



*Vere risonanze elusive:
la poetica del compositore
Federico Incardona nello specchio di
Maldoror riflesso da Bachelard*

di Stefano Lombardi Vallauri

I – MOTIVAZIONE. METODO

Sensazione diffusa è che la musica accademica – comunemente detta classica – sia finita, stia terminando il suo corso evolutivo millenario. Non è soltanto l'“incuriosità” (per dirla con Boulez) dell'amatore tradizionalista anche esperto che non riconosce la dignità di compositori successivi a Mahler e Stravinskij; o il compiacimento di chi con disposizione postmoderna equipara la dignità di tutte le tradizioni oggi conviventi, escluse appunto solo quelle moderniste. È proprio l'opinione del musicologo specialista di musica accademica contemporanea, che pur conoscendo tutte le ultime più pregevoli tendenze, non ritiene che stiano proponendo qualcosa di nuovo-e-importante pari a quanto prodotto fino circa al 1980 (anche tenendo presenti le possibilità propiziate dalle nuove tecnologie elettroniche e informatiche, che invece secondo molti sarebbero la più valida eccezione al supposto esaurimento inventivo generale). La sensazione terminale – che si mette a tacere più per “ottimismo della volontà” che per i pochi effettivi riscontri contrari – è tanto più tragica per colui che dedica la vita a scovare, nel *mare magnum* di tutte quelle esistenti anche di ottima fattura, le musiche realmente essenziali capaci di intensificare ed espandere le facoltà della musica stessa d'agire in modo potente sulla psiche umana.

La musica di Federico Incardona (Palermo, 1958-2006) costituisce oggettivamente l'apertura di un campo d'esperienza inedito e prezioso, la cui specificità può essere adeguatamente descritta soltanto impiegando insieme categorie strettamente tecnico-stilistiche musicali e categorie globalmente esistenziali e culturali, psico-antropologiche e filosofiche – come ad esempio quelle chiamate in causa dall'epistemologia di Gaston Bachelard. Qualsiasi analisi dev'essere all'altezza del suo oggetto per ciò ch'esso è. Non esistono limiti disciplinari precostituiti per l'analisi musicale, dato che la musica è sì in senso stretto organizzazione e forma del suono, ma anche e non marginalmente relazione con altro, intreccio coi più diversi strati di realtà. Come modello di riflessione specialistica



sulla musica, appare oggi altrettanto inadeguata sia da una parte la libera interpretazione mediante associazione di idee, per quanto acute, profonde, eleganti, sia dalla parte opposta l'analisi positivista dei dati sonori-strutturali, sebbene in quanto tale ineccepibile ed esauriente. L'unica analisi in grado di rendere giustizia alla musica in tutti i suoi livelli di senso – tecnici intrinseci, oppure relativi a categorie diverse della realtà – è una che precisamente spieghi i nessi tra i dati intrinseci e le categorie altre.

II – TRIANGOLAZIONE INTERDISCIPLINARE

Questo saggio si pone l'obiettivo d'illuminare una prima singola faccia di un prisma che è la "ricezione attiva", da parte di Federico Incardona, dei suoi *auctores* letterari – poiché per questo compositore di musica i padri e i modelli della sua arte, e della sua visione del mondo che nell'arte converge, non sono esclusivamente altri compositori ma anche, quasi parimenti decisivi, alcuni scrittori e poeti. Tra cui Lautréamont, letto avidamente e metabolizzato durante l'adolescenza (Lauro c.p.), per Incardona periodo cruciale di fulminanti acquisizioni sfociante direttamente nell'assai precoce maturità artistica. Di fianco a Lautréamont altre facce del prisma, solo in superficie e in apparenza eteroclitico, sono (in mero ordine cronologico) Rimbaud, Kavafis, Hofmannstahl, Trakl, Céline, Burroughs, D'Arrigo... (Capizzi 2011)¹.

A un primo approccio fu difficile per chi scrive comprendere le ragioni dell'intimo consenso d'Incardona ai *Canti di Maldoror*, e si lasciò la questione in sospeso a tempo indeterminato. Fortuna volle però che poi ci s'imbattesse nel *Lautréamont* di Bachelard, testo mirabile di per sé, ma soprattutto leggendo il quale era impossibile per l'esegeta incardoniano non rinvenire pullulanti osservazioni che rispondevano in profondità a interrogazioni sostanziali sulla poetica del compositore. Qui dunque si tenterà di rendere espliciti i motivi, forse reconditi ma non per questo meno fondati, della consonanza tra il musicista tardo-novecentesco e il poeta vissuto un secolo prima, profittando proprio della mediazione bachelardiana: si cercherà di stabilire la posizione di una musica attraverso una triangolazione con letteratura e filosofia. Può essere un azzardo per l'analisi musicologica allontanarsi tanto dal suo stretto dato oggettivo; tuttavia, assumendo una prospettiva comparativa inter-artistica, se si ammette che possano esistere affinità tra una poetica musicale e una letteraria, e che possano avere un rilievo essenziale ancorché documentate a mala pena e poggianti su una rete di prove categorialmente ibrida (musica e letteratura non formano un *continuum*, tra partitura e libro non è invocabile un *testo* intermedio), allora malgrado tutto quelle "distanti affinità" è necessario tentare nel modo più attendibile possibile di argomentarle. L'insegnamento di Bachelard torna quindi utile in due sensi: nel merito del nostro argomento, perché la luce ch'egli getta su Lautréamont si riflette su Incardona; e in generale dal punto di vista metodologico, perché ci corrobora nella scelta d'intersecare le discipline, di fare che una stimoli e articoli l'altra, infine di chiamare il positivismo alla prova più difficile (la sfida per questo più invitante), che lo

¹ Che svolge il censimento pressoché completo delle fonti letterarie adoperate da Incardona nelle sue opere. La rete dei rapporti del compositore con autori letterari eccede d'altronde questo primo insieme, e soprattutto va decifrata sul piano della poetica.



conduce ad un colmo paradossale: non limitarsi a spiegare ciò che già direttamente di per sé si offre come dato positivo, bensì comprendere nel proprio dominio precisamente ciò che materialmente ed epistemologicamente è più evanescente.

