



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

De Musica
Annuario in divenire del Seminario Permanente
di Filosofia della Musica

Anno 2018 – Numero XXII



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
- Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Marco Gatto (caporedattore)

Nicola Di Stefano

Filippo Focosi

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg, Francia

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Udine

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico.

Cesare Fertonani, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como, Italia

Marcello Lamatina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaeldrs, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università della Calabria

LAYOUT E WEB EDITOR

Ugo Eccli, Università degli Studi di Milano



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
- Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Sommario

Leggere i poeti. Note in margine a Giovanni Pascoli.

Giovanni Piana

Estetizzazione della schizofrenia. Il problema della transizione nell'avanguardia musicale

Michele Gardini

Il missile e la corda: modelli 'ingenui' nell'acustica degli antichi

Massimo Raffa

L'apostolo della musica. Ritratto di Nadia Boulanger

Caterina Menichelli

Recensione a David Fontanesi, *Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*

Filippo Focosi

Recensione a Alessandro Carrera, *Filosofia del minimalismo*

Nicola Di Stefano

Policronie

Roberto Conz

Leggere i poeti. Note in margine a Giovanni Pascoli.

Giovanni Piana

Abstract

Questo saggio si propone fundamentalmente due compiti: in primo luogo intende mostrare un'inclinazione di lettura della poesia di Giovanni Pascoli che metta in evidenza la necessità di conferire autonomia ad aspetti che, pur essendo stati ormai ampiamente analizzati dalla critica letteraria, spesso si presentano ancora malamente commisti con elementi che rimandano a presupposti di origine strutturalistica e storicistica. Secondo l'inclinazione qui proposta viene soprattutto esaltata la componente immaginativa, stando alle linee tracciate nella poetica del Fanciullino in rapporto alla quale l'autore ritiene di poter cogliere concetti riferibili ad una filosofia dell'immaginazione di impianto fenomenologico. Intraprendendo questa via si fa sempre più avanti un compito ed uno scopo più ampio, che diventa anzi prioritario. Si impongono infatti la domande: quale atteggiamento si deve assumere quando ci si accinge a leggere i poeti? In che modo si può far tesoro della critica letteraria - che offre ausili indispensabili per questa lettura - senza rischiare di compromettere la sostanza immaginativa dell'opera? L'autore tenta di mostrare che, a partire da Pascoli, si possano trarre suggerimenti per una risposta a domande così impegnative.

KEYWORDS: Fenomenologia – Poesia – Edmund Husserl

Abstract

This article has two objectives: first, it intends to show a direction to read the poetry of Giovanni Pascoli giving autonomy to those aspects that, alt-



though they have now been widely analyzed by literary studies, are often considered one with elements that refer to structuralism and historicist perspectives. According to the inclination proposed here, I highlight the imaginative component according to the poetic of the “Fanciullino” that I believe can be referred to a phenomenological philosophy of imagination. In doing this, a second task and a broader aim becomes a priority. In fact, two further questions arise: What attitude should we assume when we read poetry? How can we take advantage of the literary criticism – which offers indispensable tools for this reading – without compromising the imaginative dimension of poetry? This paper attempts to show that, starting from Pascoli, we can draw suggestions for an answer to such demanding questions.

KEYWORDS: Phenomenology – Poetry – Edmund Husserl

1. Come filosofo sarei tentato di dire che, almeno in parte, quel fanciullino di cui ci parla Pascoli, traduce poeticamente in una figurina immaginaria e, si suppone, in parole semplici, lo sguardo alquanto severo e le parole dotte e difficili di un «fenomenologo» – parola a sua volta piuttosto complicata. Pur non amando troppo la sovrapposizione tra filosofia e poesia, per i rischi che corrono l’una e l’altra in operazioni di questo tipo, come non pensare all’*epoché* husserliana, alla messa in parentesi, alla riduzione fenomenologica – a quell’ingenuità che quelle parole le compendia tutte e che per l’appunto è l’ingenuità del fanciullo che «resta piccolo» mentre noi diventiamo adulti?

