

TIZIANA PANGRAZI

**«THE NORTH HAS FASCINATED ME SINCE
CHILDHOOD».
IL PAESAGGIO CONTRAPPUNTISTICO DI
GLENN GOULD**

All'apice della sua fama internazionale di interprete, nel 1964 il pianista canadese Glenn Gould (1932-1982) abbandona le sale da concerto per dedicarsi esclusivamente alla registrazione discografica. Quello che agli occhi del mondo sembrò un colpo di testa, in realtà fu l'esito di una lunga meditazione sull'«irripetibilità» dell'esperienza concertistica, sulla chiarezza e coerenza formale dell'esecuzione, sulla propria condizione di interprete. Da sempre Gould aveva odiato suonare dal vivo: «At concerts I feel demeaned [...] like a vaudevillian» (Page 1987, XIII). Per la sua «genuine and profound strangeness» (Page 1987, XIII)¹, in effetti il pubblico ormai ogni volta da lui si aspettava una *performance* standard fatta di virtuosismo portato all'estremo che lo costringeva a ricreare l'opera musicale nello *hic et nunc* dell'esecuzione. In «quella strana atmosfera da sport» (Monsaingeon 1986, 137), egli si sentiva costretto ad essere sempre uguale a sé stesso e alle proprie immortali incisioni discografiche. Tale circolo (per Gould vizioso) fatto di esecuzione dal vivo e lavoro in sala di registrazione aveva preso avvio nel 1955 quando Gould incise quella che sarebbe poi divenuta la sua pietra miliare, le *Variazioni Goldberg* di Bach, esempio insuperato di grandiosità architettonica senza precedenti nonché campione di vendite, visto che, alla fine del secolo, nella sua ultima registrazione (1981), fu venduta in ben due milioni di copie (Bazzana 2003, 11-12). Nonostante il successo dal vivo, Gould aveva concluso che «the concert hall, the recital stage, the opera

¹ Così lo scrittore Lawrence Shames riassumeva le stramberie del pianista nel presentarsi al pubblico: ad esempio, indossava il cappotto anche in piena estate con i guanti con le dita scoperte, preferiva suonare sul suo sgabello pieghevole basso rispetto alla tastiera del pianoforte anziché sul sedile, si accompagnava cantando ad alta voce. Bizzarrie che in realtà celavano un lato serio della sua personalità (Page 1987, XIII).

house, or whatever, represent the past [...] music's past», mentre la registrazione, e i media in generale, avrebbero costituito «an involvement with the future» (Gould 1974, 316). La progressiva diminuzione delle esibizioni e poi il definitivo allontanamento dalle sale da concerto furono gli esiti del desiderio di Gould sia di lasciare per sempre «il posto più sbagliato per eseguire il genere di musica che amava» (Bazzana 2003, 203), sia di immergersi (altrettanto definitivamente) nell'incisione discografica. Ciò gli avrebbe consentito di sperimentare appieno le proprie capacità creative, di proporre interpretazioni appositamente concepite per il mezzo analogico, di eseguire la postproduzione e sviluppare così una vera e propria «estetica dell'incisione» (Bazzana 2003, 249) quale estetica della perfezione. Egli ambiva a divenire un vero «artista discografico» (Bazzana 2003, 285), per la precisione un «ri-compositore» (Bazzana 2003, 287). E occorre tener presente che Gould non arrivò a conoscere le proprietà dell'incisione digitale.

Già prima del suo ritiro, all'attività concertistica e alle incisioni si erano affiancate, fin dagli anni Cinquanta, le trasmissioni radiofoniche (la radio «mi apparve come un altro mondo») (Bazzana 2003, 254) dedicate a compositori, forme musicali, periodi storici, interviste. L'attività radiofonica non era però – e non resterà – un mero di più; anzi, in breve tempo questa giunse a costituire l'immediato precedente di programmi televisivi (in diretta prima, preregistrati poi) che andarono in onda sulle reti della CBC (Canadian Broadcasting Corporation) anglofona e francofona fino agli anni Settanta. Tali speciali televisivi in Canada si proponevano come una novità assoluta; in essi Gould vi compariva nella veste di 'documentarista' dedito ad una «riflessione assai originale, esauriente e significativa sulla tecnologia» delle comunicazioni; le teorie di McLuhan gli sono completamente note, al punto da essere definito «McLuhanesque» (Théberge 1986, 110). Secondo Gould, il risultato di queste operazioni televisive avrebbe dovuto costituire il maggior contributo del Canada all'America del Nord in fatto di comunicazione, nonché la migliore rivelazione del «centro dell'identità canadese» (Kroker, in Bazzana 2003, 292).

«Canadese di nascita», «sempre vissuto in Canada» (Monsaingeon 1986, 103), «canadese dalla testa ai piedi» (Bazzana 2003, 292), autentico «temperamento nordico» (Monsaingeon 1986, 104), «calmo e misurato spirito canadese» (Monsaingeon 1986, 107), «vero appassionato della CBC» (Bazzana 2003, 323),

dal 1964 tali programmi diventano sempre più ambiziosi: essi hanno l'esplicito obiettivo di sfruttare il potenziale creativo della radio, della televisione e della sala d'incisione allo stesso tempo. Come artista radiofonico, Gould aveva esordito in una trasmissione su un tema che, intorno alla metà degli anni Sessanta, gli stava molto a cuore: il Nord del Canada. Il Nord a cui qui Glenn Gould si riferisce non è la regione artica, ma è semplicemente il lago Superiore, una terra che non smetterà di ossessionarlo «con la sua nudità, la sua desolazione e la sua cruda bellezza magnificente» (Bazzana 2003, 332). Le terre settentrionali canadesi esercitano un fascino su di lui, il freddo corrobora le sue membra e i suoi pensieri: in breve tempo il Nord diviene il luogo – fisico e mentale – intoccabile (ed intoccato, fino ad allora) dell'autentica identità canadese e dell'esperienza auditiva più significativa (e più idealizzata). In ogni paese esiste una stretta connessione tra geografia, psicologia, cultura e clima, e il fatto che una parte del territorio canadese si estenda oltre il 60° parallelo, che sia prevalentemente disabitata, rende ancor più lampante il fattore determinante la riflessione di Gould: la solitudine, una condizione fisica ed emotiva cercata, realizzata, voluta, del tutto consona ad una personalità introversa che rifugge spesso e (molto) volentieri il consorzio umano fino a rasentare la patologia del *noli me tangere* («Music protects me from the world», Clarkson 2010, 181). La condizione di solitudine-solitudine è per lui una condizione arricchente, soprattutto per la possibilità dell'azzeramento della dimensione sensoriale («sensory deprivation») (Gould 1971, 376). Fin da giovane aveva affermato:

Per quanto mi ricordo, ho sempre passato la parte essenziale del mio tempo da solo. Non è che io sia asociale, ma credo che se un artista vuole utilizzare il cervello per un lavoro creativo, ciò che si chiama autodisciplina – che non è altro che un modo per sottrarsi alla società – sia assolutamente indispensabile. (Monsaingeon 1986, 10)

L'«estetica dell'incisione» di Glenn Gould, a metà degli anni Sessanta, trova nella radio il mezzo di trasmissione più idoneo: egli fa della radio il miglior veicolo per la propria musica e le proprie idee, come pure per i propri intenti divulgativi. Tale fiducia nella tecnologia e nelle sue possibilità creative porta Gould ad un continuo perfezionamento dell'interpretazione e della tecnica del montaggio, fino a dar corpo a quella che è stata definita una *New*

Philosophy che unisce in un unico processo emozionale-interpretativo sia l'esecutore sia l'ascoltatore:

Making a recording is a collaborative process which at any stage leaves open further modifications or adjustments at another stage, and there is no final stage because records are listened to repeatedly, and each repetition is subject to the New Listener's judgments and adjustments. (Payzant 1978, 42)

Ancora, le registrazioni costituiscono degli strumenti per approfondire il senso musicale, aspetti ed alternative di una composizione; le «prese» registrate in studio costituiscono «materials for a later creative stage in the making of a recording, namely the editing and splicing stage» (Payzant 1978, 40). Quale mezzo ideale per mantenere una distanza fisica e al contempo una certa intimità con il pubblico – «greater intimacy between performer and listener, and deeper awareness of the inner workings of the music than are achievable in public performance» (Payzant 1978, 44) –, la radio da mero mezzo di trasmissione, al pari del pianoforte, si trasforma in strumento, in luogo *drammaturgico* capace di conquistare un pubblico ancora più vasto di quello delle sale da concerto. L'attuazione di tale filosofia costituisce un progetto rivoluzionario perseguito con meticoloso e faticoso lavoro di montaggio negli studi della CBC. Il pianista e documentarista Gould così dà vita ad un fenomeno mass-mediologico (e musicale) unico nel suo genere.

