélène, è un sabba di streghe (e dobbiamo ammettere che, intesa così, questa musica acquista una valenza lunare, notturna, scenografica): qui è la *Walpurgisnacht* a stagliarsi sullo sfondo, con le sue risonanze ossianiche<sup>32</sup>. È il Brahms innamorato di *Clara e di Robert Schumann*, preso in un rapporto a tre che si nutre di sé stesso come del più puro circolo d'affetti, pieno di speciale, pudica grazia teutonica, di ispirazione reciproca, di rimandi e riflessi. E Johannes ed Hélène formano ora, *per Hélène*, una figura tipica; quando lei lo interpreta o lo legge, vive accanto a lui, si sente avvolta in una effusione che rinsalda il cerchio. Ricordano la coppia di fronte alla luna che ammiriamo nel quadro di Caspar David Friedrich (è *dentro il quadro* che si incontrano tutte le notti? È qui che sorge l'interpretazione brahmsiana di Hélène?). Oppure, più pericolosamente, più arditamente, ricordano Hinchliff e Catherine, uniti per sempre in una passeggiata fuori dal tempo, sul mare, vicino all'erica...

Senza pelle, e legato all'arte, è l'approccio alla salute della Terra<sup>33</sup>. Commovente l'insistita citazione di Bernie Krause, il musicista laureato in bioacustica cui «era venuta la passione per la sinfonia composta dalla natura intera... perché non esiste foresta che non abbia la sua voce»<sup>34</sup>. Sensibilità spasmodica, denuncia, sofferenza, speranza, musica fuse in un solo progetto sono le pie-

32 H. Grimaud, *Ritorno a Salem*, cit. p. 20 e p. 162.

33 Ivi, pp. 91-99 e poi 154-159.

34 Cfr., ivi, pp. 36-39 e la singolare riflessione di Hélène poco dopo la lettura – casuale – dell'articolo che certifica il lavoro della Purdue University nell'Indiana, teso a rinvenire una sorta di partitura musicale generale dell'intera creazione: «Alcune frasi mi colpiscono...qualcosa nell'ordine della rivelazione, una specie di apocalisse: (...) così, tutta la creazione suona una musica che la mantiene in vita, attraverso la quale si autogenera! (...) Così, sta rinunciando a suonarla! La natura si chiude in un mutismo suicida!...», ivi, p. 40.

tre di fiume sulle quali Hélène poggia il piede inquieto per orientarsi nel suo cammino, decisa a considerare tante cose assieme, saltando di roccia in roccia, sino a contemplare dall'alto lo stato della Terra che è inseparabile dalle vicende dell'uomo. Ecco quello che scrive Nietzsche:

Due viandanti attraverso una foresta sono giunti sulla sponda di un torrente selvaggio, il quale trascina con le sue onde grandi pietre: l'uno salta dall'altra parte con piede leggero, servendosi di quelle pietre e slanciandosi oltre con il loro aiuto, sebbene esse sprofondino precipitosamente dietro di lui...l'altro si arresta a ogni momento. Che cos'è dunque ciò che spinge il pensiero filosofico così rapidamente verso il suo scopo? (...) Il suo piede è spinto da una forza estranea e illogica: la fantasia; (così egli, il vero filosofo) balza oltre, di possibilità in possibilità (mosso da) un presentimento geniale... La forza della fantasia è possente soprattutto nell'afferrare somiglianze (e) accostamenti intuitivi... E: c'è qualcuno, tra i filosofi, che ancora ricordi la forza della parola ispirazione?<sup>35</sup>

C'è anche del Rimbaud, qui, molto citato da Hélène lungo tutto il terzo libro; naturalmente resta il problema dei *tempi*: come fa il giovane Brahms a conoscere versi che saranno scritti assai più tardi? È difatti Karl Wurth, alias Johannes Brahms, a esser folgorato, a ogni piè sospinto, da immagini e *Illuminations* tipicamente rimbaudiane, ove la *veggenza*, più che la semplice capacità intuitiva, e l'*allucinazione veritativa ancorché visionaria*, fanno da padrone e da fili d'Arianna... Il legame tra memoria e futuro, il gioco di contaminazioni e di sovrapposizioni di stati, disegnano qui un plurimo azzardo di cui non tutto ci è spiegato<sup>36</sup>.

35 F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci (1873)*, in *Opere*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, vol. III, t. II, Adelphi, Milano 1980, pp. 280-281.

36 Si vedano i *Riferimenti bibliografici* che Grimaud inserisce a fondo libro: i contesti combinano e fondono entità e citazioni assai lontane tra loro. Occorre compiere un certo sforzo associativo per ricostruire coappartenenze o analogie. Il retrobottega dell'ispirazione grimaudiana però si nutre, evidentemente, di tali contaminazioni, che lo si voglia riconoscere o no, e qualunque cosa siamo disposti a pensarne.

### 9. Il serpente. La Chiave d'oro

Da decifrare a nostra discrezione è il senso della parabola del serpente con cui il diario di Brahms-Wurth si conclude; *l'ultima visione* del *Wanderer* Brahms è quella, del tutto nicciana, di un serpente *che ha in gola uno specchio*<sup>37</sup>. Poco dopo, la regia del libro si sposta verso Salem, *casa* di Hélène, dove la pianista è diretta<sup>38</sup>. In viaggio, la donna riflette su *altri strani doni* che quella improbabile prima visita presso la bottega dell'Antiquario, da cui tutto aveva avuto inizio, le aveva elargito: fine e inizio si saldano in una figura di cerchio aperto. Perché?

Il faldone di manoscritti e di acqueforti, a pensarci bene, non era stato l'unico reperto strappato ad altre dimensioni del tempo. *Strappato?* Ma no! Tutto le era stato, piuttosto, offerto. E *da una bambina*: una bimba bellissima, dai lunghi boccoli biondi, unica abitatrice del vecchio negozio; tagliata su uno sfondo polveroso e insieme accogliente, la piccina era sempre intenta a fare i compiti. Strano che non rispondesse mai alle domande di Hélène, quasi che le due non potessero comunicare che su un altro piano<sup>39</sup>.

E l'altro piano si era palesato a sprazzi, quando la pianista aveva *acquistato e visto* qualcosa d'altro. Aveva preso «*un grande specchio in una cornice dorata*» – lo “*specchio di Alice*”. Aveva visto qualcosa che l'aveva turbata, come il presentimento di un'urgenza: l'urgenza di far accadere ciò cui aveva dato seguito, e in cui il libro consiste. Che cosa? Un'inezia, ma significativa; cosa di un attimo, ma sconvolgente. Semplicemente, guardando dentro una di quelle piccole sfere di vetro, che ospitano paesaggi innevati apparentemente immobili – una di quelle palle giocattolo in voga nell'Ottocento che, capovolte, si animano – ebbene, *aveva compiuto il gesto*:

37 H. Grimaud, *Ritorno a Salem*, cit., p. 181.

38 Ivi, pp. 182 – 188.

39 Ivi, pp. 13 e poi 22. Le due si muovono e stanno su due diversi piani di realtà, su differenti piani del tempo e dello spazio: è questo, inequivocabilmente, ciò che vuol suggerirci Hélène. L'incontro tra Hélène e la bambina – epifania di Hélène stessa, da piccola? Figura piena di saggezza e guida? – avviene *in* Hélène o *fuori*? Ecco una domanda aperta a molte possibili vie; qui due, grossolanamente: nel primo caso è l'artista a generare la visione, sostanziata di voli fantastici o desiderio; nel secondo caso, invece, è quel mondo stesso che, esistendo, appare a lei e a nessun altro.

*l'aveva rovesciata*. E subito, ecco gli alberi ansare di vento del nord, ecco le *sue* foreste di Salem, ecco il *suo* ancestrale freddo paesaggio accogliente, che la attendeva... una visione cui le pareva di essere interna<sup>40</sup>. Non aveva comperato la sfera di vetro. Ma qualcosa aveva poi fatto la bambina: sempre senza parole, eccola prendere da terra una piccola chiave d'oro e chiuderla con forza nella mano di Hélène. La quale dunque era uscita dal negozio recando con sé anche questo piccolo tesoro da favola<sup>41</sup>.

Quella, pensa Hélène «*senza smettere di camminare verso casa, dove aveva disposto che appendessero il grande specchio*» è la *chiave del futuro*. E fiabesca è la delicatezza con cui ci viene suggerito che dobbiamo sporgerci sull'orlo di scoperte lunghe e complesse quanto la vita stessa, e insieme semplici come l'atto, infinitamente lento e asintotico, con cui apriamo, con la piccola chiave d'oro, la sua cassetta dei segreti ultimi; e che non dobbiamo né possiamo rinunciare a ricordare che questo – il futuro – dipende da noi, dalla capacità di usare bene i nostri specchi.

---

40 Ivi, p. 14.

41 «*La bambina sorrise, finalmente. Nel momento in cui mi decisi ad andarmene, saltò giù dallo sgabello e prese dalla vetrina la piccola chiave d'oro sulla quale richiuse la mia mano con forza insospettabile per la sua età. Fu così che ci lasciammo. Non la rividi mai più*», ivi, p. 24.



## ATTORE E FIGURA

Alessio Bergamo, Salvatore Cardone  
ed Enrico Piergiacomirispondono a cinque domande  
di Margherita Anselmi

### 1. *Introduzione*

Abbiamo condotto una breve istruttoria, per stabilire il modo di procedere, per la costruzione di questo “testo a sei mani”. Dopo qualche ipotesi e qualche falsa partenza (non tante in realtà), abbiamo deciso che ciascuno di noi scegliesse una delle cinque domande per poi chiamare “a staffetta” un’altra per una replica nel merito. Il terzo avrebbe ulteriormente integrato il testo con una provvisoria conclusione. Si prospettava un testo fortemente segmentato, quindici interventi, cinque risposte, cinque repliche e cinque controrepliche. Data la forte e quasi inestricabile continuità tematica tra le cinque domande, e data la impossibilità ad ogni aggiunta di ignorare quanto via via prodotto, si è pensato ad una staffetta meno frammentaria: chi replica unisce in un solo testo sia replica che nuova risposta, e così fa chi aggiunge il terzo intervento a ciascuna domanda. In tal modo i testi giustapposti saranno molti di meno.

Mettiamo subito in sequenza le cinque domande da sviluppare

*1) Mimesi o controllo. Nella pratica attoriale e pedagogica inclinate verso un approccio fondamentalmente mimetico o razionale? Mi riferisco a quel “generoso e pericoloso darsi”, a quella “disponibilità a uscire da sé stessi e a divenire altro” che un grandissimo pianista, Claudio Arrau – appassionato di teatro e testimone, negli anni Venti a Berlino, della nascita dei primi visionari film del cinema espressionista – poneva a se stesso anche in relazione alla propria performance pubblica. È possibile, e legittimo, come mi pare dicesse Gian Maria Volonté, immergersi in un Altro e divenire, recitando – questa è Jodie Foster – “tutte le donne che avrei potuto essere”? Farsi catturare non comporta rischi? Consegnarsi al personaggio significa provocare uno spostamento del baricentro*

*della personalità verso un fuori? E ciò, d'altra parte, non è leggibile anche come terapia, o meglio, come scoperta di continenti interi, dentro l'attore, ma ignoti sino al momento dell'ingaggio e della contaminazione con l'Altro? E quanto la performance pubblica incide su tale processo, fermo restando che il fine, per noi tutti, è artistico, e non precisamente terapeutico?*

2) *Rapporto col testo. Pongo queste domande al fine di comprendere ed aprire strade. Gli interpreti musicali vivono di regola tesi su un filo assai delicato: da una parte esiste il testo; dall'altra quel veicolo indispensabile (che l'interprete stesso è) senza il quale il testo o è incompleto oppure si palesa come un ente iperurano che per scendere sulla terra ed essere comunicato abbisogna, appunto, del medium, dell'interprete. Sentite anche voi questo problema, che evidentemente comporta problemi storici, filologici, autoespressivi?*

3) *Rapporto con l'autore. L'interprete musicale non deve confrontarsi con personaggi, ma con forme: queste costituiranno il quid della performance – tuttavia veicolata dal corpo dell'interprete, completamente trasceso e posto a servizio d'altro, anche, se non soprattutto, in concerto. Eppure esiste un'affinità elettiva, non razionale, che avvince l'interprete a certi compositori; e il legame appare non propriamente e non solo testuale, ma personale, con tutti i paradossi del caso.*

*Condividete tale punto di vista? Anche lo Ione platonico percorre tale problematica, proprio a partire dal confronto tra il lessico e l'immaginario filosofico di Socrate e quello musico-teatrale dell'interprete Ione: quest'ultimo, attore dotatissimo, è grande magnete dell'essere e del divino, amato dal pubblico, attirato verso Omero da spinte ancestrali e involontarie, ma fortissime e palesi a tutti. È legittimo dire che il corpo dell'interprete risulti, a volte, percorso da più voci, da un immaginario personale e collettivo insieme?*

4) *Possessione dell'interprete. Avete mai registrato, nella lunga pratica di attori, registi, docenti, studiosi, una difficoltà a uscire dal personaggio? Esiste un racconto di E.T.A. Hoffman in cui Donna Anna, dopo la performance del Don Giovanni, patisce un simile paradosso. Il personaggio che non abbandona l'attore, oppure che*



*lo rifiuta, resistendogli e rendendo impossibile la compenetrazione, la fusione di orizzonti: vi è mai capitato di confrontarvi con una simile evenienza? Con quali esiti?*

*Parecchi scrittori esprimono punti di vista simili. Un solo esempio assai noto e non troppo impegnativo, anche se a suo modo geniale: Agatha Christie. La scrittrice lamentava di “trovarsi tra i piedi”, più volte durante la giornata, il suo personaggio principale, Poirot, che a tratti “non poteva soffrire”; e notava anche la resistenza di altri personaggi, sorti sì dalla sua penna ma che, una volta nati, mostravano carattere, passato, presupposti, raggi di azioni e reazioni non governabili da lei, che pure ne era la suscitatrice: tutt’altro che fantasmi che dileguano all’alba, ma creature tangibili, quasi con un corpo e una consistenza, e precisi limiti e desideri.*

*La domanda non solo è anche filosofica, con ogni evidenza, ma investe il funzionamento dell’immaginazione e la sua volontaria attivazione che può tuttavia imboccare strade imprevedibili: pericolo e avventura sembrano componenti chiave di una pratica – quella interpretativa a tutto tondo – tutt’altro che innocua e certo non votata al solo divertissement.*

*5) Comunità. A proposito di comunità e ruolo dell’artista: vi lascerei un libero commento sui tempi che stiamo attraversando (si scrive nel gennaio 2021), e sulle prospettive. Qualche lancio.*

*Attori e musicisti vivono, di regola e direi quasi per natura, anche se la locuzione mi piace poco ed è contestabile, di una condivisione emozionale assai profonda che investe sia il momento finale e performativo (quasi impensabile, sino a oggi, senza pubblico presente in sala, a respirare la stessa aria) che la preparazione. Il musicista a quest’ultimo proposito è però, almeno apparentemente, più solitario. Esiste invece una pratica in etjud che è per noi di estremo fascino e che Alessio Bergamo ha indagato così finemente a proposito di Marija Knebel’, discepola di Stanislavskij: cosa significa etjud – termine francese evidentemente prestato al russo a fini eminentemente creativi? È possibile essere ispirati in comunità di artisti? Cos’è l’espressione di un testo? Può essa, propedeuticamente a una lettura più profonda, essere abordata a prescindere dai particolari del testo stesso, ma puntando su una situazione emotiva completamente rivissuta dall’interprete ed espressa con un flusso di azioni sue proprie ma paradossalmente fedeli al quid dell’opera? Anzi: è*

*solo a questo patto che si può parlare di autenticità dell'interpretazione? Ed è perciò che si può parlare di un personaggio di Cechov secondo tale o tal'altra attrice, intendendo costituzioni d'essere (e versioni della realtà) notevolmente differenti?*

*Salvatore Cardone, con i suoi seminari di arte drammatica e i corsi sulla creazione artistica, basati tutti su una certa declinazione del collettivo, percorre strade pure imprescindibili: cosa significa creare comunità di artisti? Claude Debussy sognava un luogo in cui i Conservatoires sarebbero dovuti sorgere, tutti e immancabilmente: il bosco. Ciò non solo per fatti funzionali ed estetici, ma anche per incentivare quella strana forma di cenobitismo che spesso l'interprete e il compositore di musica esperiscono cercano e desiderano. Ciò quasi in omaggio a un modo d'essere (molto più che a un mestiere) che parte dall'audacissimo presupposto del monastero: ciò che qui si prega, ciò che qui si fa, trabocca, ed è a beneficio di tutta l'umanità, e molto oltre: tocca il divino, e il suo destino. Debussy immaginava un luogo in cui fosse possibile l'isolamento o l'incontro (a volontà), la concentrazione, la passeggiata, l'ispirazione, la sperimentazione della musica in natura – sempre connessa al ballo, all'esser-corpo tra corpi, al respiro, agli odori. E Claudio Arrau, già citato (abbiamo la fortuna di possedere molte sue dichiarazioni, tutte interessantissime, molte di stampo marcatamente esistenziale e a volte visionario), auspicava la fondazione di una comunità di giovani concertisti – luogo di incontro e condivisione (intendeva: condivisione di problematiche anche scabrose: il panico, l'assenza di ispirazione, la caduta di entusiasmo... o altro di segno opposto: i progetti, l'incontenibile spinta che unisce i musicisti e gli artisti di tutto il mondo. Comunità che oggi esiste o potrebbe essere, immateriale e realissima, capace di abolire le distanze pur rispettandole, e saltando a piè pari molte difficoltà pratiche). La cosa più notevole era però che secondo Arrau lì, in Comunità, si sarebbe studiato altro, non musica. Cosa? Danza contemporanea, psicologia junghiana, e teatro.*

*Ecco, sappiamo che Salvatore Cardone ha molto da dire in proposito nel suo campo.*

*Enrico Piergiacomini chiama a raccolta pensiero filosofico e teatro in modo originale e, ancora una volta, comunitario. Che cosa può dirci in proposito? Ho letto stupende avventure dello spirito e della creatività nei suoi articoli.*

Alessio Bergamo:

Domanda 2 – rapporto col testo. Credo che lo iato che separa la messa in corpo di un testo musicale e la messa in corpo di un testo drammaturgico sia grande. E la differenza, come dire?, quantitativa produce una differenza qualitativa del rapporto tra messa in corpo e testo. In definitiva (se non forse – ma ne so poco – per alcune partiture che presuppongano uno spazio di alea più o meno esteso) le cose che vengono indicate nelle notazioni classiche devono essere prodotte. L'interpretazione le rende vive, rotonde, mutevoli nei rapporti di intensità e tempi. Tocco, arcate e fiati le completano, danno loro corpo, ma di solito non le variano, non le negano, non le mutano. La sensibilità formale, la musicalità, il rapporto dell'artista con lo strumento rendono differenti le interpretazioni e fanno crescere e mutare la sensibilità del pubblico, l'idea musicale che si è fatto di questo o quell'autore. Ma in un rapporto in definitiva sempre molto stretto con quanto annotato dall'autore, sicché l'interpretazione musicale è sostanzialmente una via di penetrazione con l'autore che avviene su livelli, su essenze molto più sottili.

In teatro la distanza tra interprete e autore è incommensurabilmente più grande. L'azione di uno o di un altro interprete può trasformare in direzioni radicalmente divergenti il senso di uno stesso testo letterario. Assai più radicalmente di quanto non possa fare, per dire un estremo, lo staccato gouldiano rispetto all'idea che di Bach poteva avere Busoni. E di solito lo fa. E lo fa anche in forza di tutto ciò che in un testo drammaturgico, a differenza di quanto avviene in un testo musicale, non è annotato (illuminazione, spazio, apparato scenico, *texture* sonora, e ovviamente anche l'azione fisica, quella psichica, i silenzi, ecc.). Per non parlare della libertà di intervento sul testo stesso (ricordo che più volte, quando ho messo in scena dei drammi del Seicento spagnolo la prima domanda che mi veniva rivolta era sulla percentuale di tagli che avevo operato... seguivano manifestazioni di grande stupore alla notizia che non avevo operato tagli). Insomma, la scrittura del drammaturgo è una traccia di passi lasciata sulla sabbia, dalla quale bisogna ricostruire il percorso, il passo, lo stato d'animo, la corporatura, di chi l'ha lasciata e l'ambiente che lo circondava. Sicché il vero drammaturgo è obbligatoriamente chi lo spettacolo lo fa. Costui prenderà pure grande ispirazione da chi lo ha scritto, ma in definitiva la musica che suonerà,

sarà la sua. Insomma, il rapporto sarà più quello del jazzista con lo standard che quello dell'interprete di musica classica con il compositore. Così, peraltro, è sempre stato. Anche in quelle occasioni in cui gli spettacoli hanno preteso di essere filologici.

L'unica eccezione è la presenza dell'autore, diretta o via strette imposte dal suo diritto. Ma sinora non mi sono mai trovato in situazioni simili. Forse può dire qualcosa di più sull'argomento Salvatore. Prima di passargli la tastiera volevo però aggiungere che il paragone col jazz è orientativo e generale. L'inevitabile maggior distacco tra testo e opera teatrale (rispetto a quanto non avvenga tra partitura ed esecuzione) non sempre, anzi molto raramente solleva i creatori degli spettacoli da un rapporto strettissimo, spesso osmotico, con lo scrittore drammaturgo e con il testo/traccia che il secondo affida al primo. Spesso l'autore ingaggia (anzi in genere gli autori dello spettacolo ingaggiano) una sfida con il mistero: e cioè cogliere, capire, scoprire com'erano quelle immagini dell'autore che hanno lasciato quelle tracce sulla sabbia. Sfida che ognuno affronta secondo la sua metodologia, sensibilità e scuola e che in definitiva produce quell'immagine di incontro tra immagine dell'autore del testo letterario e quello del testo scenico che è la *performance*.

Salvatore Cardone:

Domanda 2 – rapporto col testo. Condivido con Alessio l'idea di una più forte analogia del *performer* teatrale col jazzista che con l'interprete tradizionale di una partitura scritta. Per due motivi: il primo è che la cd. improvvisazione in entrambi i casi – teatro e jazz – è fortemente caratterizzata dalla dimensione compositiva che integra e completa il “testo di partenza”. Infatti nei due casi, teatro e jazz è più corretto parlare di “composizione estemporanea” piuttosto che di “improvvisazione”. Alla resa finale, meno il pubblico è portato a credere che si sia improvvisato, grazie all'esattezza e completezza del “testo di arrivo”, più la performance è riuscita (purché non si bari e si improvvisi davvero, e non si ciurli nel manico fingendo di improvvisare partiture già bell'e pronte).

Il secondo motivo è che, data l'estemporaneità dell'atto creativo, nei due casi agisce in modo concreto un terzo protagonista accanto ad autore ed interprete: lo spettatore, che rende possibile il gioco,

non solo per la flagranza del *feedback*, e per il contributo essenziale al *mood* della performance, ma anche perché in quanto destinatario/testimone dichiarato e deliberato della creazione in atto determina e muta aspetti effettuali della composizione. Nelle dinamiche, ad esempio, e nella “*dispositio* esterna” soprattutto.

C'è poi una differenza cospicua e ingombrante che non possiamo eludere. In teatro e nella recita in genere, è determinante la dimensione semantica, anche in quegli aspetti che prescindono dalla pragmatica della parola *stricto sensu* – azioni fisiche, azioni psichiche, prossemiche, oggetti, materiali di ogni natura, sonori, plastici, visivi – tutte “cose” che agiscono “come parole” e rimandano tutte in maniera stringente a un significato, e alla fine le stesse parole, portatrici privilegiate di significato sono “cose tra le cose”. Sta allo spettatore ricomporre il “discorso”, dargli ordine.

Su questa seconda domanda tocca ad Enrico fare il “terzo intervento”. Ora passo a rispondere alla prima.

Domanda 1 – mimesi o controllo. Gli antichi parlavano di *enthousiasmòs* (letteralmente “avere il dio dentro”). Socrate stesso nel *Fedro* dichiara che il luogo fuori città, dove sta camminando insieme al suo compagno, lo ispira a tal punto che, “visitato dalle ninfe”, potrebbe egli stesso “parlare in ditirambi”, e più avanti nel testo, si accorge di essere passato ai “metri epici”. È uno “stato di grazia” che ogni *performer* conosce bene. Nell’ottocento la parola greca si traduceva non senza efficacia con “furore poetico”, accostando la duplice semantica di un fenomeno che era insieme creativo e incontrollato. Siamo vicini all’improvvisazione, di cui abbiamo appena detto, che accoglie e dà valore a questo stato di grazia. In musica, con i romantici, il fenomeno si normalizza in un genere a sé, indicato con una parola (*Improvviso*) che suggerisce insieme, la dimensione “inaspettata” della ispirazione, la quale “viene in visita” senza preavviso, per così dire, poi la estemporaneità della composizione e infine, una peculiare condizione dell’interprete, che è il nostro tema. Non credo ci siano procedimenti per indurla. È un processo misterioso e per sua natura singolare, cioè diverso per ciascuno artista, dato che mette in gioco attitudini e qualità personali. Per la mia esperienza è fortemente legato all’intreccio di *studium*, *labor* e *philia*, e cioè a quell’azione complessa che potremmo tentar di descrivere come l’intreccio di una assidua de-

dizione all'opera, di un costante contatto col *focus* della propria creazione e del proprio progetto che non vanno mai persi di vista, neanche negli intervalli tra le prove, infine della complice condivisione coi compagni di lavoro: quello teatrale è un processo creativo che non si attiva in assenza di testimoni, a cominciare dai primi esperimenti che vanno “tentati insieme” e a essere chiamati in causa sono proprio i compartecipi all'impresa. Nella domanda, citando come esemplificative le parole di Gianmaria Volonté e di Jodie Foster, si sottintende che il lavoro dell'attore sia sempre riferito a un personaggio. Il cosiddetto “lavoro sul personaggio” o, se si preferisce “col personaggio” o anche “nel personaggio”, immagina che il personaggio sia sempre “qualcuno” diverso da sé o fuori di sé. E fa pensare a qualcosa come una possessione, un travaso, una metafisica, una mistica o a una mescolanza. Ora, quella di “personaggio” è una nozione estremamente sfumata e oscillante e storicamente diversificata e può rimandare a modelli drammatici e procedimenti teatrali i più diversi.

