

Fascino senza tempo e la nuova bellezza. La *Sonata n. 5* per pianoforte.

Carlo Alessandro Landini

Nota del Direttore:

In una rivista che si occupa di filosofia della musica può accadere di ospitare dibattiti e prese di posizione su pratiche compositive. Pubblichiamo qui il ricco contributo di Carlo Alessandro Landini, naturalmente privo di Abstract, auspicando che possa essere all'origine di una discussione sulla poetica musicale, anche da parte dei nostri lettori.

1. *Slow Sound*. La formula, apparentemente poco più di uno sfacciato *claim* pubblicitario, racchiude, in realtà, il segreto di una bellezza che si incarna nella lentezza, quello di una bellezza che si inverte nel piacere esclusivo dell'indugio, della mora, della procrastinazione elevati non già a fini a sé stanti, quantunque si tratterebbe di un motivo di per sé non del tutto disprezzabile, ma a garanzia di maggior godimento e di riflessione (“*verecunda cunctatio*” la chiama il retore Quintiliano¹, il quale fa coincidere differimento e bellezza, “*art de prolonger le suspense*” la chiama invece Kundera)². Ansaldi e altri sostengono che nell'ascoltare occorra “prestare attenzione” ed investire di una “tensione mentale e di un impegno”³ un'occupazione che altri direbbe fisica (anziché mentale), ma soprattutto disimpegnata e gratificante.

2. È strano che la mentalità corrente abbia fatto strame dell'innocente “contemplazione passiva” (“*passive absorption*”, così Goodman)⁴, rendendola un atto quasi riprovevole ed estromettendola dal circuito virtuoso dell'e-



sperienza estetica “legittima”. *Slow Sound* vuol dire rivalutare il “passivo fenomeno fisiologico” (Ansaldi)⁵ a tutto svantaggio della “elaborazione critica” teorizzata da Adorno e dalla critica di indirizzo strutturalista. A voler essere più precisi, vuol dire collocare quello accanto a questa, facendo dell’ascolto *passivo* e rilassato – che la neuropsicologia definisce *limbico*, affidato cioè al mesencefalo, alla parte del cervello più direttamente coinvolta nel meccanismo piacere-ricompensa⁶ – un correlato di gratificazione sensoriale non meno importante dell’altro, l’ascolto cosiddetto *attivo* e critico. Chi ha detto che l’atteggiamento estetico debba essere, giusta le parole di Goodman, “*restless, searching, testing*”⁷ e non possa, all’opposto, essere pacifico e pigro e in preda al tipico incantamento che lo stupore e il piacere sempre portano con sé? Perché l’atto estetico deve collegarsi, secondo certuni, più al *dovere* che non al *piacere*?

3. Fra le maglie sempre più strette e soffocanti del tempo scorciato, il quale si pone obiettivi regolarmente ambiziosi ma frustranti, torna a farsi strada e a rendersi sempre più avvertibile, con la sua promessa di una felicità nuovamente a portata di mano, il linguaggio cifrato della *flânerie*⁸, del libro (rigorosamente cartaceo) che si centellina come un vino d’annata, del vecchio film in bianco e nero che si torna a rivedere per l’ennesima volta, della passeggiata senza scopo, ben descritta da Walser (*Der Spaziergang*)⁹, da Benjamin ma – soprattutto – da Baudelaire nei loro scritti. Torna di moda ascoltare la musica con la stessa lentezza con cui, nella Parigi di Luigi Filippo, si “passeggiava con una tartaruga al guinzaglio” (“*promener sa tortue*”)¹⁰. Si apprezzano nuovamente Schubert e le sue “celestiali lunghezze” (Schumann), il *Parsifal* e la sua “sublime lentezza” (Gregorovius)¹¹. Si degusta la musica rapiti, con il cuore che batte forte per l’emozione, anche quando si è ascoltato lo stesso brano per più volte ininterrottamente.

4. L’“ossessione per il tempo scorciato” misura, spiega Crivelli, “*l’accélération du rythme des sociétés*”¹². Lontano da ogni forma di stress e di rumore urbano, di fretta ostile e di rimozione del tempo umano a favore del tempo sociale, lontano anche da ogni agitazione convulsa e senza costrutto, il “suono lento” esercita il suo fascino ipnotico sugli ascoltatori provati dallo stress, dalla noia, dalla fatica, da un patologico eccesso di lavoro, dalla frenesia insensata di una *routine* che deprime in misura notevole la qualità

della vita e che stenta a conciliarsi con i requisiti di un umanesimo radicato nell'antichissima civiltà di valori e di pensiero che ci ha dato i natali. Il ritmo di vita che il "suono lento" evita come la peste è quello che si identifica con il "cambiamento rapido" ("*changement rapide*"), come lo descrive Balandier¹³, e con le istanze economizzatrici – di tempo e di denaro, ma anche di sapere – dettate dalla civiltà del terziario avanzato, le stesse in virtù delle quali l'*apparire* diviene un obbligo, mentre l'*essere* costituisce un mero *optional*, un valore aggiunto ma non più indispensabile e non più importante come un tempo.

5. Un suono opportunamente "rallentato" è quello che reintegra l'uomo – *princeps creaturarum*¹⁴ – al primo posto nella *Werthetik*, l'etica dei valori¹⁵, lasciando che il lavoro, gli obblighi sociali, il *glamour* degli appuntamenti mondani, gli esercizi di presenzialismo, siano relegati in secondo piano. Ascoltare *passivamente* vuol dire lasciar libero di agire un segreto flusso di coscienza, flusso vivificatore, in grado di regalare energia anziché rubarla; vuol dire tornare a far coincidere il *tempo della storia* con quello del *racconto*, il tempo sacro, teorizzato da Eliade¹⁶ e da Guénon¹⁷, con quello profano. Ascoltare lentamente, leggere lentamente, guardare il creato con occhi nuovi e con studiata, compassionevole e partecipe lentezza, saper cogliere il segreto respiro della natura al di là degli elementi distrattori che vorrebbero impedirci di farlo: questo è ciò che il "suono comodo", che la musica opportunamente rallentata – "*Slow Sound*" – si prefigge, questo è l'obiettivo che la *Sonata n. 5* per pianoforte elegge a proprio fine prioritario.