Mentre Gould sta lavorando contemporaneamente in più direzioni (ai due *Portraits for radio* dedicati a *Stokowski* e a *Casals*, andati in onda rispettivamente nel 1971 e nel 1974, come pure a progetti su Schönberg e Strauss), nel 1967 la CBC gli commissiona un documentario per le celebrazioni del centenario del British North America Act (1867). Il *docudrama*, della durata di un'ora, va in onda il 28 dicembre dello stesso anno con il titolo *The Idea of North*: un progetto che parla sì del Canada ma allo stesso tempo mostra una «fascination with the musical qualities of speech» (Page 1987, XIV). Si tratta di un documentario ambientato in un'area geografica compresa tra la baia di Hudson e lo Yukon (North Western Territories) nella quale gli elementi tipici del paesaggio subpolare – il cambiamento di luce, la flora, la fauna o qualsiasi altro riferimento di tipo naturalistico – non costituiscono l'oggetto del documentario stesso; se qualche allusione a tali elementi vi si può rintracciare, è di tipo indiretto e/o casuale. In questo senso, per Gould, il Nord del Canada costituisce ancora una *terra incognita* che

ha il potere di stimolare l'immaginazione, «in assenza di punti fissi e di marche territoriali», al punto di trasformarsi in un «modello (documentario) sonoro» (Bonazzi 2016, 28), in un paesaggio immateriale, non privo però di forme ed effetti. Il significato dell'espressione *terra incognita* è quello di: «no terra absolutely cognita» (Wright 1947, 4) e di «an antithesis to the petty urbanism» (Reyes 2017, 10). *The Idea of North* non è, quindi, un documentario convenzionale che illustra fatti, descrizioni e opinioni, se per documentario intendiamo «pictures or interviews with people involved in real events to provide a factual record or report» (Sallis 2005, 118). Anche se vi compaiono informazioni di tipo economico, sociologico e politico, esso è piuttosto un radiodocumento sull'esperienza del Nord, un'opera di «stati d'animo» impressionistica (Bazzana 2003, 334), un assemblaggio di «fragments of northern experience» (Sallis 2005, 118), in cui elementi musicali, tecnologici, paesaggistici, simbolici e fantastici si intrecciano inevitabilmente con gli ideali estetici, speculativi ed esecutivi del pianista e teorico. Così Gould definisce tale lavoro: «technically a documentary, is at the very least a documentary which thinks of itself as a drama» (Gould 1967a, 391). Negli anni successivi, l'idea iniziale della *terra nullius* è stata poi sviluppata in quella che è nota come *The Solitude Trilogy*, comprendente *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet in the Land* (1977). Il nucleo originario del *docudrama The Idea of North* sta nel suo stesso genere: «the first two syllables referring to representational aims, the last syllables acknowledging the strategies of the theatrical art» (Kostelanetz 1988, 557). Inoltre, *The Idea of North* ha proseguito la sua fortuna con la *Adaptation* televisiva del 1970 di Judith Pearlman; del 1971 è la registrazione in vinile e del 1992 il Compact Disc della trilogia, entrambi per la CBC; del 1993 sono i *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* di François Girard nei quali il regista riprende il tema del Nord e, più recenti (2007), sono le iniziative commemorative per il cinquantesimo del documentario al Canadian Museum of Civilization (Vallee 2014, 28). Infine, pendants culturali dell'idea gouldiana di Nord possono essere considerati anche due esiti cinematografici: *Into the Wild* (2007) di Sean Penn e *Wild* (2014) di Jean-Marc Vallée.

Già nel 1965, lasciandosi alle spalle la vita dei concerti, Glenn Gould attraversa sul Muskeg Express le 1015 miglia che vanno da Winnipeg a Churchill (Manitoba) sulla riva sud-ovest della baia di

Hudson, allora la località più a Nord raggiungibile. Proprio tale viaggio diviene per lui il motore ispirativo di progetti radiofonici a carattere nordico e artico come dell'intera trilogia: «the idea of the north began to serve as a foil for other ideas and values» (Gould 1967a, 391). Durante il viaggio incontra diverse persone interessanti dirette, per i più diversi motivi, verso Fort Churchill. Tra queste vi è Wally Mclean, un ispettore delle ferrovie canadesi in pensione che aveva lavorato a Dauphin, una specie di «filosofo rustico» (Bazzana 2003, 333) che poi diviene il narratore del programma *The Idea of North* (lo *historicus*, volendo richiamare la terminologia del melodramma barocco), colui che avrebbe ricordato le voci dei quattro intervistati, separatamente, e tutti del Sud del Canada, personaggi radiofonici, poi anche televisivi (*dramatis personae*) mai incontratisi nella realtà. Nel montaggio filmico costoro vengono tenuti lontani da una «deliberate lack of linear contact», e, però, tutti si esprimono su «things which were related to one subject» (Gould 1971, 379). Tali personaggi, divenuti in qualche misura filosofi «anche se in modo empirico» (Monsaingeon 1986, 107), vengono invitati a parlare piuttosto liberamente sulla propria familiarità con il Nord del Canada, sulle proprie esperienze del/nel Nord; personaggi non presi a caso, dal carattere contrastante quanto a impressioni e valutazioni; una scelta consapevole così espressa da Gould stesso:

We wanted an enthusiast, a cynic, a government budget-watcher, as well as someone who could represent that limitless expectation and limitless capacity for disillusionment which inevitably affects the questing spirit of those who go north seeking their future. (Gould 1967a, 392)

Personaggi differenziati anche per professione: James R. Lotz (l'idealista/utopico) biologo, geografo e antropologo, docente all'università St. Paul di Ottawa; Francis G. Vallee (il cinico) sociologo, docente all'università Carleton di Ottawa; Robert Phillips (il pragmatico) funzionario federale della Corona; Marianne Schroeder (la delusa) infermiera, che aveva lavorato in una missione a Coral Harbour e Southampton Island; infine, nella versione televisiva vi compare un giovane viaggiatore che si reca per la prima volta al Nord e che ascolta le considerazioni finali del narratore McLean. A queste notizie, occorre aggiungere che il programma radiofonico-televisivo aveva tenuto presenti gli esempi, rispettivamente narrativo e cinematografico, di *Ship of Fools* (1962) di Katherine Anne Porter e del film omonimo (1965)

di Stanley Kramer. Inoltre, nell'ideazione di *The Idea of North* vi entrano anche considerazioni sul ruolo del performer, del compositore e del 'filosofo' Gould, espresse in più luoghi dei suoi scritti, come pure vi rientra una certa visione dei nativi canadesi, che oggi sarebbe materia per i *cultural studies* (Cushing 2012, 23). Infine, vi rientrano documenti stilati in occasioni di ricorrenze.

Nella sua realizzazione concreta, il *docudrama* si presenta come una commistione di: «harmony, form, texture, and space as musical elements of North» (Cushing 2012, 28). Infatti, il sottotitolo dell'intera trilogia suona come *Three Sound Documentaries. The Idea of North* mette 'in opera' una nuova visione della funzione della radio (e pure della televisione) presentandosi come il risultato della fusione-reinterpretazione di almeno tre discipline: teatro, documentario e musica. Nel progetto di Gould, l'intenzione documentaristica sembra coincidere in primo luogo con la vocazione antropologica di comprendere gli effetti della separazione dei singoli dalla moltitudine sociale, di penetrare nella estrema oscurità dell'animo umano, di valutare l'impatto delle «solitudini ascetiche e metereologiche» (Onfray 2002, 67) sul genere umano. Gould stesso afferma:

It was a program about the Canadian North, ostensibly. What it was really about [...] was 'the dark night of the human soul'. It was a very dour essay on the effects of isolation upon mankind. (Caws 2013, 40)

Ancora, per la sensibilità 'astratta' di Gould, l'esperienza del Nord contiene in sé qualcosa di universale, poiché riguarda la generale condizione umana: l'esperienza del «farther and farther north» (Gould 1971, 379) costituisce «an opportunity to examine that condition of solitude» che però «is neither exclusive to the north nor the prerogative of those who go north»; essa vive «with all its ramifications» in coloro che hanno fatto «if only in their imagination, the journey north» (Gould 1967a, 393-394). Per queste ragioni, *The Idea of North* implica anche un'idea di Nord come di una terra «austera, piena di spazi e di solitudine» che «ha forgiato il temperamento di tutte le popolazioni nordiche», che «ha creato una possente visione mitologica del mondo», e che al contempo è capace di incutere «paura nell'animo umano», come pure di evocare «un profondo timore reverenziale» «per la sua purezza, il suo silenzio e la sua mancanza di tentazioni» (Murray Schafer 1977, 37). Appare evidente come Gould fosse, in primo

luogo, «interested in the symbolic and metaphorical meanings that the idea of North implied for him» (Mantere 2011, 269).