Quanto ai rischi del farsi catturare, come Don Lolò che entra nella Giara di Zi' Dima e non può più uscirne non ne sono mai stato testimone nel mio lavoro. Sarà che tendo a considerare il personaggio soprattutto come “parte”, che sottintende un “tutto” da armonizzare, e meno come “qualcuno” da braccare o in cui immettersi. La parola “terapia”, riferita al lavoro dell'attore, l'ho sempre pensata fuori luogo e un po' equivoca: chi dovrebbe essere il medico? E quale la malattia? So solo che il processo creativo pretende dall'attore un benessere e una “cura si sé”, intese cosa come prontezza e conoscenza e costruzione dei propri strumenti. Vorrei che Alessio dicesse subito la sua sulla nozione di “personaggio”, lui che conosce da vicino i procedimenti della scuola russa, scuola che ha sviluppato per tutto il secolo scorso le più prestigiose e importanti teorie/prassi sul tema. Toccherà poi ad Enrico, fare il terzo intervento sia sulla prima che sulla seconda domanda, per poi scegliere tra le rimanenti la domanda sui cui rispondere per primo.

Alessio Bergamo:

Domanda 1 – mimesi o controllo. Se vuoi sapere “la mia”, Salvatore, ti dirò che, in definitiva, è molto simile alla tua, quando

scrivi che «consideri il personaggio soprattutto come “parte”, che sottintende un “tutto” da armonizzare, e meno come “qualcuno” da braccare o in cui immergersi».

Ci tornerò, però, dopo essermi soffermato brevemente sui “rus-si”, che tu hai tirato in ballo e che però, sono un concetto piuttosto esteso. Certo quando si parla di “rus-si” si intende soprattutto Stanislavskij e ciò che da lui è derivato... Ma è molta roba. Potrà però incuriosire il fatto che la parola “personaggio” nella teoria teatrale russa per lo più è assente. Il famoso libro di Stanislavskij ha come titolo, in realtà, *Il lavoro dell'attore sul ruolo* e non «*sul personaggio*» come suona nella traduzione italiana. E in definitiva, basterebbe leggerlo per capire che il “personaggio” non viene mai preso di petto, come unità personale, come una persona. E questo benché dei comportamenti, del carattere, dei pensieri, dei sentimenti e degli atti dei personaggi letterari (gli Onegin, i Pečorin, i Bolkonskij, i Raskol'nikov, i Volland, ecc.), tra i russi, popolo assai amante della (e giustamente devoto alla) sua letteratura, si usi parlare nella stessa maniera di cui si parla delle persone viventi e conosciute. Il ruolo per Stanislavskij è un'entità mistica e mitica simile a Dioniso, che va disaggregata e riaggregata un'entità di cui bisogna capire aspetti separati, cogliere e ricostruire l'immaginario, le aspirazioni, le motivazioni, la logica comportamentale, l'interazione con l'ambiente umano e fisico circostante e altro. La stessa parola “immedesimazione”, così spesso abusata in Italia per parlare del sistema Stanislavskij, non saprei neanche come tradurla in russo. Non viene usata. Manca il concetto. Mentre la parola più vicina, concettualmente, a quella espressa nella domanda con la parola “personaggio”, è sicuramente la parola *obraz* cioè “immagine”, nel senso platonico di forma, idea. Bisogna tener conto che Stanislavskij era un'idealista, che il misticismo permeava la Russia, e l'Europa, di fine Ottocento, che uno dei suoi allievi diretti più importanti, Michail Čechov, al quale si deve soprattutto la centralità del concetto di *obraz*, era antroposofo e pensava che le immagini esistessero realmente in un mondo iperuranio. Poi sosteneva che bisognava evocarle (attraverso un lavoro soprattutto di improvvisazione) per vederle e imitarle. Le disegnava pure. Truccandosi poi in maniera impressionantemente simile ai suoi disegni. Ma questa stessa idea di evocazione dell'immagine conferma la distanza tra questa e la persona dell'attore. Conferma l'esistenza di una dialettica. La derivazione

stanislavskiana di questo approccio idealistico e quasi spiritualista è evidente se si pensa che la creazione scenica ottimale secondo Stanislavskij, deve avvenire in una condizione di “*furor*” creativo, di creazione istintuale che negli anni ‘30 definiva «creazione del subcosciente» (indotta da lungo e prolungato studio: di qui la formula «dal cosciente al subcosciente»), ma che all’inizio del secolo definiva «creazione del sopra-cosciente». Detto questo, credo vada tenuto conto dell’esistenza di un altro concetto importante in Stanislavskij, e cioè quello di artista-ruolo. Quando sulla scena un uomo è «una nuova creatura: né artista, né ruolo: un artista-ruolo»<sup>1</sup>. Si tratta dell’attore che acquisite le comprensioni e gli strumenti interiori e esteriori necessari a compiere il percorso del ruolo lo percorre, lo ri-crea, in diretta, in processo (una sorta di ri-composizione processuale, d’istinto, magica, del corpo del personaggio). E così facendo vive una trasformazione. Diventa un attore-personaggio. Un nuovo essere che vive solo sulla scena e che non è il personaggio, ma non è neanche l’attore.

D’altronde è innegabile che l’attore in *performance* viva una trasformazione (addirittura anche in senso organico). E questo succede a prescindere dall’esistenza o meno di un personaggio di riferimento. E a volte anche a prescindere dal livello qualitativo della *performance*. Muoversi ed interagire in base ad un tessuto di riflessi condizionati da accordi pregressi è una condizione che di per sé ci allontana dalla quotidianità, ci porta su una dimensione comportamentale e mentale così differente che non possiamo non trasformarci. Facciamo un esempio banale: andiamo in cucina a prepararci il caffè – lo prepariamo riflettendo nelle nostre azioni le condizioni che ci sono date dalle circostanze obiettive (temperatura, urgenze, umore, resistenza degli oggetti, ecc.); andiamo a farlo in scena, lo faremo riflettendo nelle nostre azioni circostanze immagi-

1 «– Appena avete capito che l’anima è stata contagiata dal ruolo, appena comincia a gemmare abbandonate il poeta. Quando il ruolo sarà stato creato lo incontrerete di nuovo. A quel punto, vi farà la gentilezza di offrirvi la miglior forma possibile (mentre il regista vi proporrà la formalizzazione esteriore), per riuscire a trasmettere il ruolo. Artista-ruolo. Sarete una nuova creatura: né artista, né ruolo: un artista-ruolo. – Non mi piace – E la luna, il cielo, la tempesta, il temporale le piacciono? Però ci sono!». Appunto degli anni ‘30, in K.S. Stanislavskij, *Iz zapiznich knižek*, 2 voll. VTO, Moskva, 1986, vol. II, p. 303.



nate, niente affatto necessariamente persistenti nell'ambiente che ci circonda e negli oggetti con cui abbiamo a che fare e che avremo in precedenza creato e concordato con noi stessi e con le persone con cui collaboriamo ed avremo già sviluppato nell'immaginazione grazie al nostro lavoro. Saremo quindi delle persone che si muovono in base a riflessi dettati da circostanze immaginarie e non dal circostante reale. Vivremo obbligatoriamente in una sorta di sogno lucido. Si aggiunga che in questo sogno lucido di solito confluiscono persone (i partner scenici) che decidono di dividerlo con noi e di agirci autonomamente. E soprattutto, ed è questa la magia dello spettacolo, astanti non preparati, ignoranti delle regole che presiedono al funzionamento di questo sogno lucido e che però, se ci va bene, dopo qualche minuto ci entrano e lo avvalorano, lo rinforzano, rendono questo fenomeno infinitamente più sbalordente con la loro presenza, con la loro "assistenza", come direbbe Brook.

Insomma secondo me il personaggio altro non è che una congerie particolarmente ricca, quando è un bel personaggio, di condizionamenti all'azione, al gioco dell'attore. Condizionamenti che assunti attraverso l'azione, la persistenza dell'attore in loro, lo trasformano. E lo definirei così, proprio sulla base della coscienza che la trasformazione scenica della persona attore avviene anche in assenza di personaggio. Il che non significa affatto che io abbia un approccio razionale. Perché questa trasformazione tutto è salvo che razionale. E il ruolo della ragione si limita ad aiutarmi a suggerire all'attore dei passi che lo aiutino a trasportarsi da un piano di realtà concreta ad un piano di realtà immaginaria (anche lì dove utilizza aspetti concretissimi).

Dovendo però rispondere alla sollecitazione sul personaggio, inclusa in quel diluvio di questioni che la nostra Margherita Anselmi ardisce definire "una" domanda, va detto che il personaggio teatrale (non quello letterario), e qui concludo, è anche altro: è la proiezione che l'attore ha di sé, in un se stesso scenico. In definitiva, preparandoci ad una scena, è quasi impossibile non immaginarci nel ruolo, non vederci nelle azioni che compiremo (benché sia fondamentale, quando comincia la performance, smettere di pensarci). Se pensiamo all'intensa, precisissima, coesa caratterizzazione dei personaggi creati dal chiamato in causa Volonté, è evidente che la trasformazione dell'attore sia stata non solo un effetto interiore, frutto di un percorso processuale, ma anche l'effetto di un progetto, a sua volta

oggetto di elaborazione minuziosa. Ma questo progetto, di fatto, è pieno più che del personaggio, dell'immagine dell'attore trasformato. Immagine, ovviamente, stimolata dalla dialettica di *studium*, *labor* e *philia* di cui scriveva Salvatore Cardone, dialettica innescata dalla preesistenza di quella cosa indefinita, perché monca della corporeità che è il personaggio letterario, scritto. Ma comunque immagine di sé stessi.

Che questa dialettica stimoli la «scoperta di continenti interi, dentro l'attore, ma ignoti sino al momento dell'ingaggio e della contaminazione con» l'immagine [*obraz*] prodotta dallo scrittore, mi pare evidente ed è una delle principali ragioni per cui le persone fanno teatro.

Domanda 4 – possessione dell'interprete. E. visto che il tema è quello del rapporto tra attore e immagine, rubo ad Enrico e Salvatore la prima risposta alla quarta domanda, continuando il discorso e provando a guadagnare in brevità quanto ho perso in lunghezza rispondendo a questa. E dunque. Sì, mi è capitato di essere testimone di attori che siano rimasti “incastrati” nel personaggio. È un fenomeno raro. Di solito si tratta di momenti tragici. O di percorsi tragici. Da quello che ho visto si trattava di attori di grande talento. Ancorché il momento o la fase in cui si verifica questo “incastrato” non produca bellezza, ma terrore, disordine, im-plosione nel o ex-plosione al di fuori del percorso del ruolo.

A questo proposito, prima di inoltrarmi nel tema, dico subito che questo processo avviene solo quando l'attore ha abbastanza talento da riconoscere immediatamente la differenza tra sé e l'immagine che insegue. Anzi questa distanza è il presupposto indispensabile all'attivazione di un processo così potente da portare al futuro “incastrato”. Ed è un processo veramente assai raro. Succede piuttosto spesso, invece, di incontrare attori o aspiranti tali che semplicemente dicono alla breve: “io sono il personaggio” e così facendo gli usurpano il nome e cominciano a reagire in scena a partire dalle proprie esigenze, dalla propria logica, ma con la pretesa di farlo perché “sono nel personaggio”. Preciso: non parlo di persone che partono dall'io nelle circostanze date o nella linea del personaggio, passaggio questo frequente e sollecitato da molte scuole di recitazione, al fine di studiare e creare il ruolo. Parlo piuttosto di persone che bruciano tappe di acquisizione e comprensione mai percorse

e compiono un atto di imperio calandosi nel disegno di una parte assolutamente soggettivo, frutto di un'immaginazione solipsistica. Le loro reazioni sceniche "dal personaggio" diventano a questo punto slegate dal conteso e dagli impulsi che ricevono sulla scena limitandosi ad essere l'effetto di una riproduzione che viene fatta all'esterno di un *film* che loro si proiettano all'interno. Questo spesso provoca una loro crescente irritazione per tutto ciò che non vada a rinforzare quel *film*. Ogni evento vivo sulla scena diventa un fastidioso imprevisto che rischia di frantumare la corazza di coccia d'uovo nella quale si sono barricati. I risultati di questa posizione sono di solito imbarazzanti: risse, insulti, offese, incomprensioni. Questo tipo di comportamento è proprio di chi sta nella professione obnubilato da un egotismo, che spesso diventa aggressivo e rozzo. Ma, ripeto, non è affatto raro.

Diverso invece è il caso di chi si lancia in una corsa ardita, interiormente spericolata verso l'Altro. Mi è successo in rarissime occasioni di essere testimone di percorsi simili. Si tratta a volte di passaggi occasionali, frutto di un lavoro particolarmente intenso. Sono passaggi che possono avvenire, senza che li si persegua. In questo caso, dopo l'episodio, si recede, non si ricerca la ripetizione di questo passaggio. A volte, però, succede proprio che lo si persegua questo passaggio. Con un percorso insistito, sempre più approfondito (che cerca metodologie per arrivarci), estremo. Conosco I. e M. che hanno fatto questo percorso, che ha portato entrambe all'insania o forse che si è agganciato, si è innestato su un'insania... difficile dirlo.

Scriverò brevemente di M., con la quale ho lavorato personalmente. L'ho seguita in anni di collaborazione e amicizia, sino ad una fine tragica (ma non collaborava con me già da diversi anni). Attrice di talento immenso, grandissimo umorismo, enorme forza vitale. In un'occasione ci ho lavorato su una tragedia. E sono stato testimone di un tuffo nel personaggio tragico, di un immergersi nelle tematiche profonde, esistenziali della sua tragedia, di una ricerca profondissima e priva di diaframmi delle affinità, dei riscontri nella vita di quelle tematiche. Era un percorso di lavoro che avevo sollecitato io stesso, solo che poi chiedevo un passo di allontanamento, chiedevo di considerare questo materiale tragico all'interno di una dialettica superiore che coordinava i discorsi di tutti i personaggi. Ma M. questo passo non voleva farlo. Resisteva e nei momenti in

cui doveva compiere le azioni più tragiche del suo personaggio soffriva terribilmente, fisicamente e psichicamente. In altre situazioni, con altri registi, verificai di nuovo questo suo entrare totale delle tematiche spirituali del personaggio nella sua vita. La vidi affrontare un lungo percorso laboratoriale che esaltava la sistematicità di questo travaso, che vedeva nel personaggio delle funzioni spirituali in base alle quali vivere anche oltre la scena. Abbandonò questo percorso dopo diversi anni. Passò a drammaturgie più semplici e collaborò con registi che, direi, erano meno inclini ad analisi filosofico-spirituali. Ma fu il suo approccio a non cambiare. Subì due lutti gravi e negli ultimi quattro spettacoli recitò, con registi diversi: nel ruolo di una malata terminale, conscia di esserlo e che alla fine dello spettacolo muore; poi nel ruolo di una donna morta che viene a trovare in sogno un suo ex amante; poi nel ruolo di una dottoressa che cura una malata terminale; e infine di nuovo nel ruolo del fantasma di una donna morta. Da quest'ultimo ruolo non uscì viva.

L'“altro”, in questo caso, è evidentemente qualcosa che ci sembra ci riguardi molto da vicino. È quello che c'è di nostro dall'altra parte di quella superficie ideale su cui ci si mostra l'*obraz*, cioè l'immagine-personaggio. In casi come quello di M., probabilmente, quell'oltre, quel che c'è dall'altra parte diventa più importante, più attraente, più urgente di quello che c'è di qua. E forse lo è proprio perché benché affine a noi, benché abbia ampi spazi di contatto con il nostro sé, benché, insomma, ci riguardi strettamente, è al tempo stesso molto distante dal nostro io concreto, quotidiano, immerso nelle circostanze del mondo, della società. Questo “altro” (veicolato dal personaggio) non è mai adattabile, riportabile alla vita normale, perché, come qualsiasi personaggio quando lo si compara al mondo reale, è foriero di contraddizioni infinite, è incompatibile con la logica dell'esistenza mondana, benché di per sé sia dotato di una sua logica ferrea. Incompatibile perché è una logica dell'assoluto, ché tale è il personaggio, creatura simil-umana ma determinata dall'inizio alla fine (nelle sue funzioni, nelle sue manifestazioni verbali), cosa che invece un essere umano non riesce mai ad essere. Questo mistero quando si è dotati di un determinato talento, può esercitare un potere di attrazione enorme sulla nostra attenzione, sulla nostra immaginazione. Un potere di continua e infinita, inesausta interrogazione sulla nostra vita. E non lo fa in forza di una mera attività contemplativa dell'immaginazione, ma di

un continuo tentativo di comprensione che investe tutta la persona dell'attore (perché l'arte dell'attore è l'arte del tutto di una persona, della completezza di una persona). In quel territorio dell'oltre si cela anche qualcosa che dà grande piacere, che attrae. A volte che attrae anche con il suo essere assoluto e in quanto tale tragico, fatale, avente a che fare con la morte, e quindi ctonio. Che attrae per aspetti che si possano attagliare al nostro sé in maniera bella, superba, nobilitante...anche in quanto furiosi, terrificanti. Come che sia quella potenzialità di alterità, di nostra alterità, di alterità che ci riguarda nel profondo è un potere che ci istiga a provare e riprovare per prendere le misure a quel mondo incommensurabile al nostro, per riuscire a creare un ponte che ci traghetti lì, che ci renda comprensibile e praticabile, vivibile quel mondo. Forse però succede che quando il mistero dell'altro è troppo grande o troppo incommensurabile al nostro, per prenderlo si finisca per stare più in quello spazio che in questo. E che in forza dell'assiduità, della forza di questa frequentazione la bilancia che equilibra questo mondo con quello perda uno dei piatti. Forse.

Su questo passaggio dall'altra parte, però, e sui suoi contatti con il teatro, il personaggio e quant'altro, sicuramente, se ne avesse voglia, ci potrebbe dire qualcosa di più sensato e che affonda le radici nell'arcaico e nell'archetipico Enrico, che è abituato a pensare a queste categorie vedendone l'arco lungo che attraversa il tempo. Passo a lui la tastiera, quindi.

Enrico Piergiacomì:

Se è già difficile intervenire, lo è ancora di più dopo le parole leggere e insieme profonde di chi mi ha preceduto. Il dover chiudere due piste, cominciarne una terza e proseguire una quarta mi obbliga, inoltre, l'onerosa responsabilità di articolare un unico discorso compiuto. Cercherò di "vivacizzarlo" rivolgendomi direttamente ad Alessio, Margherita e Salvatore. Farò un monologo dialogante.

Domanda 1 – mimesi o controllo. Sulla prima questione, il mio sarà un commento o "scolio" alle riflessioni di Alessio e Salvatore. Condivido tutto, ma preferirei parlare non di "immagini", come fai tu Alessio, bensì di ombre. Il cambio terminologico

comporta una sfumatura. L'immagine può infatti essere statica, o un contorno che chiude una forma e delimita un senso (si dice del resto che uno dà un'«immagine di sé», chiara e definita). Può essere anche molto interessante da contemplare, e tuttavia si presenta sempre identica a sé stessa. È da questa concezione che, forse, è nato l'equivoco del “personaggio” dentro cui l'attore si immedesima/identifica e che comporta inevitabilmente la logica della conservazione o ripetizione. La mancata presa di distanza dall'immagine costringe a restare dentro i suoi confini, dunque preclude di modificarla e ristrutturarla. Di contro, “ombra” mi sembra avere una qualità dinamica. I suoi confini sono mobili, perché cambiano in base a come l'oggetto illuminato rifrange la luce, da come questa pervade l'ambiente, dalla posizione occupata dai soggetti limitrofi, e da altri fattori che sarebbe lungo elencare. Il “ruolo” con cui l'attore gioca nel modo che tu hai descritto – e che è prossimo anche al mio sentire – forse è più vicino a un'ombra che a un'immagine. Esso cambia o si modifica perennemente in base al giocatore e ad altri fattori che influenzano la recita, per quanto proceda sempre secondo circostanze immaginarie e poetiche ben poste/organizzate. Ombra non è sinonimo di caos. Per ciascun cambiamento di fisionomia della sua fisionomia, è possibile misurarne le cause e la logica che chiamerei *fuzzy*, o sfumata.

Vero è che certe immagini apparentemente statiche sono in realtà dinamiche, come i dipinti di pittori di genio o talento che creano una forma che non chiude il senso, bensì apre altri scenari per l'intelletto e l'immaginazione. Ma questo dimostra solo che in queste pitture si nascondono ombre, che i confini e i significati sono solo dei mezzi per andare altrove. Potremmo allora precisare che tutte le ombre sono immagini, ma non tutte le immagini sono ombre.

Questa nota non va in opposizione al tuo discorso, anzi intende integrare la tua bella metafora del sogno lucido. I sogni sono mobili, le loro forme cambiano e i loro significati sono equivochi, in perenne mutamento – come le ombre, appunto. Diversamente dalla dimensione onirica in cui entriamo durante il sonno, però, dove l'individuo è braccato dalle ombre della sua mente, prigioniera del caos, la lucidità che si assume verso la scena crea una condizione di rapimento controllato. Si crea un gioco idealmente senza rischi, un fantasticare che è misurato, produttivo e piacevole.

Per questa ragione, e qui mi rivolgo ora a Salvatore, confermo quanto misterioso sia l'atto creativo – se è plausibile pensare che le arti (probabilmente anche le scienze) sono cacciatrici di ombre. Mi pare che il suo procedere sia un ibrido: né volontario, né involontario. L'attore non potrebbe essere colto dal *furor* improvviso, in assenza di *studium-labor-philía*. Ma questo trittico non è garanzia dell'attivazione di un *furor*. È un paradosso che suggerisce la presenza di un gioco di equilibri tra volontà e nolontà, azione e ascolto, progetto e folgorazione. Uno che non cerca e spera, non troverà nulla di insperato, diceva Eraclito – ma un ricercatore che si ostina troppo in una direzione ed è troppo preso da sé, non potrà sperare di scoprire la cosa di cui va in cerca, o altro di non-progettato. Paolo di Tarso fu rapito dalla divinità perché si proponeva di cercarla e abbatterla. Mai avrebbe immaginato che da persecutore ne sarebbe diventato accanito difensore.

Domanda 2 – Rapporto col testo. Passo con ciò alla seconda domanda. Posta l'ipotesi che il teatro è un gioco di ombre, si aprono due vie di ricerca contraltari. Da un contorno ombroso, posso pianificare di risalire alla sua fonte di luce. È il caso di Platone, che pensava di levitare dalle ombre della caverna alle idee iperuranie, ma è anche lo scopo dell'esegeta o interprete critico, che pensa di retrocedere dal testo di partenza alle presunte reali intenzioni dell'autore o autrice (“presunte” perché magari sfuggivano pure a lui/lei...). Oppure, possiamo andare nella direzione che vorrei suggerire a partire da un “mito” di Marinetti. Quest'ultimo chiude la sintesi futurista *Vengono* con un gioco di luci: un riflettore illumina otto sedie collocate nello spazio in modo che le loro ombre si allungano verso la porta-finestra, mentre i servi osservano e aspettano sgomenti che queste spicchino il volo. Ora, forse l'artista di teatro che lavora su un testo di partenza – e su cui non mi soffermo oltre, perché voi Alessio e Salvatore avete detto tutto ciò che c'era di pertinente da dire – fa qualcosa di simile. Non retrocede all'idea o alle intenzioni dell'autore o autrice, ma allunga le ombre che erano già state da questo/a evocate. Se già prima la poesia scritta era complessa ed enigmatica, la sua trasformazione scenica intensifica questa complessità ed enigmaticità. Abbiamo la creazione dell'ombra di un'ombra: un concentrato di oscurità pura, paragonabile al quadrato nero di Malevič.

Domanda 3 – rapporto con l'autore. Questa ipotesi può generare anche una risposta alla terza domanda. Penso sia plausibile dire che esista quella che tu, Margherita, chiami «affinità elettiva». L'universo è pieno di persone, cose, esperienze, esperimenti intellettuali, forme artistiche che possono essere conosciute o attraversate. Ed è anche probabile che esista una sconosciuta attrazione che ci spinge a isolare, da questa infinita massa di possibilità e percorsi di vita/pensiero, poche vie o persino un'unica a cui dedicare il poco tempo che ci è concesso. Potrebbe però trattarsi di un limite congenito alla nostra natura imperfetta. Non è da escludere che se Ione avesse continuato per lunghi anni la conversazione con Socrate, che lo stimola a conoscere la parte (= Omero) dentro il suo intero (= l'arte poetica nel suo complesso), egli si sarebbe potuto innamorare di un altro poeta, di un altro dio. O come dice Platone, si sarebbe potuto lasciar catturare da un altro «magnete». Se avesse scorto ancora più oltre, come il Socrate del *Fedro*, Ione avrebbe anche potuto trarre ispirazione dall'infinita massa di cose/persone che ci avvolge. Il suo entusiasmo sarebbe diventato a quel punto non poetico-musicale, bensì filosofico.

La logica non è troppo diversa da quella espressa da Salvatore: se avesse osato maggior *studium* e *labor*, nonché coltivato di più la *philia* con Socrate, Ione avrebbe potuto essere invaso da un *furor* per qualcosa che prima non gli era familiare. *Mutatis mutandis*, Margherita, ciò vale forse per il musicista di cui parli. Il suo attaccamento a un'unica forma è il risultato di una restrizione della sua personalità, che forse un giorno amplierà e si farà ispirare da partiture/melodie di fronte alle quali oggi sonnecchia.

In ogni caso, credo che questo *furor* sia anche conseguenza dell'ignoranza di Ione: ne è ispirato perché non conosce bene o in toto il poeta / il dio da cui è ispirato. Per tornare alla terminologia usata prima, questo «magnete» è un'ombra che lo stimola sempre verso nuovi percorsi, verso discorsi e azioni che sembrano non esaurirsi mai. Su questo ti chiedo però, Alessio, di continuare, correggere e integrare, non solo perché lo *Ione* è un dialogo che conosci bene e frequenti sulla scia di Vasil'ev. Mi pare ci sia anche un'«aria di famiglia» tra queste mie ipotesi e la tua riflessione sulla trasformazione dell'interprete. Raccolgo intanto la tua sollecitazione a continuare la quarta riflessione, con sinceri ringraziamenti. Si tratta, infatti, di una problematica che mi sta a cuore.



Domanda 4 – possessione dell'interprete. Nutro le tue stesse riserve e insieme l'identica ammirazione per M., che mi sarebbe piaciuto conoscere. Le perplessità discendono dalla consapevolezza che esistono, come accennavo prima, infinite altre cose di stimolo e di passione che meritano attenzione. Le parti degli animali, il funzionamento delle macchine, lo studio dello svedese e dell'aramaico, la crescita delle piante, i problemi economici, sociali e politici che ci riguardano – sono alcune voci di un vasto elenco di oggetti e fenomeni da approfondire, conoscere, prendersi cura per vivere meglio. Al cospetto di tutte queste cose vicine e apparentemente semplici, che però si rivelano difficili e colmi di qualità oscure, dall'essenza nascosta, mi sembra indebito dedicarsi a un'unica ossessione. Per quanto possa essere insondabile e abissale, essa è nulla a fronte dell'intero di cui fa parte. L'atto di presa di distanza dall'immagine (che preferisco chiamare ombra) di cui tu parli è allora sana anche per stare attenti a non sopravvalutare teatro e poesia, pensando che siano i soli tramiti per (ti cito) acquisire quel «potere di continua e infinita, inesausta interrogazione sulla nostra vita». Rimettere tutto in prospettiva è il modo di ricavare altri metodi o vie per interrogare il mistero, la fatica e il piacere di vivere, senza pericolosi fanatismi.

