

SILVANA BORUTTI
(Università degli Studi di Pavia)

SOMIGLIANZE IMMATERIALI

Se si prova a riflettere sulle sinestesie e gli scambi tra i linguaggi che producono immagini, come poesia, pittura e musica, viene in mente il concetto greco di *mousiké*. Nella Grecia del V e IV secolo a.C., la *mousiké* è una forma di rappresentazione danzata che porta all'espressione a più livelli, perché produce armonia unendo lo strumento musicale, la gestualità del corpo e la parola narrante. Platone, nel libro III della *Repubblica*, parlando della *mousiké* come forma educativa della *polis* che prepara al vivere comunitario, scrive: «La melodia si compone di tre elementi, parole, armonia e ritmo [...] e armonia e ritmo debbono accompagnare le parole»¹. E lo studioso contemporaneo Hermann Koller commenta: «La danza greca, quale unione di parola, melodia, ritmo e gestualità configurava realmente l'unità naturale dell'espressione umana»². La *mousiké* era dunque una danza cultuale legata³ a una messa in scena formale complessa, realizzata attraverso un trattamento del tempo nel ritmo, attraverso il fluire del discorso e attraverso la gestualità corporea: la danza funzionava come esposizione di una realtà mediata da una forma immaginativa e da un nucleo di espressività su più piani, che componeva in unità ritmo e *logos*; la parola era inclusa nella rappresentazione come vero e proprio corpo autonomamente musicale, come corpo melodico⁴. E non dimentichiamo che l'espressività della danza arcaica aveva anche la valenza dionisiaca ed estatica di chiamare lo spettatore nel gioco dell'esposizione alle immagini figurative e musicali.

Si trattava dunque di una nozione ampia di forma artistica: *mousiké* – cito la storica della filosofia antica Silvia Gastaldi – è il

¹ Platone, *Repubblica*, III, 398 d.

² H. Koller, *La mimesis nell'antichità*, «Studi di estetica» 7 (1993), 8, pp. 20-21.

³ Legata a «ritmo, accompagnamento musicale e parola narrante» (*ibid.*, p. 17). Nel V secolo, i Pitagorici assumono le danze cultuali dionisiache al centro della loro educazione, e ne fanno la base sia di una psicagogia musicale, basata sulla musica catartico-terapeutica, sia di una teoria dell'*espressione* (*Aus-druck*) – quasi una teoria dell'origine della cultura.

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 19.

termine con cui «viene designata, nella lingua greca, la cultura nel suo complesso, le cui differenti componenti si pongono sotto il patrocinio delle Muse». È una forma artistica polimorfica e polisemica, che, come si è detto, unisce forme di espressività su più piani⁵. Un concetto che ci colpisce, e sul quale non vanno evidentemente proiettati né il concetto moderno di letteratura, incentrato sul significato linguistico e sul suo trattamento testuale, né il concetto di autonomia e di a-semantività del linguaggio musicale. Ci colpisce perché, richiamandoci all'unità parola-musica-danza, ci richiama alla traduzione, alla trascrizione, alla trasformazione tra linguaggi e forme artistiche, ci richiama cioè al dialogo e alla sinestesia tra le forme artistiche.

La *traducibilità e il dialogo tra i linguaggi* è un tema di grandissimo interesse. Ma forse non è corretto parlare di traducibilità dei linguaggi, perché gli *universi di senso* di cui è possibile analizzare scambi e trasformazioni reciproche, e cioè *musica, letteratura, pittura, arti* in generale, più che linguaggi, sono *universi simbolici significanti* che danno forma ai nostri mondi e alle nostre vite e che si arricchiscono nel confronto e nel dialogo, nel processo della trasformazione simbolica.