6. Se Adorno aveva sottolineato come le promesse altisonanti dell'Illuminismo fossero state storicamente smentite dai fatti e da una generalizzata "regressione delle coscienze"¹⁸, la *Sonata n. 5* per pianoforte – la cui progettazione e stesura hanno richiesto ben 7 anni, dal 2008 al 2015 – fornisce una smentita a tale smentita, restaurando quelle promesse che un tempo ancora tutto sommato innocente aveva posto a salvaguardia della morale corrente e che oggi si sono perse insieme a quest'ultima. In altre parole: se Adorno ha ragione, è anche vero che il Settecento, l'Epoca dei Lumi, ancora possedeva e difendeva con tutti i mezzi possibili un'etica del progresso, dato che questa si allevava regolarmente con l'apologetica dei predicatori, con la lungimiranza dei sovrani, e con una visione generalmente antropocentrica delle attività

umane; mentre oggi tali valori si sono persi in nome di una visione blandamente utilitaristica dell'agire che dà spazio al pragmatismo più disinvolto e rincorre il miraggio di una realtà virtuale alternativa, non solo e unicamente complementare, a quella che i nostri sensi – il cui limite deve costituire una garanzia di giustizia, e non certo il pretesto per una sfida insensata portata all'uomo e alle sue innate debolezze – caso per caso sperimentano.

7. Nel '700 perfino i materialisti radicali D'Holbach¹⁹ e Lamettrie²⁰ ammettevano l'esistenza di un principio vitale, animistico, capace di conferire un senso all'esistenza. Oggi la tecnocrazia, il prevalere di un tecnicismo fine a se stesso, che si è purtroppo propagato all'arte, ai suoi prodotti, ai suoi protagonisti, non dà spazio alla nozione di *fine* che invece l'idea di progresso, diffusa nel Settecento tanto stigmatizzato da Adorno, vivacemente propugnava (non è un caso che proprio in quell'epoca, quella del principato illuminato, la Massoneria – un vincolo soprattutto di ideali prima ancora che di interessi – conoscesse il momento apicale e più glorioso del suo sviluppo, e non è un caso che compositori quali Haydn, Mozart e Beethoven vi avessero con animo lieto aderito). *Slow Sound* vuol dire rimettere al centro del creato l'uomo. Non un rigurgito neotolemaico, ma l'espressione di un'esigenza di rinnovamento diffusa, della quale la *Sonata n. 5* intende portare alla luce un aspetto, forse il principale, quello della *durata* abbinata all'intrinseco *valore* del prodotto. Una risposta al “mordi e fuggi” che è invalso in tempi eccessivamente frettolosi e nei quali *everything goes*, nei quali “tutto va”.

8. Non si è, qui, introdotta una variabile di assoluto rilievo, quella costituita dalla *natura*, ossia dal fondamento biologico del fenotipo che riassume, condensandole sotto forma di adattamento ai dettami della civiltà, le esperienze fatte e le conquiste operate dai nostri progenitori. Natura è anche l'ambiente dal quale siamo circondati e, quasi, avvolti. Natura è l'ecosistema con il quale l'arte e la cultura devono fare i conti, su di esso incidendo in forma sempre indiretta e mediata, ma non per questo meno decisiva. Il divario tra *natura* e *arte* comincia a farsi avvertire con il *manierismo* secentesco e con i fasti dell'Arcadia, finendo per accentuarsi nell'ultimo scorcio del XVIII secolo, quando l'idealismo protoromantico giunge, se non a compensare, almeno ad attenuare la trasformazione dell'economia da mercantile in capitalistica e industriale, trasformazione di cui si incaricò la Rivoluzione industriale.

9. Il Neoclassico venuto in auge al tempo della Reggenza e durato per circa un secolo fino alla Monarchia di Luglio, è questo *residuo* di poesia che ha il compito di edulcorare una realtà dall'aspetto ormai grigio e *factual*, ben poco avendo quest'ultima lasciato all'immaginazione e alla fantasia di poeti e prosatori. Anche oggi la tecnica è dominante in ogni ambito della vita civile, culturale, scientifica. La bomba di Hiroshima non è che il portato di una tecnica svèlta dai fondamenti antropologici del fare in generale, del pensare cartesianamente, ossia in modo "chiaro e distinto", più in particolare. Oggi resta la nuda tecnica sotto forma di *Handwerklichkeit*, mentre la *humanitas* (anche da *humus*, e non solo da *homo*, come Hundertwasser ha fatto osservare) dell'arte e della cultura è stata rimossa per esser repute entrambe, l'arte e la cultura, degli inutili orpelli, di ostacolo al progresso e alle comodità del vivere. *Gli artisti hanno conosciuto il peccato*²¹.

10. La *Paolina Borghese* del Canova, che rilegge a suo modo Fidia e Prassitele, introduce nel flusso vivo di un tempo storico l'icona di un ideale meta-storico, atemporale, che non è parte della storia vissuta bensì, al massimo, di quella immaginata e sperata: il suo è il solenne "ingresso in una dimensione senza tempo né spazio" (G.C. Argan)²². Lo stesso scultore non parla di "invenzione" ma di "esecuzione sublime"²³. La *poetica del sublime* percorre e innerva tutta la produzione del Settecento e trasfonde la propria linfa nell'arte di una civiltà di transizione che preannuncia drammaticamente quella successiva, ottocentesca, delle macchine e del profitto. Attraverso un recupero dell'ideale *classico* l'arte si assume, oggidì, il compito gravoso di attenuare il tremendo impatto che il *dominio della tecnica* ha su tutte le attività dell'uomo, nessuna esclusa. Non sono i *videogames* o i giochi di ruolo a consentirci di fermare la feroce ruota del tempo, "*das Rad der Zeit*", come Wackenroder la chiama²⁴. Solo l'arte bella – l'arte classica – può farlo. La *Sonata n. 5* costituisce un richiamo alla funzione propedeutica della bellezza, una funzione sulla quale Schiller torna con insistenza nelle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, alla sua valenza profondamente educativa, alle potenzialità inesprese dell'individuo (e che il dominio della tecnica sempre più impedirà di esprimersi, ove questa non sia tenuta a freno). La *Sonata n. 5* riassume i requisiti dell'arte cosiddetta *monumentale*. Un aggettivo che deriva, come ognun sa, dal verbo latino *monere*, che vuol dire ammonire, ammaestrare, educare.

