

PER NICOLA PEDONE

doi: 10.54103/mde.i13.1.32424

AT FIRST GLANCE

Carlo Serra

ABSTRACT IT

Il saggio ricostruisce la figura intellettuale e umana di Nicola attraverso i racconti personali dell'autore e il ricordo dei loro primi incontri giovanili in occasione delle lezioni del Corso di Estetica. L'autore racconta la sua idea di musica, partendo dall'analisi del Quartetto op. 25 di Brahms trascritto da Schoenberg. L'attenzione si concentra sul valore dei gesti e degli sguardi nell'esecuzione collettiva, dove il fare musica diventa un dialogo spontaneo tra persone e situazioni. Il ritratto che ne emerge unisce rigore scientifico e calore umano, mostrando come la teoria musicale si traduca in sincera amicizia, collaborazione e costante attitudine all'ascolto.

ABSTRACT EN

This essay reconstructs Nicola's intellectual and personal character through the author's personal accounts and his recollections of their first encounters as young men during the Aesthetics course. The author sets out his conception of music, beginning with an analysis of Brahms's Quartet Op. 25, transcribed by Schoenberg. The focus is on the significance of gestures and glances in ensemble performance, where making music becomes a spontaneous dialogue between people and situations. The portrait that emerges combines scientific rigour with human warmth, showing how musical theory translates into sincere friendship, collaboration and a constant willingness to listen.



Mi è difficile focalizzare esattamente quando siano iniziati i miei rapporti con Nicola: certamente, i primi contatti caddero negli intervalli delle lezioni di un Corso di estetica, nei primi anni Ottanta. Nicola allora portava la barba, ma aveva uno sguardo molto da ragazzino: mi rimasero impresse le sue battute sulla funzione di parafulmine del cornista, autentica vittima sacrificale nell'intonazione dell'orchestra. In questa autoironia, mentre suonava quello strumento clamoroso, vi era già molto di lui; ma l'amicizia iniziò dopo, e fu una scoperta fortunata: dalle trasmissioni radiofoniche alla gestione del Seminario Permanente di Filosofia della Musica, ai suoi tentativi di insegnarmi a scrivere un comunicato stampa da non addetto ai lavori, il rapporto fu un crescendo di osservazioni sulla musica, sul modo di essere genitori, e soprattutto sul ritrovarsi amici, invecchiando.

Credo facesse parte del suo stile disincantato di guardare al mondo un misto di lealtà e indulgenza, che lasciava emergere un senso dell'umano, e del possibile, che toccava in profondità chi entrava in dialogo con lui. E che colpiva me, da sempre biliioso e portato alla polemica. Il suo disincanto pacato era profondamente indulgente verso l'umano, e questa postura lo segnava in tutto, specie nelle infinite curiosità che si inseguivano nella musica.

Era un amore difficile da contenere, che lo portava a cercare spesso il senso del musicale anche in contesti non ordinari. Credo che questo nascesse anche dal suo lungo lavoro sulla ricerca dei fondi sonori per le immagini, un lavoro tutt'altro che banale, che impone di integrare visuale e acustico in modo profondo e curioso. Vi sono almeno tre aspetti che ho potuto fissare nel suo viaggiare sul perimetro inesauribile del musicale. Sono fatti stilistici, che mostravano una sana implacabilità verso se stesso, appena temperata da un distacco ironico che aveva tratto da una sua attitudine ad mettersi alla prova, tanto con la montagna quanto con la bicicletta.

Così, mi viene in mente il suo lavorare alla trascrizione schoenberghiana del *Quartetto op. 25* di Brahms: si trattava della presentazione di un concerto, credo qui a Torino. Di solito, presentare un concerto implica una lettura delle partiture e un lavoro di documentazione sintetica sul brano. Il problema sta proprio in quell'aggettivo, sintetico: ci vuole molta autodisciplina per frenare il proprio entusiasmo, andare all'essenza del brano, senza creare qualcosa di privo di respiro interno, spesso mozzato dalla corsa incontenibile del tempo di trasmissione.

Nicola si era buttato dentro alla scrittura brahmsiana, da cui parte la trascrizione, con passione e grande tensione verso il problema del trascrivere. Aveva realizzato un lavoro raffinatissimo di analisi dell'originale brahmsiano, rispetto a come Schoenberg lo affronta. Era un atto d'amore a tre, che imponeva domande sulle condizioni di possibilità che quella trascrizione metteva in gioco. Lavorando con lucidità, e andando oltre il piano del descrittivo, aveva incontrato il problema dei problemi: il *Quarto Tempo* di quell'opera, un capriccioso rondò ungherese, pieno di complessi rapporti ritmici, di metriche elusive, che Schoenberg aveva dovuto asciugare e sistematizzare nella sua orchestrazione, e che Brahms, al solito, teneva ambigue. Non si tratta di un tema legato solo al saper orchestrare, al cercare complementari: si apriva immedia-

tamente una questione che toccava il testo musicale, il comportamento dei musicisti e che metteva al centro il senso del gioco, più che la stretta fedeltà al testo. Per ritrovarsi su una forma ritmica così complessa, si deve decidere quanto sia possibile allontanarsi dall'andare a tempo: questo lo sapevano tanto Brahms che Schoenberg, ma affrontando problemi diversi. Brahms deve costruire una poliritmia in cui riorientarsi, Schoenberg una griglia, per poterla affidare ad un direttore d'orchestra.