Col *Lautréamont* Bachelard intende dare un saggio programmatico ed esemplare di "psicologia poetica" (Bachelard 2009: 71): di analisi psicologica di un'opera, non del suo autore (di questo, nel caso, solo a scopo strumentale). Ciò ch'egli individua come *complesso di Lautréamont* è un complesso prettamente letterario, non personale. Così il *complesso d'Incardona*, che con quello si vuole raffrontare, è a sua volta qualcosa di psicologico ma sprofondato in una musica, non in una singolare biografia. La stessa *poetica esplicita* espressa da Incardona in parole (con testi spesso lucidissimi) va ben distinta da ciò che riguarda lui in quanto persona, e considerata invece nel riferimento costante alla *poetica implicita* espressa nella musica, ch'è l'istanza decisiva per ogni discorso critico.

III.1– POESIA ATTIVA ≈ CORPORIFICAZIONE

La prima connessione che attraverso la lettura bachelardiana si stabilisce tra Incardona e Lautréamont concerne l'importanza che nell'arte d'entrambi assume l'impulso fisico, lo stimolo neuromuscolare dell'azione. Bachelard postula l'esistenza, lungo la storia della letteratura, di "un ramo molto particolare dell'evoluzione poetica [...], una vera *linea di forza* dell'immaginazione" (Bachelard 2009: 99), che si distingue per il "carattere biologico" (Bachelard 2009: 100), direttamente *animato*, della scrittura: non tanto in superficie nei temi esposti quanto in profondità nelle energie stesse ch'eccitano l'invenzione e la formazione del tessuto verbale, e di conseguenza la fantasia ri-creativa del lettore. È plausibile poi ipotizzare la trasversalità di questo lignaggio dell'immaginazione viva (differente dall'immaginazione di vita) attraverso le varie arti (non solo occidentali): facilmente nella danza, inoltre nelle arti grafiche ecc. e pure, per quel che c'interessa, nella musica.

Nei *Canti di Maldoror* "questa dinamogenia precisa, dettagliata, analitica" (Bachelard 2009: 62) produce di preferenza forme animali, come constata Bachelard con un accurato censimento: "400 atti animalizzati. Certe pagine hanno una densità animale incredibile" (Bachelard 2009: 20). Il movente (in accezione etimologica), il contenuto e il senso delle azioni, al di qua e al di là della loro innumerevole casistica concreta, è *impulso animale*. Si giunge addirittura a "una sorta di stordimento della facoltà animalizzante che [...] animalizza qualunque cosa" (Bachelard 2009: 43). D'altronde "questa totalità animale, questo potenziale biologico variato" (Bachelard 2009: 27) non sta rispetto all'uomo come una realtà esterna, è una prerogativa propriamente riservata a lui, che la vive "dal di dentro" (Bachelard 2009: 21): "L'uomo appare allora come una somma di possibilità vitali, come un *sur-animale*, ha tutta l'animalità a sua disposizione" (Bachelard 2009: 27). Poiché, inevitabilmente, in ogni poesia tutto l'extra-umano funge da metafora dell'umano. Infatti nei *Canti*, pure, si trascende la base animale e si presenta quello che Bachelard può definire il modello d'una "poesia nervosa" (Bachelard 2009: 17): "poesia attiva" (Bachelard 2009: 22), corporea, ma perfettamente umana. A questo livello, in generale, "l'immaginazione ducassiana è *naturale*" (Bachelard 2009: 43), biologica: "le metafore sono costantemente



ricondotte alla loro base vitale" (Bachelard 2009: 27); "quando la coscienza organica si precisa in Lautréamont è sempre la coscienza di una forza" (Bachelard 2009: 61). "L'opera ducassiana convoca innumerevoli *immagini corporee*, proiezioni attive" (Bachelard 2009: 60), "con una volontà tale che la traiettoria diventi una fibra, un nervo, un muscolo" (Bachelard 2009: 34).

La poesia è attiva perché non si limita a riferire o descrivere un'azione, recependola in questo senso passivamente dalla realtà, ma perché la compie, la realizza. La poetica ducassiana è "un sistema di energia violenta che scheggia il reale per vivere senza scrupoli e senza difficoltà una *realizzazione*. Lautréamont impersonifica una specie di *funzione realizzante* che fa impallidire *la funzione del reale* sempre appesantita dalla passività" (Bachelard 2009: 63). "Da allora, mai il bello può essere semplicemente *riprodotto*; bisogna innanzitutto che sia *prodotto*" (Bachelard 2009: 76). Bachelard suggerisce di "assumere i *Canti di Maldoror* come pretesto per comprendere cosa sia un'opera che si stacchi, in qualche modo, dalla vita quotidiana per accogliere un'altra vita che bisogna designare con un neologismo e una contraddizione: come una *vita invivibile*" (Bachelard 2009: 70): "vita", perché non è una *fictio* ma una realtà effettivamente proiettata, segnatamente una realtà vitale, corporea, attiva; "invivibile" perché, evidentemente, l'uomo non può vivere la vita – sia pure umana – dell'opera. Può, nondimeno, viverla per *empatia*. Talché il processo – un processo letterario ma anche sempre ultra-letterario in quanto reale, vissuto – si completa: il poeta non finge la realtà bensì su un altro piano la suscita, e il lettore non riceve solo il messaggio referenziale ma rivive l'azione poetica coi propri muscoli e nervi. Nella definizione più sintetica, Lautréamont "è un attivo, un attivatore" (Bachelard 2009: 61). "Alcuni poeti immediati determinano nella nostra sensibilità una specie di induzione, un ritmo nervoso, ben diverso dal ritmo linguistico" (Bachelard 2009: 76). "Leggendo *attivamente* i *Canti di Maldoror*, svegliando in sé le simpatie muscolari [...] si arriva a formare una specie di *ginnastica centrale*" (Bachelard 2009: 60). Questa "sensibilità cinestetica propriocettiva" (Bachelard 2009: 77, in nota) "il lettore in docile simpatia con Maldoror la sente ravvivarsi quasi fibra per fibra. Un'*imagerie* animalizzata l'aiuta a raggiungere questo curioso stato di analisi muscolare" (Bachelard 2009: 77).