11. *Slow Sound*. In questa formula si raccoglie e da essa si sprigiona il grido di dolore di una bellezza colpevolmente relegata in soffitta, destinata a finire tra i ciarpami di una civiltà del benessere che da troppo tempo ha eletto l'*efficienza* – sinonimo di rendimento monetizzabile, di quanto identifica, quantificandolo, il rapporto fra investimenti effettuati e ricavi – a solo ed unico principio discriminante del fare. Su tali basi, è chiaro, l'arte diverrà perfettamente inutile. Non lo sarà se la musica, la pittura, la letteratura di qualità saranno in grado di rendersi *monumentali*, al tempo stesso visibili e pregiati, richiamando la platea dei loro utenti alle loro responsabilità. In questo senso l'arte *monumentale* è in pari tempo *naturale*, o naturalistica, facendo essa inclusione dei fondamenti ontici che all'individuo consentono di pensare e di agire e di integrarsi con la società per la salvaguardia di valori e sentimenti comuni, rispettoso di sé e dell'ambiente che lo circonda: solo l'arte *classica*, spiega Hauser, sicuramente non un conservatore, "equivale al trionfo del naturalismo e del razionalismo"²⁵.

12. La *Sonata n. 5* è, in questo senso, un vero inno alla *natura* e alla kantiana "*praktische Vernunft*", in essa trovandosi parimenti rappresentati il febbrile orgoglio di Prometeo e la pacata sapienza di Atena (nel mito greco, è quest'ultima a trasmettere al primo le conoscenze che avrebbero permesso al genere umano di intraprendere la via del progresso e della civiltà)²⁶, la "fisiologica" ambizione dell'uomo ed il suo sapere pratico-discorsivo. Se essa – la *Sonata n. 5* – esige dal proprio ascoltatore un abbandono del *tempo profano* che lo seduce e lo soffoca, essa lo immette però nel flusso di un *tempo sacro*²⁷ che lo eleva e lo innalza ai fasti di una beatitudine edenica e preumana. La creazione artistica è – lo si ricordi – un processo sempre dialettico e aperto, essa non è mai *unidirezionale*. Solo un ascolto *rilassato* e un suono davvero e in tutti i sensi *lento e meditato* sono in grado di far imboccare all'ascoltatore la via che lo condurrà a un piacere e ad un arricchimento illimitati.

13. Si è parlato della rinascita e *restitutio in integrum* di un tempo *sacro* e perciò, in qualche misura, *rituale* e *condiviso*. L'individualismo eroico in arte, tipicamente romantico, è figlio della Rivoluzione industriale. Viceversa, l'arte delle origini, sciamanica e magica, non di rado animata da una finalità apotropaica e propiziatoria più o meno pronunciata, possiede una rilevanza al tempo stesso sociale e culturale, destinata come essa è a toccare e coinvol-

gere *tutti* i membri del clan, nessuno escluso. Eppure, guardandoci intorno, non ci è dato di scorgere, nei compositori che in Europa – entità oggi fragile e pericolante come mai prima d’ora – oggidì vivono ed operano, qualcosa di somigliante a una volontà *monumentale*, a una poetica del gesto al tempo stesso *risoluto* e *straordinario* (ossia lontano dall’ovvietà della lingua d’uso e ordinaria) in grado di portare in superficie, facendole affiorare da un suolo riarso e inospitale, le radici spirituali e intellettuali di una civiltà antica come lo è la nostra, un tempo ubertosa, oggi triste e immalinconita “terra della sera”²⁸.

14. Il bisogno che noi avvertiamo è quello di un’arte che sia al tempo stesso rituale, in grado cioè di sacralizzare il nostro tempo, o di riconsacrarne l’essenza, che sia accessibile a una quanto più vasta platea di fruitori e che, per quanto perfettamente in grado di sedurre i nostri sensi, penetri soprattutto “*au fond de l’âme*”, vada diritta in fondo al cuore, per adoperare un’espressione cara a Chateaubriand²⁹. Manca, tuttavia, quanto potrebbe oggi incarnare e tradurre nel linguaggio della musica la *summa* dello spirito e dell’arte monumentale contemporanei in un’epoca in cui nulla più di spirituale o di monumentale sembra possa concepirsi, in un’epoca nella quale, anzi, spirito e monumentalità, intesi come un’epica della vita vera contrapposta ad una romantica ideologia del vivibile (“*la vida es sueño...*”), o come un’avventura dell’ascolto che fronteggia quanto diviene o rimane puramente ascoltabile (ma non realmente ascoltato), sono divaricati e lontani fra loro come non mai prima d’ora. Se talvolta dei monumenti oggidì ancora si erigono, questi sono esangui, privi di nerbo e di linfa, ossia di vita e di ideali.

15. Quanto alla prima, la vita, essa si riduce per lo più alla comunicazione solitaria e virtuale dei *blogs*, di ciò che Genette definisce il paratesto, il puro commento³⁰. Quanto ai secondi, gli ideali, essi hanno fatto oggidì la loro ricomparsa, è vero, ma lo hanno fatto al loro stato larvale, embrionale, di minima estensione, di pura indistinzione. Si abbraccia, con l’immaturità presuntuosa degli adolescenti, il sogno a buon mercato di ideali possibilmente economici da abbinare all’alito breve di una vita tanto inutile quanto, sull’esempio di certi film di azione o di taluni *videogames*, intensa e spericolata. Lo si fa per ovviare al vuoto tragico, incolmabile, di un’assenza più profonda. Sposare nuovamente la grandezza fisica – e, con essa, il salto di scala che questa esige – al *valore* significa restaurare lo spirito neoclassico della “silenziosa

grandezza” (“*stille Größe*”) rinunciando però alla “nobile semplicità” (“*edle Einfalt*”) che era l’altro, irrinunciabile caposaldo dell’estetica winckelmanniana³¹.