In assenza di un *plot* riconoscibile, alcune letture decisamente teatralizzanti hanno rinvenuto nel documentario una partizione costituita da un Prologo, cinque Scene ed un Epilogo, per la presenza di punti di svolta che delineano sequenze narrative; si tratta però piuttosto di un *compositional layout* (Cushing 2012, 29; Cushing 2013, 70, 218-220): «There is no action, no central conflict and no denouement» (Sallis 2005, 122). In base a tale considerazione (condivisibile), termini come *drama* o *dramatic* verrebbero da Gould usati in senso tecnico-musicale piuttosto che in senso teatrale. In pratica, le voci degli intervistati, nel loro intreccio e svolgimento, somigliano più a strumenti musicali che non a dialoghi in un contesto teatrale, e/o al massimo possono ricordare alcune situazioni sceniche del teatro d'opera. Proprio per il lavoro di montaggio delle voci degli intervistati, trattate come fossero melodie riconoscibili dal timbro dei parlanti (rielaborate «with filters on the voices in varying degree to emphasize character differentiation») (Gould 1971, 385), l'insieme finisce per produrre effetti musicali-verbali che Glenn Gould 'dirige' e descrive utilizzando l'effettivo lessico musicale: fuga, contrappunto, sonata, rondò, crescendo, diminuendo etc. In un periodo storico (gli anni Cinquanta-Sessanta) in cui i compositori vedono nella parola non soltanto la loro materia musicale, ma addirittura la 'pura musica' (ad esempio, Berio, Stockhausen, Ligeti, Kagel), il fatto che Gould – certamente non tacciabile di simpatie moderniste – individuasse un valore artistico nel mezzo radiofonico è il sintomo di una condivisione di analoghe vedute artistiche tra Europa e Nord America. Già alla fine degli anni Cinquanta una generazione di compositori canadesi – grazie anche ad incentivi da parte dello stato – si era infatti indirizzata verso la radio e la televisione, avendo così modo di far ascoltare pubblicamente la propria voce (McLean 1959, 57). Tuttavia, soltanto Glenn Gould, in virtù della propria mentalità di esecutore-interprete (e di ri-compositore) interessato sia all'analisi sia alla individuazione dei processi creativi nella musica – come nell'arte in generale –, sia ai significati propri dell'opera, ha trasposto la concezione bachiana del comporre (fondata «sur la raison et l'oreille») (Guertin 1991, 92) in un materiale sonoro documentaristico: per quest'ultimo egli fa valere le medesime leggi che hanno organizzato per molto tempo – e in parte ancora organizzano – le strutture musicali. Per

eccellenza, tali leggi sono quelle della polifonia e del contrappunto: Gould, «archilecteur» di partiture (Guertin 1991, 101), mostra di poter applicare quelle leggi in un dominio diverso da quello strettamente musicale, nel dominio della comunicazione verbale e radiofonica. Proprio tale trasposizione del concetto di contrappunto sui dialoghi dei personaggi genera quella che lui stesso ha definito «radio contrappuntistica» (*contrapuntal radio*). Tecnicamente viene definito contrappunto la condotta delle parti, l'organizzazione di voci in movimento in una composizione polifonica, e scopo dello studio del contrappunto è «sviluppare la capacità di ascoltare, comprendere e controllare le relazioni fondamentali che si creano quando due o più linee melodiche si sovrappongono in un'unità significativa» (Salzer & Schachter 1991, 3). La condotta delle parti inoltre implica due aspetti principali: «l'organizzazione interna di ogni linea» e «la combinazione di tutte in una struttura musicale intelligibile» (Salzer & Schachter 1991, 3). Ora, un analogo principio viene 'applicato' all'andamento narrativo del cast(-voci) in *The Idea of North*, laddove Gould stesso dichiara che la radio contrappuntistica

implying a highly organized discipline-not necessarily leading to a fugue in every incident, but in which every voice leads its own rather splendid life and adheres to certain parameters of harmonic discipline. (Gould 1981, 457)

Nell'insieme, l'ascoltatore può percepire due o tre voci contemporaneamente, sovrapposte l'una sull'altra; per gli effetti di dissolvenza (*fade*) alcune voci svaniscono mentre altre voci emergono; alcune si incrociano su termini in comune; altre si inabissano per l'improvvisa intrusione di rumori esterni, del frastuono del treno o delle chiacchiere nel vagone ristorante. In pratica, Gould è riuscito ad intrecciare i «senses of isolation and interconnectedness»; ogni voce «obviously speaking about its own reality», mentre le sovrapposizioni e le convergenze foniche sulla parola 'Nord' creano «a sense of share experienced or community» (Alexander 2015, 84).

Un esempio di tale condotta delle voci lo si può già cogliere nella parte iniziale (Prologo) del documentario. A parlare è lo stesso pianista:

My name is Glenn Gould and this program is called *The Idea of North*. I've been intrigued for a long time really by that incredible tapestry of tundra and taiga which constitutes the Arctic and sub-

Arctic of Canada. I've read about it, written about it occasionally and even pulled my parka once and gone there. But like all but a very few Canadians I guess I've had no direct confrontation with the North [...]. The North has remained for me a convenient place to dream about [...]. (*The Idea of North*, filmato)

Concepita in forma di sonata a tre (una delle più importanti forme barocche che prevede la presenza del basso continuo) la prima voce a dar via alla struttura contrappuntistica è quella di Marianne Schroeder (la delusa); per ciò che dice, ella stabilisce uno spazio che è stato definito paratopico (Vallee 2014, 23), vale a dire uno spazio nel quale chi parla acquisisce le competenze per agire:

I was fascinated by the country as such [...]. Snow had begun to fall, and the country was partially covered by it. [...] The lakes were frozen around the edges [...] you could still see the clear, clear water [...] various shades of green in the water [...] the bottom of the lakes [...]. I could see ice floes over the Hudson Bay [...] Hudson's Bay, this flat, flat country [...] it just seemed endless [...]. There was nothing but snow [...]. I could see the outlines of the lakes and the rivers and, on the tundra [...] here is hardly any vegetation that one can spot from the air (fade). (Gould 1967a, 389-390)

La seconda voce ad entrare è quella di Frank Vallee (il cinico):

I don't go for this Northmanship bit at all [...] to go farther and farther north [...]. Hell, I did a dogsled trip of twenty-two days [...] there's some special merit, some virtue, in being in the North, or some special virtue in having been with primitive people. (Gould 1967a, 389)

La terza voce è quella di Robert Phillips (il pragmatico); il Nord lo ha cambiato:

served the North in various capacities [...] the North has changed my life [...] can't conceive of such a person as really being untouched by the North [...]. The trouble is when you go North. (Gould 1967a, 390; Vallee 2014, 27)