Tuttavia, ammiro anche M. perché non ha voluto o saputo accontentarsi di ciò che è vicino, per la sua aspirazione ad esporsi verso un ignoto, inaccessibile altrove. Perché se è vero che bisogna guardarsi dalla Scilla dell'ossessione esclusiva per la lontananza, è anche vero che non bisogna fuggire per cadere nelle fauci della Cariddi della vicinanza. *There are more things in heaven and earth, Horatio, / than are dreamed of in your philosophy*, diceva Amleto, sicché anche se comprendessimo tutte le voci di quel vasto (inesauribile?) elenco delle cose prossime, resterebbero comunque da scoprire quelle remote. A volte questo mi porta anche a ipotizzare che, se anche uno o più dèi esistono, non necessariamente sono l'apice di tutto. Potrebbe anche esserci qualcosa che sfugge al nostro linguaggio e alla nostra immaginazione attuale. M. ha forse intravisto tutto ciò – e la considero pertanto una sorella che si è perduta per troppo coraggio, ma insieme troppa poca cautela.

In un improbabile e sgangherato monologo, Gustav Adolf di *Fanny e Alexander* di Ingmar Bergman trae suo malgrado scintille di grande saggezza. Tra queste, identifico le parole che egli dice agli artisti della compagnia di teatro, fondata da suo fratello Oscar: «Sie-

te voi a darci i turbamenti sovranaturali o meglio ancora i nostri divertimenti terreni». Ecco, Alessio, credo che M. abbia dimenticato di concedersi anche le gioie della terra. Riposi dunque in pace. A noi che siamo ancora qui, auguro invece una sana temperanza di «turbamenti sovranaturali» e «divertimenti terreni». Se mi allungo a sinistra, afferro i microscopici oggetti dell'esperienza; se inclino a destra, volgo la mente verso ciò che non so né nominare, né immaginare. Zoppico sospeso tra due mondi, l'uno infinitamente piccolo e l'altro infinitamente grande, senza che nessuno dei due mi basti.

Alessio Bergamo:

Domanda 3 – rapporto con l'autore. Quando si ha a che fare con un autore si ha in genere, spesso a prescindere dalla varietà dei generi e addirittura a prescindere dalla varietà delle arti che pratica (come accade ad esempio per Pasolini o Leonardo), la sensazione di lavorare su quelli che circa 30 anni fa, all'alba della informatizzazione diffusa, venivano chiamati “ipertesti”. Si trattava di raccolte di testi che svisceravano una sola materia da molti punti di vista differenti, ovvero di un sistema unitario che conteneva al suo interno molti testi (e immagini, suoni, grafici, ecc.). Benché ci fosse un indice, o una pagina-home, questi testi erano disseminati di parole chiave che venivano evidenziate e cliccando sulle quali si passava da un testo ad un altro di quelli contenuti nel, e connessi dal, ipertesto. Così una parola, o meglio l'area semantica, l'immagine che quella si portava dietro finiva per stare dentro a diversi pezzi differenti, facenti però parte di un sistema coeso. Ecco, la stessa cosa succede con gli autori. In definitiva le immagini<sup>2</sup> che utilizza-

---

2 Ne aprofitto per una piccola precisazione. Quando qui e sopra parlo di “immagine”, cioè di *obraz*, intendo esattamente quello che Enrico preferisce definire “ombra”. L'*obraz* è un'immagine viva, mobile e non è fissa. E, aggiungo, non è solo visuale, è dotata di tutti gli aspetti sensoriali. E di comportamento, di potenzialità affettive, di senso. Insomma è un qualcosa dotato di senso e di sensi. In quest'accezione anche un morfema musicale può essere definito “immagine” (immagine in cui è maggiormente caratterizzante il ritmo – pensiamo alle sovrapposizioni incalzanti di Brahms – o la melodia – pensiamo a Bellini – o il trattamento armonico – pensiamo a Musorgskij – ecc. *ad libitum*).

no hanno valenze (semantiche, affettive, musicali) che saltano di opera in opera. Si pensi, ad esempio, all'immagine della luna, o a quella del pipistrello in Pirandello. O al sesso giovane, alle rondini, ai borghi italiani, o alle primule in Pasolini. Il simile accade nella musica con quei morfemi melodico-ritmico-armonici che rendono riconoscibili alle prime battute i diversi compositori. In definitiva più che dello "stile" si tratta della personalità dell'autore, del suo personale universo di immagini artistiche che lo attraggono, lo toccano, lo motivano e gli chiedono costantemente di essere indagate, rievocate, rielaborate.

Ebbene, io sostengo che anche l'interprete sia dotato di una simile, autonoma, personalità artistica. E sostengo che lo sia anche in spazi, come la musica colta, dove l'aderenza che si richiede alla lettera dell'autore è praticamente totale. E questo tanto più vale con i registi che hanno a che fare con tracce vaghe come i testi letterari o per gli attori che oltre alle già vaghe tracce del testo letterario hanno a che fare con quelle ancor più vaghe delle indicazioni dei registi. Il fatto è solo che per questi artisti alcuni (non tutti!!!) dei campi dove trovano le loro "primule", sui quali sorgono le loro "lune" sono fatti di pagine scritte da altri e non di terra. Ma a parte ciò, non cambia molto. Ci sono autori (e autori e registi, per gli attori) che gli permettono meglio di articolare i discorsi scenici che compongono la costellazione della loro personalità artistica, altri che lo permettono meno, altri che non lo permettono affatto. Ma il segno da cui riconosciamo la loro personalità artistica unica sono quei discorsi scenici e non l'autore su cui lavorano. È un incontro, anzi un incrocio, una corrispondenza parziale (sempre parziale!) di immaginari tra autori differenti. I registi migliori, anche se mettono in scena opere letterarie, sono a tutto titolo creatori della propria opera drammatica; alla lettera: drammaturghi. E ciò vale neanche per gli attori. In definitiva, checché se ne dica, ciò che più amiamo in un attore è proprio il suo essere sé stesso, il suo tratto, ciò che ce lo rende sempre riconoscibile, e quindi la sua aperta autorialità, quella parte di personalità artistica che lo rende autonomo dal personaggio che gli viene proposto dal letterato... e ovviamente anche da ciò che gli propone il regista. E la scelta dell'attore da parte di un regista (e di un regista o di un'opera da parte dell'attore) non si basa forse anche su questa sua autorialità, su questa sua autonomia artistica? E infine, citando qualche pagina fa Brook, non ricordavo

forse la funzione di “assistenza” alla creazione che il maestro inglese attribuisce allo spettatore (e sulla quale concordo a pieno)? Non è forse in grado di determinare il senso, l’immagine stessa di uno spettacolo un pubblico che, come diceva Goldoni, lo «incontra»? Platone, nello *Ione* propone l’immagine di una catena magnetica. Al capo c’è una Musa-magnete, segue un poeta-anello-magnetizzato ispirato dalla/attaccato alla musa-magnete, poi seguono degli interpreti-anelli-magnetizzati ispirati dagli/attaccati agli anelli-magnetizzati-poeti, chiudono degli spettatori-anelli-entusiasti dagli/attaccati agli interpreti-anelli-magnetizzati. La sua visione è molto gerarchica. Forse ha ragione ma io non la vedo così. Almeno non nel caso della genia degli artisti di talento, alla quale parrebbe appartenere anche Ione. Mi sembra una postura mentale che rischia di generare un’arte molto didascalica, morta. I magneti in campo, a mio parere, sono molti e le gerarchie degli agganci, anzi le geometrie degli agganci sono variabili.

Concludo su *Ione*. E su Vasil’ev che ha fatto del lavoro dell’attore su questo dialogo un passaggio fondamentale della sua pedagogia. In base alla sua analisi del dialogo (analisi che, nel concreto, nel lavoro di Vasil’ev, significa: generare la mappa per l’azione dell’attore...quindi un atto operativo e non puramente concettuale) il tema della dipendenza del rapsodo dall’autore non è centrale. Secondo lui la vera essenza dell’opera è nella dimostrazione dell’inesistenza dell’arte del rapsodo (figura che tratta come analoga a quella dell’attore). Ione mente quanto dice di aver acquisito l’arte di interpretare Omero a forza di studi intensi e faticosi<sup>3</sup>. In realtà, grazie alla dialettica incalzante di Socrate, si scopre che Ione non sa neanche dire in cosa consista l’arte di interpretare un autore. Tanto che alla fine del dialogo quell’arte rimane priva di un oggetto e Socrate lo conclude concedendo a Ione solo di essere «valente lodatore di Omero in quanto uomo divino e non in quanto uomo dotato di un’arte». Nell’analisi di Vasil’ev, però, l’avvenimento conclusivo

---

3 «Socrate: Ho invidiato spesso voi rapsodi per la vostra arte, o Ione. [...] Il rapsodo deve essere, per i suoi uditori, l’interprete del poeta, e non può fare questo chi non intende ciò che dice il poeta. Tutto ciò è veramente degno d’invidia! Ione: dici il vero, o Socrate! È proprio questa la parte della mia arte che mi ha dato più da fare. Ma ora credo di saper interpretare Omero meglio di tutti», Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, traduzione di G. Reale, Rusconi, Milano 1991, p. 1024.

di quel dialogo è posto oltre il confine del testo ed è la scoperta di quale sia l'oggetto, in che cosa consista l'arte del rapsodo (attore). È insomma un avvenimento omesso. Come diversi altri dialoghi di Platone, secondo lui, lo *Ione* si interromperebbe nel momento della crisi del deuteragonista, quello in cui viene paralizzato dalla «torpedine marina» della dialettica di Socrate. Molti dialoghi Platonici finiscono su questa crisi e con l'invito a ritornare sull'argomento in seguito, in maniera da cercare meglio e da scoprire la verità su ciò di cui si parla. (Nella prassi filosofica di Platone la ricerca finale di questa verità veniva demandata alla dialettica orale ed andava a costituire il nucleo di quelle che alcuni studiosi definiscono le sue «dottrine non scritte»<sup>4</sup>). Ora, relativamente alla dottrina di Platone, io nutro qualche dubbio che *Ione* sia uno di quei dialoghi e che non finisca davvero lì, ma per la dottrina di Vasil'ev, invece, il dialogo non finisce lì e l'avvenimento principale dello *Ione*, è l'esistenza di quest'arte, con oggetto chiaro, definito e conoscibile. Ma non sto ora a scriverne qui<sup>5</sup>. Scrivo piuttosto un'altra cosa, che mi fa tornare a problematizzare il tema del rapporto tra autore-magnete e interprete-anello. E cioè: Vasil'ev è un regista ... che ha anche un'importante formazione da chimico organico. È un regista-chimico russo, cioè della terra di Mendeleev e Stanislavskij: altrimenti detto la passione della dialettica tra sistema e processo, tra schema e vita. Platone è un razionalista e col suo sistema d'inchiesta razionale nello *Ione* si interroga su ciò che sembra meno razionale possibile: l'emozione della e nella *performance*. Vasil'ev, nel solco della sua tradizione teatrale e della sua formazione scientifica, cerca di dare risposte sistemiche al rapporto tra operare scenico cosciente e insorgenza del processuale (emozionale, subconscio, sopraconscio, ecc.). La conclusione ha forma di domanda: chi è il magnete e chi l'anello tra i due?

4 Sulle dottrine non scritte di Platone, cfr. G. Reale, *Autotestimonianze e rimandi dei dialoghi di Platone alle «dottrine non scritte»*, Bompiani, Milano, 2008.

5 Anche perché quella dottrina non solo non è “non scritta”, ma è anche ampiamente descritta, chiosata, dibattuta, sviluppata, tradita, rifondata, ecc. in molti tomi, a partire da *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij. Ma, vorrei aggiungere, paradosso e chiusura del cerchio!, a leggerla non ci si capisce un gran che. Si riesce a trasmetterla solo oralmente, da Maestro ad Allievo.

Salvatore Cardone:

Domanda 3 e 4 – rapporto con l'autore, possessione dell'interprete. Noto subito due cose. La prima è che le parole, russa e italiana, *obraz* e ombra si somigliano. Sarebbe divertente scoprire che hanno una radice comune. La seconda è che esiste una parola italiana, "figura", che può essere sinonimo di immagine, e può anche indicare nell'uso il personaggio, diciamo comunemente infatti, "la figura di Ulisse, di Oreste, di Treplev ecc." Auerbach, si sa, fece studi fondamentali sulla nozione di figura, come categoria critica e forma letteraria. Guardandone l'etimologia scopriamo che la parola ha la stessa radice del latino *figo*, che vuol dire "do forma", "raffiguro" e, ovviamente, "fingo", nel senso di "creo una finzione". Tradurre il latino "figura" con "ombra", forse non è un azzardo, anche se in un senso, mi si perdoni il bisticcio, più "figurato", perché il primo significato rimane quello di "forma" in senso plastico. Il *fictor* infatti è lo scultore.

Il riferimento di Enrico a Marinetti è molto suggestivo soprattutto per l'inquietante prospettiva che le ombre a un certo punto spicchino il volo. Quelle di *Vengono* sono infatti "ombre gettate", cioè a dire tanto più nette quanto più forte è la fonte di luce che le determina. Sviluppando la metafora, se la fonte di luce è una spinta creativa molto potente allora l'ombra-personaggio (proprio come fa l'attore-ruolo di cui ci ha parlato Alessio) può essere "gettato", staccarsi dal corpo e andarsene per conto suo, fino alla trappola della possessione. Mi pare proprio che l'ombra di Enrico e l'*obraz* di Alessio siano la stessa cosa. In *Vengono* in realtà si manifesta anche un'altra inquietudine tipica delle avanguardie storiche, quella della "rivolta degli oggetti", e cioè la possibilità che gli oggetti abbiano un'anima che li spinga a ribellarsi al loro destino di inerzia. E che l'ombra sia la manifestazione figurale dell'anima lo sa bene Peter Schlemil<sup>6</sup>, che si vide chiedere dal Demonio in cambio di una ricchezza senza fondo proprio la sua ombra, scoprendo quanto questa fosse ben più importante di quello che immaginava al momento del suo sventato assenso. L'ombra di Schlemil è il suo inconscio, è l'altro da sé, è la sua parte segreta e intima, la sua natura profonda,

6 Il romanzo di A. Von Chamisso, *Storia Straordinaria di Peter Schlemil*, scritto nel 1813 fu pubblicato l'anno seguente.

la sua verità, quella che lo identifica come individuo. Se usiamo Schlemil come metafora dell'interprete possiamo dire che egli è "due": uno con l'ombra e l'altro senza l'ombra. In questo diventar plurale, in questo colloquio col suo doppio, in questo poter dire "tu", c'è il varco in cui egli (l'interprete) può infiltrarsi per trovare le sue declinazioni/trasformazioni/creazioni. Del resto il *Du-stil* come insegna la retorica è lo stile della mimèsi<sup>7</sup>.

Se l'attore nel suo processo creativo è qualcuno che, come il poeta, compie una *catàbasi* e poi ritorna per raccontare quello che ha "visto/creato" (Orfeo, Dante), se è vero questo, egli crea in un certo senso un paesaggio dove viaggiare, un paesaggio dentro sé stesso e nel mondo, nella realtà, nella storia, nei testi e nel mito. E qui per arricchire ulteriormente il nostro sistema di analogie e metafore che ci aiutino a capire il processo creativo, potrebbe cadere a proposito uno dei testi più suggestivi e misteriosi di Italo Calvino, *Dall'opaco*<sup>8</sup>, dove egli parla dell'ombra, dell'*opacivus*, in italiano "bacio", zona dove non batte il sole, e cioè a nord, a tramontana, contrapposta a "solatio", dunque "rovescio" del mondo visibile, geografia delle località sconosciute e ammantate di mistero. Restando nella metafora, zona dove vale la pena cercare in vista della *performance*.

D'altra parte questo rapporto tra luce e ombra sarà molto ambiguo e problematico. Infatti se io sto a bacio e guardo l'aprìco, delle cose vedrò solo il lato in ombra, quello luminoso starà dall'altra parte; e in più darò le spalle e non vedrò il lato luminoso delle cose che non cadono nella luce del mio guardare, come se nel guardare mi ritraessi, per meglio vedere, per sapere dove sto quando guardo e descrivo (cioè recito). Come se il mondo luminoso, quello da raccontare, altro non fosse che il rovescio dell'opaco. Forse è questo il senso della *catàbasi* poetica, un *arretramento nell'ombra* per meglio guardare, un conoscere l'inferno del quale il mondo di cui occuparsi non è altro che il rovescio. Se usiamo questo testo di Calvino come metafora della *poïesis* arriviamo probabilmente a questa accezione di *ombra* come circostanza favorevole alla creazione.

7 Cfr., S. Cardone, *Breviario di Pedagogia Teatrale*, Editoriale Scientifica, Napoli 2020.

8 I. Calvino, "Dall'opaco", in I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano 1990.

Quanto al finale di Enrico, che ho molto amato perché evoca ironicamente il *clinamen* epicureo, esso mi fa pensare alla fisiologica oscillazione dell'interprete sempre in bilico, tra corpo e partitura, esecuzione e gesto estemporaneo, macchina compositiva e macchina attoriale, controllo e istinto, diegesi e mimesi, luce e ombra. Lo sanno i jazzisti che dello *swing* ("oscillazione") fecero la cellula germinale della loro creazione.

Domanda 5 – comunità. Sull'ultima domanda penso una cosa molto semplice. La "comunità teatrale" è circostanza necessaria e appartiene con funzione centrale alla "pragmatica" del teatro. Questo è infatti per me un'"arte testimoniale". La creazione stessa è possibile solo in presenza del terzo agente: lo spettatore. Terzo dopo poeta e attore. La testimonianza di cui parlo è in realtà duplice. L'attore è testimone di quel "paesaggio" che ha costruito e visitato e da cui ritorna e che suscita e "vede" di nuovo durante la recita. Recita che prepara nella "ripetizione" parola russa e francese per dire "prova", che in italiano ha questo altro significato di "cimento" e di "esperimento": egli ripete in presenza del compagno che lo sostiene e gli fa da sponda, favorisce e garantisce la creazione, gli dice "non preoccuparti, ci sono e ci sarò", e con la sua azione prelude, anticipa e simula la seconda testimonianza, quella dello spettatore. Duplice è la testimonianza e duplice è quello che io chiamo "patto fra adulti consapevoli": il primo è il patto fra i compagni di scena, fossero "Uomini dell'Ammiraglio" o "Uomini del Ciambellano" o "Uomini del Re"; e per restare a Shakespeare, uomini adulti soprattutto, e non "falchetti starnazzanti". Così egli chiama e stigmatizza nell'Amleto i *boy actors*, riferendosi esplicitamente alla materiale inadeguatezza della voce di quei bambini perché immatura, e stabilendo così che solo la vibrazione di una voce adulta può produrre quel consapevole *eros* connesso all'azione poetica, e denunciando così in quelle recite infantili qualcosa insieme di ridicolo e di morboso. Il primo patto è dunque tra adulti *responsabili*, pronti cioè a *respondēre*, cioè a "dar conto" del loro operato. Il secondo patto che si rinnova ogni sera è tra questi e il loro pubblico.

Sia chiaro, per la mia esperienza creare la comunità di artisti (il primo patto) è stato abbastanza agevole nei processi di laboratorio. E mi è riuscito più volte, non solo in circostanze pedagogiche, ma anche applicando modalità e procedimenti pedagogici al lavoro



di messa in scena. Quanto alla comunità di spettatori, le occasioni sono state molto più sporadiche, parlo ovviamente di poter operare con continuità su un territorio di elezione. Diciamo che il patto con gli spettatori si riduce spesso alle prime battute del pezzo che mostri ed esegui, a indicare in breve quali sono le regole che userai e alle quali inviti gli astanti. Un po' come in musica, quando espliciti da subito tempo e tonalità (in certi casi anche il tema) di quello che suonerai. Ciò che conta è proporre sempre regole chiare senza tradirle. Questo è il patto che in questo caso possiamo chiamare "patto drammaturgico". Se le regole sono chiare e le applicazioni con coerenza lo spettatore lo porti dove vuoi.

Enrico Piergiacomì:

Domanda 5 – comunità. La mia risposta alla quinta questione era in realtà virtualmente contenuta nella terza, nello specifico un complemento all'ipotesi dell'arte come "allungamento" delle ombre e al contenuto dello *Ione* platonico. Completo dunque qui quella che sarebbe forse la naturale prosecuzione del ragionamento precedente. Avevamo convenuto che una dottrina centrale dello *Ione* di Platone – su cui anche Alessio si è focalizzato – è quella veicolata dall'immagine del magnete. Il dio ispira il poeta, il poeta il rapsodo o attore, quest'ultimo il pubblico. Ora, estenderei il ragionamento proponendo che gli spettatori sono l'ultimo anello anche del processo di intensificazione del mistero e dell'enigmaticità della visione estetica. Il pubblico è chiamato, insomma, a proseguire la ricerca e ad allungare le ombre. In questo senso, un possibile ruolo sociale dell'artista consisterebbe nel coinvolgere la comunità di appartenenza in un'indagine in comune, che cerca di portare sempre più avanti i limiti delle nostre conoscenze e dei nostri valori. Il teatro forse avvince il pubblico in un altro universo mentale, poetico e immaginativo ancora inesistente, che è opportuno cercare, costruire e difendere. Il piccolo mondo della scena ne spalanca uno più grande, in larga parte insondabile.

Benché potrebbe suonare come una fantasia macabra, il mio augurio è che il mondo intero venga un giorno sommerso dalla notte. Quanto più l'ombra si allunga, infatti, o – per riprendere l'ultima proposta di Salvatore – quanto più si arretra entro il suo perimetro

opaco, tanto più la visione privata del singolo artista si trasforma in un'allucinazione collettiva, forse persino cosmica, dove ogni certezza pratica o presunzione conoscitiva svanisce. Si fonda così una comunità di perplessi in un senso nobile. Costantemente attraversati dal brivido dell'ignoto, liberi da vanità che appesantiscono lo slancio nella ricerca e l'autenticità delle relazioni, sia donne che uomini, sia gli dèi che innescano i magneti e gli oggetti in rivolta contro i loro produttori, arrancano fianco a fianco nel buio verso qualcosa che ancora non riescono a immaginare. Se creare è l'atto umano e divino per eccellenza, la creazione è ancora da iniziare, il mondo ancora in fasce.

Anna Vildera

## RI-CREAZIONE NELLA MUSICA MEDIEVALE: IL CASO DEL CLEMENCIC CONSORT

### 1. *Introduzione*

René Clemencic (Vienna, 27 febbraio 1928), musicista e studioso eclettico, ha dedicato con grande passione buona parte della sua esistenza alla musica antica, interpretandola con un gusto personale a metà strada tra scelta estetica e desiderio di far rivivere quello spirito divertito e ironico, ma sapiente, dell'uomo medievale, in cui forse, per certi versi, si identifica. La precisione filologica è talora sacrificata all'urgenza della comunicazione dello 'spirito' del testo letterario e musicale, nonché dalla palese volontà di scoprire un significato simbolico nelle scelte musicali della fonte, col fine ultimo di evidenziarne il contesto storico-musicale. Grazie ad alcuni esempi tratti dalle incisioni discografiche del Clemencic Consort, cercherò di far emergere questi e possibilmente anche altri tratti significativi del suo punto di vista riguardo all'interpretazione della musica medievale.

### 2. *Porchier miex*

Tra le fonti della tradizione manoscritta del *Roman de Fauvel* – poema allegorico-satirico in due libri attribuito a Gervais de Bus (1310-1314), chierico e notaio della cancelleria reale all'epoca di Filippo IV –, il testimone più significativo è sicuramente quello in cui Raoul Chaillou de Pesstain, verso il 1317, raccoglie e inserisce a mo' di commento numerose interpolazioni testuali-musicali<sup>1</sup>. I contenuti della satira sono prevalentemente politici, e mirano a

---

1 Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 146, sec. XIV, cc. 1r-45r (d'ora in poi: F-Pn, fr. 146).

colpire alti personaggi della corte francese e della corte papale ad Avignone, nonché gli ordini domenicani e francescani: il suo protagonista è Fauvel, un personaggio allegorico dall'aspetto di asino, mulo o cavallo, il cui mantello fulvo (*fauve*, rossiccio) – colore ambiguo simbolo della malvagità umana – suggerisce un legame con il termine *faux*, falso, da cui l'interpretazione del nome Fauvel nel significato di “falso velo”<sup>2</sup>. In effetti tale nome è in realtà un acronimo che racchiude in sé il principio dei peggiori vizi: *Flatterie* (adulazione), *Avarice* (avarizia), *Vilainie* (azione malvagia), *Variété* (volubilità), *Envie* (invidia), *Lâcheté* (mollezza, viltà). Pur essendo un animale, Fauvel finirà per atteggiarsi ed agire come un essere umano, dopo che madamigella Fortuna lo avrà tratto dalla sua stalla e condotto al palazzo reale, dove sarà corteggiato e adulato da tutti. Il Clemencic Consort ha realizzato un'interpretazione di tali interpretazioni<sup>3</sup>, tra le quali il rondeau monodico *Porchier miex*, con cui l'ignoto compositore esprime la sua aperta e profonda avversione nei confronti di tutto ciò che Fauvel rappresenta:

*Porchier miex estre ameroie,  
que Fauvel torcher.  
Escorcher ains me leroie:  
porchier miex estre ameroie.  
N'ai cure de sa monoie,  
ne n'ai son or chier.  
Porchier miex estre ameroie  
que Fauvel torcher.*

Guardiano di porci, preferirei essere,  
piuttosto che 'strigliare' Fauvel.  
Mi lascerei addirittura scorticare:  
guardiano di porci, preferirei essere.  
Non m'importa del suo denaro,  
non ritengo prezioso il suo oro.  
Guardiano di porci, preferirei essere,  
piuttosto che 'strigliare' Fauvel [trad. mia].

2 La parola *vel* può essere considerata come una derivazione dal latino *velum* (velo), oppure *vellum* (vello, pelle d'animale).

3 *Le Roman de Fauvel*, R. Zosso récitant [et vielle à roue], Clemencic Consort, dir. R. Clemencic, Arles, Harmonia Mundi 190994, 1992 (enregistrement novembre 1975), 1 compact disc; ritengo che *Porchier miex* sia cantato da René Zosso.