Dove risiede l'*arricchimento* di ogni operazione di accostamento e di trasformazione simbolica? Con una risposta sintetica, potremmo dire che, nell'incontro, gli universi simbolici creativi *non comunicano la cosa*, ma comunicano piuttosto *la propria forza poetica significante*. Proviamo a sviluppare questo tema, chiedendoci: in che cosa si somigliano musica e poesia e pittura? Riprendendo la risposta sintetica appena data, potremmo dire che *si somigliano nella non-cosa*, cioè, appunto, nella forza poetica significante, nella forma che imprimono alla materia sonora, pittorica, linguistica – materia che non è se non formata dalla *poiesis*, dalla produttività significante.

Diremmo che musica, poesia, pittura si somigliano *nell'immaterialità del gesto significante*: si somigliano cioè in quello che Mallarmé, in *Crise de vers*, chiama «il fiore assente da tutti i mazzi», la parola *fleur* che, proprio in quanto parola, è *absente de tous*

⁵ Claude Calame parla di soggettivazione discorsiva e fisico-corporea (adesione comunitaria nella *performance* cantata), di dimensione pragmatica e collettiva del discorso poetico in Grecia antica. Si produce così un'identità di ordine enunciativo. Nel libro III della *Repubblica* e nelle *Leggi*, Platone parla della valenza pedagogica della danza e della musica, e il riferimento è a musiche e danze culturali.

bouquets. La parola poetica è *l'absente de tous bouquets*, ed è tale perché si assenta dalla realtà:

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement [...] Je dis: une fleur! et [...] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Parlare non ha rapporto con la realtà delle cose che commercialmente [...] Io dico: un fiore! E [...] si leva musicalmente, idea autentica e soave, l'assente di ogni mazzo.⁶

La parola 'fiore' è «l'absente de tous bouquets». Poesia, *poème*, è in Mallarmé l'atto di pensiero emergente nella parola poetica o musicale, nel significante, in cui vive non la mimesi della cosa, ma un gesto allusivo, una scintilla, una vibrazione volatile. Mallarmé parla della parola poetica come *disparition vibratoire*, scomparsa vibratoria, e *dispersion volatile*, dispersione volatile. Scrive in *Crise de vers*:

à quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole [...] ?

a che pro la meraviglia di trasporre un fatto di natura nella sua quasi scomparsa vibratoria secondo il gioco della parola [...] ?⁷

E in *La musique et les lettres, La musica e le lettere*, parlando dell'arte letteraria:

Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout.

Il sortilegio suo proprio è liberare, tranne una manciata di polvere o realtà, senza racchiuderla nel libro neppure come testo, la dispersione volatile, ossia lo spirito, che ha a che fare solo con la musicalità di tutto.

Ricordiamo anche due versi della poesia-manifesto *Art poétique* di Verlaine:

*De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée*

⁶ S. Mallarmé, *Poesia e prosa*, trad. it. di C. Ortesta, Napoli, Guanda, 1982, p. 241.

⁷ *Ibid.*

Musica ancora e sempre!
 Che il tuo verso sia la cosa che si invola⁸

Il significante, la parola poetica, deve essere musica, deve cioè suggerire, non descrivere mimeticamente la cosa: la cosa è *envo-lée*, è assente, sparisce, si invola come una manciata di polvere. Il dialogo della poesia con le altre arti è un tema cruciale nella poetica dei simbolisti, e in particolare di Mallarmé. Stefano Agosti, nel saggio *Il cigno di Mallarmé*⁹, cita una lettera di Mallarmé a Cazalis dell'ottobre 1864, in cui il poeta parla della nuova lingua che sta inventando per il suo poema *Hérodiade*. La mia lingua, dice il poeta, deve «Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit»¹⁰. Dipingere non mimeticamente la cosa, ma ciò che la cosa evoca; far emergere la scintilla significante. E Agosti esemplifica il progetto di Mallarmé citando un verso di *Hérodiade*, in cui il poeta dipinge il tramonto nella nuova lingua:

Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!