Infine, chiude il prologo di nuovo Marianne Schroeder: «It was most difficult to describe. It was extreme isolation. This is very true» (Gould 1967a, 390; Vallee 2014, 27). Fa parte della forma vocale anche lo sferragliare del treno: questo fa da basso continuo (una modalità barocca di accompagnamento dal carattere estemporaneo con uno strumento a tastiera, per certi versi a carattere formulare), *cantus firmus* con la funzione di rendere formalmente coerente l'insieme dei discorsi, di differenziare gli

ambientati del treno (Bazzana 2003, 343), ma soprattutto di garantire 'stabilità sonora' all'insieme grazie ad un fondale (*backdrop*) rumoroso «against which I can pitch other things-other ideas which can find relief thereby» (Gould 1971, 383). Il racconto dei personaggi, che all'ascoltatore potrebbe apparire come un'esperienza percettiva di 'indistinzione' di un testo-contesto vocale, in realtà si rivela altamente strutturato, poiché possiamo essere certi che Gould abbia lavorato al documentario sul filo di un «terror of formlessness» (Gould 1971, 379). Analogamente alle analisi delle partiture da lui condotte, Gould non avrebbe mai potuto rinunciare a dar forma (con il montaggio) ai dialoghi: così li ha plasmati in un «exercise in texture» (Gould 1971, 379) formalizzato da leggi musicali, anche se non volto ad un «conscious effort to regenerate a musical form» (Gould 1971, 379). Si tratta di una forma «free from the restrictions of form» (Gould 1971, 380). Tale lavoro di montaggio avrebbe in tal modo conservato in sé lo spirito e le leggi polifoniche avvicinandosi alle costruzioni sonore, altrettanto oggettive, di Anton Webern; è Gould stesso a guardare a tali esempi, quando fa riferimento alla «continuity-in-crossover in that motives which are similar but not identical are used for the exchange of instrumental ideas» (Gould 1971, 379). Da tutto questo risulta evidente come il trio d'apertura, diversamente dal resto del documentario, non possa essere visualizzato in una scena o situazione in cui tutte le voci possono dialogare. Ciò significa che questo «speech trio» esiste «only as sound, much as music exists only as sound» (Kostelanetz 1988, 563).

La tecnica del montaggio contrappuntistico raggiunge il massimo della complessità nella quarta scena, nella cosiddetta 'scena eschimese' («scene on the Eskimo») (Gould 1971, 376). Questa è ambientata nel vagone ristorante del treno dove tutti i protagonisti si trovano più o meno occupati in una conversazione: il risultato è che l'ascoltatore si trova nella condizione di dover porgere orecchio a tutti i dialoghi, similmente al cameriere che svolge il servizio a bordo. Si tratta di una situazione in cui ognuno «can listen simultaneously to more than one conversation or vocal impression» (Gould 1971, 393), di una situazione potenzialmente di tipo *Lo-fi* (Murray Schafer 1985, 371) per via di segnali sonori (voci e frammenti di voci) a tal punto numerosi, simultanei e sovrapposti che creano effetti di mascheramento e mancanza di chiarezza: «not every word is going to be audible» (Gould 1971, 393). Tutto ciò può essere compreso ancor meglio considerando

quella *forma mentis* che ha spinto Gould a lavorare con le voci «as sound – not just as discursive statements propounding particular views» (Alexander 2015, 86) e alla necessità di non rinunciare alla forma (musicale). Il momento apicale nella quarta scena è stato pertanto paragonato, dallo stesso Gould, alla fuga corale *Tutto nel mondo è burla* del *Falstaff* (1893) di Giuseppe Verdi:

Then by no means every syllable in the final fugue from Verdi's Falstaff [...] would like to think that these scenes can be listened to in very much the same way that you'd attend the Falstaff fugue. (Gould 1971, 393)

Si tratta di accostamenti senz'altro pertinenti visto che non è richiesta all'ascoltatore una percezione analitica delle voci, poiché l'insieme è ben più significativo dei particolari; inoltre, non tutti gli elementi del *docudrama* vengono portati nel medesimo tempo alla consapevolezza percettiva, anche se noi siamo «capable of a much more substantial information intake than we give ourselves credit for» (Gould 1971, 393). Si può inoltre aggiungere che, proprio in virtù del fatto che occorre ascoltare l'insieme della struttura, e non le singole linee vocali, tale momento potrebbe essere anche riguardato come un *concertato*, cioè come quella sezione di un'opera in cui tutti i personaggi cantano da soli, in piccoli gruppi o tutti insieme, raggiungendo l'apice della tensione drammatica, dello stupore collettivo, della manifestazione dello sgomento, del furore, della disperazione; tale acme conduce verso la conclusione dell'atto o dell'intera opera. Così concepita, il 'pluralismo' della scena eschimese rispondeva all'esigenza di creare «a structure in which one could feel free to have different approaches and responses to the same problems emerge simultaneously» (Gould 1971, 376), e al contempo di mettere in evidenza la «natura dialettica del soggetto» (Bazzana 2003, 341), vale a dire del tema fondamentale della fuga che avvia l'intera forma: il tema del Nord. È noto come la fuga sia la regina delle forme contrappuntistiche, la costante linguistica della musica occidentale. Per la sua fortissima logica imitativa interna, essa può giungere a livelli elevati di complessità, e comunque, nella sua versione più autentica, tende verso l'unità in tutti i suoi aspetti, verso la composizione della pluralità e persino verso il monismo strutturale. Ora, il principio della fuga trasposto *in spiritu* – in termini tecnici si tratterebbe al massimo di una imitazione 'non severa' – in *The Idea of North*, viene da Gould fatto agire in un processo e in una tessitura vocale ed

emozionale al contempo, in una 'conversazione musicale' in cui l'ideale polifonico condensa su di sé il 'corpo' simbolico e astratto del Nord del Canada. In questo senso *The Idea of North* sarebbe una vera composizione musicale e il suo mezzo di diffusione, la radio, si imporrebbe come mezzo di diffusione della «cultura» (Kostelanetz 1991, 7).

L'esperienza del Nord del Canada raccontata dagli intervistati in questa scena, ci conduce in un paesaggio infinito, proteso verso l'ignoto, verso il nulla; un paesaggio nel quale mancano le coordinate per localizzare punti fermi per lo sguardo, come pure per il pensiero. La mancanza di limiti e l'impossibilità della delimitazione, avvertiti in vario modo dai protagonisti, pone il pericolo della mancanza di forma, sofferto ed esorcizzato da Gould stesso. Ad iniziare è ancora Marianne Schroeder:

It is most difficult to describe [...] there are no rules or expressions [...]. I seriously contemplated going back on the plane and flying South. I was frightened by the bleakness of the country and the vastness of it. There was just nothing around. (*The Idea of North*, filmato)

Prosegue Francis Vallee disarmato di fronte alla vastità del paesaggio desertico indifferente alla piccolezza dell'uomo:

I found that the wide, open spaces concept isn't quite what it's cracked up to be; I felt cooped in, in the wide, open spaces. Because I was so afraid to get lost [...] I was so afraid to get lost that the environment around me while being vast in the physical sense, one could see theoretically for a thousand miles there was nothing in the way to block your view. [...] It was surrounded on each side by danger, danger for instance of getting lost. (*The Idea of North*, filmato)

Entra James Lotz: «The North you feel it's so big. It's so vast. It's so immense. It cares so little»; «The North is a land of very narrow, very thin margins» (*The Idea of North*, filmato). Infine, Robert Phillips:

You don't realize how it's [the North] changed. You hold on to that fallacy of thinking. [...] In the North we can find out so much this sort of quest Eldorado. It's so phony, it's so unreal in a sense, it's so anti-northern. The North is universal, is a universal environment you know. (*The Idea of North*, filmato)

La conclusione del documentario è infine affidata alla voce narrante di Mclean il quale, nel suo ragionamento – moralmente

impegnato e a volte tortuoso – pone le domande cruciali sulla vera sfida che pone il Nord a chi si approssimi verso di esso, quella della forma: «What form? As if everything must have somehow form that you can sort of put in words»; quella di un Nord che pone l'uomo davanti ad una forma esistenziale estrema in un «universal environment» lontana dal «noise of civilization» (*The Idea of North*, filmato; Bonazzi 2016, 36). Nel monologo finale McLean tira le somme dell'intero documentario, anche per conto di Gould: il Nord pone al viaggiatore proprio il dilemma della forma. Tanto è vero e fondato tale problema, che Gould sente di dover trovare un altro sostrato sonoro alle parole conclusive di McLean, vale a dire sostituire il rumore del treno – il basso continuo – con una 'vera' forma musicale: quella del finale della quinta sinfonia (1915) (in una versione discografica diretta da Karajan) del «passionate but antisensual» (Gould 1970, 438) Jean Sibelius, compositore nordico presto definito «the painter of the topography of his country» (Meyer 1936, 69) per la sua «unusual ability for translating into terms of music these natural features of the countryside» (Lyle 1927, 619). Per alcuni aspetti timbrici e stilistici – ad esempio la 'morbidezza' tardoromantica dell'orchestra – dello stile compositivo di Sibelius, la sinfonia, in linea di principio, si pone agli antipodi della filosofia 'antidescrittiva' e formalistica di Glenn Gould, come pure di quella 'morale' del narratore McLean. Probabilmente, proprio per correggere tali tratti, Gould ha alterato le «dynamic relationship» della registrazione di Karajan per «to suit the mood of the text it accompanied» (Gould 1974, 320).