Sulla seconda sillaba di *Fauvel* e su *son*, la brevissima fioritura del cantore è eseguita con un *Sib*, benché nel manoscritto non figurì alcuna alterazione<sup>4</sup>. Questa scelta musicale è senz'altro riconducibile ad un passo iniziale del secondo libro del *Roman*, dove è descritto il palazzo di Fauvel. Lì, su una parete, sono dipinti vari canti polifonici (*chansons*, *lais*, *ballades*, *hoqueti*, mottetti, canzonette), accuratamente notati con i loro bemolle, sintomo di degenerazione, e la loro “musica falsa” («bemoulz et fausses musiques»): è la cosiddetta *musica ficta*, cioè ‘immaginata’ (non notata), ma anche ‘falsa’, come l’ambiguità dell’aggettivo *ficta* ed il contesto narrativo – i testi dei canti del palazzo di Fauvel parlano di frodi – sembrano suggerire<sup>5</sup>. Nell’incisione discografica questo passaggio è talmente rapido da passare inosservato all’ascolto. Tuttavia, che nella mente di René Clemencic esistesse già allora il desiderio di far emergere la presenza di un’alterazione in un contesto storico-musicale come quello del *Roman de Fauvel*, sembrerebbe dimostrarlo una sua successiva proposta esecutiva del medesimo identico passaggio (che nella forma del rondeau ricorre tre volte), di cui sono stata testimone.

Nel 1988 Clemencic venne coinvolto in un corso estivo sull’*Ars Nova* quale docente della parte pratica<sup>6</sup>: quell’anno il tema del corso fu proprio il *Roman de Fauvel*, e *Porchier miex* fu uno dei brani che il Maestro fece studiare su una trascrizione nella quale la melodia era stata innalzata di una quinta.

Per il trasporto si sarebbe potuto inserire un comodo Fa# diesis in chiave, invece ci furono fatte aggiungere delle alterazioni in partitura, con l’accorgimento di rendere diesis soltanto il primo Fa di ogni passaggio vocalizzato, e di farlo ritornare subito naturale aggiungendo un bequadro al secondo Fa del vocalizzo, proprio per far risaltare la presenza della *musica ficta*. Questi brevi passaggi cro-

4 F-Pn, fr. 146, c. 10r = p. 25 nella copia digitalizzata del manoscritto (<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc45158c>), 21 settembre 2021.

5 E. Dillon, *Seen and not heard: symbolic uses of notation in the early Ars Nova*, “Il Saggiatore musicale”, 23/1, 2016, pp. 5-27, qui pp. 11-12.

6 Seminario di perfezionamento in musica e musicologia medioevale dal titolo *Le Roman de Fauvel*, Certaldo (Firenze), 14-23 luglio 1988, Centro studi dell’*Ars Nova* musicale italiana del Trecento (docenti: R. Clemencic, G. Cattin, K. von Fischer, A. Gallo, J. Nadas, G. Tavani, A. Ziino).

matici, inoltre, furono provati numerose volte, in modo da togliere la più piccola impurità d'intonazione, e al saggio finale il rondeau fu eseguito non da una voce maschile, bensì da una voce femminile di soprano<sup>7</sup>, registro che innalzò la melodia di un'ulteriore ottava, con il risultato di rendere ancora più chiara e penetrante la sia pur rapida successione di Fa# e Fa naturale. Questa serie di espedienti dimostrò con successo, a mio parere, l'idea che il Maestro voleva far passare a tutti i costi, essendo quella cui tendeva il significato del testo di *Porchier miex*: la denuncia del *faux vel*, – cioè di Fauvel, l'essere che incarna ogni falsità –, realizzata attraverso una frode (musicale) che, pur mettendo da parte ogni scrupolo filologico, dal punto di vista semantico riesce ad alludere contemporaneamente ai diversi contesti da cui ha origine questo rondeau, cioè quello storico-politico, quello morale, e quello storico-musicale.

### 3. *L'Officium lusorum*

I *Carmina burana* (d'ora in poi CB), ovvero le *Poesie di Beuren*<sup>8</sup> – così chiamate dopo il loro ritrovamento presso la biblioteca del monastero di Benediktbeuern, in seguito alla soppressione napoleonica delle corporazioni religiose del 1803 –, mostrano una varietà sorprendente di atteggiamenti poetici, musicali, ideologici ed etici, attribuiti in gran parte a quei *clerici vagantes* di cui tale raccolta è divenuta il simbolo: l'analisi del codice ha collegato la sua origine a località della Stiria (Seckau), del Tirolo (Kloster Neustift), o comunque di aree in cui si parlava un dialetto bavarese; l'identità del committente non è nota, ma sicuramente proviene da un ambiente assai colto, in cui una varietà di consuetudini

7 La voce era di Tiziana Scandaletti, ora docente di Musica vocale da Camera al Conservatorio “G. Verdi” di Milano, e dal 1997 assai attiva, assieme a Riccardo Piacentini (pianoforte), nel diffondere il repertorio contemporaneo italiano (Duo Alterno).

8 München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 4660a, 1220-1230, ritrovato presso l'abbazia di Benediktbeuren, Germania del sud, cc. 93v-94v: cfr. *Carmina Burana. Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a*, hrg. von B. Bischoff, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, N.Y. 1967, cc. 93v-94v (<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130?page=190,191>), 1 ottobre 2021.

– il canto e il dramma liturgico, la poesia dei *Minnesänger*, i carmi in lingua latina di autori francesi che frequentarono l'università di Parigi –, s'incontrano e si scontrano producendo risultati apparentemente contraddittori.

L'*Officium lusorum* (la *Messa dei giocatori d'azzardo*)<sup>9</sup> canta la 'fede' dei giocatori nel loro dio – *Decius* – mediante l'insolita realizzazione di un *officium Missae* che tradisce un'approfondita conoscenza della liturgia, nonché la grande disinvoltura di chi è avvezzo all'esercizio retorico e dialettico, in grado di trasformare alcuni canti liturgici in testi tragicomici che rappresentano le speranze, ma soprattutto le pene e le disillusioni dei *lusores* beffati dalla sorte; facilità derivata certamente dallo studio delle sette Arti Liberali, ed in questo caso soprattutto delle Arti del Trivio – grammatica, retorica e dialettica (o logica) –, cioè le arti della parola. Ed è la parola a guidare, a mio avviso, anche l'interpretazione musicale data a questi testi dal Clemencic Consort<sup>10</sup>, conferendo alla musica uno 'spirito' – in tutte le accezioni possibili e immaginabili del termine – che dà vita ad una breve azione scenica.

Questa Messa così fuori dal comune, se dal punto di vista letterario si presenta come una parodia della vita alla quale scelgono di sottoporsi i cultori del gioco d'azzardo, dal punto di vista musicale corrisponde a due accezioni del termine 'parodia': 1. la libera imitazione delle melodie di canti del proprio della Messa (introito, o antifona all'introito; graduale, o responsorio graduale; alleluia; sequenza; offertorio; comunione, o antifona alla comunione); 2. l'utilizzazione della forma del *contrafactum*, che sostituisce il testo liturgico con un testo profano, e questa tecnica è riconoscibile – nonostante la notazione sia adiafematica – laddove la melodia rimane più fedele al canto liturgico, cioè, com'è ovvio, nell'incipit. Tuttavia anche la scelta interpretativa degli esecutori collabora ampiamente a corroborare l'intenzione compositiva, creando continui effetti parodistici sia vocali, sia strumentali, che coinvolgono intonazione, timbro, agogica e dinamica.

---

9 Prenderò in considerazione soltanto alcuni dei canti del proprio della Messa, escludendo la sequenza, l'offertorio e la comunione, nonché le intonazioni dei formulari eucologici e delle letture.

10 *Carmina Burana*, Clemencic Consort, instruments anciens, dir. René Clemencic, Arles, Harmonia Mundi 190336.38, 1990, [enregistrement] 1975, 3 compact disc, 1 libretto.

### 3.1. *L'introito* Lugeamus omnes in Decio

Una ridondante e disordinata sequenza di suoni di campane doppie (e singole), dapprima un po' incerti, ma a mano a mano rinforzati nell'intensità e nella varietà di timbri e intonazioni, seguita poi dalla breve cantillazione di una voce maschile in *recto tono* sulle parole «Incipit Officium lusorum»<sup>11</sup>, e infine conclusa da una breve serie di colpi di tamburo privi di metro ritmico, trasforma la semplice rubrica della fonte in un sintetico prologo/introduzione, che, con l'annuncio dell'azione musicale in procinto di essere eseguita, invita il pubblico all'ascolto e nello stesso tempo offre i primi segnali del tipo di registro semantico e drammaturgico dell'opera. Senza soluzione di continuità, al diradarsi delle campane e dei colpi di tamburo attacca la ghironda, che costituirà il bordone d'accompagnamento dell'introito<sup>12</sup>:

[Introitus]

(1) *Lugeamus omnes in Decio, diem mestum deplorantes pro dolore omnium lusorum,*

(2) *Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore sanctorum omnium,*

(1) *de quorum nuditate gaudent Decii et collaudant filium Bac<c>hi*<sup>13</sup>.

(2) *de quorum sollemnitatem gaudent angeli, et collaudant Filium Dei*<sup>14</sup>.

11 Ivi, *Lugeamus omnes in Decio*, CD 1, traccia 8; libretto, p. 17 ([https://www.youtube.com/watch?v=5\\_N4ULgzPgc](https://www.youtube.com/watch?v=5_N4ULgzPgc)), 25 luglio 2021.

12 Ad (1) corrisponde il testo dei *Carmina Burana*, a (2) il canto liturgico parodiato, qui tratto dal *Graduale Triplex* (d'ora in poi GT = *Graduale Triplex* [...]), Abbaye Saint-Pierre de Solesmes & Desclée, Paris-Tournai 1979).

13 'Pseudo-antifona' «Piangiamo tutti in Decio, dolendoci di un giorno di mestizia per la sofferenza di tutti i giocatori, / della cui nudità gioiscono i Dadi, e insieme elevano lodi al figlio di Bacco [trad. mia].»

14 Antifona: «Ralleghiamoci tutti nel Signore, celebrando un giorno di festa in onore di Tutti i Santi, / della cui solennità gioiscono gli angeli, e insieme elevano lodi al Figlio di Dio [trad. mia].» Il testo parodiato è l'antifona all'introito della Messa della festa di Ognissanti, adottato anche in numerose feste del Santorale, con pochi adattamenti relativi al santo o santa del giorno (Assunzione di Maria, GT 591; s. Agata, GT 545; s. Benedetto, GT 869; ecc.).



[Psalmus]

(1) *Maledicant Decio in omni tempore: semper fraus eius in ore meo* [CB 93v]<sup>15</sup>.

(2) *Benedicam Dominum in omni tempore: semper laus eius in ore meo* [GT 619, 545]<sup>16</sup>.

La parodia letteraria del testo originario, di cui è mantenuta la struttura nelle sue linee essenziali (...*omnes in...diem...omnium...de quorum...gaudent...et collaudant filium...*, ecc.), è ottenuta con l'insistente applicazione di figure retoriche relative al significato ed alla sonorità della parola, rilevabili per lo più (ma non solo) dal confronto dei due testi interessati – quello dei *Carmina* Burana e l'originario testo liturgico – collocati in corrispondenza sintattica, ossia nella stessa posizione di frase: esempi come le opposizioni semantiche *Lugeamus/Gaudeamus*, *mestum/festum*, *Maledicant/Benedicant*, ecc. danno luogo ad antitesi; con l'omonimia, al contrario, due termini di differente significato suonano però foneticamente uguali, come nel caso di *Decius*, nome proprio di persona, che può significare *talus* (tallone, calcagno), ma anche 'dado'<sup>17</sup>; l'allusione *filium Bacchi* (*vinum*) rende merito al probabile maggior colpevole della *débâcle* dei *lusores*. Emerge invece un interesse fonico/ritmico nell'insistente allitterazione della consonante *d* («[...] *Decio, diem mestum deplorantes pro dolore* [...]»), nonché nel bisticcio *mestum/festum*, e nell'omeoptòto *Lugeamus/Gaudeamus*): nel caso specifico, queste ultime due figure retoriche ottengono anche il risultato di enfatizzarne l'antitesi.

15 'Pseudo-versetto' salmico: «Insultino Decio in ogni tempo: sempre la sua malizia [sarà] sulle mie labbra [trad. mia].»

16 Versetto salmico (non appartiene all'introito *Gaudeamus*, ma è tratto dal Ps XXXIII, 2): «Benedirò il Signore in ogni tempo: sempre la sua lode [sarà] sulle mie labbra [trad. mia].»

17 È così denominato il capo (*dominus, domnus*) della consorteria goliardica dei giocatori d'azzardo (*Deciani*), ma nello stesso tempo *Decius* diventa un personaggio allegorico che rappresenta il gioco d'azzardo, assumendo quasi il ruolo di *Dominus* dei *lusores*: il dizionario di latino medievale utilizza infatti il termine *Decius* anche come sinonimo di *alea*, dado. Cfr. Du Cange [et al.], voll., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., L. Favre, Niort 1883-1887, vol. 3, col. 28a (<http://ducange.enc.sorbonne.fr/DECIUS>) 24 luglio 2021.

Dal punto di vista musicale l'introito è un canto corale costituito da un'antifona alla quale è fatto seguire un versetto salmico (nelle fonti manoscritte è definito *psalmus*, perché in origine era prevista l'eventualità di eseguire tutti i versetti del salmo), eseguito sempre dal coro ma diviso in due semicori che si spartiscono le due sezioni del *versus*: l'antifona ha una melodia dal carattere relativamente sobrio, in stile neumatico-sillabico, cioè ad ogni sillaba corrispondono in genere da una a cinque note (raramente di più, in qualche cadenza); il salmo utilizza invece un recitativo liturgico costruito su formule melodiche che imitano l'inflessione della declamazione.

Nella fonte le melodie<sup>18</sup> dell'*Officium lusorum* si presentano in una notazione adiaستمatica nella quale, tuttavia, si possono riconoscere i canti parodiati, permettendo quindi un confronto con le melodie liturgiche da cui derivano. Nell'incisione discografica proposta dal Clemencic Consort l'incipit *Lugeamus* della pseudo-antifona è intonato da un solista, come previsto dalla tradizione esecutiva del repertorio liturgico: sulla sillaba tonica *-a-* il cantore dà una sua interpretazione del neuma presente nella fonte, eseguendo uno *scandicus quilismaticus* (*Da [b]*) nel quale il suono quilismatico è rappresentato da *D*, eseguito dunque con una sorta di leggero mordente che imita la vocalità mediorientale: facendo questo il cantore adotta una delle ipotesi esecutive che si appoggiano alla denominazione del neuma (*kylisma*, in greco, significa 'rotolamento')<sup>19</sup>. D'altra parte, però, nella medesima fonte si legge, a mio parere, soltanto un *pes* (*Da*, rispettivamente *finalis* e *repercussio* del I modo, al quale appartiene il canto)<sup>20</sup>, variante della tradizione melodica liturgica, nella quale figura invece uno *scandicus*, oltretutto privo della nota quilismatica.

La presenza di note quilismatiche è relativamente insistente nell'intero "pseudo-introito", e *la* ritroviamo anche su altre paro-

18 D'ora in poi i riferimenti alle note musicali, dal La<sup>2</sup> al Re<sup>4</sup>, saranno effettuati mediante la seguente notazione alfabetica: *A* (= La), *B* (Si), *C* (Do), *D* (Re), *E* (Mi), *F* (Fa), *G* (Sol), *a* (La), *b* (Si bemolle), *h* (Si bequadro), *c* (Do), *d* (Re).

19 W. Apel, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive* (1958), trad. it. di M. Della Sciucca, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1998, pp. 152-153.

20 Nell'edizione del facsimile della fonte, il terzo suono dello *scandicus* (*b*) non si vede, o perché il *notator* lo ha escluso volontariamente oppure lo ha dimenticato, o piuttosto perché si confonde col testo della riga superiore al quale si sovrappone.

le-chiave<sup>21</sup>: sulla prima sillaba di *De-ci-o* e di *Ba<c>-chi*; sulla seconda di *do-lo-re*, *lu-so-rum* e *fi-li-um*; sulla terza di *nu-di-ta-te*. In questi casi, però, le voci maschili che eseguono coralmente il resto dell'antifona non si prendono la libertà di inserire abbellimenti o sottolineature espressive, prerogativa lasciata al solista nell'*intonatio* iniziale, che enfatizza ulteriormente la sillaba tonica allungando il terzo suono dello *scandicus* (*b*), e aggiungendo una nota ribattuta inesistente (*a*) prima di quella conclusiva (ancora *a*) sull'ultima sillaba di *Lugeamus*, anch'essa lunga, in attesa dell'entrata del coro.

I dettagli appena esposti, tuttavia – benché testimonianze di significative scelte esecutive –, non sono in grado di farsi apprezzare subito dall'ascoltatore, per quanto attento possa essere: lo sono invece le scelte relative all'impostazione vocale (intonazione, registro, stile...), e, ancora prima, il ritmo dell'introduzione strumentale eseguito dagli strumenti a percussione, dove non è riconoscibile un movimento ordinato – «[...] ritmo si chiama l'ordine nel movimento» (Platone, *Leggi*, 665a) – bensì, piuttosto, noncuranza, casualità, indeterminazione. Si aggiunge a questo l'intonazione instabile della ghironda con un bordone (bicordo di *finalis* e *repercussio*) sulla quale s'inserisce l'*intonatio* monodica del *cantor* o del capo-coro (il solista), anch'essa approssimativa, cui segue il resto dell'introito eseguito coralmente a due voci in falsobordone, il tutto innalzato di circa un semitono rispetto alla tradizione delle fonti liturgiche. Il versetto salmico, inoltre, contrariamente alla prassi esecutiva dell'antifona, è affidato invece ad un solista: in tale contesto, le 'intemperanze' degli esecutori sono abbastanza frequenti, come, ad esempio, il tremolo estemporaneo di una delle voci, prima sulla 'o' di *lusorum*, poi sulla 'a' di *nuditate*, la prima 'i' di *Decii*, e infine la seconda 'i' di *Filium*, forse con l'intenzione di far emergere le rispettive note quilismatiche, inserite però regolarmente fuori tempo rispetto alla loro reale collocazione nella fonte, e con un crescendo d'intensità sull'ultimo tremolo, in cui la vocalità parlante del cantore piega il suono ad una specie di sogghigno sempre più manifesto, che investe prepotentemente tutta l'esecuzione. Il tutto su un'apparente regolarità ritmica, dal sapore alquanto rudimentale, del rimanente gruppo di cantori, come se stessero 'compitando' le note della melodia.

---

21 Nel mio elenco sono escluse le sillabe che figurano con nota quilismatica già nella tradizione liturgica di GT 545.

### 3.2. *Il graduale Iacta cogitatum tuum*

Se nella Messa l'antifona iniziale rappresenta il canto che accompagna l'entrata (*introitus*) del celebrante con il suo seguito, e prepara i convenuti alla specifica festa del calendario liturgico, il secondo canto segue invece la prima lettura, di cui rielabora i contenuti, e prende il nome da *graduus*, i gradini dell'ambone che i cantori dovevano salire per essere visibili: da questa postazione privilegiata era eseguito infatti un canto solistico, formalmente costituito da un responsorio (eseguito dal coro) e da un versetto responsoriale (*versus*), cantato invece da un solista; lo stile del graduale è melismatico, e questo è molto evidente nel responsorio, ma spesso non nel versetto, probabilmente perché l'aggiunta della relativa ornamentazione era affidata all'eventuale estro del *cantor*, qualora avesse posseduto delle abilità nell'improvvisazione. Il testo, come si può osservare, dimostra un'assoluta pertinacia nell'*imitatio* a fini parodistici, evidenziata dall'interpretazione del Clemencic Consort<sup>22</sup>.

[Responsorium graduale]

(1) *Iacta cogitatum tuum in Decio, et ipse te destruet.*

(2) *Iacta cogitatum tuum in Domino, et ipse te enutriet.*

[Versus]

(1) *Dum clamarem ad Decium, exaudivit vocem meam et eripuit vestem meam a lusoribus iniquis*<sup>23</sup>.

(2) *Dum clamarem ad Dominum, exaudivit vocem meam et eripuit ab his qui appropinquant mihi*<sup>24</sup>.

L'esecuzione musicale proposta enfatizza lo stile tipico di questa forma di canto liturgico, ma rovesciando – probabilmente per un'esigenza di anticipazione e sintesi 'scenica' –, i ruoli degli ese-

22 *Carmina Burana*, Clemencic Consort cit., *Iacta cogitatum tuum in Decio*, traccia 9; libretto, p. 7 (<https://www.youtube.com/watch?v=MY84TIYdqn8,3'58>) 6 agosto 2021.

23 Graduale «Lancia la tua puntata su Decio, ed egli stesso ti distruggerà.» Versetto «Mentre invocavo Decio, esaudi la mia preghiera e sottrasse la mia veste ai giocatori iniqui [trad. mia].»

24 Graduale «Riponi il tuo pensiero nel Signore, ed egli stesso ti nutrirà.» Versetto «Mentre invocavo il Signore, esaudi la mia preghiera e mi sottrasse a quanti mi si accostano [trad. mia].» È cantato nella Messa della IX settimana del *Tempus per annum* (GT 285).

cutori<sup>25</sup>: sfrutta infatti i melismi del *responsorium* per introdurre immediatamente, dapprima in modo sobrio, quasi somnesso, una voce solista che si mette 'in posa' esibendo un'impostazione da tenore lirico, spinta quasi subito verso toni da melodramma verista<sup>26</sup>, in un crescendo d'intensità da personaggio 'eroico', che in seguito acquista un'aggressività sempre maggiore, fino a deformarsi in accenti cupi, biechi, sulle ultime sillabe di *destruet*. Ne scaturisce dunque l'anima 'nera' – certo con un'intenzione caricaturale, ma anche critica – della prosopopea del 'Solista', da un punto di vista musicale, e della figura del giocatore, da un punto di vista morale.

Il versetto, accompagnato dal bordone della ghironda, è eseguito invece da un piccolo gruppo di cantori, riprendendo lo stile dell'introito, in cui non si percepisce la fluidità di un movimento ritmico eufonico, insito anche nel ritmo verbale, bensì il lento incedere di chi sta ancora compitando un discorso musicale, e finisce per dare un'impressione di staticità. Da *vestem* si aggiunge un altro cantore ad un'ottava superiore, e il canto si conclude sull'ultima sillaba di *iniquis*, non con il breve vocalizzo previsto, bensì con una nota lunga su *-qui-*, seguita da una brevissima pausa dopo la quale è ripresa la medesima *-i-* con un parlato-intonato che richiama approssimativamente il disegno melodico dei neumi, e si zittisce seccamente su *-is* subito prima del canto dell'alleluia.

### 3.3. *L'alleluia Mirabilis vita*

*Alleluia. Mirabilis vita et laudabilis nichil*<sup>27</sup>.

*Alleluia. Mirabilis Dominus noster in sanctis suis*<sup>28</sup>.

25 Il testo, che usa il verbo alla prima persona singolare soltanto nel versetto, ci fa intuire che la fonte testimonia invece la prassi liturgica comune, nella quale è il solista a cantare il versetto: probabilmente il Clemenc Consort è stato attratto anche dalla presenza, nel *responsorio*, del melisma più lungo, collocato inoltre in prossimità della cadenza finale e quindi in una posizione più 'scenica'.

26 Si pensi, ad esempio, al personaggio di Canio nei *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo.

27 «Alleluia. Meravigliosa (è) la vita e degno di lode nulla [trad. mia]».

28 «Il Signore mostra le sue meraviglie nei suoi santi [trad. mia]» (Comune dei martiri).

Anche l'alleluia è un canto responsoriale, perché prevede l'intervento di un solista, come tutte le forme melismatiche del canto liturgico: infatti è caratterizzato da un lungo vocalizzo (detto *iubilus* alleluiatico) sulla vocale finale della parola *alleluia*, ed anche il versetto che lo segue (versetto alleluiatico) contiene dei melismi, concludendo talora con il medesimo vocalizzo dello *iubilus*. Nell'esecuzione, generalmente, il solista si alterna col coro, secondo il seguente schema: *cantor* (*Alleluia*) – coro (*Alleluia* con *iubilus*) – *cantor* (prima parte del versetto) – coro (seconda parte del versetto che prevede anche lo *iubilus*) – *cantor* (*Alleluia*) – coro (*iubilus*). Nell'esecuzione proposta dal Clemencic Consort<sup>29</sup>, il canto dell'alleluia è intonato da un'angelica voce maschile (controttenore) che sembra provenire da molto lontano («*l'empireo ciel*»<sup>30?</sup>); che tutto ciò sia un puro travestimento lo si scopre non appena il solista svanisce ed al suo posto si materializza il coro sull'ultima *-a* di *Alleluia*: il medesimo parlato-intonato adottato poco prima nel versetto del graduale, infatti, trasforma lo *jubilus* alleluiatico in una corale grassa risata a più voci, e ci fa capire che si tratta di uno scherzo. Scomparsa ogni presenza angelica, un'altra voce maschile riprende il canto solistico del versetto alleluiatico, indugiando caricaturalmente sulla *-a-* di *Mirabilis*, in cui alterna due volte la medesima nota lunga ad un mordente superiore in semitono, evocanti l'impostazione vocale di un muezzin, in un crescendo che sottolinea poi la sillaba *-lis* di *Mirabilis* con una ripetizione, ma soprattutto la *-a-* di *vita*, mentre il timbro della voce si deforma nel 'gesto' della risata sarcastica. Una terza voce maschile accompagnata dalla ghironda sostituisce a sua volta quella precedente: qui è la sillaba *-lis* di *et laudabilis* ad essere evidenziata in modo analogo, a mo' di rima musicale e testuale, ma soprattutto il *nichil* finale, prima cantato e poi ripetuto in parlato-intonato con una chiusura secca piuttosto perentoria, un altro 'gesto' sonoro che completa in modo espressivo il significato del testo.

29 *Carmina Burana*, Clemencic Consort cit., *Alleluia. Mirabilis vita*, traccia 9; libretto, p. 7 (<https://www.youtube.com/watch?v=MY84T1Ydqn8>, 5'55"), 6 agosto 2021.

30 D. Alighieri, *Divina Commedia*, I: *Inferno*, II, 21.

#### 4. *L'interpretazione del Clemencic Consort in rapporto alla musica antica*

La notazione musicale dei *Carmina Burana*, essendo di tipo adiaستمatico, ha costretto presumibilmente il Clemencic Consort ad affidarsi ad un coevo (o forse più tardivo) testimone delle melodie liturgiche, che però non mi pare sia indicato nel libretto del CD, a p. 39, tra le altre fonti citate; all'ascolto, inoltre, si nota che la melodia non sempre collima perfettamente con la fonte adiaستمica. Tuttavia, la preoccupazione filologica per un testo musicale di cui non v'è comunque certezza nell'esatta identificazione dell'altezza delle singole note, diventa una questione di poco conto. L'aspetto da considerare, a mio avviso, riguarda invece lo sviluppo interpretativo di una sceneggiatura sonora, composta da gesti vocali fortemente espressivi, ed in grado di far evolvere un'azione parallela, ma nello stesso tempo sinergica, che si somma alla mera esecuzione del canto liturgico parodiato, trasfondendogli un afflato vitale non rilevabile dalla sola lettura musicale.