Tizzone di gloria, sangue su schiuma, oro, tempesta!¹¹

In questo verso pittorico, la cosa, cioè il tramonto, compare e scompare davanti ai nostri occhi nella sua qualità nascente. Viene in mente, continuando il gioco dialogico e sinestesico di Mallarmé, il concetto di *appearance* del pittore Francis Bacon: il mio gesto pittorico, dice Bacon, vuole «making appearance out», tirar fuori una *appearance*, una apparizione, «with the foam of the unconscious locked around it», con la schiuma dell'inconscio intorno¹².

Torniamo alla nostra domanda: *in che cosa si somigliano musica, poesia e pittura?* Musica, poesia e pittura si somigliano nella capacità, che ciascuna di queste arti ha, di 'vedere come', cioè di portare alla luce delle 'somiglianze immateriali'. Proprio per questo i linguaggi, e in particolare i linguaggi artistici, sono traducibili: perché sono *archivi di somiglianze immateriali*; dunque, non perché riproducano le cose del mondo, ma perché le fanno rivivere in una rete di corrispondenze, somiglianze, analogie, che cominciamo a vedere a partire dalla parola poetica e musicale. Il

⁸ P. Verlaine, *Jadis et Naguère*, Paris, Vanier, 1884, pp. 23-26.

⁹ S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, Roma, Silva, 1969.

¹⁰ S. Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis (30 October 1864)*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Mondor & Jean-Aubry, 1945, p. 307.

¹¹ *Ibid.*

¹² D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 120.

concetto di ‘somiglianza immateriale’ è del filosofo tedesco Walter Benjamin: con questo concetto, possiamo spiegare la forza poetica, produttiva, del gioco nell’infanzia dell’uomo, o delle danze culturali nell’infanzia dell’umanità. Scrive Benjamin nel saggio *Sulla facoltà mimetica*: «Il bambino non gioca solo a ‘fare’ il commerciante o il maestro, ma anche il mulino a vento e il treno»¹³. Vuol dire: in questo modo, il bambino educa la propria capacità di vedere corrispondenze e analogie che non sono là nel mondo, già date, ma che emergono in quel baleno in cui, dice ancora Benjamin, «si accende la somiglianza».

Con il concetto di somiglianze immateriali, cioè non referenziali, non mimetiche, va dunque intesa la mimesi poetica, sia letteraria sia musicale: la lingua e la musica sono i più grandi archivi di somiglianze immateriali. Probabilmente questo concetto di Benjamin sarebbe piaciuto anche a Debussy, Debussy che era senz’altro infastidito quando qualcuno definiva semplicisticamente la sua musica impressionistica.

Sarebbe forse piaciuto a Debussy anche il concetto di un altro filosofo, Ludwig Wittgenstein: il concetto di *vedere come*, con cui Wittgenstein designa la capacità poetica, produttiva, per cui riconosco gli oggetti, la loro forma e il loro significato, attraverso una rete di corrispondenze ideali e di analogie: «Osservo un volto, e improvvisamente noto la sua somiglianza con un altro. *Vedo* che non è cambiato; e tuttavia lo vedo in modo diverso. Chiamo quest’esperienza ‘il notare un aspetto’»¹⁴. «Ma quello che percepisco nell’improvviso balenare dell’aspetto non è una proprietà dell’oggetto, ma una relazione interna tra l’oggetto e altri oggetti»¹⁵. Vedere un volto come un altro è notare la forma del volto, il significato del volto; e la forma, cioè il significato del volto, non la vedo guardando il volto intensamente, ma semmai mettendolo in relazione con altri volti.

‘Vedere come’ – cioè la facoltà metaforica del ‘vedere qualcosa *come qualcos’altro*’, la capacità di *vedere la forma e il significato attraverso analogie*, istituendo relazioni tra oggetti e contesti eterogenei, schematizzando, modellizzando e fondendo orizzonti di senso – è l’espressione con cui Wittgenstein designa il *pensiero metaforico*, cioè il nucleo metaforico di ogni processo significante: il pensiero metaforico concerne ogni produzione di senso, ogni

¹³ W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1981, p. 71.