16. Il monumento musicale, se oggi può avere un senso, deve farci lasciare alle spalle la rudimentalità esangue del ῥῆμα per farsi dapprima ἔπος, narrazione di parole in veste di racconto con i suoi alti e bassi, ma anche con le sue prolifiche digressioni, prolifiche in quanto fattrici di senso e di inganni sempre nuovi e sorprendenti, e infine λόγος, sistema di pensiero ripieno di spirito e di senso compiuto che la parola viva raccoglie e traduce in *forma*. La soluzione che appare più di ogni altra in grado di raccogliere l’invito a una musica fino in fondo epica e monumentale, ma anche capace di uniformare la liturgia paziente di una scrittura ancora e sempre artigianale – la *Handwerklichkeit* della quale Heidegger tesse l’elogio – alle esigenze di un ascolto nuovamente partecipe e commosso, è quella che induce il compositore a ideare, concepire e realizzare i suoi capolavori senza soluzione di continuità, *durchkomponiert* o *through-composed* (in quanto la natura *abhorret vacuum*, teme e rifiuta il vuoto). Al loro interno non trovano posto neppure un battito di ciglia, un breve sospiro, la pausa che ci permette di grattarci il mento o di inforcare gli occhiali. *Slow Sound*. La delizia è tutta qui, nell’ondata di suono di una musica “piena” e pienamente realizzata, di una musica lenta e maestosa, tranquilla ma al tempo stesso coinvolgente, concepita all’insegna della grandezza o, se si preferisce, della grandiosità. Come lo è la *Sonata n. 5* per pianoforte.

17. Traendo ispirazione dai dialoghi platonici, dal *Timeo* soprattutto, numerosi teorici hanno paragonato la forma dell’arte a quella degli esseri viventi. Alberto Magno esalta la “*resplendentia formae super partes materiae proportionatas*”³². Lo hanno fatto, dopo di lui, Focillon, D’Arcy Thompson, Hildebrand³³. La musica monumentale non può sottrarsi al compito di rappresentare vividamente l’articolazione del corpo umano nella varietà dei suoi organi (nel suo noto apologo, il patrizio romano Menenio Agrippa Lanato paragona la sintonia del corpo sociale – *concordia* è il termine esatto che lo storico Tito Livio utilizza³⁴ – a quella tra i diversi distretti corporei). I temi musicali, il ritmo della musica, la sua armonia, le sue dinamiche, il suo colore specifico, sono tutti “organi” di un corpo immateriale e invisibile ma nondimeno reale, e tutti contribuiscono all’unico e condiviso compito di mantenere in vita e

in piena salute l'organismo sonoro, questo *mirabile monstrum*, di volta in volta accelerandone o rallentandone il metabolismo in base alle necessità del momento. Per questa ragione la musica del genere monumentale, per quanto varia ed estesa, deve essere concepita giusta un'architettura *modulare*, la cui esistenza va subordinata a un certo numero di snodi sintattici impercettibili e ad un certo numero di sottoinsiemi compositi, tutti singolarmente provvisti di senso. È, quello della *modularità*, uno dei requisiti principali e irrinunciabili di ogni forma monumentale (in matematica, le forme modulari sono oggetti con infiniti gradi di simmetria, per Brunelleschi e Le Corbusier *modulo* è l'unità di misura che si ripete, variata, nello spazio circostante). La forma monumentale è destinata ad essere articolata nello spazio nel caso dell'architettura, nel tempo in quello della musica.

18. Integrità (*integritas*) e grandezza (*magnitudo*), alle quali si accompagna, come un indispensabile corollario logico, il requisito dell'accrescimento (*incrementum*): sono questi, ben riassunti da san Tommaso d'Aquino nel *De anima*, i capisaldi di un'estetica organicista che interessa tanto l'architettura, che la musica, che la letteratura. “*Ad bonam autem complexionem corporis sequitur nobilitas animae*”, conclude l'Aquinate³⁵: se una forma è ben proporzionata, lo sarà anche lo spirito che la permea e la fa brillare ai nostri occhi. In campo letterario, l'unico paragone sensato che verrebbe da fare è con il capolavoro assoluto della letteratura indiana, quel *Mahābhārata* che consta di quasi 100mila strofe (corrispondenti a quattro volte la *Bibbia*, o a sette volte l'*Iliade* e l'*Odissea* messe insieme) e che vorrebbe emulare, attraverso una prosopopea in grado di far parlare financo i morti, la beatitudine soddisfatta, paga di sé, del paradiso vedico, luogo “privo così di gioia come anche di dolore” e nel quale non si insinua mai, neppure per sbaglio, il germe impuro del dubbio. Il nome della ninfa più bella fra tutte quelle che popolano i giardini di Indra è *Urvashi*, che vuol dire “colei che si estende ampiamente” (il prefisso *uru-* indica l'ampiezza).

19. Bellezza ed eros, questo il significato profondo del mito, esigono un tempo ed uno spazio adeguati per mostrarsi in tutto il loro fulgore. La musica, così come l'amore di *Urvashi*, vive e prospera nel tempo. Solo in questi termini, quelli del “tempo debito”, del “tempo che resta” (λεῖμμα) – l'argomento è stato affrontato da san Paolo nella sua *Lettera ai Romani*³⁶ – e di una

durata straordinaria, suscettibile di infiniti sviluppi e di altrettante variazioni sul tema, il monumento musicale, *exemplum* avente l'ambizione di simultaneamente ammonire e di ammaestrare, trova posto nel catalogo delle "pietre miliari che l'uomo ha creato perché servano da contrassegni per i suoi ideali, i suoi scopi, le sue conquiste" ("*human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions*"). Parole profetiche, concepite nel 1943, in tempi non sospetti, quando ancora il diluvio di bombe sull'Europa non consentiva ancora di scorgere il sereno al di là delle fosche nubi oscuranti il nostro orizzonte epocale, e perciò parole più vere e credibili di qualunque altra. Le scrissero, in *Nine points on monumentality*, Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger, rispettivamente uno storico dell'architettura svizzero, un architetto urbanista catalano, un pittore e scultore francese³⁷.