La poesia che si fa azione corporea implica una viva coscienza temporale dell'azione medesima: "Questa violenza immediatamente realizzata [...] è, secondo noi, il segreto della poesia attiva, della poesia ardente. L'ardore è un tempo, non un calore" (Bachelard 2009: 22). Trascura ciò ad esempio "la fisiognomica, [che] nelle sue descrizioni anatomiche, ha dimenticato quasi completamente i caratteri temporali del viso" (Bachelard 2009: 80). E ciò fa difetto soprattutto alla poesia descrittiva, finanche quella che descrive fenomeni temporali, azioni le più dinamiche, se essa stessa in quanto scrittura non è innervata, fatta fibra di muscolo agente. Al contrario, la temporalità vissuta è l'ovvio *atout* della musica, di qualunque musica. Non per caso Bachelard, per formulare il concetto della coscienza rivolta su sé stessa durante l'azione corporea, utilizza un complesso di metafore musicali: "Questa endoscopia illumina la coscienza del muscolo più dinamicizzato. Allora, risuona, come le corde d'una lira vivente, è un elemento del lirismo muscolare. L'armonia si completa da sola: la coscienza muscolare particolare trascina, per sinergia, tutto il corpo" (Bachelard 2009: 61).



L'impulso fisico realizzato dall'opera e sentito come tale interiormente per empatia nel suo svolgimento temporale costituisce il nesso tra la poesia di Lautréamont e la musica d'Incardona. Quest'ultimo ne fa proprio un manifesto:

Innanzitutto io non sono un compositore. Piuttosto preferisco la definizione staliniana di 'ingegnere delle anime'. [...] Penso che la musica sia la corporificazione dell'intelligenza, ma non nel senso di Hoene Wronski [...], un teorico maestro di Varèse, da cui lui dedusse la definizione di musica come intelligenza del suono, nel senso della sua corporificazione. No, a me interessano i corpi viventi, i corpi vibranti, fisici, che a loro volta sono corporificazione della loro intelligenza. [...] C'è una grande tensione, continua. Essa tende [...] alla bellezza o alla compiutezza di un progetto fisico che non ho concepito io, ovviamente, e quindi tutti i miei pezzi li definirei erotici, anche in omaggio a Bussotti, il mio maestro segreto. [...] In realtà l'incorporazione dell'erotismo nel suono avviene tramite una regola feroce che è quella del serialismo [...]. Ho progettato ad esempio un pezzo ancora arduo da risolvere, in cui serializzo pure le parti del corpo di un fanciullo. (Passannanti 2011: 26).

La serie dodecafonica, come ordinamento di intervalli dissonanti – il materiale più "espressivo" della musica: il più umano, irriducibile tanto alla materia quanto alla forma –, è il mezzo tecnico prescelto per compiere la trasmutazione del corpo (bello, mobile, amante) in suono:

La musica è un letto in cui [il compositore] dissolve i corpi, tanta energia che altrimenti distruggerebbe tutto, e [lui] per primo. Nei suoi pezzi [egli] dissolve, distrugge tutta quell'energia, che è quella della (meraviglia della) bellezza di un corpo. La serie è un altro letto, in cui costringere l'enorme energia che gli intervalli hanno. (Incardona c.p.).

Perché, il compositore, è "dall'occhio amoroso che decifra/in ogni spalla avambraccio gola il suo destino:/scrivere, scriverVi" (Incardona 2011c: 294). È suo compito necessario, fatale, scrivere la carne sui pentagrammi, trasformare in suono l'oggetto vivo, attivo, del desiderio. Come l'animale aggredito ducassiano, dato che – ricorda ancora Incardona, ma sembra Bachelard – "Per l'uomo paleolitico, disegnare, dipingere o scolpire l'animale desiderato corrisponde ad una vera e propria creazione. Né è la rappresentazione in se stessa a costituire il fatto essenziale, bensì piuttosto l'azione' di rappresentare [...]. L'arte preistorica è essenzialmente azione [...] creatrice" (Louis-René Nougier, cit. in Incardona 2011b: 287).

III.2 – Cinetismo ≈ Suono Mobile

In quanto svolgimento di fatti sonori nel tempo, la musica è sempre dinamica, movimento (in tal senso lo è anche il caso limite di quella costituita da un suono che dura a lungo perfettamente uguale a sé stesso, poiché dinamica è la coscienza in ascolto). Ma differenti costituzioni interne rendono le varie musiche più o meno dinamiche. La scrittura d'Incardona – in questo aderendo in pieno alla tendenza principale del suo tempo, verso la composizione *del suono* prima ancora che *coi suoni* – mobilita in modo sistematico ciò



che la musica accademica tradizionale un po' trascurava e un po' curava in modo intuitivo affidandolo a inveterate prassi esecutive implicite: attraverso costanti e continue variazioni di timbro, articolazione e intensità cui assoggetta ogni singola nota (Collisani 1999; Spagnolo 2012: 221-225), ottiene un suono perennemente mobile (Cecchinato 1999), perciò quanto mai *vivo*. Dopo gli intervalli dolenti e sanguinanti – le dissonanze esaltate dall'utilizzo sapiente del dispositivo dodecafonico – questo è un ulteriore tratto di stile sviluppato da Incardona nella direzione d'una musica corporea, vivente. Dal canto suo Bachelard, a proposito di Lautréamont, individua "il cinetismo come bisogno poetico fondamentale" (Bachelard 2009: 44): "Nei *Canti di Maldoror* nulla è passivo" (Bachelard 2009: 18); "la vita animalizzata è il segno di una ricchezza e di una mobilità degli stimoli soggettivi. È l'eccesso del voler-vivere che deforma gli esseri e determina le metamorfosi" (Bachelard 2009: 20).