Da tali riflessioni, si può dedurre in sostanza che, per delineare la propria idea di Nord, se è vero che Gould si è avvalso di strumenti insoliti, i «ragionamenti sinottici» (Monsaingeon 1986, 106) degli intervistati, è altrettanto vero che le loro melodie discorsive vengono plasmate con il montaggio nella forma delle forme che è la fuga; e che a questa, Gould fa seguire un'altra forma eccellente della musica occidentale, quella della sinfonia: quasi una liberazione per l'ascoltatore, il brano musicale compiuto conferisce al deserto artico canadese elementi coloristici ed emozionali. Grazie alla scrittura sinfonica del compositore finlandese, alla pastosità degli ottoni, alla trama degli archi, il ghiaccio e il freddo nordico tentano di presentarsi all'orecchio 'come musica'.

Persuaso dello spessore artistico di tale risultato, Gould afferma di essersi accorto che è assolutamente irrealistico

non considerare quel particolare tipo di lavoro – quel modo particolare di ordinare una frase e di regolare una cadenza che si può fare, per esempio, portando il materiale di un'intervista [...] in uno studio 'dopo il fatto' per tagliuzzarlo e giuntarlo qui e là, tirando via su questa frase e accentuando quella e mettendo un riverbero qui e aggiungendo un compressore là e un filtro qui – che è irrealistico non considerarlo una vera e propria composizione. (Gould 1970, in Bazzana 2003, 354)

È stato inoltre affermato che i documentari di Gould rappresentino «some of his most significant contributions to twentieth-century artistic production» (Weagel 2011, 109). Inoltre, il suo *docudrama* è stato indicato come esempio di radiodramma sperimentale (*neues Hörspiel* o *Ars acustica*) (Bazzana 2003, 353) nel quale «die Dinge, Personen, Situationen, eine Handlung [...] kommen ins Spiel, sie sind da, sie agieren, leben, und vor allem: sie schaffen Verwunderung, Überraschung» (Schöning 1970, 90). Tale nuovo prodotto dell'arte del montaggio radiofonico – «Hörspiel ganz verschiedenen charakters» (Schöning 1970, 105) – richiede inevitabilmente un nuovo ascoltatore. Poiché l'intenzione sperimentale gouldiana è quella di «akustisch befriedigen, faszinieren, reizen», vale a dire che «der akustische Vorgang muß beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen», essa deve raggiungere qualcosa che si trova «in der Nähe musikalischen Genusses», che «statt von Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird» (Schöning 1970, 228). Tutto ciò implica la presenza di un ascoltatore disposto, 'accordato' sulla medesima frequenza del compositore e delle voci. Immaginare un ascoltatore 'ben temperato', sul terreno solidissimo del *Clavicembalo* bachiano, concepire «a type of listener who will not think in terms of precedence, in terms of priority, and collage is one way in which to do it» (Gould 1971, 380), per Gould non dev'essere stato difficile. Un ascoltatore capace di cogliere 'oggettivamente' la «pure information» incorporata «between the processes of 'art' and of 'documentation'» (Gould 1971, 388), presuppone un compositore quale «grande e fantasioso montatore, qualcuno con una dote innata per risolvere rompicapi» (Bazzana 2003, 454). In definitiva, ciò che davvero sta a cuore a Gould è «to change the listener's relationship to music by attacking the prevailing conditions of listening» e, primariamente, «by questioning», «the relationship between listeners and the concert hall as the prime listening context» (Mauer 2010, 103).

Indipendentemente dalla realizzazione di *The Idea of North*, una parte notevole della riflessione di Gould si concentra sulle forme musicali, in particolare su quelle polifonico-contrappuntistiche, maggiormente sulla fuga. In questa egli vede un'arte dei discorsi realizzata nella sua massima espressione, una «servant of a subjectively manipulated concept of thematic relation» (Gould 1964, 241); la fuga, costituisce per il pensatore un «historic problem», per il fatto che essa «is not a form as such», ma piuttosto «an invitation to invent a form relevant to the idiosyncratic demands of the composition» (Gould 1972, 16). La tecnica contrappuntistica rende quindi possibile al massimo livello l'intreccio dei discorsi. Specificamente nel documentario essa ha trasformato le voci in melodie, in soggetti, controsoggetti, e raggiunto il proprio apice nella quarta scena. Il documentario è stato quindi concepito sotto il primato delle linee melodiche, dell'insieme simultaneo di successioni di suoni su diverse altezze sonore che generano un organismo musicale di senso compiuto. In questo senso la radio contrappuntistica di Gould, da un mero punto di vista formale si può considerare certamente musicale nel senso qui detto, mentre l'elemento realistico-documentaristico proverrebbe dalle immagini (nel caso del film), dai racconti (di vario argomento) dei protagonisti e dal treno-basso continuo. Stando così le cose, può essere utile porre una distinzione tra l'idea di Nord che ha in testa Gould e l'idea di Nord che può formarsi il radioascoltatore. Quest'ultimo può esperire il *docudrama* secondo modalità diverse: egli può essere distratto, attento, condividere oppure no ciò che dicono i personaggi, e, comunque, a lui viene richiesta una predisposizione ad un ascolto polifonico. In questo senso, artista (Gould) e ascoltatore condividerebbero un medesimo ambito linguistico-percettivo-emotivo: Gould reclama «un auditeur-artiste» che partecipa «d'un monde contemplatif et extatique». Entrambi sarebbero accomunati dalla «recherche de la cohérence de l'oeuvre» (Guertin-Bélanger 1984, 353), stimolati a sviluppare altresì la propria «mémoire analytique» et «concentration» (Guertin-Bélanger 1984, 354). Nel caso di *The Idea of Nord*, si aggiunga che i protagonisti si rivelano artisti 'a loro insaputa': essi parlano liberamente della loro esperienza del Nord, anche ripetendosi; il risultato complessivo è quello di un «crosstalk» complesso e pure ridondante, in cui l'ascoltatore mostra una tendenza a «to 'skim' the content» (Truax 1984, 194), ad avere cioè un atteggiamento d'ascolto di tipo modale, ponendo

l'attenzione sull'atmosfera, sulla sonorità e sul colore, piuttosto che sulla logica armonica.

L'idea di lavorare ad un documentario con soggetto il tema del Nord, come «a metaphoric comment» e «not as a factual documentary» (Gould 1974, 325), ha avuto due moventi 'evidenti' di tipo biografico: il fatto che Glenn Gould sia canadese, il fatto che per qualche ragione egli fosse attratto dal Nord fin dall'infanzia. Inoltre, per la sua consonanza d'animo con il Nord, cosa che gli ha procurato una certa fama di 'artista del Nord', egli è stato ritratto spesso in mezzo al bianco paesaggio canadese, piatto e monotono, contribuendo così a rafforzare il 'mito' del personaggio (il «Gouldism») (Teachout 2002). Al di là di questi aspetti in parte curiosi, la sua *northerliness* ha a che fare anche con la sua attività di pianista e di pensatore: egli, nonostante la celebrità, non soltanto scelse di continuare a vivere in Canada, ma «per molti versi fece della 'canadesità' il cuore della sua arte» (Bazzana 2003, 167). È stato sottolineato come preferenze e scelte stilistiche del pianista siano state influenzate dalla *northerliness*, dal non trovarsi a proprio agio «with the passionate, sunny Mediterranean temperament in all its manifestations, but particularly the Spanish bullfight and the Italian opera» (Payzant 1978, 55). Non è neppure un caso che, guardando alla regione artica, Gould abbia sentito «an almost mystical sense of that Canadian North and of its connections to the rest of the northern world» (Friedrich 1990, 175), e che, nel suo globo mentale nordico ed artistico, accanto al Canada abbia collocato la Russia (Medvedev 2001), la Gran Bretagna, la Scandinavia, persino la Germania: il paesaggio dell'Alta Baviera, «indescrivibilmente bello», suona alle sue orecchie come «la più bella 'pastorale' immaginabile (Roberts-Guertin 1992, 7). Tale «international idea of North» (Friedrich 1990, 175), comporta una netta preferenza per le opere di autori 'nordici' (non mediterranei) Bach, Beethoven, Wagner, Schönberg, Strauss, Grieg, Sibelius, e per musicisti canadesi a lui contemporanei (Gould 1967b). Dedicarsi al grande repertorio pianistico romantico, invece, sarebbe stato «a colossal waste of time» (Gould 1981, 453): poiché basato «on the sensual aspect of music», esso risulta «not structurally interesting» (Mantere 2005, 96).