20. L'Italia fascista, la Germania nazista, l'Unione Sovietica di Stalin producevano in quegli stessi anni scenari di distruzione e di morte che qualche solerte funzionario subito si affrettava a tradurre nelle più eroiche e meno devastanti forme di un'architettura "di regime", concepita unicamente sulla base del consenso che essa avrebbe potuto conseguire ai suoi capi. L'anno 1945, l'anno della "liberazione dalla tirannide", coincise col punto più basso della progettualità nell'arte, nella musica, nella letteratura (non è un caso se gli scrittori tedeschi definirono *Nullpunkt* – "punto zero" – questa soglia inferiore del pensiero, della fantasia, della creatività, subentrata al tramonto cruento di una grandezza tragicamente esibita ma impotente, ostentata ma in realtà fragile come argilla disseccata)³⁸. Strano ma vero: la devastazione al tempo stesso civile e morale prodottasi in quegli anni sanguinosi non differisce, nelle sue conseguenze ultime e più lontane, ma nondimeno fatali, da quella che oggidi si incarna nella caduta a picco della comunicazione e della convivialità imposta dai cosiddetti *social networks*, dal tempo accelerato dei *videoclips*, dall'analfabetismo di ritorno che, come una piaga infetta, come una tabe apparentemente inestirpabile, affligge le nazioni che oggidi si è soliti definire ricche e progredite. Fra le scenografie mostruose delle "oceaniche adunanze" di regime – fedelmente descritte da George L. Mosse nel suo noto saggio *The Nationalization of the Masses*³⁹ – e la versione secolarizzata delle stesse, coi suoi raduni *rave* e *punk*, con l'onda sonora che promana dagli stadi

gremiti di folla in occasione dei concerti *rock*, con l'enfasi posta su temi quali il satanismo, la blasfemia, il vilipendio di qualunque "credenza positiva", v'è più che una semplice affinità: la parentela tra quelle e questi è così patente già al primo sguardo da lasciare francamente allibiti.

21. Anche per la débordiana "*société du spectacle*"⁴⁰, come d'altronde per l'uomo-massa stigmatizzato da Ortega y Gasset, è giunta la resa dei conti⁴¹. La crisi della civiltà dell'effimero, del pluralismo spacciato per libertà a buon mercato, della corruzione così delle coscienze come pure del gusto (è questo un punto che tristemente accomuna l'etica e l'estetica), deve far riflettere. Manca oggi alle società più avanzate dell'Occidente una "visione d'insieme", quella di un progetto espansivo e cosmico; manca loro il respiro unificante del tentativo epico, del *grand récit* a volte iperbolico, altre volte dichiaratamente immaginifico, senza pudore e però anche senza pregiudizi, in grado di rigenerare, in ambito musicale, l'ascolto *disteso* e *partecipe* (altro dallo "*spekulative Ohr*", l'orecchio *critico* e *puntiglioso* caldeggiato da Adorno)⁴² di una musica fatta per "essere vissuta e amata e abitata" e non già, o non solo, passivamente e frettolosamente consumata così come, al *desk* di un disadorno *take-away*, si ordina e consuma un gigantesco *hot-dog* che non lascia traccia se non quello di uno squilibrio lipidico che, anni dopo, si manifesterà con l'aterosclerosi coronarica e con l'infarto. Oggidi si avverte il bisogno stringente di un rinnovamento e rinascimento del gusto e dell'arte in grado di *salvare* chi ascolta una musica, legge una pagina di romanzo, contempla un quadro o una scultura, dagli abissi del "tempo che resta", dagli avanzi tossici di un'escatologia laica che priva il credente di qualsiasi *regard sur l'au-delà*; e non di *condannarlo*, viceversa, alla dislipidemia dello spirito, destinandolo alla malattia, al degrado, alla disperazione, alla morte dell'anima e del corpo.

22. La deriva del silenzio, mutuata in uguale misura dall'insegnamento paradossale di Cage e da quello dei disciplinati epigoni di Webern, appare sempre più come un approdo rinunciatario, buono forse per gli anni dell'immediato secondo dopoguerra, che nel marasma generale invitavano a valorizzare la pausa e la reticenza come strumenti di una retorica negativa del risentimento, o del dissenso, ma non più valido oggi. Contrapporre allo stolido rumore dell'effimero il silenzio opprimente del vuoto pneumatico, del *vacuum universale* di Stratone di Lampsaco e dei suoi scolari epicurei (fra i

quali è l'autore del *De rerum natura*), non sembra oggidi rappresentare una scelta moralmente accettabile e realisticamente condivisibile. « *La douleur, c'est le vide* », ha scritto Sartre⁴³. L'idea del vuoto e del suo silenzio abissale – « *le silence éternel de ces espaces infinis* » - faceva disperare il giovane Pascal⁴⁴. Un monumento non può certo, allo scopo di *ammonire* e di *amaestrare*, restare silenzioso o rendersi invisibile. Un conto è la penombra del crepuscolo, per la quale gli occhi vedono meglio e più nitidamente, altro conto è il buio assoluto. L'arte monumentale rappresenta tangibilmente “la luce del mondo” (*lux mundi*). Ora, “una città posta sopra un monte non può rimaner nascosta; e non si accende una lampada per metterla sotto il moggio; anzi la si mette sul candeliere ed ella fa lume a tutti (*ut luceat omnibus*) quelli che sono in casa”⁴⁵.

23. Ogni musica concepita e composta secondo i dettami del genere epico e monumentale – la *Sonata n. 5* ha tutti i requisiti per poter entrare a far parte della categoria – avrà l'ambizione di potersi tramandare come un retaggio dell'invenzione e del gusto, il migliore, contemporaneo: “*a heritage for future generations*”, giusta l'auspicio di Giedion, Sert e Léger. Essa ha pure l'ambizione, o la fondata speranza, di “sopravvivere all'epoca che l'ha partorita” (“*to outlive the period which originated it*”) così da gettare una sorta di ideale arco attraverso evi e civiltà distanti fra loro, “*a link between the past and the future*”, come un ponte sospeso fra due abissi equidistanti ma anche ugualmente pericolosi: l'indifferenza e l'idolatria, la noia e il fanatismo. Entrambi sono i contrassegni di un'epoca, la nostra, minacciata *ab imo*, da dentro, dalla deriva di un consumismo sfrenato (quello di una società del benessere giunta alla sua capitolazione definitiva), e *ab extra*, da fuori, dall'esercito dei senza terra i quali, sotto la bandiera di califfati piccoli e grandi, non hanno più nulla da perdere e nulla più si ripromettono da *questa* vita (e meno male che il Corano promette loro un'eterna felicità nell'*altra*, perché altrimenti non varrebbe la pena di vivere, combattere e morire per una fede, qualunque essa sia).