Pure lo specifico carattere crudele, aggressivo del cinetismo ducassiano – "Le reazioni metamorfosanti sono violente perché *la creazione è una violenza*" (Bachelard 2009: 56) – si ritrova in Incardona, la cui continua manipolazione e cura del suono, che si direbbe amorevole, si converte spesso in tensione lancinante, sfibramento, estenuazione sadica: "Gli artigli lacerano meglio con un movimento leggero e delicato di torsione" (Bachelard 2009: 34). Riguardo all'equazione dolore = piacere – valida forse, oltre che nel campo erotico, in quello musicale più che in qualsiasi altro – il compositore è esplicito (e impiega, appunto, una metafora animale): "un'impronta fortissima, una zampata. Ecco, per me la musica è una ferita, quando mi prende io sto male. Ma cosa vuol dire star male? Vuol dire percepire. Se uno sta bene non percepisce nulla" (Passannanti 2011: 29).

III.3 – ARDORE ≈ RABIDA LENTEZZA

Un aspetto delle partiture d'Incardona che mette in grande difficoltà gli interpreti (sia esecutori sia teorici) è l'estrema lentezza delle indicazioni metronomiche: il compositore "indica per le sue opere tempi lentissimi, 'ai limiti dell'arresto'" (Spagnolo 2012: 229). Dato che le figure ritmiche con cui articola questi metri quasi impraticabili sono invece costituite di frazioni molto piccole (gruppi mescolati di biscrome, semibiscrome, fuse ecc.), ci si chiede che senso abbia rallentare talmente l'unità di fondo: tanto varrebbe, per ottenere un risultato cronometrico identico (e con molto minore fatica anche per il compositore), adottare metri più rapidi e figure ritmiche meno intricate. Una risposta può ancora giungere confrontandosi con le intuizioni bachelardiane sui *Canti di Maldoror*, riguardo al *tempo*. Già l'epigrafe in testa al volume offre un'illuminazione: "Vivi con tanta rapidità da poter apparire immobile" (Bachelard 2009: 17). La musica d'Incardona, lentissima nell'agogica, è però radicalmente diversa da altre musiche lentissime in quanto composte di eventi molto radi (quelle ad esempio di Morton Feldman, del tardo John Cage ecc.). Essa al contrario è estremamente densa, fitta d'eventi: anzi, per la sua tessitura contrappuntistica che somma linee su linee formate di suoni tutti mobilitati in modo costante e addirittura temporalmente *continuo*, non potrebbe avere maggiore velocità d'elaborazione del dettaglio. Dunque entro un metro che di per sé sarebbe un trascinarsi stanco e pressoché insostenibile, dove la coesione lineare è sempre a rischio di disintegrarsi, si manifesta, paradossalmente, "in modo esemplare la frenesia della



metamorfosi e, soprattutto, la sua *felicità*" (Bachelard 2009: 22). Per questo è cruciale che il suono mobile incardoni sia eseguito perfettamente (Spagnolo 2012: 229-232), altrimenti resta solo la lentezza come fiacchezza, non innervata di desiderio, non fatta azione viva, fibra tesa nel tempo. Poiché una "delle peggiori calamità che possa prostrare un essere vivente è di non poter effettuare i suoi atti motori che a una andatura molto rallentata" (Georges Matisse, cit. Bachelard 2009: 24). Di nuovo, "L'ardore è un tempo" (Bachelard 2009: 22): non un tempo banalmente velocissimo, ebe frenico, ma una frenesia delibata nel suo continuo, lento – volutamente rallentatissimo – passare. Come nel congiungimento erotico, ancora, o come nell'aggressione: "rabido" è indicazione espressiva frequente nelle partiture d'Incardona, ch'egli intende come modo sintetico per significare "rapido" (pur nel tempo lento di base) e insieme "rabbioso": l'attitudine – diremmo – d'un animale, d'un predatore. L'obbiettivo è intensificare l'esperienza fino all'apice possibile per il corpo-mente dell'uomo, e nientemeno di generalizzare l'apicalità a tutti gli istanti del decorso formale; così, anche nella "conquista di un altro movimento, [...] di un nuovo tempo" rappresentata dal modello ducassiano, "il tempo deve essere concepito come un'accumulazione di istanti decisivi" (Bachelard 2009: 23).

III.4 – AGGRESSIONE ≈ COMPOSIZIONE

"Comprendere la violenza, è, per un filosofo, esercitarla in un modo consentito e ridotto, nella vita già aerea delle idee. *Comprendere* la violenza è dare alla violenza la garanzia morale dell'idealismo. Si scopre, così, un platonismo della violenza, una *violenza platonica*" (Bachelard 2009: 94). Per un compositore, *comprendere* la violenza è esercitarla nel suono, sui suoni: variandoli, piegandoli, forzandone l'intima costituzione. È esercitarla nella musica, che non è esattamente una regione metafisica, ma è la più ideale delle arti in quanto astratta, e in quanto rivolta all'udito, tra i sensi il più "aereo", il meno intrinseco al mondo tangibile. D'altronde già Paolo Emilio Carapezza nota che Incardona realizza a pieno "l'intuizione socratica, perseguita da Beethoven e Mahler, da Schönberg e Webern, che la musica sia il genere supremo di filosofia" (Carapezza 2012: 26).

Ma prima che il risultato effettivo della composizione, Incardona connette con la categoria dell'aggressione l'atto stesso del comporre, il momento creativo, che paragona alla caccia:

È tradizione orale, o superstizione, affermare che il musicista, il compositore, cercatore di suoni, discenda dalla stirpe dei primi cacciatori. Opinione non confortata da nessuna possibile revisione critica, da nessuna se non analogica disposizione a ricercare similitudini nell'atteggiamento, nel modo o nei metodi operativi che in un caso o nell'altro presuppongono il buio, il raccoglimento, l'attesa, sia nel momento in cui la preda attraversa lo spazio assegnato dalla posizione, sia nell'attimo in cui il suono solca la mente immaginale e viene catturato dal segno: in ogni caso freccia, zagaglia, sasso. (Incardona 2011b: 286-287).