Si è detto della mentalità bachiana di Glenn Gould e della più celebre delle sue incisioni: le *Variazioni Goldberg*. Queste fanno emergere nell'esecuzione la loro «essential incorporeality» (Gould 1956, 27), la loro commistione di «music and metaphysics», campo

della manifestazione della «technical transcendence» (Gould 1956, 28). Analoghe considerazioni, però, si potrebbero fare anche sull'*Arte della fuga* o il *Clavicembalo ben temperato*, altri celebri cavalli di battaglia del pianista. In queste considerazioni occorre ora porre l'attenzione sul fatto che queste partiture non furono scritte da Bach per essere eseguite al pianoforte, anzi, proprio per essere eseguite su un determinato strumento a tastiera. La musica bachiana manifesta una «magnificent indifference to specific sonority» (Gould 1972, 21), cosa che nel tempo per Gould è divenuta una delle caratteristiche più attraenti. Egli eseguì il repertorio bachiano sul pianoforte, nato su una sensibilità in termini di «cuts», piegandolo alle possibilità del pianoforte per «dissolves» (Gould 1972, 22). Al centro della questione di ciò che potrebbe sembrare una semplice 'trasposizione' da uno strumento all'altro di una composizione, sta la nozione di timbro, una nozione scarsamente teorizzata da Gould, in proporzione alle parole spese sulle nozioni di polifonia, contrappunto, fuga, forma, melodia etc. Nel suo sentire musicale, il *ductus* tematico è sempre stato presente, anche nella struttura di *The Idea of Nord*, in cui il sentimento della *northerliness* si configura come una questione meramente formale. Se il *docudrama* mostra un grado importante di sensibilità alla forma e alla melodia, la 'questione' timbrica conduce alle esecuzioni gouldiane di Bach: queste nascono sull'idea di imitare, «simulare» la «doppia tastiera del clavicembalo», anche a costo di «sacrificare» in qualche misura «le qualità timbriche del pianoforte» e rinunciare così «alle sue qualità ammalianti» (Gould, in Roberts-Guertin 1963, 62). Tale idea di un pianoforte dal timbro 'neutro' gli veniva dall'insegnamento di Alberto Guerrero: «non pensare al piano come a un semplice strumento a percussione» (Hafner 2008, 10) e pensare, invece, ad «una sonorità sostitutiva» (Roberts, in Hafner 2008, 10). Ciò spinse Gould verso uno stile «chiaro e scarno» eppure espressivo, verso una musica «rarefatta, astratta, misteriosa» con un pianoforte «nuovo e inaspettato» (Hafner 2008, 11). Egli immaginava un pianoforte non standard: «invece di volume, chiedeva sfumature; non forza, ma incisività» (Hafner 2008, 19). Proprio sul parametro del timbro, Gould ha torturato tutti i suoi accordatori, essendo eternamente alla ricerca di un suo pianoforte personalizzato e maggiormente rispondente alle sue idee musicali. Egli mirava ad un tocco eccezionalmente leggero, ad un suono «puritano», non proprio asciutto o forzato, però «chiaro e staccato» (Hafner 2008, 105), un suono «scarno,

luminoso e ‘traslucente’» (Bazzana 2003, 281). Per ottenere un suono scarno, che fosse percepito come ‘bianco’ all’orecchio, algido, esile, pulito, puro, nitido, leggero, il più possibile clavicembalistico, Gould utilizzava al minimo il pedale di risonanza (per il quale provava un vero orrore): il suono secco del clavicembalo gli ricordava le distese innevate canadesi, il crepitio dei ghiacci; era un suo sincero desiderio ottenere dalla tastiera, senza sforzo, «un effetto rapido come una mitragliatrice» (Bazzana 2003, 190). Un pianoforte dalla meccanica lunga e pesante lo avrebbe del tutto scontentato. Tali caratteristiche del ‘suono Gould’ e del ‘pianoforte Gould’ sono perfettamente percepibili ad un ascolto delle sue esecuzioni bachiane: queste mettono in secondo piano l’esecutore fino a farlo scomparire (in fondo Gould aspirava a diventare un artista ‘anonimo’), azzerano l’occhio dell’ascoltatore facendolo concentrare soltanto sull’orecchio, evidenziano il senso della oggettività dell’antica polifonia – nordica anch’essa, austera, ma non proveniente dall’artico, bensì dal Nord della Francia. Egli aspirava ad essere un esecutore «freddo» (Monsaingeon 1986, 62), e così è stato percepito da una parte consistente dei suoi ammiratori. Infatti, George Steiner sentiva nel suo Bach «una luminosità tersa e secca e stranamente inebriante come una mattina invernale canadese» (Bazzana 2003, 332-333): la proverbiale chiarezza d’articolazione del pianista procurava questo effetto su di lui. Il pianista David Dubal rilevava un Bach «scarno, astratto e tuttavia misterioso. Non è mai carino, e tanto meno sensuale. È un Bach nordico, che penetra nelle ossa dell’ascoltatore come il freddo» (Bazzana 2003, 332), mentre il critico letterario Northrop Frye vi percepiva «la malinconia di una terra radamente popolata sotto un cupo cielo nordico» (Bazzana 2003, 333). La bianchezza del Canada definiva idealmente il colore-timbro del suo pianoforte ‘perfetto’.

Nell’insieme delle considerazioni finora svolte, sulla base dell’elaborazione delle melodie (il *docudrama*) alla luce del tipico timbro delle sue esecuzioni bachiane («Harpsi-piano», Payzant, 1978, 104), si comprende come l’idea di Nord di Glenn Gould sia di fatto una «‘idea’ astratta del Nord» (Monsaingeon 1986, 107), astratta al punto tale che il soggetto dell’elaborazione sembra essere pure esso scomparso in nome dell’«oggettività artistica’. La sua concezione del Nord, punto geografico che però non fa riferimento ad alcunché di ‘paesaggistico’ e che poggia su una zona geograficamente delimitata nello sterminato territorio canadese,

prende la forma della forma più artificiale tra le forme musicali, la fuga. Sia per tale concezione del documentario, sia per la forma stessa della fuga, sembra possa valere il ragionamento che François Jullien fa a proposito della formazione del concetto di paesaggio. Per un aspetto, il paesaggio è senz'altro il risultato di una «costruzione deliberata dello spirito, 'concettuale' e fin da subito inventiva» (Jullien 2014, 22), e però si tratta di una costruzione nella quale – a differenza della veduta – occorre che «non s'imponga più nient'altro di egemonico che possa monopolizzare lo sguardo» (Jullien 2014, 23). In sostanza, vi può essere paesaggio «se lo sguardo si mette a circolare», occorre che «lo sguardo passeggi» (Jullien 2014, 23) e non si fissi su un punto 'strategico': non c'è più alcun oggetto che focalizza lo sguardo (il monumento) ma vi sono degli elementi, o vettori componenti che emergono gli uni di fronte agli altri e si rispondono» (Jullien 2014, 23). Questi vettori

entrano in correlazione, si ripartiscono e cooperano alla pari dei fattori opposti che portano lo sguardo a trasformarsi: non più a fermarsi 'su', ma ad andare e venire dall'uno all'altro, o piuttosto *tra* loro. (Jullien 2014, 23)