24. Dobbiamo ritrovare il coraggio di rifondare un'arte che sia anche una *segreta scienza del cuore* in grado di sorreggerci e guidare i nostri passi così come farebbe un amico nel momento del bisogno; di illuminare le nostre menti così come potrebbero farlo una lanterna, un faro⁴⁶. Una musica *del cuore* è quella che ci induce a rifocillarci con i frutti sostanziosi che solo l'e-

strema e ponderata lentezza dell'ascolto – un assaggio dell'eternità di luce che ci attende – è in grado di dispensarci. La nostra beatitudine è *sensibile*, ma i suoi effetti trascendono di gran lunga tanto la fonte prima del piacere che i mezzi di cui questo piacere si serve per giungere fino a noi. Essi sono dell'ordine *spirituale* (perché, come Schopenhauer scrive in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, "l'influenza della musica è più potente penetrante di quella di qualsiasi altra arte")⁴⁷.

25. *Slow Sound*. Rallentiamo il corso dei nostri pensieri, dilazioniamo le attese, facciamo decantare e illimpidire le nostre emozioni, calmieriamo il flusso disordinato delle idee che ci assalgono a ogni ora del giorno e che reclamano per intero, con puerile egoismo, la nostra attenzione⁴⁸. "Tuo è il giorno e tua la notte, al tuo cenno trasvolano gli istanti", esclama sant'Agostino⁴⁹. Consumiamo l'oggetto dell'ascolto *con una lentezza e un rilassamento estremi*, a tal punto intensi e protratti da generare in noi, mentre siamo intenti ad ascoltare, il tipico stato *alfa* della rêverie, del sogno a occhi aperti⁵⁰, e *theta* del sonno senza sogni e della meditazione profonda⁵¹. Questo è uno solamente tra gli effetti sensibili, obiettivamente misurabili, della musica epica e monumentale, effetto simile in tutto e per tutto a quelli del *biofeedback* terapeutico (alla cui base è sempre il comportamento *adattivo* del cervello di fronte a situazioni e stimoli della più varia natura). La *plasticità dell'ascolto*, che non si limita a riesumare la sfida del «*fascinant impossible*», come René Char lo ha chiamato⁵², ma che costringe la percezione a collimare con l'impercettibile, misurandosi con quanto asintoticamente le sfugge, permette altresì di donare un senso epico-monumentale anche ai nostri nascosti pensieri ed alle nostre inconfessate aspirazioni, modellando lo stato d'animo dell'ascoltatore al punto che questi si lascia felicemente travolgere e sommergere dal lungo e possente "fiume di note" (in virtù dello stesso sentimento sublime che lo ha ispirato e generato). Anche a questo serve o deve servire l'arte, e non solo a far passare il tempo o a permetterci di trascorrere una serata diversa dalle altre.

Note

1 M. Fabius Quintilianus *Declamationes*, IX, 2.

2 M. Kundera, *La lenteur*, Gallimard, Paris 1995, p. 48 (ed. it. *La lentezza*, tr. di Ena Marchi, Adelphi, Milano 1995, p. 39).3 G. Ansaldi, *La lingua degli angeli. Introduzione*

all'ascolto della musica, Guerini, Milano 1993, pp. 65-106.

4 N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing 1968, p. 249 (*I linguaggi dell'arte*, trad. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976, *passim*).

5 G. Ansaldi, *op. cit.*, *ibid.*

6 S. Brown, M.J. Martinez, L.M. Parsons, "Passive music listening spontaneously engages limbic and paralimbic systems", in *Aa.Vv.*, *NeuroReport*, 13/15 (Sept. 15, 2004), pp. 2033-2037.

7 N. Goodman, *Languages of Art*, *cit.*, p. 242.

8 Per tale nozione si veda H. Neumeyer, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999.

9 R. Walser, *Der Spaziergang*, Huber, Frauenfeld & Leipzig 1917.

10 „Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur liess sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben" (*W. Benjamin, Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., I, 2, p. 556). E si vedano H. Böhme, „Schildkröten spazieren führen. Über den Geschwindigkeitsrausch und die Trägheit der menschlichen Materie", *Neue Zürcher Zeitung*, 19 Mai 2007; nonché H. Neumeyer, *op. cit.*, p. 24.

11 F. Gregorovius, *Wanderjahre in Italien*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1856, *passim*.

12 R. Crivelli, «L'espace, lest du temps», in *NTIC et territoires: enjeux territoriaux des nouvelles technologies de l'information et de la communication*, édité sous la direction de Luc Vodoz, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne (CH) 2001, p. 83.

13 G. Balandier, "La sociologie aujourd'hui", *Cahiers internationaux de Sociologie*, 71 (Juillet-Déc. 1981), pp. 197-204. Postilla l'autore: «Les situations révélatrices (manifestations collectives majeures, changements accélérés, crises, etc.) produisent un effet de grossissement comparable à l'effet-microscope des sciences de la nature».

14 L'Aquinate si riferisce al diavolo come al *princeps creaturarum*, puntualizzando: "non ergo est princeps creaturarum, sed peccatorum et tenebrarum" (Tommaso d'Aquino, *Super Evangelium S. Ioannis Lectura*, VIII). Ogerio Abate accoglie l'accezione tomista: "Venit diabolus, non princeps creaturarum, sed peccatorum" (B. Ogerii Abbatis Lucedii Ordinis Cisterciensis in *Dioecesi Vercellensi Sermones XV. De sermone Domini in ultima coena ad discipulos habito*, VIII). Con il termine anzidetto ci si riferisce, qui, è chiaro, all'uomo "principe di tutte le creature", in base ad un'altra e opposta accezione, abbracciata fra l'altro dal mistico olandese J. van Ruusbroec, *Lo specchio dell'eterna beatitudine*, Paoline, Milano 1994, p. 115. Durante l'Angelus del 29 luglio 1973 papa Paolo VI definì l'uomo "principe delle creature".