Grazie alla serie dodecafonica – al suo determinismo come di pista d'animali verso fonte d'acqua – il compositore fa "la posta" agli intervalli (mirando quelli a loro volta che pungono, che feriscono): "il pensiero seriale [...] riesce a carpire il senso succoso, cosale,



dei rapporti tra suoni”, a “catturare l’emozione, senza disfarla: una rete per farfalle, che doni non la morte, ma permetta percezioni sempre più acuminata e lontananti” (Incardona 2007: 108). “Le prede ghermite dai pentagrammi del compositore palermitano sono forze, epifanie di pura energia”, ch’egli “rende sonore” (Spagnolo 2007: 3). Il tavolo da lavoro, lo chiama “il mio accesso alla cattura dei Suoni” (Incardona 2011e: 354), dove può, “come l’antico cacciatore, seguire i passi sulla neve, annusare le tracce di sangue che la freccia disperante dell’indagine intellettuale, dell’indagine sensoriale, della tentazione mistica, ha lasciato nel corpo vivo, in fuga, dell’inconosciuto, dell’inaudito, dello sconosciuto in Arte” (Incardona 2011b: 286).

III.5 – ADOLESCENZA

Bachelard analizza Lautréamont come portatore ed emblema di un complesso tipicamente adolescenziale, per la ribellione alla scuola, all’autorità, ai padri, al Creatore (Bachelard 2009: 55-56). Isidore Ducasse morì a 24 anni, adulto appena. Per questo, non stupisce la passione per Lautréamont d’Incardona ragazzo, ch’era il ribelle a *tutte* le norme (sociali, religiose, biologiche). Ma chi studia Incardona – un individuo per cui da subito e fino alla fine comporre è stato “l’essenziale” (Incardona c.p.) – deve dare il giusto valore al nesso tra ribellione personale e ribellione artistica.

Tutte queste virtù, tutti questi metodi – come prima tutte queste retoriche –, sono dei sistemi d’obbedienza. [...] Allora, la vita virtuosa è una vita troppo monotona, un pezzo del tutto nudo d’obbedienza, proprio come la vita letteraria è una vita troppo scolastica, troppo fedele agli eroi della scuola, un pezzo del tutto freddo d’eloquenza. La vita e il verbo reali devono essere delle rivolte, delle rivolte ‘coniugate’, eloquenti. (Bachelard 2009: 55).

La scelta d’una formazione da autodidatta (Carapezza 2012) rientra nella generale attitudine d’Incardona all’autodeterminazione, in ogni ambito. “La violenza, la rivolta, appaiono ad alcune anime come il solo sbocco per un destino *personale*. Disobbedire – per colui che non è stato toccato dalla grazia o dalla ragione – è la prova immediata e decisiva dell’autonomia” (Bachelard 2009: 56). Un’autonomia tanto più fulgida conquista il giovane, come Incardona, che “i doni di natura ce li ha tutti” (Sylvano Bussotti, cit. in Titone 1983: 61). Se non vira in direzioni solo distruttive, la rivolta è una condizione quasi necessaria affinché un adolescente che cresce in condizioni non svantaggiate divenga adulto in modo precoce, e Incardona può dirsi compositore maturo, al più tardi, a 22 anni – non prima di essere uomo indipendente anche nella condotta personale. Ancor più che con Lautréamont la sua identificazione determinante, esistenziale-estetica, è allora quella con Rimbaud.

Infatti, pure, “Dévotion [...] À l’adolescent che je fus” (Rimbaud 1984: 193). Sono, invero, “le risonanze dell’adolescenza” (Bachelard 2009: 55) nella maturità l’aspetto più interessante del complesso adolescenziale incardoniano, che dura, anzi è coltivato da lui pure in età adulta, quando termini e temi relativi alla fanciullezza e alla giovinezza rimbalzano tra i titoli delle sue opere e gli scritti poetici o teorici. Se da adolescente è un adulto precoce, da adulto il compositore rimane sempre adolescente. Da una parte la



gioinezza, come acme di vita e di bellezza, resta l'oggetto del suo desiderio e d'amore. Dall'altra come persona sociale e professionale egli persiste nel non trovare, non cercare, una posizione ordinaria, o anche solo minimamente rassicurante. Vale forse per lui il principio che "l'esperienza comune, nella vita comune, è – come ogni esperienza unitaria – una monomania. Vivere una vita semplicemente umana, seguendo una carriera sociale determinata, è sempre, più o meno, essere vittima di un'idea fissa" (Bachelard 2009: 66). Preferisce pensare (fin quando – tardi – s'accorge ch'è illudersi) di perpetuare la condizione di ragazzo, che precisamente si definisce per la prospettiva dell'illimitata libertà di scelta. In ciò differisce sia da Lautréamont sia da Rimbaud. "Se Lautréamont avesse vissuto, è in tutt'altro modo che avrebbe creato delle poesie. E non si può evitare di evocare il silenzio di Rimbaud per paragonarlo all'improvvisa critica che appare nella *Prefazione a un libro futuro*. In entrambi i casi, le anime invertono totalmente se stesse" (Bachelard 2009: 63). Incardona invece non s'inverte mai, rimane esistenzialmente – oltre che stilisticamente – pressoché dov'era all'inizio (in modo paradossale s'immobilizza nella posizione della massima potenziale mobilità).