¹⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967, p. 255.

¹⁵ *Ibid.*, p. 278.

universo significante, nella misura in cui ogni linguaggio è insieme *simbolico, poetico ed estatico*. Ogni linguaggio è *simbolico*, cioè unione di due livelli, in quanto suppienza di oggetti assenti attraverso la forma linguistica; è *poetico*, cioè inventivo, in quanto non riproduce le cose, ma le proietta e le reinventa in mondi possibili significanti; ed è *estatico*, cioè rivelativo, in quanto accoglie schegge di senso che provengono da estraneità e da profondità sconosciute.

La lingua di chi non è capace di ‘intendere come’ o di ‘vedere come’ è una lingua impoverita, senza analogie e senza metafore, senza le ‘corrispondenze’ baudelairiane. Una lingua come questa non avrebbe permesso a Corneille di parlare dell’«*obscur clarté* qui tombe des étoiles»¹⁶, o a Rimbaud delle «*lèvres vertes*» e dei «*parfums pourpres du soleil des pôles*»¹⁷, o a Flaubert di mettere in bocca a Federico, innamorato di M.me de Rênal, la frase «il mio cuore si alzava come polvere ad ogni vostro passo»¹⁸. Un’immaginazione insensibile alle corrispondenze e alle somiglianze immateriali non avrebbe permesso a Debussy di disegnare nei *Préludes*, come scrive il filosofo Vladimir Jankélévitch in *Debussy e il mistero*, la pulsazione della «splendida apparenza» della realtà, il volatile gioco dell’apparire in cui sono immerse le cose¹⁹. Il processo immaginativo come deformazione, anamorfosi, trasfigurazione del mondo che lo fa riapparire in una sovra-realtà²⁰ abitata, ci dice Mallarmé, dal ‘demone dell’analogia’. La poesia come la musica, scrive ancora Mallarmé in *Crise de vers*:

¹⁶ P. Corneille, *Le Cid*, Acte IV, scène 3.

¹⁷ A. Rimbaud, *Métropolitain*, in *Les Illuminations*, in *Tutte le poesie*, a cura di L. Mazza, Roma, Newton Compton, 2007.

¹⁸ G. Flaubert, *L’educazione sentimentale*, tr. it. di M. Balatti, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 414.

¹⁹ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, tr. it. di C. Migliaccio, Milano, SE, 2012. L’immaginazione poetica come opera di deformazione e di defigurazione, o di sfiguramento; come scrive Bachelard: «Si vuole sempre che l’immaginazione sia la facoltà di formare le immagini. Ora, essa è piuttosto la facoltà di deformare le immagini fornite dalla percezione, essa è soprattutto la facoltà di liberarci dalle immagini prime, di cambiare le immagini. Se non c’è cambiamento di immagini, unione inattesa delle immagini, non c’è immaginazione, non c’è azione immaginante» (G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare. L’ascesa e la caduta*, tr. it. di M. Cohen Hems, Como, Red, 2007, p. 7).

²⁰ J.-J. Wunenburger (*Imagination onirique et transfiguration artistique*, «Poiesis» 4 [2002]) parla della creazione di immagine come trasfigurazione, come una specie di Pasqua estetica, per cui la figura (come Cristo) lascia vuoto lo spazio visibile della tomba, per risorgere come corpo immateriale.

Certamente, non siedo mai sulle gradinate dei concerti senza percepire in mezzo all'oscura sublimità un certo abbozzo di qualcuno dei poemi immanenti all'umanità [...].

Credo, senza dubbio per un non sradicabile pregiudizio di scrittore [...] che noi siamo appunto rimasti a ricercare [...] un'arte per compiere la trasposizione della sinfonia nel Libro.²¹

²¹ S. Mallarmé, *Poesia e prosa* cit, p. 239.