15 Il riferimento è alla figura e all'insegnamento del filosofo Max Scheler, del quale si vedranno soprattutto i saggi *Vom Umsturz der Werte*. Francke-Verlag, Bern & München 1972; e *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Francke-Verlag, Bern & München 1980.

16 M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965.

17 R. Guénon, *La crise du monde moderne* (1927); Gallimard, Paris 1946.

18 Il riferimento è allo storico saggio di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947 (in seguito Fischer, Frankfurt a.M. 1969). La regressione della coscienza planetaria è il destino fatale dello sviluppo storico che la Frankfurter Schule rileva rispetto alle "magnifiche sorti e progressive" auspicate e preannunciate dall'Illuminismo.

19 P.H. Thiry, Baron d'Holbach, *Système de la nature, ou des lois du monde physique et du monde moral*, Londres 1770 ; oggi nella ristampa di Fayard, Paris 1990.

20 « Mais comme l'homme, quand même il viendrait d'une source encore plus vile en apparence, n'en serait pas moins le plus parfait de tous les êtres ; quelle que soit l'origine de son âme, si elle est pure, noble, sublime, c'est une belle âme, qui rend respectable quiconque en est doué. » (*J. Offray de La Mettrie, L'homme machine*, Elie Luzac, fils, Leiden 1748).

21 Il riferimento è alla celebre ammissione fatta, nel 1947, dal fisico Julius Robert Oppenheimer, uno tra i padri più autorevoli della bomba atomica e a capo del Progetto Manhattan: "In some sort of crude sense in which no vulgarity, no humor, no overstatement

can quite extinguish, the physicists have known sin". Si veda, per tutti, il saggio di J.S. Rigden, "Il contributo di Oppenheimer alla fisica moderna", *Le Scienze*, 325 (Sett. 1995), pp. 62-67.

22 G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana, Sansoni, Firenze 1968, vol. 3, p. 467.*

23 "Questa è l'unica convenzione che v'ha nelle arti e nelle lettere, l'esecuzione sublime" (M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova, Giovanni Silvestri, Milano 1825, III, 9, § 9, p. 301*).

24 W.H. Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen, in Phantasien über die Kunst, 1799; La meravigliosa favola orientale di un santo ignudo, in Fantasia sulla musica, a cura di Enrico Fubini, trad. di Bonaventura Tecchi, Discanto, Fiesole 1981, pp. 25-26.*

25 "Und wie im Drama, so ist der Klassizismus auch in den anderen Künsten gleichbedeutend mit dem Triumph des Naturalismus und Rationalismus..." (A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, C.H. Beck, München 1951; Storia sociale dell'arte, Einaudi, Torino 1956, vol. 2, p. 145*).

26 Prometeo, scrive Graves, "con il consenso della dea Atena" formò i primi uomini "a immagine e somiglianza degli dei impastando la creta con l'acqua del Panopeo, fiume della Focide; e Atena soffiò in essi la vita" (R. Graves, *Greek Myths, 4b: "with the consent of the goddess Athene, Prometheus, son of Iapetus, formed them in the likeness of gods. He used clay and water of Panopeus in Phocis, and Athene breathed life into them"; trad. I miti greci, Longanesi, Milano 1955, p. 27*); "Prometheus Iapeti filius primus homines ex luto finxit, postea Vulcanus Iovis issu ex luto mulieris effigiem fecit, cui Minerva animam dedit" (Igino, *Fabulae, 142*); e cfr. Ovidio: "quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis / finxit in effigiem moderantum cuncta deorum" (*Metam. I, vv. 82-83*).

27 V. *supra*, n. 15.

28 M. Heidegger, nelle lezioni da lui tenute su Parmenide nel biennio 1942-1944. Ma anche in *Der Spruch des Anaximander (1946), tr. it. Il detto di Anassimandro, in Sentieri interrotti, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 303-304. E cfr. anzitutto S.M. Frings, "Heidegger's Lectures on Parmenides and Heraclitus (1942-1944)", *Journal of the British Society of Phenomenology, 19/1 (1988), pp. 15-33. In tedesco, Abendland* significa "terra della sera", "terra del tramonto". Occidente è l'ocaso, "il luogo dove il sole cade nella notte, rendendosi invisibile [...] Vi tramonta il fondamento di ogni opera umana e divina, della terra e cielo, e dunque della stessa totalità degli enti" (E. Severino, "Le lezioni su Parmenide. Tutta la verità per Heidegger", *Corriere della Sera, 10 sett. 1999, p. 35*). Si veda, per questo, l'analisi che Jacques Derrida effettua del termine all'interno di uno studio più vasto dedicato al filosofo di Messkirch: *De l'esprit, Galilée, Paris 1987. Sull'Europa come terra in cui urge la decisione sul tramonto, ha scritto pagine illuminanti ed intense Massimo Cacciari, riprendendo un tema che, a partire da Nietzsche, è diventato classico nella filosofia tedesca del Novecento. Cfr. M. Cacciari, Geo-filosofia dell'Europa, Adelphi, Milano 1994, pp. 167-170. Ma si veda anche, per una corretta interpretazione della nozione heideggeriana di Abendland, U. Galimberti, Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers, Feltrinelli, Milano 2005.**

29 F.-R. de Chateaubriand, *Préface d'Atala et de René, Vedova di A.F. Stella e Giacomo Figlio, Milano 1843, p. 23.*

30 Nei due saggi *Palimpsestes: la littérature au second degré, Seuil, Paris 1981 (Palinsesti: la letteratura al secondo grado, trad. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997); e Seuil, Seuil, Paris 1987 (I dintorni del testo, trad. di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989).*

31 J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755).*

32 A. Magno, *Super Dyonisium. De divinis nominibus, IV, 72.*

33 Rispettivamente: Henri Focillon, *Vie des formes, Paris, Presses Universitaires de France, Paris 1943 (Vita delle forme, Minuziano, Milano 1945; in seguito nella traduzione di Elena De Angeli e Sergio Bettini, Einaudi, Torino 2002); D'Arcy Wentworth Thompson, On Growth and Form, Cambridge University Press, Cambridge 1917 (Crescita e forma. La geometra della natura, Boringhieri, Torino 1992); A. von Hildebrand, *Das Problem der**

Form in der bildenden Kunst, Heitz & Mondel, Strassburg 1918 (Il problema della forma, trad. di S. Samek Lodovici, D'Anna, Messina 1949; in seguito TEA, Milano 1996).