III.6 – METAMORFOSI ≈ INFORMALE

L'identificazione della vita col movimento provoca l'avversione del compositore per le forme musicali chiuse, statiche, che bloccano il tempo tagliando l'opera in sezioni plurime nettamente separate, diverse tra loro in quanto caratterizzate da figure (*gestalten* timbrico-ritmico-testurali) a loro volta chiare e distinte, fisse e riconoscibili. Induce al contrario la predilezione per svolgimenti continui, dove le figure non fanno in tempo a profilarsi che già trasmutano, s'intrecciano con altre, dissolvono. Non si tratta comunque d'un continuismo estremo, dell'assenza assoluta di differenze nette a ogni livello (che pure non appartiene alla vita): informale non vuol dire informe, bensì forma in trasformazione. Si manifestano in effetti le figure, quasi coalescono, e la forma è scossa da eventi anche repentini, perfino catastrofici. Ma nulla mai la percezione può fermare, afferrare, astrarre dal generale scorrimento; mai il tempo presente è sufficiente a sé stesso, sempre è proteso verso il tempo successivo. Similmente, in ambito letterario, Bachelard trova "ragioni per classificare in due grandi gruppi i poeti a secondo che vivano in un tempo verticale, intimo, interno, come Baudelaire, o in un tempo liberamente metamorfosante, vivo come una freccia" (Bachelard 2009: 47). Anche qui è la mimesi della vita – o forse il contagio della vita sulla *techné* artistica – a imporre un regime di trasformazione: "È l'eccesso del voler-vivere che deforma gli esseri e determina le metamorfosi" (Bachelard 2009: 20); "l'essere vivente ha un *appetito di forme*, almeno tanto grande quanto un *appetito di materia*. Bisogna che l'essere vivente [...] renda solidali forme diverse, viva una trasformazione, accetti delle metamorfosi, ostenti una causalità formale realmente agente, fortemente dinamica" (Bachelard 2009: 100). "Il bello non è un semplice arrangiamento. Ha bisogno di potenza, energia, conquista. Anche la statua ha dei muscoli. La causa formale è d'ordine energetico. Anch'essa ha il suo culmine nella vita, nella vita umana, nella vita volontaria" (Bachelard 2009: 75).



Sappiamo che “l’immagine ducassiana è essenzialmente attiva, è l’istante di un voler-attaccare, la realizzazione d’una foga metamorfosante” (Bachelard 2009: 25), ma, al di là del particolare tropismo animalizzante, Bachelard prende le mosse da Lautréamont per concepire una *generale poetica della metamorfosi*:

L’immaginazione deve evitare [...] che le forme [...] s’induriscano [...]. Lo spirito deve dunque ritrovare la giovinezza della forma, il vigore o piuttosto l’allegrezza della causalità formale; deve ricalcare una crescita di bellezza, [...] raggiungere una causalità formale fremente, che sviluppa progetti in tutti i sensi. [...] L’immaginazione pura [...] gioisce naturalmente d’immaginare, dunque di cambiare le forme. La metamorfosi diviene così la funzione specifica dell’immaginazione. L’immaginazione non comprende una forma se non trasformandola, se non dinamicizzandone il divenire, se non sentendola come un taglio nel flusso della causalità formale. (Bachelard 2009: 104-105).

Se “gli istanti decisivi della causalità formale sono quelli in cui le forme si trasformano” (Bachelard 2009: 103), ciò che logicamente necessita è soltanto il tempo per la trasformazione, indipendentemente dalla materia – parola, suono, immagine – con cui vien creata la forma. Anzi, precisamente a scapito – in opposizione alle “poetiche visive, panoramiche, statiche” (Bachelard 2009: 39) – di un modo d’intendere qualsiasi materia come immagine, e l’immagine come una realtà ferma, morta: “del tutto visiva, dunque inerte” (Bachelard 2009: 38)². Il discorso si applica perfettamente a Incardona, che non aderisce al paradigma – tra i più importanti lungo il Novecento – della ‘spazializzazione’ del tempo musicale (Adorno 1959: 183-188; Carapezza 1964), bensì all’opposto accentua come non mai la tensione, la vettorialità temporale della musica in quanto sua qualità speciale e irriducibile.³

Oltre che anti-visuale, la poetica bachelardiana sviluppata a partire dai *Canti di Maldoror* è addirittura, al fondo, anti-linguistica e anti-concettuale. Enuncia anzitutto la “fatica del verbo” (Bachelard 2009: 65), “il problema della cultura del verbo” (Bachelard 2009: 98). Esalta la primitiva funzione attiva della poesia, “interamente differente dalla funzione semantica” (Bachelard 2009: 98), e schernisce quell’attitudine per cui l’uomo culturale “nomina con la prontezza di un Creatore” (Bachelard 2009: 86). Invoca infine un pensiero “libero da ogni trascinamento, staccato dall’ipnotismo delle immagini, nettamente distaccato dalle *categorie* del giudizio che sono delle concrezioni di prudenza spirituale, ‘degli stati fossili di repressione intellettuale’” (Bachelard 2009: 106)⁴. Qui Bachelard avvicina una delle questioni capitali dell’estetica musicale: le possibilità di senso e di significazione della musica in quanto arte e sistema di comunicazione non referenziale. Ora, è evidente che la musica patisce in misura minima il ‘problema’ e la ‘fatica’ del verbo e

² “En efecto, Bachelard se inscribe en una tradición francesa marcada por la crítica a la filosofía de la representación, y expresada en un pensamiento antivisual (Bataille, Levinas, Derrida, Foucault, Deleuze, Irigaray, entre otros), cuyas coordenadas trazó, hace ya algún tiempo, el norteamericano Martin Jay en *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*” (Vázquez 2002: 12).

³ Occorre tuttavia segnalare che Mastropietro (2012) legge varie partiture d’Incardona come esempi, invece, di un pensiero tendenzialmente “sincronico-spaziale”.