Chi guarda deve entrare nella dimensione «dell'opposizione e della correlazione» (Jullien 2014, 24), di una «messa in tensione» degli elementi (Jullien 2014, 25). Il guardare implica che lo sguardo «diventi ricettivo» (Jullien 2014, 25): «guardo [...] così come raccolgo nel mio orecchio e sento» (Jullien 2014, 26). Il paesaggio non chiede di essere osservato, bensì di essere contemplato: la normale percezione «permette che ci si introduca nella relazione tra le cose, immerge nella loro rete di opposizioni-correlazioni che mettono in tensione» (Jullien 2014, 27). Accanto a tali osservazioni sul concetto di paesaggio potremmo porre analoghe osservazioni (generali) sulla natura della composizione musicale: questa risponde ugualmente ad un principio organizzativo unitario (ad esempio la tonalità); è determinata, quale motore inventivo, dalla presenza-contrasto-conflitto di temi caratteristici. In particolare, nella fuga il 'discorso' si svolge intorno ad un Soggetto di fuga, principio dell'unità tematica e del principio del contrasto; eppure, la fuga vera e propria «non può né deve essere dualistica» (Nielsen 1961, 86). Ora, risulta evidente come in *The Idea of North* la forma della fuga faccia più che altro da riferimento concettuale per l'organizzazione dei discorsi dei personaggi, per cui, in verità, più che di fuga si dovrebbe parlare di 'stile fugato' dell'insieme, cioè di

qualcosa che, pur non tradendo il significato intimo nella fuga, tuttavia se ne allontana nei suoi aspetti esteriori. Si vede qui come il principio analogico agisca formalmente sul montaggio delle voci come pure nella similitudine tra concetto di paesaggio – come elaborato da Jullien – e concetto costruttivo intrinseco al documentario di Glenn Gould. A Gould interessa la ‘forza dinamica lineare’ delle voci, concepite – analogamente a quanto afferma Jullien – come vettori linguistico-energetici strutturantesi nel tempo e nello spazio, qualcosa di simile a quanto già aveva teorizzato Ernst Kurth. Questi aveva concepito la melodia come ‘forza dirompente’ (*strömende Kraft*) (Kurth 1917, 10) e la polifonia in senso totalmente dinamico, come insieme di processi di tensioni (*Spiel von Spannungen*) (Kurth 1917, 4), movimenti cinetici melodici e ritmici; ciò che conta è l’interdipendenza degli elementi melodici. Sono questi che generano la forma esteriore (*Erscheinungsform*) (Kurth 1917, 4). Proprio tale dinamismo fa sì che la percezione della forma sia correlata al movimento nello spazio (*Form in der Musik ist auf den Raum bezogene Bewegungsempfindung*) (Kurth 1917, 36). In assenza dei contributi delle neuroscienze e senza i mezzi dell’elettronica, Gould sembra concepire *The Idea of North* proprio secondo simili principi: i discorsi dei personaggi configurano lo spazio geografico come spazio strutturato musicalmente, come paesaggio sonoro immaginario, eppure modellato sulla logica contrappuntistica. Dopo Bach, «no writer would neglect the relation of the individual [musical] phrase to the harmonic landscape in which it appears» (Gould 1960, 30).

Proprio per queste caratteristiche, il paesaggio tracciato da Gould può essere, ancora, assimilato all’interessante nozione di ‘spazio privo di superficie’ così come teorizzata da Hermann Schmitz. Teorico della *Neue Phänomenologie*, egli include lo ‘spazio del suono’ (come pure lo ‘spazio del silenzio’) nella categoria degli spazi privi di superficie (Schmitz 2009, 94). Questi, pur non avendo delle dimensioni calcolabili, e quindi conoscibili con la geometria, possiedono (e configurano) comunque «un’estensione», «delle direzioni», «un volume» non tridimensionale, bensì «dinamico»: «un concentrato di energia» (Schmitz 2006, 28-29). Nel caso di *The Idea of North*, si è visto come l’energia sonora dei discorsi dei personaggi (melodie) apra uno spazio (polifonico-contrappuntistico) di esperienze, di sentimenti, di vissuti legati alla

terra incognita, un paesaggio che esiste soltanto nelle loro parole e nel loro sentire. Come pure nelle intenzioni del compositore.

Ancora secondo un'ottica neofenomenologica, in *The Idea of North* le correlazioni melodiche per Gould ambiscono a generare paesaggi gestaltici musicali, a conformare uno spazio temporalizzato. Tale risultato si configura, pertanto, come il frutto di una prassi linguistico-estetica, di ciò che potrebbe essere anche chiamato un 'lavoro compositivo estetico', cioè come un'attività che presuppone competenze specifiche. Gernot Böhme definisce lavoro estetico quell'attività «che dà forma a cose, spazi e composizioni tenendo conto del coinvolgimento affettivo che per loro tramite deve provare un osservatore [ascoltatore], un destinatario» (Böhme 2001, 91). Secondo questo concetto, *The Idea of North*, pur rivelando senz'altro degli aspetti retorici, sia nel modo in cui Gould espone i propri punti di vista sulla vita nel Nord, sia nelle parole, negli 'stati d'animo', nelle impressioni dei personaggi, aspetti 'involontari' a pieno titolo facenti parte della composizione, il lavoro estetico è stato da Gould svolto in 'scene' – non teatrali – che nascono da una (e più) «situazione di dialogo» «in quanto scena», vale da dire momenti capaci di generare disposizioni d'animo (Böhme 2001, 156) in rapporto con il Nord. Le scene gouldiane presentano, inoltre, tratti vicini alla teorizzazione che ha fatto Böhme delle scene all'interno della sua dottrina atmosferologica. Ciò sembra ancora più plausibile, quando si prenda in considerazione timbro vocale, registro delle voci, gesti, mimica, le facce degli intervistati, cioè quell'insieme dei «caratteri comunicativi» responsabili, assieme alle disposizioni d'animo, della generazione dell'atmosfera comunicativa (Böhme 2001, 157). Pur cogliendo tali elementi concreti della vita, tali 'immagini' porgono all'orecchio dell'ascoltatore la «realtà effettuale» (*actual fact*) del Nord canadese, vale a dire quei «modi in cui la cosa [il Nord] si rende percepibile» (Böhme 2001, 232) ai protagonisti, e non la «realtà fisica» (*factual fact*), anche se questa fa da supporto materiale a quella. Questo rapporto tra realtà fisica e realtà effettuale sembra essere il focus del lavoro di Gould, quando afferma: «not as a factual documentary» (v. sopra). Tale rapporto, per le modalità con cui è stato realizzato il *docudrama*, può essere approfondito sulla base della riflessione böhmiana, per cui è possibile individuare due livelli di percezione. Un primo livello, esplicito, sarebbe quello nel quale vi è la messa in relazione della realtà concreta fisica rilevata e vissuta dai personaggi (persone,

attività, percorso del treno, natura, oggetti, etc.) con la realtà effettuale frutto della percezione e del sentire dei personaggi medesimi. Tra i due livelli interviene l'operazione del montaggio (in forma di fuga) dei materiali preregistrati: il lavoro di taglio, selezione, sovrapposizione e giustapposizione di porzioni di nastro. Questa fase potrebbe essere considerata la fase di *backstage* tecnico-artistico, e il prodotto che ne risulta costituisce il *docudrama* vero e proprio. È in questa fase che si innesta un secondo livello della percezione, quello che riguarda l'ascoltatore che si rapporta con un prodotto quale «realtà effettuale del rappresentato», cioè una

seconda realtà [che] può essere anche separata dall'oggetto [...] concreto, ed essere *mediaticamente riprodotta* in quanto tale oppure su (e con) altri supporti materiali. (Böhme 2001, 232; corsivo nostro)

Proprio per tali differenziazioni, la realtà percettiva-percepita è fondamentalmente qualcosa di immateriale e, come tale, pertinenza dell'immaginazione, del gioco. Ed è proprio la dimensione del gioco che per Gould è rilevante nel suo rapporto con la fuga: questa consiste in un «play of words and tunes», «one of the most durable creative devices in the history of formal thought and one of the most venerable practices of musical man» (Gould 1964, 234).