Lavorando attorno al prosciugamento che Schoenberg impone all'originale — costringitivo e inevitabile insieme — Nicola mi diceva che quanto veniva cambiando era soprattutto il modo di intendere la funzione della pulsazione, che lui esemplificava nei ribattuti: nell'originale brahmsiano dilatabili e restringibili a piacere, e che Schoenberg non poteva mantenere nella trascrizione orchestrale, organizzata in direzione inversa rispetto al rapporto ludico che stringe in complicità una compagine da camera, dove basta uno sguardo per perdersi o ritrovarsi.

Quel pomeriggio, Nicola mi fece capire moltissime cose sul suo modo di sentire una pagina scritta, di ascoltarne le tensioni interne nella lettura, di pulsarne le forme, di giocarne i piani inesprimibili che la scrittura di Schoenberg cercava di fissare, in senso radicalmente diverso da quanto li avesse pensati Brahms, in un atto d'amore la cui forma non permetteva quelle imprevedibili licenze.

Si apriva un tema formale affascinante, che lui esponeva con pudore, ma che ancora oggi appare pieno di problemi legati al gesto musicale. L'inesprimibile qui non era un concetto metafisico, un significato misterioso o chissà quale altra magia ermeneutica, ma l'aspetto gestuale che accompagna il prender corpo della musica, qualcosa di squisitamente umano e imprevedibile.

In questo spiraglio, due strumentisti possono giocare più facilmente di una sezione orchestrale, possono creare e sciogliere intenzioni più ambigue, che Schoenberg doveva tradurre nell'orchestrazione, ma che non poteva direttamente portare nel gesto del direttore, pena lo spappolamento della scansione del brano. Ecco un bell'esempio di come si intenda un aspetto musicale: Schoenberg sembra amplificare il gesto brahmsiano, ne riorganizza la timbrica, ne polifonizza le melodie, ne addensa le armonie; ma in questo far incontrare le forme del linguaggio musicale, impatta nel mondo dei gesti umani che ne orlano le pratiche, nella mimica degli strumentisti, nel modo in cui reagiscono — qualcosa che si può solo approssimare. La mimica come infrastruttura espressiva, naturalmente, non come gesto istrionico; la mimica come potenzialità suggerita da una scrittura; la mimica come attesa condivisa e imprevedibile. Talvolta faceva capolino l'espressione «At First Glance», che si caricava di inquietudine.

Di quei cinquanta minuti di conversazione, di esempi, di pensiero, Nicola arrivò in trasmissione con un sunto di meno di trenta, contraendo il discorso fino all'essenziale. Spesso, commentando le incisioni discografiche del Quartetto, con le loro quadrature, ora i propri pensieri, gli scappava un divertito «Ma questo me lo tengo per me», che mostrava un piacere degustativo, nel lasciar crescere le cose dentro, senza doverle necessariamente lanciarle fuori.

Ho spesso pensato che questo suo modo di essere, trasparente e innamorato del passo successivo, fosse un fatto generazionale interiorizzato: le domande che Nicola si poneva erano spesso semplici, mai chiuse, qualcosa che mi ricordava la severità di Abbado, su cui avevamo discusso tante volte. Questo sorvegliarsi, si accompagnava ad un gusto nel fare le cose, che gli faceva abitare il lavoro in modo impagabile, una forma di gioia profonda — in parte non comunicabile — che ne abitava gli esiti.

In fondo, quei «*Frammenti di fenomenologia della musica*» di Alfred Schutz, che aveva così ben curato, erano abitati da un'attitudine simile: certo, profonde discussioni sul tema della sintesi temporale, su consonanza e dissonanza, idee complesse e astratte, formulate con disarmante ricchezza. Ma la vera perla del libro si intitola «Fare Musica Assieme», un saggio sugli aspetti atmosferici del far musica, sul guardarsi, sull'intendersi, sul vedere come l'altro fa suo un testo e te lo propone. Direi che quell'incontro con Brahms e Schoenberg trovava qui un seme. Bello ricordarlo, per mostrare come la teoria divenga umanità.