L'esecuzione è inoltre enfatizzata dagli strumenti: a percussione, come le *clochettes* (campanelle), le *clochettes doubles* (campanelle doppie), i *cymbales* (cimbali, idiofono a suono indeterminato se i due cimbali si chiudono l'uno sull'altro, determinato se si toccano solo sul bordo rimanendo aperti), *cymbales de coquillage* (cimbali di conchiglia), *guimbarde* (scacciapensieri, idiofono), *jeu de dés* (gioco di dadi), *pièces de monnaie* (pezzi di moneta).

##### 4.1. *La miniatura iniziale a piena pagina di un Salterio del XII secolo*

Nel Medioevo il canto liturgico generalmente non utilizzava strumenti musicali – a parte l'organo –, tuttavia alcuni di essi erano spesso apprezzati nelle *scholae* della cattedrali e dei monasteri<sup>31</sup>, soprattutto in ambito didattico, come talora sembrano dimostrare alcune delle miniature che illustrano il Salterio, specie provenienti dall'area anglo-

31 A proposito dell'uso dei cimbali nelle comunità religiose, per esempio, v. T. L. Csanády, “*Tangere cymbalum: On the Meaning of Cymbals in the Daily Life of Religious Communities of the Canons*”, in *Cantus Planus. Papers read at the 15<sup>th</sup> Meeting of the IMS Study Group, Dobogókő/Hungary, 2009*, Aug. 23-29, 3 voll., ed. by B. Haggh-Huglo, D. Lacoste, The Institute of Mediaeval Music, Lyons Bay, BC 2013, III, pp. 747-756.

sassone<sup>32</sup>, che probabilmente ritraggono una situazione interpretabile letteralmente, e non solo da un punto di vista simbolico. Tra queste miniature ce n'è una<sup>33</sup>, in particolare, che può offrire una spiegazione logica alla presenza di diverse tipologie di strumenti musicali: si tratta di un Salterio triplex – cioè con le sue tre tradizioni (*Psalterium Gallicum, Romanum, Hebreum*) disposte su tre colonne affiancate –, al cui f. 1r è collocata una miniatura a piena pagina suddivisa orizzontalmente in due riquadri: in quello superiore è raffigurato Davide, circondato da sette personaggi, almeno quattro dei quali chiaramente musicisti; in quello inferiore, più o meno in corrispondenza con la sezione sovrastante, sono rappresentati otto personaggi non ben identificabili – tra i quali, all'apparenza, due musicisti, due saltimbanchi/acrobati, un danzatore – che attorniano un sesto musicista travestito da belva feroce, un po' orso e po' leone, con appesa al collo una botte di medie dimensioni, di cui percuote alternativamente la testa e il fondo con grosse mani pelose dalle dita indistinte, ad eccezione del pollice.

#### 4.2. Il riquadro superiore della miniatura

Le figure del riquadro superiore si distinguono per alcune insistenti indicazioni numeriche: in alto a sinistra, è seduto un musicista sul cui grembo è posato un monocordo – strumento didattico per eccellenza per quanto riguarda lo studio teorico degli intervalli – che regge più o meno centralmente con la mano destra, mentre con la sinistra suona con un martello la seconda di sette campane (presumibilmente *C D E F G a h*), appese ad un supporto di forma cilindrica allungata; il sette lo si ritrova in ciascuno dei due ordini di canne dell'organo collocato sotto le campane, e nel numero dei suoi tasti; l'aria è trasmessa all'organo da due mantici azionati da due

32 Questa tendenza sembra particolarmente evidente in un Salterio conservato a Glasgow, University Library, Archives and Special Collections, Hunter 229 (U.3.2), ca. 1170, York, ff. 21v-22r: v. I. Marchesin, *La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Brepols, Turnhout 2000, pp. 93-94.

33 Cambridge, St. John's College, ms. B. 18, Salterio triplex, sec. XII<sup>2/4</sup>, abbazia di Saint Rémi di Reims (?), f. 1r ([https://www.joh.cam.ac.uk/library/special\\_collections/manuscripts/medieval\\_manuscripts/medman/A/Web%20images/beast.htm](https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/A/Web%20images/beast.htm)), 17 agosto 2021. Marchesin, *L'immagine organum. La rappresentazione de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, cit., pp. 96-98.



almazantici, i quali svolgono il loro lavoro in perfetta unità, tenendo gli occhi fissi l'uno verso l'altro. Questa parte sinistra del riquadro superiore sembra mettere in evidenza, dunque, oltre al numero sette, anche l'ottava (1:2), richiamata forse, oltre che dalla coppia di alzamantici, anche dalla mano del musico sul monocordo, circa a metà dello strumento; nello stesso tempo, riesce a rappresentare tutte le tipologie organologiche (*tensibilia, inflatilia, percussionalia*).

La parte centrale del riquadro superiore è occupata da Davide, seduto su una *cathedra* zoomorfa: sta suonando un'arpa<sup>34</sup>, che ha otto pirolì, ai quali corrispondono però solo sei corde; Davide sta toccando col pollice ed il medio della mano destra rispettivamente la seconda e la terza corda, con la sinistra, parrebbe, la terza e la quarta corda, mentre un personaggio inginocchiato alla destra di Davide indica la chiave per accordare fissata ad un angolo dell'arpa. Qui la simbologia numerica diventa più pregnante di significato: assieme all'ottava, segnalata dal corrispondente numero di pirolì, sono fatti emergere gli intervalli di quinta (2:3) e di quarta (3:4), per i quali si rende necessario un approfondimento dei loro rapporti armonici (chiave per accordare), mentre l'inferiore numero di corde rispetto ai pirolì è una probabile allusione all'esacordo. Il gruppo di musici a destra di Davide rende ancora più evidente l'interesse nei confronti di una musica particolarmente attenta all'intonazione e determinazione dei suoni: il primo suona una specie di *syrinx* a sette fori, il secondo un corno sul quale la posizione delle dita fa supporre la presenza di fori, quindi una capacità di produrre una serie di note differenti; tra di loro, ma un po' più avanti, quasi all'altezza di Davide, è identificabile un cantore, perché regge un bifolìo su cui c'è scritto qualcosa, apparentemente non decifrabile, forse il primo salmo (*Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum*) del Salterio, visto che la miniatura si trova a c. 1r.

#### 4.3. *Il riquadro inferiore della miniatura*

La figura centrale del riquadro inferiore è l'esatto contrario di Davide: quanto più quest'ultimo reca tracce di simboli numerici che

34 Davide è il poeta e il musico per eccellenza della *Bibbia*, dove si racconta che egli fu chiamato alla corte di Saul proprio per la straordinaria efficacia con cui la musica da lui suonata sulla *cithara* riusciva a calmare l'animo tormentato del re (1Sam 16, 14-23).

alludono alla *musica harmonica*, cioè ad una conoscenza profonda della natura e del funzionamento dei rapporti melodici, caratterizzante il *musicus*, tanto più la *bestia* rivela la sua condizione di essere primitivo nella scelta dello strumento (a suono indeterminato), su cui non è in grado di articolare un ritmo complesso delle dita, di cui è praticamente privo. Non sono da meno i suoi compagni: il suonatore di corno afferra il suo strumento in modo tale da dimostrare chiaramente l'assenza di fori, pertanto si tratta semplicemente di un corno da caccia – peraltro molto adeguato al contesto –, in grado di emettere un solo suono, forse più un richiamo che un vero e proprio suono musicale. Il suonatore di ribeca, poi, ha addirittura sospeso il suono, tenendo lontano l'archetto dalle corde: a questo improvvisato gruppo di suonatori di musica profana (il suonatore di ribeca la rappresenta, in particolare), si contrappone sulla destra un gruppo un po' imbarazzato di quattro uomini, tra i quali due, dietro, pressoché inattivi, mentre degli altri due il primo sembra stia impegnando le proprie dita in un conto per lui piuttosto difficoltoso (sta cercando di identificare un intervallo? oppure il *rhythmós*, il “movimento regolato” della musica, della danza?), invece il secondo accenna ad un movimento di danza, come dimostra il drappeggio lievemente svolazzante della sua lunga veste – probabilmente un segno distintivo che lo contraddistingue rispetto agli altri, con la veste corte, quindi appartenenti ad un ceto inferiore –, anche se lo strano intreccio dei suoi piedi non sembra favorirne l'agilità e la coordinazione. Che poi si tratti di un mondo “a rovescio”, rispetto a quello del riquadro superiore, lo dimostrano anche i due uomini a testa in giù sulla sinistra (i saltimbanchi), i quali rappresentano l'esatto contrario dei due alzamantici, rivelando dis-ordine (sovertono l'ordine *normale* del movimento umano) e dis-unione (non si guardano), e possono essere presi a simbolo della dis-sonanza non risolta: tra tutti, i personaggi di questo riquadro potrebbero veramente rappresentare il *consilium impiorum* cui si riferisce il primo canto del Salterio, facendo apparire con una certa evidenza quella connotazione a-morale – certamente nelle intenzioni del *miniator* –, della quale la figura animalesca è la rappresentazione più autorevole, e che la rende un essere demoniaco<sup>35</sup>.

35 Hildegard von Bingen (1098-1179), nel suo dramma allegorico *Ordo virtutum* (1152), inserisce tra i personaggi anche il diavolo: soltanto lui, tra tutti, non

Il pensiero medievale sulla musica è qui chiaramente espresso: la figura polivalente di Davide, *musicus, rex, psalmographus e propheta*, rappresenta in sé stesso sia il suo personale percorso umano, che punta all'elevazione dello spirito attraverso l'esercizio delle virtù<sup>36</sup> e delle facoltà intellettuali<sup>37</sup>, sia quello dell'Uomo, il Cristo Risorto, manifestazione del Divino che si fa ponte tra Dio e l'umanità, tra la *musica mundana* e la *musica humana*, rispettivamente il primo e il secondo livello della musica, secondo la tradizione boeziana<sup>38</sup>, completata dal terzo livello, la *musica instrumentalis*, concepita però non come musica pratica, bensì teorica, frutto di una riflessione di natura filosofica. A questa testimonianza iconografica, dunque, associo l'interpretazione del Clemencic Consort, che all'interno delle forme musicali liturgiche ricerca insistentemente il modo per realizzare con varietà e verosimiglianza suoni e intervalli distorti, rumori, precarietà di metro e ritmo, elevandoli a principi di un'estetica musicale degenerata, quindi 'diabolica', che smonta – come se fosse uno scherzo estremamente divertente – i principi teorici ed estetici del canto gregoriano, nonché dell'*organum*.

### 5. *L'interpretazione del Clemencic Consort in rapporto alla musica contemporanea*

L'interessantissima serie di incontri seminariali organizzati recentemente presso l'Università di Trento<sup>39</sup>, mi ha dato modo di ria-

---

canta, e la rubrica (didascalia) rincara inoltre la negatività musicale dei suoi interventi, definendoli «strepitus diaboli»: cfr. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, ms. 2, 1180-1190 (?), f. 479r (<https://hlbrm.digitale-sammlungen.hebis.de/handschriften-hlbrm/content/titleinfo/449618>), 21 settembre 2021.

36 Sono sette, e comprendono le quattro virtù cardinali (Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza) e le tre virtù teologali (Fede, Speranza e Carità).

37 Nel Medioevo sono strutturate a questo scopo le sette arti liberali, suddivise in Trivio (v. sopra nel testo, par. 3.1), e Quadrivio (le arti del numero, ossia Aritmetica, Geometria, Musica, e Astrologia/Astronomia).

38 A. M. S. Boethius, *De institutione musica* ([https://chmtl.indiana.edu/tml/search\\_results](https://chmtl.indiana.edu/tml/search_results)), 28 settembre 2021.

39 *Musikdramaturgie zwischen Italien, Österreich und Deutschland*, responsabile scientifico Marco Uvietta, Università degli Studi di Trento, a.a. 2020/2021: *Rossini: Ein Italiener in Wien. Rezeption, Übersetzungen, Parodien (Rossini: un italiano a Vienna. Ricezione, traduzioni, parodie)*, 11,12, 13 maggio, relatrice Barbara Babic; *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt in der musi-*

scoltare alcune delle composizioni di Luciano Berio. Con mia grande sorpresa, nel corso degli incontri, i concetti di *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt* presenti nel titolo dato dalla relatrice, Claudia di Luzio, mi hanno fatto ipotizzare una relazione tra la visione estetica di Berio, e quella del Clemencic Consort: la condivido in questo contributo, dopo alcune riflessioni su una possibile reciproca influenza tra l'interpretazione della musica medievale e la composizione musicale negli anni Sessanta del XX secolo, tenuto conto che René Clemencic è, tra l'altro, anche compositore.

Se si osservano gli esiti della ricerca musicale di Berio, che nasce in una realtà ormai conclamata nella quale suoni indeterminati e rumori di qualsiasi origine sono ormai equiparati ai suoni determinati, l'interpretazione dell'*Officium lusorum* da parte del Clemencic Consort<sup>40</sup> sembra abbracciare il medesimo filone di indagine, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto vocale: il suono "non bello", ma funzionale alla natura espressiva di una "parola scenica" che oltrepassa le intenzioni verdiane diventando suono/rumore, conferisce ai singoli interventi della voce il valore di gesti sonori capaci di costruire un'azione drammatica, in cui spesso l'elemento linguistico, pur non superando le dimensioni di un fonema, risulta ugualmente efficace nel comunicare stati d'animo, e persino concetti, a seconda del variare della natura delle componenti fonetico-musicali. In entrambi i casi (Berio e Clemencic Consort), è associato un effetto parodistico che si ritaglia un ruolo assai variegato, oscillante su differenti gradi compresi tra due estremi opposti, la tentazione di buttare tutto sullo scherzo, e il desiderio di denunciare gli effetti delle degenerazioni umane.

Entrambe le esecuzioni non effettuano alcun tentativo di coinvolgere il pubblico emozionalmente, con implicazioni psicologiche affettivo-sentimentali, sottintendendo forse una visione oggettiva, razionale, quasi distaccata, spesso ironica, sarcastica, paradossale di una trama povera, ma ricca delle numerose sfaccettature musi-

---

*kalischen Dramaturgie von L. Berio (Plurivocità e molteplicità di significati nella drammaturgia musicale di Luciano Berio)*, 24, 26, 27 maggio, relatrice Claudia di Luzio.

40 Si veda anche il punto di vista di V. Borghetti, *Purezza e trasgressione: il suono del Medioevo dagli anni Cinquanta ad oggi*, in "Semicerchio. Rivista di poesia comparata", 44, 2011 (*La canzone dal Medioevo a De Andrè*), pp. n.n. (<http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=913>), 21 settembre 2021.

cali che le componenti compositive ed esecutive riescono a creare, soprattutto quando dimostrano una spiccata vocazione al «travestimento» (mi sembra che Sanguineti giochi un ruolo significativo relativamente a quest'aspetto)<sup>41</sup>. Inoltre ho l'impressione che aleggi su entrambe la presenza di una sorta di *Deus ex machina*, l'*alea*: che sia il poco saldo incedere musicale/morale dei *lusores*, legati agli incerti esiti del lancio di un dado, o la variabile casualità di un'arte che non intende assoggettarsi ad una (sola) teoria predeterminata, il dato aleatorio espone entrambe le due scelte (compositiva ed esecutiva) a numerosi rischi e responsabilità. Siamo in presenza di un «*multiversum* pluralistico»<sup>42</sup> attestato non soltanto da un compositore, da un poeta, e da un interprete (in quest'ultimo caso del repertorio medievale) che hanno vissuto intensamente il Novecento, ma anche da una miniatura di soggetto musicale risalente invece al secondo quarto del XII secolo, implicata in una serie di relazioni/opposizioni appartenenti ad una visione dell'*ars musica* multiforme e diacronica, che sembra oltrepassare i limiti del tempo.

---

41 «Vorrei mettere in luce [...] un elemento di carattere interpretativo nei confronti di Dante (dalla cui scrittura *Loborintus* proviene) [...] che può apparire estremamente disinvolta e appartiene ad un genere che ho cercato di praticare e che io chiamo “il travestimento” e riguarda fondamentalmente la pratica teatrale ma che è naturalmente aperta alle infinite possibilità. Ossia di fronte ad un testo classico è possibile una rispettosa, che vuol dire in sostanza spesso tradizionale semplicemente, realizzazione scenica, oppure questo per me coincide con la pratica della traduzione – ch  tradurre vuol dire gi  travestire –. Il testo viene manipolato dal traduttore il quale   il vero autore. Il vero autore   in sostanza il traduttore; parla in proprio e si assume la responsabilit  ideologica, pratica, culturale, estetica di quello che dice. [...]» ([https://www.xlibro.cloud/Edoardo\\_Sanguineti.html](https://www.xlibro.cloud/Edoardo_Sanguineti.html)), 17 agosto 2021.

42 Markus Oph lders, *Aritmetiche e alchimie di suoni: Severino Boezio e Luciano Berio*, in “Doctor Virtualis” 10, 2010 (*Musica medievale e musica contemporanea*), pp. 157-175 (<https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/808>), 22 settembre 2021: l'articolo cita in particolare Boezio, *De institutione musica*, cit., e L. Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a c. di T. Pecker, Giulio Einaudi, Torino 2006.



Piero Venturini

## LE FUNZIONI FORMALI NELLA MUSICA POST-TONALE

### 1. *Argomento e obiettivi della ricerca*

L'articolazione del discorso musicale in unità progressivamente più piccole denominate periodi, frasi e semifrasi sembra strettamente connessa ad un contesto tonale. Gli studi sulla possibilità che una suddivisione del medesimo tipo possa riguardare anche il repertorio post-tonale sono assai scarsi. Se si eccettuano il fondamentale articolo di Hasty [1984] sulla formazione della frase in ambito non-tonale e i saggi di Spinner [1955, 51-55] sulla relazione tra frasi nella musica di Webern, non sembra che l'argomento sia stato trattato dalla letteratura analitica in maniera approfondita; ancor meno esauriente è la presenza di indagini specifiche sulla natura delle funzioni formali nella musica post-tonale, argomento mancante di opere di riferimento importanti.

Il termine "funzione formale" è collegato al significato che ogni membro del discorso musicale ha all'interno di una determinata unità metrica o del brano stesso; in base alla teoria della Stoianova [1996, 13] si possono distinguere tre funzioni-base: impulso (ossia iniziali), di movimento (ossia di sviluppo o, più genericamente, evolutive) e di termine. Sempre secondo la Stoianova, queste tre funzioni-base caratterizzano la dialettica della musica di ogni epoca storica: se si concorda con questa affermazione appare chiaro come la ricerca non possa sottrarsi ad un'indagine sulla natura di queste funzioni anche in ambito post-tonale.

Per quanto riguarda lo stile classico, un apporto fondamentale viene dal noto lavoro di Caplin *Classical form* [1998], in cui l'autore, oltre a confermare l'esistenza delle tre funzioni-base [ibid., 97], ha specificato con molta precisione le funzioni formali di ogni parte del discorso musicale. A dire il vero l'originalità di questo lavoro non risiede nella definizione della funzione: da questo punto di vista, Caplin non ha fatto altro che tradurre in termini moderni le funzioni retoriche dell'epoca, come si può notare nella Tab. 1.

UNITÀ METRICA	FUNZIONE	TERMINOLOGIA RETORICA
Semifrase	Idea base	Propositio
	Idea Contrastante	Antistrophe
	Continuazione <sup>1</sup>	Distributio Gradatio
	Conclusione	Confutatio

Tab. 1: tavola delle principali funzioni formali secondo Caplin.

La novità risiede, piuttosto, nell'aver specificato il contenuto di ogni funzione: ne consegue che, ad esempio, una semifrase scritta per concludere un periodo non potrebbe mai essere collocata all'inizio, causando uno stravolgimento del senso dell'intero brano.

Come sempre, un esempio varrà più di ogni spiegazione: l'Es. 1 mostra un tipico periodo classico in cui le suddivisioni e le funzioni di ogni unità metrica appaiono particolarmente evidenti.

La semifrase iniziale contiene una delle principali caratteristiche dell'Idea base, ossia il prolungamento dell'accordo di tonica; la semifrase successiva, denominata Idea Contrastante, presenta due caratteri evidenti di questa funzione: l'aumento del ritmo armonico (un accordo per ogni quarto nella b. 3) e l'uso di figurazioni complessivamente più rapide (fa la sua comparsa la semicroma; inoltre viene utilizzato un maggiore numero di crome rispetto all'Idea Base); altre due caratteri di questa funzione (la frammentazione e la successione in progressione dei frammenti) non appaiono particolarmente evidenti nell'esempio preso in esame. La semifrase conclusiva presenta le due caratteristiche di questa funzione: la presenza di una successione accordale cadenzante (definita da Caplin «Cadenza Autentica Perfetta») e il percorso melodico complessivamente discendente. —

1 La *distributio* e la *gradatio* sono entrambe caratteristiche della funzione di Continuazione, legate alla presenza di frammenti melodici che si susseguono in progressione.



IV 29

Romance  
Andante

Es. 1. W.A. Mozart, *Sonatina viennese* K 439b n. 4, I tempo, bb.1-8.

La presente ricerca tenta di dare una risposta, in modo particolare, a due domande:

- le funzioni formali nella musica post-tonale sono le stesse descritte da Caplin o ve ne sono di altro tipo?
- quali sono le caratteristiche di ogni funzione?

Data la vastità e la complessità dell'argomento è chiaro che la presente ricerca non potrà fornire una risposta esaustiva a queste domande: da questo punto di vista la ricerca rappresenta solo la fase iniziale di un'indagine che appare essere tanto vasta quanto complessa.

## 2. Una questione soltanto terminologica?

Il primo problema da affrontare è se abbia ancora senso, in questo tipo di repertorio, esprimersi in termini di semifrase, frasi e periodi, sia dal punto di vista terminologico che contenutistico.

Dall'esame della presenza di tali termini nella letteratura analitica post-tonale si possono trarre le seguenti considerazioni:

Semifrase: questo termine non risulta essere mai stato utilizzato in ambito post-tonale. Se per semifrase si intende l'unità fraseologica gerarchicamente più piccola, ulteriormente frammentabile in

elementi minori, al suo posto viene usata una grande quantità di termini; tra i più significativi vale la pena di menzionare: “unità” [Hasty, 1984, 167] e “segmento” [Pozzi, 2010, 161 sgg.]. Tra questi il termine “unità” appare di gran lunga il più appropriato e verrà, quindi, utilizzato in questa ricerca al posto del termine “semifrase”; per la motivazione rimandiamo alle considerazioni conclusive.

Per quanto riguarda gli elementi costitutivi della semifrase, nel periodo classico si parla, di solito, di “incisi”, che vengono definiti come microcellule formate, come minimo, da un suono in battere e uno in levare [Terni, 1984, 109]: di conseguenza, secondo la presente definizione, un suono singolo non può dar luogo ad un inciso. In ambito non-tonale questa definizione appare impropria e riduttiva, soprattutto in contesto puntinistico ricco di suoni isolati. Sicuramente più appropriata appare la visione di Pearsall [1991, 350 sgg.] che individua nell’uso di diadi di semitono o di tono, coi suoni anche distanti tra loro, dei micro-elementi costitutivi di un’unità; in sostanza: tra diade e unità intercorre lo stesso rapporto che c’è tra inciso e semifrase nell’epoca classica. Piuttosto interessante, e particolarmente pertinente ad un contesto non tonale, è l’uso del termine “elemento” [Hasty, 1981, 58), definito come un oggetto isolato da altri da una discontinuità dovuta ad un cambiamento in un singolo parametro. In sostanza si usa, in genere, il termine “diade” in riferimento ad un inciso di due suoni, “set” per un inciso formato da almeno tre suoni ed “elemento” in senso più generale. La questione dell’identificazione di un inciso con un suono singolo non verrà affrontata in questa ricerca.

Frase: il termine viene abitualmente utilizzato in contesti non-tonali: il riferimento va, in modo particolare, al già citato saggio di Hasty. Senza perdersi in definizioni, Hasty [1984, 171] sottolinea l’interdipendenza delle unità che costituiscono la frase: non esiste frase se non c’è una completa relazione di reciprocità tra i suoi costituenti, in modo che l’uno dipende dall’altro per il suo significato strutturale. Un altro esempio dell’utilizzo di tale termine si trova in Burkhart [1980, 318] che individua nell’inizio dell’op. 5 n. 4 di Webern un esempio di frase ternaria. Anche i termini “antecedente” e “conseguente” vengono utilizzati per definire una relazione tra frasi che iniziano nello stesso modo: se ne trovano esempi nel già citato articolo di Spinner e in Perle [1991, 22].

Si può quindi concludere che la somma di più unità dà luogo ad una struttura di livello gerarchico superiore che possiamo definire come “frase” anche in un contesto non-tonale.

Periodo: secondo la definizione della Stoianova [1996, 21], il periodo è una struttura formale che comporta l’esposizione di un’idea musicale relativamente sviluppata e chiusa. Nel contesto post-tonale la sottolineatura va sul termine “chiusa”, col quale possiamo definire una struttura di senso compiuto in cui sono rintracciabili le tre funzioni di impulso-movimento-termine già descritte; proprio in questa direzione va l’utilizzo del termine “periodo” nell’analisi di Pozzi [2010, 169 sgg.] del Secondo movimento del quartetto per archi di Maderna. Da uno sguardo più generale, però, questo termine non risulta essere usato abitualmente nelle analisi di brani post-tonali: si pone quindi il problema della sostituzione del termine con uno più specifico. Quale espressione, quindi, può essere utilizzata, quindi, per identificare una struttura di questo tipo in ambito post-tonale, comprendente l’unione di più frasi? Nella letteratura analitica, questa domanda non ha trovato ancora una risposta convincente. Eschmann [1968, 43] ha fornito una definizione di periodo non tonale, descrivendolo come un’idea musicale conclusa da un evento sezionante suddiviso al suo interno in una coppia di frasi la prima delle quali presenta una conclusione più debole della seconda. La debolezza di questa definizione risiede nell’attribuire al periodo post-tonale una struttura esclusivamente binaria, escludendo a priori la presenza di tre o più frasi. La definizione più pertinente al riguardo è forse quella della Lochhead [1982,168], che parla di «oggetto temporale» in relazione ad una struttura chiusa percepita come un intero; nel suo articolo, però, la Lochhead fa coincidere questo termine anche con strutture di livello inferiore, come frasi o unità più brevi, creando non poca confusione. In ogni caso, i termini utilizzati per definire una struttura analoga al periodo classico sono molto generici: si parla, in linea di massima di “parti” oppure di “sezioni”, ma questa terminologia è decisamente ambigua, in quanto gli stessi termini sono utilizzati anche per indicare unità di livello gerarchico superiore (in pratica, l’unione di più periodi). In mancanza di termini appropriati, in questa ricerca si utilizzerà il termine “periodo” per indicare una struttura di senso compiuto formata da più frasi, ma la questione rimane aperta.