⁴ Oltre al *Lautréamont*, M.-P. Lassus (2010) indaga questa divisa anti-concettuale di Bachelard attraverso tutti i suoi altri testi; cfr. in particolare il cap. VIII, “Rêver, penser, voir”.



del concetto: nell'esatta misura, assai limitata, in cui oggetti e concetti esterni, ch'essa direttamente non designa, possono però esserle associati per vie semiotiche varie. Dal punto di vista di una poetica anti-visuale e anti-concettuale la musica gode quindi d'un naturale vantaggio. È vero che in ogni epoca certe musiche hanno tentato il contrario: annettersi la capacità di far preciso riferimento a cose, immagini o idee esterne. Ma la vocazione essenziale della musica è sempre piuttosto – comunque mediante l'azione della sua forma – indurre nell'ascoltatore stati di coscienza interni: qualcosa che tipicamente non è visuale, né facilmente definibile, e non è statico bensì dinamico, cangiante nel tempo. Con la sua musica stratificata di dense, continue trasformazioni, intensamente espressiva sul piano di una comunicazione pre- o ultra-razionale non mediata da forme e figure oggettivabili, Incardona rinnova "l'eterno romanticismo intrinseco alla musica da quando la musica acquistò la consapevolezza di essere privilegiato osservatorio dell'interiorità" (Incardona 1999a), "metafora dello stesso incessante movimento della psiche e dei sensi" (Incardona 2004: 41).⁵ Così, pure "i gesti di Lautréamont, allorché si sentono nei loro stimoli istantanei e raggruppati, ci informano, in *braille*, della nostra notte intima" (Bachelard 2009: 65).

III.7 – PRIMITIVO INTELLETTUALIZZATO ≈ TRANCE STRUTTURALISTA

La vita deve volere il pensiero. Nessun valore è specificamente umano se non è il frutto d'una rinuncia e d'una conversione. Un valore specificamente umano è sempre un valore naturale *convertito*. Il lautréamontismo, risultato d'una prima dinamicizzazione, ci appare allora come un valore da convertire, come una forza d'espansione da trasformare. Bisogna innestare, sul lautréamontismo, dei valori intellettuali. Questi valori ne riceveranno un mordente, un'audacia, una prodigalità [...]. Seguendo la nostra interpretazione non-lautréamontiana del lautréamontismo, si perderanno certamente tutti i piaceri della collera; si conserverà il fascino della vivacità. (Bachelard 2009: 107)

Il saggio di Bachelard termina e culmina in una programmatica sintesi di contrari: la poesia attiva, neuromuscolare ducassiana, su cui s'innesta il pensiero riflettente e culturale. Solo quest'armonizzazione "delle forze oscure e di quelle disciplinate del nostro essere" (Bachelard 2009: 102) restituisce la gamma completa dell'umano. Come Lautréamont, a maggior ragione Incardona, rappresentante d'una civiltà – segnatamente una musica – che ha raggiunto l'estremo della sofisticazione se non la sterilità, ravviva la propria tradizione esangue attingendo a fonti vitali primordiali: corporeità, giovinezza, erotismo, aggressione. "Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste" (Hölderlin 2010: 76 – *Sokrates und Alcibiades*). Lo fa, comunque, salvando pure gli strumenti tecnici di più recente elaborazione e potenzialmente più *micidiali*, cioè capaci d'uccidere definitivamente quella materia così viva e umana ch'è il suono. Ad esempio la dodecafonia, generalmente

⁵ Quando Carapezza (2012: 25) spiega che per Incardona "la musica è 'pensiero in suoni': discorso, *lógos*, *verbum*: discorso concentrato e sublimato, suprema poesia, anzi addirittura filosofia", segue – ci pare – un diverso ragionamento non in contraddizione col nostro, secondo cui lo stile incardoniano è essenzialmente dominato dai principi del *melos* (dove, comunque, la mutevolezza e la tensione nel tempo anziché la cristallizzazione delle figure) e dell'*espressione* (opposta a un formalismo per quanto squisito).



incolpata d'irrigidire e neutralizzare, per il suo automatismo e determinismo, ogni soggettiva fantasia ed espressione (Lombardi Vallauri 2007); da lui invece utilizzata in modo da portare la musica a un apice storico d'espressività assoluto.

La supposta antinomia – in verità felice dialettica – tra costruzione ed espressione, tra ragione ed *affetti*, su cui fatalmente converge ogni teoria estetica o etica della musica, Incardona la concilia onorando il valore precipuo d'entrambi gli opposti. In questo senso identifica nel Romanticismo – inteso quale “perenne categoria dell'anima” (Incardona 2004: 40) oltre che preciso momento storico con le sue propaggini nella Scuola di Vienna – la propria matrice poetica: “Il musicista romantico assume dunque in prima persona tale [...] ‘matematica notturna’, per giungere a giustificare, per giungere ad affermare quello che da un punto di vista soltanto razionale non è afferrabile, cioè la pura emotività” (Incardona 2011d: 147). Sempre secondo quest'ambivalente orientamento razionale/affettivo Incardona, a partire dalla “volontà schönberghiana di unire intelletto ad espressione in un unico folgorante atto alchemico” (Incardona 2011a: 261), riconosce poi in Webern “la fulgida sinergia di rigore ed emozione, il compimento etico del Romanticismo (Incardona 1999b: 237), infine raccoglie “la rovente eredità dello ‘strutturalismo’ etico-emotivo di Mahler e Webern [...] dalle opere di Bussotti” (Incardona 1999b: 235).

Se il “poeta dei muscoli e del grido” (Bachelard 2009: 75) nell'inno alle “matematiche severe” elogia l'Onnipotente per quel “lavoro memorabile che consisté nel far uscire dalle viscere del caos i vostri tesori di teoremi e i vostri magnifici splendori” (Lautréamont 1968: 101-103), così a sua volta Incardona definisce la musica: “È matematica delle emozioni, le logiche strutturali servono per veicolare i movimenti psichici” (Rota 2011: 343). Anche lui, come Lautréamont “che cerca nell'assioma una regola automaticamente inviolabile” (Bachelard 2009: 67), soddisfa attraverso la serie dodecafonica la stessa esigenza di un *nomos* fondativo, da rispettare ma pure insieme da travalicare (Carapezza 1997: 72-73), sacrificare nella creazione di un *presente vivo*: “una trance strutturalista: credo che nel mio modo di intendere la serie [...] il risultato sia figlio legittimo e della serie e della sua dissolvenza nel parametro dionisiaco della scrittura, che annullandoli potenzia al massimo i presupposti seriali” (Incardona 2011f: 111).