Adottando questi punti fermi, e concludendo, ci si fa chiaro come l'idea di Nord gouldiana, possa essere vista sia dal punto di vista dei protagonisti, i quali vivono il Nord e lo restituiscono emozionalmente e socialmente; sia dal punto di vista di Gould, il quale restituisce artisticamente la sua idea di Nord, al massimo della formalizzazione oggettiva, impersonale che l'arte musicale occidentale abbia conosciuto: quella polifonica. Dietro questa idea c'è il Bach di Gould, rimasto infatti celebre per trasparenza, chiarezza, nitidezza, intelligibilità delle linee melodiche. Un analogo criterio ha guidato Gould nell'impresa della radio contrappuntistica e nel montaggio delle voci dei protagonisti di *The Idea of North*, un'idea priva di riferimenti concreti, di aspetti descrittivi e del tutto portata sul piano astratto e rigoroso dell'ascolto, quasi in un ascolto atemporale. Appare ora chiaro come la *northerliness* costituisca un *prius* qualitativo anteriore ad ogni considerazione dell'arte musicale, come pure di ogni esperimento televisivo e radiofonico; un'idea limite, una specie di

noumeno: «a sort of hermeneutic backdrop», «a backdrop for understanding», «a historical and cultural horizon of meaning» (Mantere 1987, 87) per la comprensione delle interpretazioni e del pensiero canadese. Tuttavia, per Gould essa costituisce soprattutto «an individual creative ecstasy» (Mantere 1987, 92). All'ascoltatore resta il compito di seguire Glenn Gould quando afferma che la fuga

arouses some primeval curiosity which seeks to uncover in the relations of statement and answer, of challenge and response, of call and of echo the secret of those still, desert places which hold the clues to man's destiny but which predate all recollection of his creative imagination. (Gould 1964, 241)

Bibliografia

Alexander J., 2015: *Glenn Gould and the rhetorics of sound*, «Computers and Composition» 37, pp. 73-89.

Bazzana K. (a cura di), 2003: *Wondrous strange. The life and art of Glenn Gould*, Toronto, McClelland & Stewart; tr. it. di S. Nono, *Mirabilmente singolare. Il racconto della vita di Glenn Gould*, Roma, Edizioni e/o, 2004.

Böhme G., 2001: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Wilhelm Fink; tr. it. di T. Griffero (a cura di), *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010.

Bonazzi A., 2016: «L'arte della fuga e l'idea del Nord: Glenn Gould e il contrappunto cartografico del paesaggio artico», in dell'Agnese E., Tabusi M. (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana, pp. 27-38.

Caws M.A., 2013: *Thinking north*, «Raritan» 3, pp. 37-50.

Clarkson M., 2010: *The secret life of Glenn Gould. A genius in love*, Toronto, ECW Press.

Cushing A., 2012: *Glenn Gould and 'Opus 2': An outline for a musical understanding of contrapuntal radio with respect to «The Idea of North»*, «Circuit: musiques contemporaines» 22, 2, pp. 21-35.

Cushing A., 2013: *Three Solitudes and a DJ: A mashed-up study of counterpoint in a digital realm*, Dissertation, London-Ontario-Canada, The University of Western Ontario.

Friedrich O., 1990: *Glenn Gould. A life and variations*, Toronto, Key Porter Book, 2000.

Gould G., «Lettera a V. Krastins del 1963», in Roberts P.L., Guertin G. (a cura di), *Selected letters*, Estate of Glenn Gould and Glenn Gould Ltd, 1992; tr. it. di L. Coppini (a cura di), *Glenn Gould. L'emozione del suono. Lettere 1956-1982*, Milano, Archinto, 2006, pp. 61-62.

Gould G., 1956: *The 'Golberg' Variations*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 22-31.

Gould G., 1960: *Brodsky on Bach*, in Page T. (ed.), 1987: *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 27-31.

Gould G., 1964: *So you want write a fugue?*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 234-241.

Gould G., 1966: *The prospects of recording*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 331-353.

Gould G., 1967a, «*The Idea of North: An introduction*», in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 331-394.

Gould G., 1967b: *Canadian Piano Music in the twentieth century*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 204-207.

Gould G., 1970: *A desert island discography*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 437-440.

Gould G., 1971: *Radio as music. Glenn Gould in conversation with John Jessop*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 374-388.

Gould G., 1972: *Art of the fugue*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 15-31.

Gould G., 1974: *Glenn Gould interviews Glenn Gould about Glenn Gould*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 313-328.

Gould G., 1981: «Glenn Gould in Conversation with Tim Page», in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. 449-461.

Guertin G., 1991: *Glenn Gould: «archilecteur» des «Variations Goldberg»*, «Horizons philosophiques» 2, pp. 81-102.

Guertin-Bélanger, G., 1984: *Glenn Gould. Le dernier puritain*, «Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes» 5, pp. 351-357.

Hafner K., 2008: *A romance on three legs. Glenn Gould's obsessive quest for the perfect piano*, tr. it. di A. Fiabane, F. Tassini, P. Schenone, *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto*, Torino, Einaudi, 2009.

Jullien F., 2014: *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Paris, Gallimard; tr. it. di C. Tartarini, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, a cura di F. Marsciani, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

Kostelanetz R., 1988: *Glenn Gould as a radio composer*, «The Massachusetts Review» 3, pp. 557-570.

Kostelanetz R., 1991: *Whiter avant-garde American radio art?*, «TDR» 3, pp. 7-10.

Kurth E., 1917: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern, M. Drechsel.

Lyle W., 1927: *The 'nationalism' of Sibelius*, «The Musical Quarterly» 4, pp. 617-629.

Mantere J.M., 2005: *Northern ways to think about music: Glenn Gould's Idea of North as an aesthetic category*, «Intersections. Canadian Journal of Music/Revue canadienne de musique» 1-2, pp. 86-112.

Mantere J.M., 2011: *The Gould variations: Technology, philosophy and criticism in Glenn Gould's thought and musical practice*, Dissertation, Providence (USA.), Brown University.

Mauer B., 2010: *Glenn Gould and the new listener*, «Performance Research» 3, pp. 101-107.

McLean E., 1959: *La musique*, «Liberté» 1, pp. 55-57.

Medvedev S., 2001: *Glenn Gould, Finland, Russia and the north*, «International Politics» 38, pp. 91-102.

Meyer A.H., 1936: *Sibelius: Symphonist*, «The Musical Quarterly» 1, pp. 68-86.

Monsaingeon B. (a cura di), 1986: *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Fayard; tr. it. di C. Boschi, *Glenn Gould. No, non sono un eccentrico*, Torino, E.D.T., 1989.

Murray Schafer R., 1977: *The tuning of the world*, Toronto, McClelland and Stewart; tr. it. di N. Ala, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli-Ricordi, 1985.

Nielsen R., 1961: *Le forme musicali*, Milano, Bongiovanni.

Onfray M., 2002: *Esthétique du Pôle Nord*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle; tr. it. di G. De Paola, *Estetica del polo Nord*, Milano, Ponte alle Grazie, 2011.

Page T., 1987: *Introduction*, in Page T. (a cura di), *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, pp. XI-XVI; tr. it. di A. Bassan Levi, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, a cura di T. Page, Milano, Adelphi, 1988.

Page, T. (a cura di), 1987: *The Glenn Gould reader*, New York, Alfred A. Knopf; tr. it. di A. Bassan Levi, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, a cura di T. Page, Milano, Adelphi, 1988.

Payzant G., 1978: *Glenn Gould. Music and Mind*, Toronto, Prospero Books, 2008.

Reyes P., 2017: *Northmanship*, «The Virginia Quarterly Review» 1, pp. 10-11.

Sallis F., 2005: *Glenn Gould's 'Idea of North' and the production of place in music*, «Intersections. Canadian Journal of Music/Revue canadienne de musique» 1-2, pp. 112-137.

Salzer F. - Schachter C., 1969: *Counterpoint and composition. The study of voice leading*, McGraw-Hill, New York; tr. it. di M. Baroni e E. Modena, *Contrappunto e composizione*, Torino, E.D.T., 1991.

Schmitz H., 2006: *I sentimenti come atmosfere*, tr. it. di T. Griffero, «Rivista di Estetica» 33, pp. 25-43.

Schmitz H., 2009: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Freiburg-München, Karl Alber; tr. it. a cura di T. Griffero (a cura di), *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011.

Schöning K. (a cura di), 1970: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Teachout T., 2002: *Gouldism*. <https://www.commentary.org/articles/terry-teachout/gouldism/> (ultimo accesso: 10 gennaio 2026).

Théberge P., 1986: *Counterpoint: Glenn Gould & Marshall McLuhan*, «Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de theorie politique et sociale» 1-2, pp. 109-127.

Truax B., 1984: *Acoustic communication*, Norwood, Ablex Publishing Corporation.

Vallee M., 2014: *Glenn Gould's The Idea of North: The cultural politics of benevolent domination*, «Topia» 32, pp. 21-41.

Weigel D., 2011: *Words and music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, New York, Peter Lang.

Wright J.K., 1947: *Terrae Incognitae: The place of the imagination in Geography*, «Annals of the Association of American Geographers» 1, pp. 1-15.