Un altro problema che non ha ancora trovato una soluzione è quello del numero minimo e massimo di frasi occorrente per costruire un periodo post-tonale. In altri termini, ci si può domandare se il periodo post-tonale sia di tipo binario o ternario, come nella maggior parte delle strutture classiche, o se possano esistere anche periodi formati da un numero molto maggiore di frasi. Come si può notare, l'abbondanza delle problematiche che scaturiscono dalla struttura formale analoga a quella del periodo classico sottolinea la difficoltà di trovare un'adeguata corrispondenza nel repertorio preso in esame e mette in luce il disinteresse della letteratura analitica su questo tema. Il repertorio post-tonale non è l'unico caso, nel Novecento, in cui mancano studi approfonditi sulla fraseologia: Somer, ad esempio, [2005, 68-69] sottolinea la mancanza di studi sulla fraseologia debussiana e il suo rapporto con le strutture classiche. Evidentemente l'apertura di un dibattito sulla presenza di strutture periodiche e delle loro funzioni in un ambito diverso da quello classico-romantico è assolutamente urgente, come ricordato nel più volte citato articolo di Hasty [1984, 55].

Fino a questo momento abbiamo considerato il problema della presenza di strutture periodiche in ambito post-tonale solo dal punto di vista terminologico, ma il problema può essere esaminato da un punto di vista più ampio. È lecito domandarsi se in questo tipo di musica abbia ancora senso esprimersi in termini di frasi e periodi o se, piuttosto, non sia necessario ricorrere a categorie del tutto diverse, specifiche per questo tipo di repertorio. Secondo Perle [1991, 111] la relazione dei brani non-tonali con le forme classiche non riguarda solo aspetti macroformali ma coinvolge anche elementi strutturali di piccole dimensioni, quali appunto le frasi e il loro raggruppamento in unità periodiche. Tuttavia, questo punto di vista può essere contraddetto già in ambito tonale: le teorie di Schenker, ad esempio, reputano non idoneo il ricorso ad una struttura fraseologica di tipo periodico per spiegare la forma di un brano, in quanto, secondo il suo pensiero, la forma di un brano va ricercata ad un livello più profondo di quello superficiale (livello al quale, secondo Schenker, appartengono le suddivisioni periodiche)<sup>2</sup>. In ogni caso,

---

2 Vedi a questo proposito: H. Schenker, *Free composition [Der freie Satz]*, Longman, New York-London, vol. I, pagg. 130-131.

la questione di fondo da affrontare resta la medesima: qualunque sia la metodologia affrontata per suddividere un brano non-tonale in parti ordinate in livelli gerarchici, resta il problema dell'attribuzione delle funzioni formali.

### 3. *L'analisi*

Per iniziare la ricerca si è individuato un brano contenente una struttura periodica il più possibile simile al citato esempio mozartiano per potere poi procedere con l'opportuno confronto; il brano selezionato è l'op. 11 n. 1 (Es. 2) per violoncello e pianoforte di Anton Webern. Il brano è stato individuato dopo un esame dei brani cameristici strumentali di Schoenberg, Berg e Webern ed è parso il più idoneo non solo per la stretta analogia col periodo mozartiano ma anche per la sua brevità e per l'organico ridotto, fattori che lo rendono fruibile anche a chi non ha familiarità con questo tipo di repertorio.

Alle Rechte vorbehalten  
All rights reserved

Anton Webern, Op. 11

Mäßige  $\text{♩}$  (ca. 58)  
mit Dämpfer

Violoncell\*)

1  $ppp$

2  $sp$   $\rightarrow ppp$

3 rit. - - - tempo

Klavier

$ppp$

$pp$   $\rightarrow ppp$

$ppp$

4 accel. - - - - -  
am Steg.

5 pizz.  $f$

arco  $mf$

6 am Griffbrett  $p$

7 rit. - - - - -  
 $ppp$

$ppp$



Mäßige  $\text{♩}$  (ca 58)  
mit Dämpfer

Es. 3. Frase 1.

Occorre ricordare che non sempre, nella musica post-tonale, la pausa ha valore segmentante: Metzger [1955, 80-84], ad esempio, cita il caso delle pause “espressive” che non marciano alcuna cesura formale ma sono da intendere, analogamente ai suoni, come “valori” all’interno di un processo ritmico. Hasty [1984, 167], nel ricercare i confini di una singola unità, invita a porre attenzione alla coerenza interna delle unità e non alla loro articolazione. A questo proposito, sempre Hasty [ibid., 181] assegna alle pause due diversi valori formali, quello di “interruzione” e di “chiusura” di una unità metrica: occorre quindi interrogarsi se le pause di b. 1-2 delimitano un’unità o rappresentano semplicemente un’interruzione all’interno di un’unità più vasta. La risposta a questa domanda viene dall’analisi dei domini, ossia dalla ricerca di analogie o diversità dei parametri che compongono le due unità<sup>3</sup>. Come si può notare nell’Es. 3, la prevalenza del segno “meno” indica che tra le due unità vi sono ben poche analogie: la distinzione, quindi, tra A e B appare pienamente giustificata<sup>4</sup>.

3 Hasty definisce i domini come «caratteri musicali» [1981, 58], coincidenti coi parametri musicali tradizionali (quali timbro, dinamica, ecc.) o con parametri che possono essere «suddivisi in categorie specifiche o sub-domini» [ibid.].

4 la contemporanea presenza dei segni “più” e “meno” indica che in un dato parametro sussistono sia elementi di discordanza che di somiglianza.

L'analisi del materiale accordale e intervallare di base (Es. 4) conferma la diversità delle due unità e mette in luce, come si vedrà, anche alcune analogie; la presenza di elementi che accomunano A e B, pur nella loro diversità, non deve stupire, trattandosi pur sempre di unità che fanno parte di un linguaggio musicale dotato di grande coesione interna.

La successione  $x$  (6-20), che riassume i suoni contenuti nell'unità A, è formata dalla somma di due set 3-2 separati tra di loro dal semitono  $fa-fa\#$ ; inoltre, la successione contiene al suo interno anche i set 3-3 e 3-4: si può quindi affermare che l'unità A rappresenta l'idea base, che in questo caso coincide con la funzione di esposizione del materiale intervallare. L'unità B, oltre a ripresentare il materiale di A in altro modo (i primi cinque suoni ripropongono la successione  $x$ ), espone la nuova successione  $y$  (6-2) che si apre con un set 3-3 ( $fa-sol-sol\#$ ) per continuare con una serie di semitoni.

The image displays handwritten musical notation for Example 4, organized into four systems. Each system consists of two staves, labeled A and B, A' and B', A'' and B'', and A''' and B'''. The notation includes notes, rests, and various intervallic sets indicated by numbers above the notes. Brackets above the notes group specific sequences of notes, labeled with letters and numbers in parentheses. The first system shows unit A with set  $x$  (6-20) and unit B with sets  $x$  and  $y$  (6-2). The second system shows unit A' with set  $y$  and unit B' with set  $w$  (6-6). The third system shows unit A'' with sets  $y_R$  and  $x_R$  and unit B'' with set  $w$ . The fourth system shows unit A''' with set  $x$  and unit B''' with sets  $y$  and  $x$ . The notation is written in a single clef (treble clef) and includes various accidentals (sharps and naturals).

Es. 4. Schema dei set utilizzati nell'op. 11 n. 1.



Come si desume dall'Es. 3, la successione dell'unità B (in cui si sommano  $x + y$ ) vede la netta prevalenza del set 3-3 come elemento costitutivo: è infatti possibile costruire l'intera successione sommando cinque set del tipo 3-3. Gli Es. 2 e 3 chiariscono bene il tipo di rapporto che intercorre tra A e B: gli elementi che li rendono diversi confermano la differente funzione che occupano all'interno della frase (Idea Base e Idea Contrastante), mentre le somiglianze mettono in rilievo il carattere di continuità e di complementarietà: le due unità contengono, infatti, il totale cromatico.

### *Seconda frase*

Esaminando la seconda frase, si nota subito come l'antecedente A' sia diviso in due elementi (la successione impulso-accordo e la terzina di semicrome, che chiameremo d'ora in avanti rispettivamente  $\alpha$  e  $\beta$ ) dalla pausa di semicroma iniziale: si pone, quindi, il problema del considerare la terzina di semicroma come un segmento dell'antecedente A' o come un'unità a parte. In altre parole, occorre valutare se la pausa di semicroma abbia un valore di interruzione o di chiusura secondo la citata teoria di Hasty.

Osservando l'Es 3, si nota la presenza della successione  $y$  come matrice costitutiva dell'unità A'; i suoni della terzina (*mi-sol-sol#*) rientrano a pieno titolo in tale successione: ciò conferma la stretta connessione tra le due componenti di questa unità rispetto alla successione  $y$ , il suono *do* (che apre la successione) appare dissonante in quanto estraneo alla medesima. Il concetto di "dissonanza prolungata" espresso da Pearsall [1991, 350], prevede che un suono estraneo ad una determinata successione crei una tensione che necessita di essere risolta mettendo il suono in questione in rapporto con un suono successivo, anche se è collocato anche ad una certa distanza (è questo il significato dell'espressione "prolungata"): nel nostro caso il *do* della successione trova la sua corrispondenza nel *do* del violoncello che chiude l'unità B' all'inizio di b. 5, creando un collegamento tra l'unità di apertura della frase e quella di chiusura.

Sempre a proposito di A', resta chiarire il significato della divisione dell'unità in due componenti distinte ( $\alpha$  e  $\beta$ ): la prima, che contiene gli elementi caratteristici dell'apertura della frase (suono singolo-accordo) e la seconda rappresentata dalla terzina di semicrome che causa un prolungamento dell'unità. Il senso di questa

suddivisione emerge dal concetto di prolungamento espresso da Spinner [1955, 54]: un'unità che viene prolungata crea un effetto di sospensione analogo a quello della cadenza sospesa nella musica tonale; torneremo più avanti sul significato di questa unità, che assume un ruolo cruciale al fine dell'individuare e definire le funzioni formali nella musica post-tonale. Nel frattempo vale la pena di evidenziare la stretta connessione che lega  $\alpha$  e  $\beta$  con la frase precedente: il *fa#* stabilisce un rapporto col suono di apertura del brano e, quindi, con una funzione di tipo iniziale<sup>5</sup>, mentre l'accordo sottostante richiama l'accordo di b. 2 riproponendo, nei primi tre suoni, la medesima successione intervallare (quarta giusta-sesta minore); l'elemento  $\beta$  si collega con l'Idea Contrastante di b.2 proponendo, in senso melodico, la stessa successione intervallare (sesta minore-terza minore) presente nell'accordo del pianoforte a partire dal *la* del basso. Nel riepilogo conclusivo verrà evidenziato il significato che questi collegamenti assumono all'interno delle rispettive funzioni formali. Contemporaneamente, l'elemento  $\beta$  si conferma dotato di una propria identità, differenziandosi da  $\alpha$  tramite una propria timbrica (al ponticello): questo rapporto verrà poi confermato nelle frasi successive dove, si vedrà, ogni rappresentazione di  $\beta$  è contraddistinta da una timbrica sempre diversa.

Prendiamo ora in considerazione i suoni costitutivi dell'unità B' (Es. 2): in un confronto con l'unità B si nota che i suoni sono i medesimi se si eccettua l'assenza, in B', del *sol*: questa somiglianza stabilisce un rapporto molto stretto tra le due unità e ne mette in luce la medesima funzione all'interno delle rispettive frasi. Oltre a ciò, la mancanza del *sol* provoca la presenza della nuova successione *w* (6-6), caratterizzata dalla terza minore *fa-sol#* che appare per la prima volta all'interno di una successione. Le analogie di B' con B non si fermano a questo; esaminando la *texture* si nota che la struttura rimane identica: infatti entrambe le unità presentano una melodia al pianoforte armonizzata da un unico accordo, e due suoni al violoncello. Questi eventi si ripresentano in B' maggiormente concentrati: qui occupano uno spazio di cinque tempi di croma contro gli otto di B; secondo Lewin [1993, 343] la dinamica in cui prevale il *forte* è in stretto rapporto con la maggiore concentrazione di eventi. Anche la melodia del pianoforte si contrae in

5 Anche Forte sottolinea nella sua analisi [1998] l'importanza del suono *fa#*.

un arco di tre suoni, con un'elisione del primo: i suoni *do#-sol#-re* ripropongono gli stesso intervalli degli ultimi tre suoni della melodia di B (*do-sol-do#*). Inoltre, i due suoni del violoncello entrano sulla melodia del pianoforte anziché subito dopo come in B; anche la timbrica e la dinamica mostrano delle analogie: i due suoni del violoncello sono diversamente timbrati in entrambe le unità (nella prima, il primo suono è in armonico, nella seconda è in pizzicato) e la dinamica è complessivamente in progressiva diminuzione. Le analogie evidenziate a vari livelli mostrano sostanzialmente un'identità di funzioni tra le frasi 2 e 4, corrispondente con la funzione di "frase conseguente". È da notare come la tendenza ad una concentrazione degli eventi evidenziata nell'unità B faccia parte di un processo di liquidazione<sup>6</sup> che si svolge parallelamente anche nelle unità A: infatti, si passa dalle tre figure di semicrome in A' alle due di A'', figure che in A''' sono del tutto scomparse. Rimandiamo alle considerazioni conclusive l'esame dell'influenza che questo procedimento può causare nella determinazione delle funzioni formali delle unità e delle frasi.

### *Terza frase*

La seconda parte si apre con la terza frase, con una nuova coppia di unità che presenta notevoli analogie con la precedente. L'antecedente A'', con i due impulsi in ordine inverso rispetto ad A (prima l'accordo, poi il suono singolo), è anch'esso suddiviso in due elementi  $\alpha$  e  $\beta$  con la medesima funzione (apertura della frase e prolungamento). Prendendo in esame l'elemento  $\alpha$ , l'accordo iniziale richiama in modo evidente le strutture verticali degli accordi di b. 2 e 3, presentando la stessa sovrapposizione intervallare ripetuta due volte (*sol#-do#-la* e *la-re-sib*, quarta giusta e sesta minore). Viene confermata, come abbiamo accennato nella frase precedente, la diversa natura timbrica dei due elementi, con  $\beta$  esposto "alla tastiera". Per quanto riguarda l'unità B'', prosegue la tendenza alla contrazio-

6 La liquidazione è un procedimento descritto da Schoenberg come un «metodo per liberarsi delle obbligazioni del motivo» (Schoenberg, A. [1942], *Models for beginners in composition*, Schirmer, New York, trad. it *Modelli per principianti di composizione*, Curci, Milano, 1951, pag.12) consistente nella progressiva perdita delle caratteristiche ritmico-motiviche di una data unità.

ne (ora occupa lo spazio di quattro crome) e alla semplificazione della *texture*: l'elemento melodico nella parte grave del pianoforte è armonizzato da un accordo di soli due suoni in cui si concentra anche l'intervento del violoncello con un singolo suono: è possibile, anche in questo caso, identificare un processo di liquidazione che riguarda parametri diversi dalla ritmica (in questo caso la *texture*, la melodia). Questa tecnica, quindi, sembra essere una sorta di procedimento trasversale che coinvolge tutte le frasi del brano e ne guida, in qualche modo, le modalità delle successive rappresentazioni. Prendendo in esame i set di base (si veda sempre l'Es. 3,) A'' ripresenta la successione y con gli intervalli retrogradati mentre B'' ripropone la successione w già presentata in B'. Esaminando più attentamente la successione A'' si nota anche un rapporto di stretta analogia con A: togliendo il *sol#*, i suoni della successione y formano la sequenza intervallare tipica della successione A (6-20). In questo modo la connessione tra A e A'', nella loro funzione di apertura di una parte oltre che di una singola frase, esce totalmente allo scoperto.

#### *Quarta frase*

La quarta e ultima frase è quella che, nella letteratura analitica, presenta più problemi. Per Forte, ad esempio, l'ultima parte<sup>7</sup> inizia a b. 8, mentre l'analisi di Clifford rivela come questa frase sfugga al sistema di simmetrie di natura melodica e timbrica che ruotano attorno all'asse rappresentato dalla pausa di b. 5: infatti mentre nella prima parte si trovano quattro strutture accordali, la seconda parte ne contiene cinque, ossia una in più. Responsabile dell'asimmetria è, quindi l'accordo conclusivo, che occupa un posto apparentemente insolito: se fino a questo punto la successione impulso-accordo si trova all'inizio della frase, qui è collocata alla conclusione dell'unità metrica e, addirittura, dell'intero brano. Nel paragrafo successivo forniremo, alla luce dell'analisi delle funzioni formali, una spiegazione plausibile a questa apparente anomalia che sembra turbare e minare l'equilibrio strutturale dell'intero brano

Secondo la lettura formale adottata nella presente analisi, l'ultima frase si apre con l'antecedente A''' caratterizzato dall'impulso accordale sulla seconda semicroma e dal suono singolo del violon-

7 Nella sua analisi, Forte parla sempre di "parti" e mai di frasi.

cello; il prolungamento che segue, contrariamente ai prolungamenti precedenti costituiti da successioni di semicrome, si concentra in un unico accordo: viene così ultimato il processo di liquidazione visibile nell'elemento  $\beta$ .

Esistono delle evidenti analogie con l'antecedente iniziale A, rappresentate dal suono del violoncello (*fa#* in entrambi i casi) e dall'impulso accordale caratterizzato da una sovrapposizione di una terza maggiore e una minore che richiama inevitabilmente l'accordo di batt. 1. Il collegamento con A è visibile anche nella presenza della successione x nelle prime 5 note, che sono la trasposizione esatta di A un tono più in basso. Da questo punto di vista la frase 4 può rappresentare una sorta di ripresa della frase iniziale, mettendo in luce una struttura formale di tipo ternario che si sovrappone alla lettura bipartita finora sostenuta; anche Pozzi Escot [1982, 18] fornisce una suddivisione binaria e una ternaria del brano, senza mai optare chiaramente per l'una o per l'altra. La presenza di forme che si sovrappongono senza escludersi a vicenda non deve meravigliare: richiama, piuttosto, l'aspetto di multidimensionalità formale comune a molti brani del Novecento<sup>8</sup>. Il conseguente B''' non solo non prosegue la tendenza alla contrazione notata in precedenza, ma, anzi, si muove in direzione opposta: lo spazio occupato (otto crome) è identico a quello occupato dall'unità B. Esiste un ulteriore collegamento con B, desumibile dall'analisi delle successioni che lo compongono: la Fig. 2 mette in luce la presenza delle successioni y e x in ordine esattamente inverso a quello presente nel conseguente B. La novità è rappresentata dalla presenza finale dei due impulsi caratteristici dell'antecedente (suono singolo e accordo) incorporati in questa unità: è impossibile spiegare questo fenomeno senza ricorrere alla teoria di Hasty.

#### 4. *Le funzioni formali di Hasty*

Fino a questo punto l'analisi ha dimostrato l'esistenza di due unità all'interno di ogni frase, ne ha definito i confini, le caratteristiche a livello di set e di altri parametri e i rapporti che intercorrono tra le varie unità evidenziandone somiglianze e differenze; tuttavia l'ana-

---

8 Si veda il già citato articolo di Pozzi [2010].

lisi sarebbe incompleta senza prendere in considerazione il punto di vista di Hasty, uno dei pochi studiosi ad essersi occupato di funzioni formali nell'ambito della musica post-tonale.

Le due funzioni di cui Hasty dimostra l'esistenza sono quelle che chiama "apertura" e "chiusura", che associa alle unità di inizio e conclusione delle frasi. Il rapporto che intercorre tra le due unità è di retrogradazione, procedimento che può coinvolgere un parametro qualsiasi: ad esempio, nell'analisi della Bagatella op. 9 n.1 [1984, 179-183], le unità di apertura e di chiusura presentano una retrogradazione della figurazione ritmica, mentre l'analisi dell'inizio del secondo movimento del Concerto op. 24 [1988, 64-66] mostra un processo di retrogradazione che coinvolge i set e la struttura intervallare della melodia. Nel nostro caso, l'applicazione di questa teoria getta una luce nuova sulle funzioni delle unità e, soprattutto, sui confini delle frasi.

Prendendo in esame la prima parte, si nota che la struttura iniziale impulso-accordo trova la sua naturale chiusura nel corrispondente retrogrado accordo-impulso di b. 5. la conclusione della prima parte, quindi, non coincide con la pausa di b. 5, come ipotizzato inizialmente, ma deve comprendere anche l'elemento  $\alpha$ : in sostanza, questo elemento corrisponde all'arrivo sulla tonica dell'esempio mozartiano. Alla luce della teoria di Hasty è possibile ora comprendere il significato degli elementi  $\alpha$  e  $\beta$  dell'unità A': il primo ha la duplice funzione di "tonica" conclusiva della frase precedente e di Idea Base della nuova frase, mentre il secondo rappresenta la Continuazione all'interno della medesima unità, caratterizzata dal maggior carattere tensivo dato dallo slancio ritmico-melodico delle semicrome.

Lo stesso tipo di relazione esiste tra le prime due frasi: l'elemento  $\alpha$  conclude la frase 1 proponendo un procedimento retrogrado rispetto all'unità iniziale di b. 1 consistente nell'ordine inverso dei primi tre suoni (*fa#-re-fa* dall'alto in basso contro gli stessi suoni di b. 1 ma dal basso in alto). Una funzione analoga ricopre l'elemento  $\alpha$  in cui si ripresenta di nuovo un ordine retrogrado dei primi tre suoni (*sib-re-la* dal basso in alto contro gli stessi suoni del pianoforte di b. 5 ma dall'alto in basso).

Sulla conclusione parziale del brano abbiamo già avuto occasione di riflettere, ma ora è possibile aggiungere qualche ulteriore considerazione. Coerentemente con le frasi precedenti, è vero che

la successione finale impulso-accordo è di natura conclusiva (in retrogrado con l'impulso-accordo di  $\alpha'''$ ), ma è altrettanto vero che la successione conclusiva rappresenta solo il primo elemento in cui sono solitamente suddivise le unità A e, oltretutto, è connesso all'unità B''' provocandone un prolungamento che come tale (come già specificato in precedenza) determina un effetto sospensivo. Questa conclusione, quindi, somiglia ad un brano tonale che termina con un accordo di tonica che possiede elementi di instabilità, come ad esempio il presentarsi in stato di rivolto.

### 5. *Le funzioni formali*

A questo punto prima di tentare di definire le funzioni formali che caratterizzano le unità di un brano post-tonale, è necessario un raffronto tra unità simili: che cosa hanno in comune le tre unità di tipo A e quelle di tipo B? Che cosa può qualificare A come Idea Base, sempre ammesso che questo sia il termine più pertinente? È possibile far coincidere la funzione delle unità B con quella di Continuazione o Contrasto, e che caratteristiche deve assumere un'unità con tali funzioni?

L'Es. 5 presenta le unità A e B incolonnate in modo da renderne immediatamente evidenti le analogie. È possibile anche solo con uno sguardo superficiale verificare il rispetto della teoria di Berry [1987, 320] che raggruppa le unità in base a quelle che chiama "similitudini di tendenze"; come abbiamo già notato in precedenza gli eventi che permettono il tipo di raggruppamento della fig. sono, fondamentalmente, di tipo testurale: per A, presenza di suono singolo e accordo; per B, la presenza di accordo (pianoforte)-melodia (pianoforte)-melodia (violoncello).

Esaminiamo le unità A: le similitudini che abbiamo già sottolineato dal punto di vista testurale e dei domini non sembrano essere necessariamente caratteri peculiari dell'Idea Base. In altre parole, non si può certo affermare che tutte le frasi del repertorio post-tonale debbano iniziare con un impulso singolo ed uno accordale, cosa che appare manifestamente infondata. Analogamente, non si può affermare con certezza che tutte le unità con funzione di Idea Contrastante contengano una melodia "armonizzata" cui si sovrappone un frammento melodico più breve. Evidentemente la coincidenza

della funzione di Idea Base e di Idea Contrastante con questi contenuti è relativa al brano esaminato, pur rappresentando un elemento fondamentale per decifrarne la struttura formale.

Qualcosa di più si può osservare tra il raffronto delle unità A e B; abbiamo già sottolineato la maggiore complessità testurale dell'unità B rispetto ad A e ciò appare in tutte le frasi, anche quando B si presenta in forma contratta. Forse è proprio il rapporto tra minore e maggiore complessità tra due unità a differenziarne le funzioni; a livello uditivo si potrebbe pensare che ad una minore complessità corrisponda la sensazione di maggiore stabilità, caratteristica quest'ultima che, nell'epoca classica, è associata alla funzione di Idea Base<sup>9</sup>. Il senso di maggiore stabilità dell'Idea base potrebbe essere conseguenza anche del comportamento dell'Agogica: come si può osservare, i "ritardando" e gli "accelerando" inseriti nel brano non coincidono mai con un elemento di tipo  $\alpha$ .

Sulla base della precedente analisi è ora possibile riassumere le funzioni formali post-tonali e i contenuti che le caratterizzano:

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems. Each system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *ppp*, *pp*, *sf*, *f*, and *alla u/f*. Performance instructions such as *RIT.*, *ACCEL.*, and *PONT.* are present. The score is written in a clear, legible hand.

9 Questa affermazione è contenuta nella teoria di Caplin, [1998, 37].



The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. Each system includes a bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (pp, ppp, TASS.). The first system shows a bass line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The grand staff shows a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the bass line and piano accompaniment, with a melodic line appearing in the upper right of the grand staff.

Es. 5. Raffronto tra unità A e B.

Idea Base: la caratteristica principale sembra consistere nella stabilità. Per spiegare questo concetto esaminiamo ancora una volta le unità iniziali A e B dal punto di vista testurale: se la prima contiene, fondamentalmente, la successione impulso-accordo e nulla altro, nella seconda appare un numero maggiore di eventi. La successione impulso – accordo è ancora presente (batt. 2, quarto e quinto ottavo) ma appare anche il primo vero evento melodico del brano nella parte acuta del pianoforte, sul quale si inserisce un breve frammento del violoncello. Riprendendo il concetto di “somma di eventi” di Berry, l’idea di stabilità consiste, evidentemente, nella presenza di una bassa densità di eventi. Ci si potrebbe domandare quale possa essere il numero massimo di eventi che un’unità con la funzione di Idea Base deve contenere; posta in questo modo, la domanda non ha alcun senso: come già osservato, le funzioni di Idea base e idea Contrastante scaturiscono unicamente da un rapporto tra le due unità e non, come in epoca mozartiana, da un contenuto prefissato. L’unica considerazione possibile, coerente con questo principio, è che il numero di eventi comunque deve essere inferiore a quella dell’Idea Contrastante.

La seconda caratteristica, derivata dalla teoria da Hasty, è la simmetria retrograda con la funzione di chiusura; se l'unità è ulteriormente suddivisa in due o più elementi, il rapporto di simmetria retrograda può riguardare l'intera unità oppure un elemento soltanto. In questo caso l'elemento possiede, all'interno dell'Idea Base, la funzione che possiamo definire come Apertura.