BIBLIOGRAFIA:

- Adorno Th. W., [1949] 1959, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino.
Bachelard G., [1939] 2009, *Lautréamont*, Jaca Book, Milano.
Capizzi E., 2011, *La musica vocale di Federico Incardona*, CUECM, Catania.
Carapezza P. E., [1961, ds.] 1964, “La costituzione della nuova musica”, *Aut Aut* 79-80, pp. 15-37.
Carapezza P. E., 1997, “Sviluppi della dodecafonia nel meridione d'Italia”, *Musica/Realtà* 53, pp. 65-76.
Carapezza P. E., 2012, “Autodidatta, discepolo e maestro”, in Lombardi Vallauri – Spagnolo (2012), pp. 17-28.



Cecchinato M., 1999, "Il suono mobile. La mobilità interna ed esterna dei suoni", in G. Borio – G. Morelli – V. Rizzardi (a cura di), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Olschki, Firenze, pp. 135-153.

Collisani A., 1999, "Incardona o delle trasmutazioni", in Tarnaku (1999), pp. 5-7.

Hölderlin F., 2010, *Poesie scelte*, Feltrinelli, Milano.

Incardona F., [1981] 1999a, presentazione del brano *Avec un morne embrassement*, nel programma di sala della *Biennale di Venezia*, 6 ottobre 1981; rist. in Tarnaku (1999), p. 20.

Incardona F., 1999b, "Autoritratto in forma di curriculum", in Tarnaku (1999), p. 32.

Incardona F., 2004, "Musica come metafora del movimento della psiche e dei sensi", in D. Fraglica (a cura di), *Progetto. Memorie sottratte al tempo. Moda, Arte, Design, Cinema, Fotografia 1960-1980*, Electa, Milano, pp. 38-41.

Incardona F., [1994, ds.] 2007, lettera a Paolo Emilio Carapezza del 30 novembre 1994, in M. Crescimanno, 2007, *Federico Incardona (1958-2006). Ritratto di giovine*, tesi di laurea, Università di Palermo, pp. 107-109.

Incardona F., [1980] 2011a, "Oltre i confini della musica", *L'ora* 6 marzo 1980; rist. in Spagnolo (2011), pp. 260-261.

Incardona F., [1991, ms.] 2011b, "Mundus imaginalis", in Spagnolo (2011), pp. 286-291.

Incardona F., [1993] 2011c, "Per David a Marcello", *Casba* 2, pp. 25-26; rist. in Spagnolo (2011), pp. 292-295.

Incardona F., [2000] 2011d, "I sistemi musicali come sperimentazione perenne", in *"Vita e opere di Hildegard von Bingen" nel IX centenario della nascita (1098-1998)*, atti del convegno, Palermo, marzo 2000; rist. in Capizzi (2011), pp. 145-149.

Incardona F., [2003, ds.] 2011e, "Corno da caccia", in Spagnolo (2011), pp. 354-355.

Incardona F., [2005] 2011f, *dodecafonia?*, e-mail a Stefano Lombardi Vallauri del 5 dicembre 2005, in Capizzi (2011), pp. 109-111.

Incardona F., c.p., comunicazione personale a Stefano Lombardi Vallauri.

Lassus M.-P., 2010, *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.

Lauro C., c.p., comunicazione personale a Stefano Lombardi Vallauri, audioregistrata.

Lautréamont, 1968, *Opere complete*, Feltrinelli, Milano.

Lombardi Vallauri S., 2007, *Sviluppi della dodecafonia in epoca postseriale in Italia. Gilberto Cappelli e Federico Incardona*, tesi di dottorato, Università di Lecce.

Lombardi Vallauri S. – Spagnolo M. (a cura di), 2012, *Federico Incardona. Bagliori del melos estremo*, duepunti, Palermo.

Mastropietro A., 2012, "'Visionario'/'Narrativo': l'opera del compositore e gli ultimi vent'anni delle post-avanguardie musicali italiane", in Lombardi Vallauri – Spagnolo (2012), pp. 55-71.

Passannanti B., [1995] 2011, "Intervista a Federico Incardona", in Id. (a cura di), *Il suono visibile. Musica su più dimensioni '95*, programma di sala, Provincia regionale di Palermo, Palermo, pp. 26-30; rist. in Capizzi (2011), pp. 126-138.

Rimbaud A., 1984, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, 2ª ed., Gallimard, Paris.

Rota O., [2003] 2011, "Le ossessioni di Federico", *Centonove* 24 gennaio 2003; rist. in Spagnolo (2011), p. 343.



Spagnolo M., 2007, note nel programma di sala del concerto degli Amici della Musica per il XLIX anniversario della nascita di Federico Incardona, Teatro Politeama, Palermo, 13 maggio 2007, pp. 3-7.

Spagnolo M., 2011, *Federico Incardona: analisi dello stile*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza".

Spagnolo M., 2012, "Il virtuosismo della lentezza. Tratti stilistici e problemi esecutivi", in Lombardi Vallauri – Spagnolo (2012), pp. 221-234.

Tarnaku T. (a cura di), 1999, *Federico Incardona*, CIMS, Palermo.

Titone A., 1983, "Musicisti nuovissimi a Palermo", *Acquario* 1, pp. 56-63.

Vázquez G. F., 2002, "La mirada andrógina de Gaston Bachelard", in L. Puellas Romero, *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Editorial Verbum, Madrid, pp. 9-14.

Stefano Lombardi Vallauri ha compiuto studi di musicologia (Bologna, Lecce) e composizione. Ricercatore a tempo determinato presso l'Università IULM di Milano, vi svolge attività didattica dal 2004. Oltre a studi monografici su autori contemporanei la sua ricerca contempla l'estetica e l'analisi della musica (accademica ed extra-accademica) sia in quanto repertorio di opere sia in quanto sistema di esperienza e di comunicazione. È autore di vari saggi e co-curatore del volume *Federico Incardona. Bagliori del melos estremo* (:duepunti edizioni).

stefano.vallauri@iulm.it