34 Tito Livio, *Ab urbe condita libri*, II, 32.

35 Tommaso d'Aquino, *Sententia de anima*, II, *Lectio* 19, § 7.

36 *Rom. II*, 5.

37 J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, "Nine Points on Monumentality", *Harvard Architecture Review* (1943); in *Aa.Vv., Architecture, You and Me: A Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1958, pp. 48-51.

38 Tra i primi a coniare il suggestivo termine fu lo scrittore Ernst Jünger. Per approfondire il quadro storico e storiografico relativo alla cultura europea del Secondo dopoguerra, specie quella della Germania sconfitta e colpevole di crimini indicibili contro l'umanità, si veda il bel saggio di S. Brockmann, *German Literary Culture at the Zero Hour*, Camden House, Rochester (NY) 2009.

39 G. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, Howard Fertig, New York 1975.

40 L'ovvio riferimento è al saggio di G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967.

41 La massa – non diversamente dalla *machine parasitaire* teorizzata da Lacan – prevale sull'uomo allorché le minoranze più qualificate e autorevoli sotto il profilo morale e intellettuale perdono le loro qualità di eccellenza. Quando esse minoranze – le élites, nel linguaggio di Vilfredo Pareto – perdono le qualità che avevano determinato o favorito la loro elevazione e il loro prestigio, quando cioè esse decadono per divenire inefficaci e corrotte, a quel punto contro di esse si leva e «si ribella giustamente la massa» (J. Ortega y Gasset, *Spagna invertebrata*, in *Scritti politici*, UTET, Torino 1979, p. 565). Quest'ultima tende però a generalizzare le obiezioni ispirate da una classe dirigente divenuta ormai inadeguata e, invece di cercare di «sostituirla con un'altra più virtuosa», la massa cerca di «eliminare ogni aristocrazia. Si arriva a ritenere che sia possibile l'esistenza sociale senza una minoranza eccellente; ancor di più: si costruiscono teorie politiche e storiche che presentano come ideale una società senza aristocrazia» (ibid.). Il termine è da Ortega adoperato, si osserva, nel senso di una classe di individui provvista di una superiore qualità intellettuale, spirituale, morale, classe in grado di dettare alla massa anonima la priorità degli obiettivi e valori da conseguire o consolidare. Rileggiamo il passo del testo di Ortega in base a un'ottica non più socio-politologica bensì estetica. Esso ci dirà che, in tal caso, "il gusto medio prevarrà sul mercato allorché gli autori più solidi e le opere d'arte maggiormente qualificate avranno perso le loro qualità di eccellenza". A quel punto, essendo svaporato il sogno di un'arte al tempo stesso bella e profonda, accessibile a tutti ma nondimeno provvista di un senso e capace di suscitare emozioni in chi legge, osserva e ascolta, contro il paradigma estetico dominante si scateneranno ("giustamente", Ortega si affretta a precisare) i fautori ("die Indifferenten und Feindseligen" li chiama Adorno in un passo di *Impromptus*) di un'arte pavida e impotente, la quale rinuncia a cuor leggero all'idea, qui come anche altrove indispensabile, di "eccellenza".

42 T.W. Adorno, *Klangfiguren*, in *Musikalische Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1958, p. 158.

43 J.-P. Sartre, *Situations, IV*, Gallimard, Paris 1964, p. 221.

44 B. Pascal, *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*, § 201.

45 *Mt. 5*, 14-15.

46 Si veda, per l'argomento, il singolare contributo di J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 2002. *L'intelligenza del cuore*, afferma lo studioso, "connota l'atto di conoscere a amare simultaneamente per mezzo dell'atto immaginativo" (op. cit., p. 44).

47 La musica è, afferma Schopenhauer, "die mächtigste unter allen Künsten" (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke, textkritisch bearbeitet und hrsg. von W. Frhr. v. Löhneysen*, 5 Bde, Suhrkamp, Frankfurt 1960, vol. 1, p. 39; e cfr. *ivi*, p. 52).

48 "Pensieri intrusivi" ("intrusive thoughts"), con questo termine li definisce, in genere, la

manualistica psichiatrica. Tal tipo di pensieri è sintomatico dell'ideazione prevalente che ha luogo tanto nel caso del più comune e lieve disturbo ossessivo-compulsivo che in quello della ben più grave depressione maggiore. "Tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae meae" ("i miei pensieri, queste intime viscere della mia anima, sono dilaniati da molteplicità tumultuose"), scrive il vescovo di Ippona (Confessiones, XI, 29).

49 "Tuus est dies et tua est nox: ad nutum tuum momenta transvolant" (ivi, XI, 2).

50 E. Niedermeyer, "Alpha rhythms as physiological and abnormal phenomena", *Int. Journal of Psychophysiology*, 1-3/26 (1997), pp. 31-49; per un approccio più generalista del problema si potrà consultare utilmente l'informativo e sempre attuale saggio di M.A. Brazier, *The Electrical Activity of the Nervous System*, Pitman, London 1970.

51 D.L. Schacter, "EEG theta waves and psychological phenomena: A review and analysis", *Biological Psychology*, 1/5 (March, 1977), pp. 47-82.

52 « Reconnaître deux sortes de possible: le possible diurne et le possible prohibé. Rendre, s'il se peut, le premier l'égal du seconde ; les mettre sur la voie royale du fascinant impossible, degré le plus haut du compréhensible » (R. Char, *Seuls demeurent*, Gallimard, Paris 1945, p. 79 ; successivamente in « Partage formel », *Fureur et mystère*, Gallimard, Paris 1967, p. 78).