Funzione prolungata: in un contesto tonale il concetto di prolungamento di una semifrase è legato alla presenza di un'irregolarità metrica che ha lo scopo di dilatare la dimensione dell'intera frase. In un contesto post-tonale questo termine assume un significato completamente diverso: il prolungamento è spiegabile come una somma di funzioni formali. Nella nostra analisi abbiamo già messo in rilievo il prolungamento dell'unità A' rappresentato dall'elemento  $\beta$ : in questo modo l'unità contiene contemporaneamente un elemento che assomma in sé la funzione di Chiusura della frase precedente e di Idea base della nuova frase ( $\alpha$ ) e un elemento con funzione di Continuazione ( $\beta$ ). Un procedimento simile è visibile al termine del brano, dove l'Idea Contrastante B''' viene prolungata dall'impulso-accordo caratteristico dell'elemento  $\alpha$ . Se, come ha dimostrato Spinner, il prolungamento di una funzione corrisponde ad una sospensione, ne consegue che il brano, in cui appare un prolungamento proprio alla fine, non ha una conclusione definitiva. Questo fatto è spiegato da Carolyn Mullin<sup>10</sup> che, nel suo intervento alla terza conferenza annuale della *Music Theory Society of the Mid-atlantic* (MTSMA), mette in evidenza come i tre brani che formano l'opera 11 siano collegati modo che l'uno prosegua nel successivo: non è possibile, quindi, eseguire uno solo dei tre brani senza che venga intaccato il senso di compiutezza formale dell'opera. Un fatto analogo ricorre, ad esempio, in alcuni Lieder di Schumann, che terminano proprio in questo modo, stabilendo così una consequenzialità all'interno del ciclo cui appartengono<sup>11</sup>.

Idea Contrastante: come abbiamo già osservato, la caratteristica dell'Idea Contrastante risiede soprattutto nella maggiore complessità rispetto all'Idea base, complessità che riguarda in modo particolare la texture e il cui significato si può riassumere in una mag-

10 Non risulta, al momento, che questo intervento sia mai stato pubblicato su qualche rivista. Un abstract si trova nel sito internet del MTSMA.

11 Si veda, ad esempio il primo Lied del ciclo *Dichterliebe* op. 48.

giore concentrazione di eventi. A questo proposito Lewin [1993, 343] fa rilevare che può esistere un rapporto tra densità e dinamica: nel brano in esame questo rapporto è visibile nel *forte* di batt. 5 che coincide con l'Idea contrastante della seconda frase. Dall'analisi del brano si deduce che il termine "Contrastante" non è il più adatto ad illustrare il rapporto tra Idea base e Idea Contrastante: la seconda, infatti, contiene molti aspetti della prima (nel nostro caso l'impulso -accordo e alcuni set di intervalli) che vengono incrementati nell'Idea contrastante. Il caso più eclatante riguarda il set-base dell'unità B che può essere ottenuto dalla moltiplicazione del set 3-3. Sulla base di questa osservazione, sembra essere più appropriato il termine "Intensificazione" (oppure "Idea intensificante") che, a questo punto, potrebbe sostituire il termine "Idea Contrastante".

Non si può escludere a priori che l'Idea base possa essere seguita da un'unità che, invece di presentare una intensificazione dei parametri, mostri una rarefazione. A questo punto il rapporto tra le due unità riguarda sempre la complessità, ma qui con un processo inverso, nel senso che la complessità diminuisce (e quindi non più somma di eventi ma sottrazione di eventi).

Continuazione: nella teoria di Caplin la funzione di Continuazione è assegnata ad una semifrase (a volte anche ad una frase) che segue una doppia esposizione dell'Idea base ed ha le stesse caratteristiche dell'Idea Contrastante. Nel nostro caso il termine può essere usato con un significato totalmente differente: possiamo definire la Continuazione come il prolungamento di un'unità o di una frase che ha lo scopo di creare una sospensione. Una frase che termina con una Continuazione equivale ad una conclusione con una cadenza sospesa o con una chiusura instabile, non definitiva. Da punto di vista formale la Continuazione causa una somma di funzioni formali all'interno della stessa unità: nel nostro caso abbiamo già osservato una Idea base in cui si sommano le funzioni di Chiusura della frase precedente e apertura della frase successiva (bb. 3-4), nonché una funzione di Idea Contrastante unita ad una Chiusura (bb. 8-9). Resta da stabilire se la Continuazione riguarda la parte conclusiva di un'unità, come nella presente analisi, o può interessare un'intera unità all'interno di una frase.

Chiusura: sorprendentemente, non c'è molto da dire al riguardo, se non che la funzione di Chiusura ha un rapporto di tipo retrogrado con la funzione di Apertura, rapporto che può riguardare un qual-

siasi parametro; la sorpresa sta nel fatto che il ricco vocabolario di cadenze conclusive nel sistema tonale è qui sostituito da un unico procedimento. Anche in questo contesto, come nel linguaggio tonale, la Chiusura può avere una forza sezionante maggiore o minore, creando all'interno della frase diversi momenti conclusivi che possono essere ordinati in maniera gerarchica. Qualcosa di molto simile accade nella musica tonale quando l'effetto conclusivo di una cadenza può essere indebolito da eventi che riguardano uno o più parametri. Una descrizione abbastanza esaustiva di questi eventi si trova nel manuale di Kohs [1970, 26-27]; buona parte di questi possono facilmente essere collocati anche in un contesto non-tonale.

## 6. Conclusioni

La fedeltà di Webern a schemi formali del passato non è certo una sorpresa: come sottolinea Bailey [1991, 1], gli scritti di Webern su sé stesso e sulla propria musica e le testimonianze trasmesse da altri mostrano un legame fedele con la tradizione<sup>12</sup>. Nell'analisi proposta nel presente articolo questa fedeltà si estende anche alle strutture fraseologiche; va però ricordato che raramente una costruzione di tipo periodico si presenta nella letteratura weberniana con tanta evidenza: molto più spesso ci si trova di fronte a segmentazioni ambigue, con diverse possibili letture formali. Ora possiamo tentare di spingerci un poco oltre e domandarci se il legame con la tradizione coinvolge anche le funzioni formali classiche così come descritte da Caplin. Come abbiamo visto nel dettaglio, la terminologia delle funzioni può essere utilizzata, nella maggior parte dei casi, anche in un contesto post-tonale; fa eccezione il caso dell'Idea Contrastante, più opportunamente sostituibile col concetto di Intensificazione. Non sembrano esserci delle funzioni del tutto nuove, specifiche di questo repertorio: piuttosto è necessario entrare più nel dettaglio, come nel caso nelle funzioni di Apertura e Chiusura, che possono riguardare solo un elemento all'interno di funzioni più vaste (Idea base e Conclusione).

---

12 Vedi in particolare: A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, ed. Willi Reich. Universal, Vienna, 1960; W. Reich, *Anton Webern: Weg und Gestalt*, der Arche, Zürich, 1961.

La caratteristica più ragguardevole che è emersa dall'analisi del brano in oggetto è la stretta interdipendenza delle unità: se è vero, ad esempio, che Apertura e Chiusura stanno tra loro in rapporto retrogrado, questo significa che l'una non esiste se non in rapporto all'altra, stessa cosa tra Idea base e Intensificazione, la cui maggiore complessità emerge solo da una relazione tra le due funzioni. Ora è finalmente possibile comprendere quanto sia pertinente la definizione di "unità" in sostituzione del termine "semifrase": questo termine è mutuato dalla teoria della Gestalt, che definisce l'unità come un prodotto di completa reciprocità in cui i costituenti derivano il loro significato funzionale l'uno dall'altro. Ben diversa appare la situazione in ambito tonale, le cui funzioni formali non necessitano di un rapporto altrettanto stretto: la Conclusione, ad esempio, rimane tale anche se isolata dal contesto della frase, in quanto gli elementi che la compongono (la cadenza armonica e la discesa melodica) restano chiaramente identificabili indipendentemente dal rapporto con le semifrasi precedenti. Questa osservazione è in linea col pensiero di Caplin, il quale afferma che un passaggio musicale può esprimere una funzione formale indipendentemente dalla propria collocazione [1998, 111].

Da quanto emerso in questa analisi si può ipotizzare la bontà di un principio fondamentale del pensiero di Hasty: i rapporti che si creano tra le unità del brano sono di natura talmente varia da non poter essere sintetizzata in un elenco di tipologie; probabilmente queste relazioni sono diverse da brano a brano, ed è per questo motivo che non possiamo attenderci di trovare un rapporto tra unità del tipo "minore-maggiore complessità", nei termini descritti in precedenza, anche in altri brani. Ovviamente si tratta solo di un'ipotesi che deve essere verificata con ricerche più approfondite, al momento totalmente mancanti.

Questa ricerca lascia insoluti molti problemi. Per prima cosa, l'attenzione si è soffermata in modo particolare su unità formali relativamente piccole: manca quasi del tutto uno studio su funzioni formali più vaste, come le frasi e i periodi. Restano, inoltre, da verificare la pertinenza delle funzioni formali, così come definite nel capitolo precedente, in un brano dove la divisione in unità è ambigua e, quindi, difficilmente rispondente a criteri fraseologici. Ancor più problematico appare l'indagine sulle funzioni formali in un contesto marcatamente puntinistico, in cui i suoni appaiono

isolati e molto distanti tra di loro. La risposta a queste domande è legata al proseguimento del lavoro di ricerca di cui questa indagine non rappresenta altro che una prima traccia.

### *Riferimenti bibliografici*

- Bailey, K. (1991), *The Twelve-Notes music of Anton Webern: old forms in a new language*, Cambridge University Press.
- Berry, W. (1987), *Structural function in music*, New York, Dover, 1987.
- Clifford, R. (2002), *Multi-level Symmetries in Webern's op. 11 n. 1*, «Perspectives of new music», 40/1, 198-215.
- Eschmann, K. (1968), *Changing forms in modern music*, E.C. Schirmer, Boston.
- Forte, A. (1998), *The atonal music of Anton Webern*, Yale university press.
- Hasty, C. (1981), *Segmentation and process in Post-tonal music*, «Music Theory Spectrum», 3, 54-73.
- Hasty, C. (1984), *Phrase formation in post-tonal music*, «Journal of Music Theory», 28/2, 167-190.
- Hasty, C. (1988), *Composition and context in twelve-notes music of Anton Webern*, music analysis 7/3 1988 281-312.
- Kohs, E. (1970): *Musical Form*, Houghton Mifflin Company, Boston.
- Lewin, D. (1993), *A metrical Problem in Webern's op. 27*, music analysis, 12/3, 343-354.
- Lochhead, J. (1982), *The temporal structure of recent music: a phenomenological investigation*, State university of New York, 1982.
- Metzger, H-K (1955), *Analyse des geistlichen Lieder op. 15 n. 4*, «die Reihe», 2, 80-84.
- Mullin, C. (2005), *How one thing leads to another: the notion of process as unity in Webern's Atonal Music*, 3° conferenza annuale, 2005, del MTSMA (Music theory Society of the Mid-Atlantic).
- Pearsall, E. (1991), *Harmonic progression and prolongation in post-tonal music*, «Music Analysis», 10, 345-355.
- Perle, G. (1991), *Serial composition and atonality*, University of California press.
- Pozzi, E. (2010): *Aspetti della multidimensionalità formale e della relatività nella musica del Novecento*, in Con-scientia musica, Lim, Lucca
- Pozzi, Escot: *Towards a theoretical concept: non-linearity in Webern's op. 11 n. 1*, *Sonus*, 3/82, 18-29.
- Somer, A. (2005), *Musical syntax in the sonatas of Debussy: Phrase structure and formal functions*, «Music theory spectrum», 27/1, 67-96.
- Spinner, L. (1955), *Analyse einer Periode. Konzert für 9 Instrumente op. 24. 2. Satz*, «die Reihe», 2, 51-55.
- Stoianova, I. (1996), *Manuel d'analyse Musicale- les formes classiques simples et complexes*, Minerve, Paris.
- Terni, C. (1984), «Ritmo e tempo», *Dizionario della musica e dei musicisti*, vol. IV (*Il lessico*), Utet, Torino.

Davide Pigozzi

## NUOVE ALLEANZE: MATEMATICA E MUSICA PER UNA MISURA DI COMPLESSITÀ RITMICA

### 1. *Introduzione*

Misurare la complessità di un brano musicale è un procedimento estremamente delicato per il quale una singola disciplina non ha le forze per rispondere a questo problema in modo completo e esauriente. Sulla base di questo si vuole sempre più instaurare un'alleanza tra musica e matematica volta a rendere maggiormente consapevoli compositori e matematici circa il problema della complessità musicale. L'idea di parametrizzare la complessità di un brano musicale potrebbe dare maggiore consapevolezza ai compositori che potranno così contare su di una solida teoria matematica che li rassicuri su quanto complesso sarà ciò che verrà percepito dagli ascoltatori. Misurare significa confrontare, cosa che ci induce a fissare delle unità di misura di complessità che verranno rapportate e dunque confrontate con quanto si trova in un qualsiasi brano musicale; unitamente a un'unità di misura di complessità servirà un modello matematico che garantisca la correttezza e l'esattezza matematica della misura. Grande problema per i compositori è quello dato da una *prima* musicale: la prima esecuzione di un brano potrebbe rivelare delle problematiche legate alla complessità del brano che non emergono semplicemente pensando o immaginando la parte musicale appena scritta, ma che emergono una volta che essa si sia tramutata in suoni. Una trattazione matematica solida che parametrizzi la complessità di ciò che si sta scrivendo da un punto di vista percettivo potrebbe risolvere in modo soddisfacente questo importante scoglio esecutivo, dando una sicurezza di buon esito al compositore stesso.

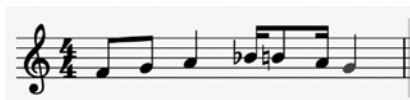
La complessità di un brano musicale dipende da numerosi fattori: ci è parso fondamentale partire da una delle costituenti fondamentale del discorso musicale, vale a dire la componente ritmica. L'auspicio è quello che alcuni dei metodi e più generalmente i modelli

che verranno sviluppati nel discutere l'aspetto ritmico vengano poi ripresi e riutilizzati in altri ambiti musicali diversi da quello ritmico. L'ambito più difficile da studiare sarà senza dubbio quello legato alla complessità formale di un qualsiasi brano musicale.

## *2. Prime corrispondenze tra diverse notazioni ritmiche*

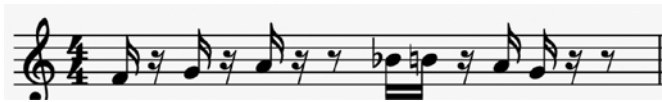
In questa prima parte è necessario fornire alcune definizioni utili allo studio e all'analisi di un ritmo.

Per prima cosa si introduce il concetto di stringa ritmica. Una stringa ritmica è una sequenza di pulsazioni definite come zeri e uno. L'uno è una pulsazione detta battito o accento ritmico, mentre lo zero è una pulsazione senza accento ritmico. In generale, si farà coincidere ad un uno l'inizio di una nota, mentre ad uno zero è associata una pausa o la continuazione di una nota tenuta da una pulsazione precedente. Una stringa ritmica rappresenta un ritmo se essa stabilisce una corrispondenza tra le note di uno spartito musicale, con i loro valori di durata, e gli zeri e uno di una stringa musicale. Un esempio di stringa ritmica può essere la seguente: [1010 1000 1101 1000]. Il lettore verifichi, facendo corrispondere a ogni numero della stringa uno dei sedici sedicesimi che costituiscono la battuta riportata qui sotto, che la corrispondenza è ben definita.



Si noti che in questo esempio gli zeri sono semplicemente associati ai prolungamenti delle note sui sedicesimi successivi al sedicesimo sul quale la nota è posta. Purtroppo la corrispondenza tra un qualsiasi ritmo scritto e una stringa non è una corrispondenza biunivoca nel suo senso strettamente matematico. Ad esempio, la stessa stringa di zeri e uno può essere associata a questa seconda battuta, dal significato musicale completamente differente da quello che aveva la prima.





In un qualsivoglia brano musicale, la costruzione ritmica possiede una propria struttura gerarchica. Abbiamo la scansione ritmica a livello di battuta, dunque possiamo pensare a singoli battiti ritmici che reggono l'impalcatura ritmica di tutto il brano. A livello di note conteggiate per battuta, troviamo invece solitamente una scansione ritmica più veloce, che è quella dettata dal tempo musicale. In un tempo di quattro quarti abbiamo ad esempio la scansione ritmica delle semiminime. Infine abbiamo la scansione ritmica più fine, che è quella che associa a un elemento della stringa le suddivisioni ritmiche di minor durata presenti. Tornando alla battuta considerata precedentemente potremmo pensare a una stringa [1000 0000 0000 0000] a livello di battuta; a una seconda stringa [1000 1000 1000 1000] a livello di semiminima e infine la stringa completa [1010 1000 1101 1000]. Le tre stringhe potrebbero sommarsi l'un l'altra, sommando l'*i*-esimo termine di ogni stringa con gli *i*-esimi termini delle altre due. Otteniamo dunque la gerarchia ritmica della presente battuta, ottenuta dalla sovrapposizione delle tre stringhe ritmiche precedenti: [3010 2000 2101 2000]. Nel presente studio tralascieremo questo tipo di gerarchia e considereremo la stringa precedente come dotata di pulsazioni ritmiche aventi tutte la stessa importanza. Ovvero la vedremo come [1010 1000 1101 1000]. Se questa struttura ritmica dovesse ripetersi su più battute vicine, allora avremmo un ritmo ciclico.

A complicare la cosa vi è la possibilità di sovrapporre più ritmi simultanei compiuti da voci musicali distinte. In tal caso, nel presente studio considereremo una stringa ritmica unica, vale a dire che effettueremo sempre una somma tra pulsazioni, termine a termine e sempre per lo stesso motivo, ovvero quello di eliminare la gerarchia ritmica, porremo sempre un unico accento nel caso di accenti ritmici concomitanti tra le varie voci.

Vedremo nel prossimo paragrafo un approccio il più possibile esaustivo e formale circa i ritmi ciclici, una delle classi più semplici che possano essere prese in considerazione; questo genere di ritmi

sono ritmi dotati di  $n$  pulsazioni e  $k$  accenti ritmici, dove i due valori  $n, k$  sono numeri interi con  $n \geq k$ . Il lettore consideri questa seconda parte come riferimento matematico per l'analisi musicale attuata nella terza parte e ne consulti il contenuto via via procedendo con la terza parte.

### 3. *Strumenti matematici per lo studio di un ritmo ciclico*

Un ritmo ciclico è una selezione di battiti, chiamati accenti, selezionati da un insieme di pulsazioni che nel caso più semplice sono distribuite ad intervalli regolari nel tempo. A tal proposito i gruppi additivi  $\mathbb{Z}_n$  possono ottimamente descrivere l'insieme di pulsazioni regolari. Considerando ad esempio  $\mathbb{Z}_7 = \{0,1,2,3,4,5,6\}$ , possiamo selezionare alcuni degli elementi di questo gruppo e ottenere un ritmo, che chiameremo  $R$ ; un esempio può essere dato dal seguente:  $R = \{0,2,3,5\}_7$ .

Il suddetto ritmo può essere rappresentato visivamente su di una circonferenza suddivisa in 7 archi di egual misura, ciascuno dei quali avente come estremi due pulsazioni ritmiche. Percorrendo la circonferenza in senso orario è possibile riprodurre il ritmo  $R$ . Più avanti illustreremo qualche ritmo su di una circonferenza, per chiari scopi esemplificativi.

In generale chiameremo un generico ritmo  $R$  composto da  $n$  pulsazioni regolari nel tempo e  $k$  accenti ritmici, che sono una selezione di quelle pulsazioni regolari cioè  $n \geq k$ , e scriveremo  $R = \{a_1, a_2, \dots, a_k\}_n$ . È risaputo che la maggior parte dei ritmi esistenti nella cosiddetta *World music* sono quelli costruiti in modo tale che gli accenti ritmici siano distribuiti nel modo più uniforme possibile, sono i ritmi che prenderanno il nome di *ritmi euclidei*. Chiaramente le distribuzioni uniformi di  $k$  accenti ritmici su  $n$  pulsazioni sono banalmente ottenibili quando il numero  $n$  è un multiplo di  $k$ . Ci imbattiamo in una situazione più complessa quando volessimo distribuire nel modo più uniforme possibile  $k$  accenti ritmici su un totale di  $n$  pulsazioni regolari, con  $n$  e  $k$  primi tra loro. Detto in un altro modo è possibile ribaltare il problema in un'ottica puramente geometrica: si vuole massimizzare l'area del poligono inscritto alla circonferenza i quali vertici sono gli accenti ritmici del ritmo stesso; ci chiediamo dunque, tra tutti i poligoni

con  $k$  vertici inscritti in una circonferenza, distribuendo i vertici sulle  $n$  pulsazioni, quale di queste possibili distribuzioni dà luogo al poligono con area maggiore. La distribuzione richiesta sarà quella più uniforme possibile. A tal proposito si può individuare un ritmo così costruito utilizzando l'algoritmo euclideo delle divisioni successive. L'algoritmo, che procede per pura ricorsione, procede nel modo esemplificato qui di seguito. Si identifichino i  $k$  elementi negli "1", mentre i restanti  $n - k$  elementi negli "0". L'algoritmo parte costruendo la stringa iniziale ponendo tutti gli "1" per primi, seguiti dagli "0" nel fondo. Per esempio, se scegliamo la configurazione  $k = 5n = 13$  otterremo la seguente stringa iniziale: [1111100000000]. Ora da questa stringa si cominciano a spostare le cifre con queste semplici regole. Si distribuiscano gli "0" ponendo ciascun "0" dopo ogni "1" della stringa, partendo dal primo "1" a sinistra e procedendo così uno per uno fino all'esaurimento di essi (ricominciando dal primo "1" se il numero di "0" è maggiore del numero di "1"). Nel nostro esempio si ottiene la seguente configurazione: [100][100][100][10][10]. Ora si hanno due classi di elementi: i nuovi 'uno' sono i blocchi di cifre [100] e i nuovi 'zero' da distribuire sono i blocchi [10]. Ripetendo lo stesso procedimento ovvero distribuendo i blocchi [10] ogni blocco [100], si ottiene dunque la stringa [[100][10]][[100][10]][100]. Si noti che abbiamo due stringhe lunghe della forma [[10010]] e una stringa di resto in fondo [100] che distribuisco dopo la prima. Ottengo dunque la stringa conclusiva, definita appunto ritmo euclideo, così composta [100][10][100][100][10].

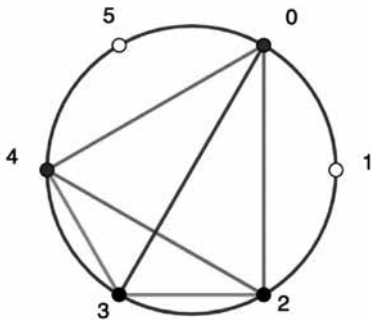
I seguenti passaggi sono speculari al calcolo matematico per il calcolo del massimo comune divisore tra due numeri. Nel nostro esempio 13 e 5. Dividendo  $13:5=2$  con resto 3. Si noti infatti che nella configurazione [100][100][100][10][10] si hanno 5 elementi totali (il divisore) e 3 elementi [100] (che sostituiscono "1" del primo passaggio). L'algoritmo procede dividendo  $5:3=1$  con resto 2 e infatti in [100][10] [[100][10]] [100] abbiamo tre elementi totali e due stringhe [[100][10]].

Un ritmo euclideo è dunque un ritmo ottenuto mediante l'algoritmo euclideo per il calcolo del massimo comune divisore tra due numeri, a meno di rotazioni del ritmo. Una rotazione di un ritmo  $R = \{a_1, a_2, \dots, a_k\}_n$  la si ottiene addizionando ad ogni elemento di  $R$  uno stesso elemento  $R \in \mathbb{Z}_n$  ottenendo così la stringa  $R = \{a_1 + r,$

$a_2 + r, \dots, a_k + r\}_n$ . Come accennato prima, si può dimostrare che il poligono congiungente tutti gli accenti ritmici posti a distanza regolare su di una circonferenza è il poligono con area maggiore tra tutte le aree dei poligoni ottenuti da ogni configurazione possibile, a meno di rotazioni. In un lavoro di Godfried Toussaint [3] emerge come si possano individuare nella *World music* un nutrito numero di esempi musicali costituiti appunto da ritmi euclidei, a tal punto da costituire la quasi maggioranza dei ritmi musicali attualmente in uso.

Sia  $R$  un ritmo con  $n$  pulsazioni e  $k$  accenti ritmici. Effettuiamo una sua rappresentazione sulla circonferenza normalizzando l'arco di circonferenza tra un punto e l'altro. I  $k$  accenti ritmici distano tra loro valori interi. Questi valori corrispondono alle differenze in  $\mathbb{Z}_n$  tra due elementi del gruppo; scriveremo dunque  $d(a_i, a_j) = a_i - a_j \forall i, j = 1, \dots, k, i \neq j$ .

Chiaramente i valori di queste differenze sono anch'essi elementi dello stesso gruppo. Chiameremo la molteplicità di una distanza specifica il numero di coppie di punti che hanno quella determinata distanza. Più rigorosamente, sia  $d \in \mathbb{Z}_n$  una distanza fissata; se il numero di coppie di punti che hanno quella distanza è pari a  $r$ , diremo che la molteplicità di quella distanza è pari a  $r$ . Un ritmo si chiama *Erdős-deep* se per ogni molteplicità  $r = 1, 2, \dots, k - 1$  esiste una distanza avente esattamente quella molteplicità. Ad esempio il ritmo  $E = \{0, 2, 3, 4\}_6$  nella figura è tale per cui vi sono una coppia a distanza 3, due coppie a distanza 1 e tre coppie a distanza 2.



Caratterizzare un ritmo *Erdős-deep* è possibile: vi è un teorema [1] che afferma che un ritmo  $R = R(n, k)$  è *Erdős-deep* se e solo se esso è il ritmo  $E = \{0, 2, 3, 4\}_6$  oppure è ottenuto come  $D_{n, k, m} = \{i.m \text{ mod } n | i = 0, 1, \dots, k - 1\}_n$  o una sua rotazione, con alcuni vincoli sui parametri:  $k \leq \lfloor \frac{n}{2} \rfloor$  e  $1 \leq m \leq \lfloor \frac{n}{2} \rfloor$ , con  $m$  e  $n$  primi tra loro. Facciamo subito un esempio chiarificatore: prendiamo ad esempio il ritmo  $R = D_{12, 5, 5}$ , cioè abbiamo  $n = 12$  pulsazioni,  $k = 5$  accenti e il parametro

$m = 5$  è stato scelto in modo che sia primo con 12. Il ritmo  $D$  quindi diventa  $D_{12,5,5} = \{5 \cdot i \bmod 12 \mid i = 0, 1, 2, 3, 4\}_{12} = \{0, 5, 10, 3, 8\}_{12}$ . Questo ultimo ritmo si può contestualizzare ad un altro ambito musicale diverso da quello ritmico, ovvero l'ambito delle altezze di una scala maggiore; infatti, se associamo ogni pulsazione a un semitono dell'ottava, notiamo che gli accenti ritmici non sono altro che i tasti neri del pianoforte. Al contrario, quelli bianchi, cioè le pulsazioni non accentate corrispondono ai tasti bianchi. I ritmi *Erdős-deep* si intersecano molto profondamente con quelli euclidei: basti pensare che un ritmo  $R(n,k)$  di massima uniformità possibile è *Erdős-deep* se e solo se  $n$  e  $k$  sono primi tra loro.

Ci chiediamo cosa succeda se invertiamo la condizione sulla molteplicità di un ritmo. Abbiamo visto che nel caso dei ritmi *Erdős-deep* per ogni molteplicità abbiamo una distanza con quella molteplicità, studiamo ora una famiglia di ritmi tali per cui per ogni distanza abbiamo sempre un'unica molteplicità fissata. A tal proposito diamo questa definizione. Sia  $(G, +)$  un gruppo moltiplicativo o additivo, un sottoinsieme  $S$  di elementi  $G$  di è detto insieme differenza (o più comunemente in inglese *difference set*) se ogni differenza possibile degli elementi di  $S$  dà luogo a ogni elemento di  $G$  esattamente con una molteplicità  $\lambda$  [5]. In altre parole, mentre per gli *Erdős-deep* avevamo che per ogni molteplicità diversa esisteva una determinata distanza, qui stiamo invece imponendo che ogni diversa distanza abbia la stessa molteplicità  $\lambda$ . Un ritmo è detto caotico se ha una struttura geometrica di insieme differenza. Un insieme è invece detto un quasi insieme differenza [4] (o in inglese *almost difference set*) se le molteplicità oscillano tra i valori  $\lambda$  e  $\lambda + 1$ . Una classe di insiemi differenza molto studiata consiste nei *Paley difference sets*: un *Paley difference set* è un insieme costruito sul campo di Galois:

$$\mathbb{F}_q P = \{x^2 \mid x \in \mathbb{F}_q \setminus \{0\}\} q \equiv 3 \bmod 4.$$

Un metodo alternativo per generare un *Paley difference set* consiste nel prendere i numeri triangolari modulo un numero primo  $n$ , con  $n \equiv 3 \bmod 4$ . Questi danno luogo al complementare di un *Paley difference set*. Nel caso in cui  $n \equiv 1 \bmod 4$ , avremo invece il complementare di un *almost Paley difference set*. Una proposizione stabilisce che se consideriamo il ritmo  $R_n = \{S_j \mid j = 0, 1, \dots, n\}$ , dove

oppure ,

$$S_j = \sum_{i=1}^j \text{imodnj} \in [1, n] \qquad S_j = 0_j = 0,$$

allora diremo che  $n$  è un numero primo diverso da 2 se e solo se  $|R_n| = \lceil \frac{n}{2} \rceil$ . Il ritmo è in tal caso ( $n$  numero primo) il complementare di un  $(n, \frac{n+1}{2}, \lambda)$  *Paley difference set* o il complementare di un  $(n, \frac{n+1}{2}, \lambda, \frac{n-1}{4})$  *almost Paley difference set*, dove l'ultimo parametro indica quanti punti hanno esattamente molteplicità  $\lambda$ . Il complementare di un ritmo altro non è che lo stesso ritmo nel quale si invertono le pulsazioni che sono anche accenti ritmici con le pulsazioni che non sono accenti ritmici. Consideriamo ad esempio il ritmo  $F = F(7,3,2)$ . I numeri triangolari modulo 7 sono 0, 1, 3, 6. Il suo complementare sarà quello costituito dagli elementi 2, 4, 5. Pertanto studiando la geometria di questa configurazione si scopre che la molteplicità di ogni distanza è sempre uguale a 2. L'esempio dato non è casuale, esso compare ad esempio nella prima battuta del terzo tempo *Precipitato* della *Sonata per pianoforte n. 7 op. 83* di Sergej Prokof'ev.

Un modo di ottenere un ritmo triangolare è quello di disporre le pulsazioni ritmiche su di una circonferenza (vale a dire dispongo pulsazioni). Si cominciano a inserire gli accenti ritmici, partendo da un punto che identifichiamo come zero. A questo punto ci muoviamo in senso orario e facciamo un salto di una pulsazione, marcando anche questa seconda. Ora, sempre nello stesso senso saltiamo di due pulsazioni, in seguito salteremo di tre e così via, sempre marcando ogni pulsazione raggiunta con un accento. Se  $n$  è primo, allora inseriremo esattamente la metà del numero  $n + 1$  di accenti ritmici, se continuassimo, finiremmo su accenti ritmici già marcati. Il ritmo identificato, come detto in precedenza, si dice che ha una struttura di *difference set* o di *almost difference set*, in base al resto della divisione del numero primo scelto per quattro. Ad esempio se scegliamo il numero primo  $n = 7$ , dividendolo per 4 abbiamo resto 3. In questo caso abbiamo un *difference set*. Se invece prendessimo il numero primo  $n = 13$  allora avremmo il resto della divisione per 4 pari a 1 e dunque otterremmo una struttura di *almost difference set*.

#### 4. Ligeti e il ritmo tra ordine e caos

György Ligeti, compositore ungherese tra i più significativi del secondo Novecento, ha una particolare visione del ritmo, fatta di complessità crescenti che spingono al limite la capacità umana di percepire la costruzione ritmica e riconoscerne ogni pattern ritmico usato. In numerosi saggi si è dibattuto circa il famoso connubio tra musica ligetiana e teoria matematica del caos, che ha come affascinante ambito quello delle strutture geometriche dei frattali. Un collegamento reso possibile grazie a costruzioni ritmiche di particolare interesse, sfruttate dal compositore. Un aspetto meno considerato è invece la struttura ritmica ligetiana vista da un punto geometrico combinatorio, vale a dire un'analisi che abbia come base teorica il precedente paragrafo.

Prendiamo in considerazione gli studi per pianoforte solo, scritti nella piena maturità compositiva. Nel primo libro, lo studio n.4 per pianoforte – *Fanfarses* –, appare costruito fin da subito con un ritmo euclideo, vale a dire un ritmo ottenuto con l'algoritmo euclideo esposto al paragrafo 2. Infatti abbiamo  $E(8,3) = [100,10,100]$  costituito da ottavi. Il tempo infatti è per l'appunto  $\frac{8}{8} = \frac{3+2+3}{8}$ . La situazione rimane invariata per le prime novanta battute, nelle quali il ritmo euclideo  $E(8,3)$  costruisce la scansione ritmica del brano. Ad un certo punto, entra una seconda voce alla mano destra, creando un gioco di poliritmia; il ritmo comincia così a modificarsi, con pattern via via più irregolari. Consideriamo la battuta 119: ai fini dell'analisi ritmica vale la pena considerare la stringa ritmica ottenuta come somma di accenti ritmici delle due mani. Alla mano sinistra viene riservata la stringa euclidea  $[10010100]$ , mentre alla destra  $[10101001]$ ; sovrapponendo le due con le regole di somma tra due ritmi delle quali si parla nell'introduzione, si ottiene  $[20111101]$  che possiamo considerare priva di gerarchie come  $[10111101]$  cioè un ritmo del tipo  $\{0,2,3,4,5,7\}_8$  con molteplicità 4 per le distanze 1 e 2, molteplicità 5 per la distanza 3 e molteplicità 2 per la distanza 4. Verso la fine del brano, si prenda come esempio la battuta 197, il ritmo  $\{1,3,5\}_8$  viene ottenuto nuovamente considerando il ritmo complessivo dato dalle due mani; da un punto di vista matematico sommando le stringhe  $[10010100] + [01000000] = [11010100]$ . Si consolida pertanto una struttura di *almost difference set* dove abbia-

mo molteplicità 1 per le distanze 1 e 4 e molteplicità 2 per le distanze 2 e 3. Questo aspetto in Ligeti è di particolare interesse, vale a dire il gioco poliritmico che avviene tra stringhe ritmiche eseguite dalle due mani le quali, viste singolarmente, sono spesso euclidee, mentre considerate assieme formano una struttura geometrica che si identifica negli *almost difference sets*.

Nel secondo libro degli studi, lo studio n. 13 *L'escalier du diable* desta particolare interesse, sia per l'estremo virtuosismo, sia per l'ardita costruzione formale. L'analisi ritmica in questo brano necessita strumenti e calcoli particolarmente avanzati. Il tempo scelto è un  $\frac{36}{8}$ . La prima battuta, costruita con una sola voce è così composta: [101010010101010010101001010101001010]. Per comodità si può passare da questa notazione a quest'altra, in parentesi rotonde, (2,2,3,2,2,2,3,2,2,3,2,2,3,2,2) dove i numeri indicano quante pulsazioni intercorrono tra un accento ritmico e l'altro. Il lettore può verificare che le due notazioni dello stesso ritmo coincidono. Nonostante l'evidente complessità iniziale, è possibile classificare questa battuta come l'accostamento di due stringhe ottenute mediante l'algoritmo euclideo. Se si prova a ottenere il ritmo euclideo di parametri  $n = 18$  e  $k = 8$  si ottiene il ritmo (3,2,2,2,3,2,2,2) che può essere ruotato in (2,2,3,2,2,2,3,2) – basta cominciare a leggere dal penultimo “2”. Possiamo dunque affermare che la prima battuta dello studio sia una battuta del tipo  $E(18,8) \cup E(18,8)$ . Ancora una volta, l'entrata in scena di una seconda voce, molto spesso sfasata rispetto alla prima, crea così un disequilibrio ritmico che porta a una situazione di maggiore caos. Se consideriamo la battuta 14, le due mani eseguono singolarmente due ritmi con distribuzione pressoché uniforme ed euclidea: la destra infatti coincide ritmicamente con il ritmo della prima battuta a meno di rotazione, vale a dire [1010100101010010101001010101001010]; la sinistra è leggermente più irregolare della destra: [0010101010101010010101001010100100]. Incastrando le due mani e tralasciando la gerarchia (sommiamo le stringhe posto per posto ponendo nel caso in cui ci sia un accento sia nella mano destra sia nella sinistra  $1+1=1$ ), otteniamo la stringa [1010101111111101011110101111101110]. Studiando le molteplicità delle distanze di questo ritmo otteniamo che molte distanze hanno una molteplicità fissata pari a 20 o 21. Per essere più precisi, le distanze 4, 7, 14, 16 e 17 hanno molteplicità 21; le di-



stanze 6, 9, 10, 12, 13, 15 hanno molteplicità 20; le distanze 5,8,11 hanno molteplicità 19; abbiamo poi pochissime eccezioni come le distanze 1 e 3 con molteplicità 18 e la distanza 2 con molteplicità 23. Ciò che si può notare e che appare evidente ad una prima lettura è che le molteplicità si attestano tutte su valori tra i 18 e i 21 (con due eccezioni). La struttura geometrica verso la quale si avvicina la struttura di questo ritmo è dunque quella di *difference set*. Un *difference set*, sulla base della sua definizione formale [5], avrebbe ogni distanza con la stessa molteplicità. Se studiamo con lo stesso metodo una delle battute finali della prima parte dello studio – che potremmo dividere formalmente in tre sezioni – otteniamo ancora una volta una struttura geometrica simile. Prendiamo la battuta 25: ancora una volta si metta in evidenza la mano destra, che esegue il ritmo [1001010010101010010101001010100100] e la mano sinistra che invece esegue [10101001010101001000100101010000000]. Di nuovo, sommando le due stringhe e ponendo il valore 1 qualora due accenti fossero concomitanti, si ottiene la stringa poliritmica [101111010111111010011101011110100100]. Anche in questo caso le molteplicità di ciascuna distanza si attestano a valori molto vicini tra loro; le distanze 3, 5, 9, 10, 13, 14, 17 hanno tutte molteplicità 15; altre molteplicità hanno valori tra i 13 e i 16 con una eccezione. Nella seconda parte dello studio e poi verso la fine, ritorniamo invece a situazioni ritmiche meno complesse, per poi raggiungere ritmi euclidei o rotazioni di essi. Abbiamo una struttura ritmica che dunque parte da ritmi complessi ma riconoscibili, per poi raggiungere una situazione più caotica e meno comprensibile da un punto di vista percettivo, per poi finire nuovamente con ritmi simili a quelli iniziali. Questo assetto formale di ordine-caos-ordine è il punto forte di questo studio, che permette il raggiungimento di un punto massimo fatto di dinamiche, ritmi e altezze estremi.

### 5. Parametrizzare il livello di complessità

Ci chiediamo a questo punto se esista un metodo e dunque un parametro per quantificare la complessità ritmica. Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, la complessità dipende strettamente dalla struttura geometrica che sta alla base del ritmo. Alcuni studiosi hanno definito un indice di irregolarità, vale a dire un indice che quantifichi

quanto un ritmo differisce da un ritmo fatto di accenti ritmici distribuiti su di una circonferenza in modo che essi siano vertici di un poligono regolare inscritto alla circonferenza. Vale la pena specificare fin da ora che l'indice di irregolarità considera il poligono ottenuto congiungendo gli accenti ritmici, cioè con  $k$  vertici e il poligono regolare con vertici in numero pari agli accenti ritmici, cioè sempre  $k$ . Per un ritmo  $R = R(n, k)$  avente rappresentazione su di una circonferenza, l'indice di irregolarità [2] si definisce come:

$$I(R) = k \sin\left(\frac{\pi}{k}\right) - \sum_{i=0}^{k-1} \sin\left(\frac{\theta_i}{2}\right),$$

dove gli angoli  $\theta_i$  sono gli angoli al centro della circonferenza tra due accenti ritmici adiacenti.

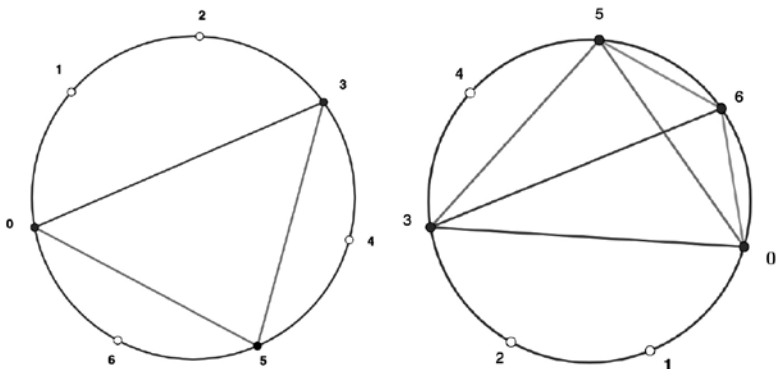
Vogliamo ora dimostrare che l'indice di irregolarità non ha nulla a che vedere con un ipotetico indice di complessità. Infatti, si prenda come esempio il ritmo di sedicesimi che scaturisce all'interno della nota *Fuga a tre voci con alcune licenze* nel quarto tempo della Sonata op.106 di Ludwig van Beethoven. Il ritmo, costruito su una battuta con un tempo di  $\frac{3}{4}$ , è il seguente:



Esso è chiaramente un ritmo massimamente irregolare, perché tutti gli accenti ritmici sono posti uno vicino all'altro. In altre parole, tra tutti i ritmi del tipo  $R = R(12,7)$ , esso è quello che più si allontana dall'ettagono regolare. In ogni caso esso non è un ritmo caotico, d'altra parte è facilmente riproducibile e imitabile. In aggiunta, esso è un ritmo *Erdős-deep*: infatti per ogni molteplicità, esiste una particolare distanza avente proprio quella molteplicità. Abbiamo una coppia di accenti a distanza 6, due coppie a distanza 5, tre coppie a distanza 4, quattro coppie a distanza 3, cinque coppie a distanza 2 e infine ben 6 coppie a distanza 1. In sostanza la massima irregolarità non coincide con la massima complessità, anzi

talvolta un ritmo massimamente irregolare è ben più facile da riprodurre di altri ritmi molto più vicini a una situazione di uniformità.

Si può quindi pensare a un indice di complessità che sia minimo qualora fossimo in presenza di un ritmo *Erdős-deep* e massimo qualora fossimo in presenza di un ritmo generato da un *difference set*. Il seguente indice dovrebbe stimare la complessità di un ritmo che



si trovi in una configurazione intermedia tra quella euclidea uniforme e quella di *difference set*. Come prima proposta si potrebbe dunque considerare un indice a valori razionali, che dipenda sicuramente da  $n$ . Infatti più  $n$  è grande, maggiore sarà la complessità ritmica. Si può dunque pensare che l'indice di complessità  $I_c$  sia calcolabile con alcune premesse; la prima è che tenendo conto che la complessità di un ritmo aumenta sulla base di quante distanze abbiano una stessa molteplicità, dovremo tener conto delle rispettive molteplicità delle varie distanze. Si consideri che il numero totale di distanze che intercorrono tra gli accenti ritmici in un ritmo ciclico è  $N_d = \binom{k}{2}$ . Raggruppiamo ora queste distanze in base alla loro molteplicità; ci chiediamo quante distanze, diverse tra loro, abbiano una stessa molteplicità  $m$ . A tal proposito si definiscano le quantità  $d_1, d_2, \dots, d_t$  come i rispettivi numeri di diverse distanze con molteplicità fissate rispettivamente nei valori interi  $m_1, m_2, \dots, m_t$ , e poniamo  $D = \sum_{i=1}^t d_i$  allora diremo che l'indice di complessità di un ritmo  $R = R(n, k)$  è definito come il seguente prodotto:

$$I_c = n \cdot \prod_{i=1}^t \frac{d_i}{D}$$

La proposta fatta può essere un buon compromesso: si immagina infatti che tutte le distanze abbiano la stessa molteplicità, quindi avremmo solo  $d_1 = D$  e dunque:

$$I_c = n \cdot \prod_{i=1}^1 \frac{D}{D} = n \cdot 1 = n;$$

al contrario, se ciascuna distanza avesse una molteplicità diversa, avremmo che l'indice di complessità sarebbe  $I_c = n \cdot \prod_{i=1}^D \frac{1}{D} = n \cdot \frac{1}{D^D}$ , vale a dire una quantità molto più bassa rispetto alla precedente, con valori non banali di  $D$ . Se si considera il ritmo caotico [1001011], abbiamo molteplicità 2 per ogni distanza. Dunque abbiamo che  $D = 3$  perché ci sono tre distinte distanze in totale e abbiamo che  $d_1 = 3 = D$ . In questo caso l'indice di complessità è

$$I_c = 7 \cdot \frac{3}{3} = 7.$$

Se invece consideriamo il ritmo euclideo [1001010] abbiamo una ( $d_1 = 1$ ) distanza cioè la distanza 2 con molteplicità 2 e una ( $d_2 = 1$ ) distanza cioè la distanza 3 con molteplicità 1. Pertanto abbiamo che  $d_1 = 1$ ,  $d_2 = 1$  quindi possiamo calcolare l'indice di complessità ponendo:

$$I_c = n \cdot \prod_{i=1}^t \frac{d_i}{D} = 7 \cdot \prod_{i=1}^2 \frac{d_i}{2} = 7 \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} = \frac{7}{4} = 1.75.$$

## 6. Ritmi ciclici su più misure

L'analisi effettuata nei paragrafi precedenti è un'analisi che ha come sua ipotesi costitutiva la presenza di una gerarchia ritmica data dalle misure di tempo, dipendente ovvero dalla lunghezza di ogni battuta e dalla disposizione degli impulsi all'interno di essa. Nella composizione contemporanea potremmo imbatterci in un brano composto da un ritmo nel quale non esista una gerarchia a livello di battuta, ma che sviluppi una complessità che si possa studiare solo a livello di più battute. Infatti talvolta il compositore incasella

un ritmo complesso in battute con un tempo stabilito solo per una facilitazione nei confronti del musicista esecutore, ma esplicitando il fatto che non è possibile capire la costruzione ritmica limitandosi allo studio di una battuta. Un tentativo sperimentale condotto dal compositore Marco Uvietta, con il quale si sta intraprendendo un progetto di *alleanza* tra composizione musicale, esecuzione e matematica pura, è quello di costruire un ritmo complesso a partire da ritmi euclidei del tipo  $k$  divisore di  $n$ , distribuiti però su più battute. Un primo campione prevede che si consideri come unità minima ritmica la croma e che si sovrappongano sei voci che eseguono note differenti e da un punto di vista ritmico così costruite. La voce più bassa è costituita da un'unica nota tenuta per 35 crome, una seconda voce è tenuta per 21 crome, la terza per 15, la quarta, quinta e sesta rispettivamente sono tenute per 7, 5 e 3 crome. Otteniamo le seguenti stringhe basate su 105 pulsazioni (crome):

[100 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 001 000 000 000  
000 000 000 000 000 000 000 000 010 000 000 000 000 000 000 000  
000 000 000 000]

[100 000 000 000 000 000 000 100 000 000 000 000 000 000 000 100  
000 000 000 000 000 000 100 000 000 000 000 000 000 100 000 000  
000 000 000 000]

[100 000 000 000 000 100 000 000 000 000 100 000 000 000 000  
100 000 000 000 000 100 000 000 000 000 100 000 000 000 000 100  
000 000 000 000]

[100 000 010 000 001 000 000 100 000 010 000 001 000 000 100  
000 010 000 001 000 000 100 000 010 000 001 000 000 100 000 010  
000 001 000 000]

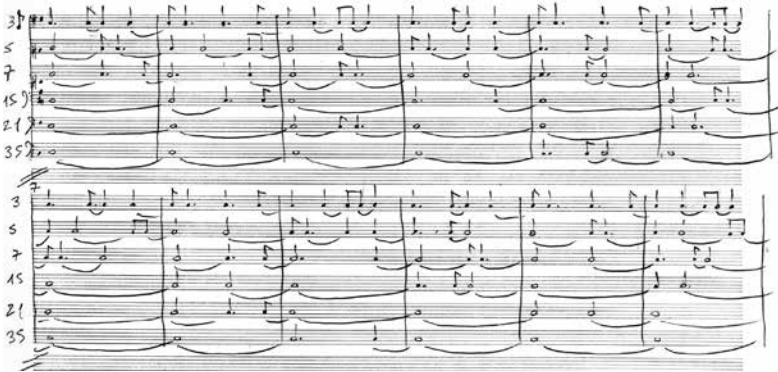
[100 001 000 010 000 100 001 000 010 000 100 001 000 010 000  
100 001 000 010 000 100 001 000 010 000 100 001 000 010 000 100  
001 000 010 000]

[100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100  
100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100 100  
100 100 100 100]

le quali, sommate tra loro, danno luogo alla seguente stringa poliritmica:

[100 101 110 110 101 100 101 100 110 110 100 101 100 110 100  
100 111 100 111 100 100 101 100 110 100 101 101 100 110 100 110  
101 101 110 100]

A livello di molteplicità abbiamo una situazione intermedia tra l'ordine e il caos. Si notano ben nove diverse distanze (ovvero le distanze 1, 2, 13, 16, 29, 32, 34, 41 e 47) con molteplicità 24; sei distanze con molteplicità 26; 5 distanze con molteplicità 5. Abbiamo poi molteplicità più rare. Se tutte le distanze avessero la stessa molteplicità, avremmo una condizione di caos totale. Nel caso esaminato abbiamo gruppi di diverse distanze con una stessa molteplicità. Analizzando le parti successive, si ottengono nuovamente configurazioni a metà strada tra il massimo caos e il massimo ordine. Ci è parso interessante portare questo tentativo sperimentale, il quale introduce l'idea che si possa raggiungere un limite di complessità ritmica semplicemente intersecando tra loro ritmi completamente uniformi.



Es. 1. Un estratto dello studio del compositore Marco Uvietta, analizzato in questo paragrafo.

## 7. Conclusioni

Che la matematica possa quantificare la complessità di una stringa ritmica è cosa certa, tuttavia molti sono ancora i problemi aperti che sorgono in questo ambito. Innanzitutto è bene ribadire che il presente studio esamina il problema di complessità ritmica da un punto di vista strettamente teorico e matematico avanzando una proposta di modello teorico tutto da verificare e consolidare: vale la pena notare infatti che è possibile che il modello matematico che

meglio quantifichi la complessità ritmica sia ancora tutto da identificare e ricercare; potrebbero esistere sicuramente altre teorie musicali-matematiche altrettanto efficaci che possano dare una chiara visione circa la complessità ritmica. Un problema aperto è quello in grado di rispondere alla domanda se esistono e quali sono i limiti quantificabili di complessità ritmica da un punto di vista percettivo. Una simile domanda richiederebbe sicuramente una seria e approfondita analisi statistica circa la percezione musicale di auditori accuratamente selezionati, magari con una solida formazione musicale e di campioni ritmici accuratamente costruiti con ritmi a complessità crescente. Si tratta sicuramente di un progetto ambizioso, in grado di fare luce su questioni di organizzazione del discorso musicale e in grado di dare una misura della complessità del linguaggio musicale. Con il compositore Marco Uvietta, del quale si dà un *exemplum* musicale di complessità volutamente costruita nel paragrafo precedente, si sta intraprendendo un progetto con questa finalità ultima, progetto che si fonda appunto sulla base di una solida alleanza tra più discipline.

Un secondo problema aperto che val la pena citare è se esista un metodo volto alla costruzione di ritmi perfettamente caotici partendo da una sovrapposizione di ritmi ordinati o euclidei. La cosa sarebbe di grande interesse sia dal punto di vista matematico che da quello musicale.

### *Bibliografia*

- [1] E.D. Demaine, F. Gomez-Martin, H. Meijer, D. Rappaport, P. Taslakian, G. Toussaint, T. Winograd and D.R. Wood, *The distance geometry in music*, Computational Geometry, 42(5) (2009), 429–454.
- [2] P. Taslakian, *Musical rhythms in the euclidean plane*. School of Computer Science, McGill University, Montreal, Quebec, 2008.
- [3] G. Toussaint, *The euclidean algorithm generates traditional musical rhythms*. School of Computer Science, McGill University, Montreal, Quebec, Canada, 2005.
- [4] J. Novák, A survey on almost difference sets, arXiv:1409.0114v1
- [5] J.H. van Lint and R.A. Wilson, *A course in combinatorics*. Cambridge University Press, 1992.

Per una maggiore comprensione della parte matematica, il lettore può consultare questo articolo in lingua inglese con alcune illustrazioni aggiuntive: <http://www.the-ica.org/Volumes/92/Reprints/BICA2020-19-Reprint.pdf>.





## **MIMESIS / Tetragramma**

1. Pier Alberto Porceddu Cilione, *Darshanim. Contributi a Interpretazione. Reti di relazioni generate da un'opera d'arte Vol. 1*
2. Giuseppe Milan e Jania Sarno (a cura di), *Tra creatività e interpretazione. Esplorazioni nella rete di relazioni generate da un'opera artistica*

*Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2022  
da Geca Industrie Grafiche – San Giuliano Milanese (MI)*