Una volta mi è stato chiesto: come mai ti sei interessato a Pascoli che è certamente un autore nel quale c’è così poca filosofia? In realtà sono stato affascinato dalla poesia di Pascoli anzitutto e proprio soltanto in quanto poesia, e grande poesia. Ed in quanto musica nella poesia. Ma quella domanda mi ha colpito e mi ha fatto riflettere. Mi sono accorto così che l’anima poetica rappresentata dal fanciullino di filosofia ne contiene non poca. E così anche l’intera produzione poetica di Giovanni Pascoli.

2. Ma procediamo con ordine. Altri si sono accorti che una tematica filosofica come quella fenomenologica avrebbe potuto offrire un apporto significativo alla lettura del poeta. Così voglio cominciare questi miei appunti nel segnalare quello che – a quanto ne so – è il primo saggio che pone questo problema, e lo pone con notevole raffinatezza, eleganza ed acume. Si tratta

del saggio di Adriana Zangara, intitolato *Sensazioni pascoliane. La poesia e l'apparire delle cose*, pubblicato nel 1911 in *Chroniques italiennes* (1/2011)¹. In esso si sostiene con decisione che nella fenomenologia si possono trovare elementi concettualmente preziosi per un approccio a Pascoli, al di fuori di ipotesi definite giustamente «fantasiose» di una conoscenza pascoliana dell'opera husserliana, le *Ricerche logiche*, nella quale viene già enunciata la formula famosa del ritorno «alle cose stesse» nella quale si annunciano i futuri sviluppi della teoria della «riduzione fenomenologica». Secondo l'autrice questi elementi sono importanti anche per superare i limiti di letture che – anche dopo la «svolta cruciale» avvenuta nella critica letteraria negli anni cinquanta che ha reso del tutto obsoleti punti di vista in ultima analisi risalenti alla lettura crociana – continuano ostinatamente a riemergere fino a tempi recenti e recentissimi. Del resto, mi sia consentito di aggiungere, Continini, che di quella svolta fu fra i protagonisti, continua a professarsi crociano, sia pure crociano postcrociano e, nonostante tutte le novità interpretative da lui introdotte, conclude il suo saggio *Il linguaggio di Pascoli* sostenendo, sia pure come un «paradosso ricreativo», che tutto sommato la poesia di Pascoli, in cui si ritroverebbe a suo dire la tesi, l'antitesi e la sintesi, concorda comunque con i principi dell'estetica di Benedetto Croce².

– Nella lettura di Adriana Zangara è determinante il venire a capo di quella che sembra essere una sorta di inafferrabilità del mondo pascoliano, inafferrabilità che a sua volta dipende dal fatto che esso è soprattutto un «mondo di sensazioni», e con le sensazioni condivide la fugacità e l'orizzonte di indeterminatezza che è sempre presente anche quando le sensazioni assumono forma apparentemente stabile di cose. Il puntare in questa direzione orienta anche i

¹ Lo puoi trovare all'indirizzo internet <http://chroniquesitaliennes.Univ-paris3.fr/numeros/Web19.html>.

² «Abbiamo ritrovato in lui un sincretismo e come una sinergia della componente romantica e della componente classica, tale che la presenza dell'una condiziona vitalmente la presenza dell'altra. Ora, che è questa descrizione se non la definizione che di romantico e di classico come termini antitetici e fusi nella superiore sintesi dell'arte è scolpita sul frontone dell'*Estetica* crociana? E allora vedete: se Croce giudica Pascoli secondo una poetica che non gli è pertinente, e se quindi la poetica crociana non è affatto idonea a dare ragione di Pascoli, è un caso spiritosamente istruttivo che, quasi per una sorta di automatico risarcimento e vendetta, la sua estetica sia tuttavia la più capace di riconoscere e giustificare la posizione conoscitiva di questo autore» (Gianfranco CONTINI, *Conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1955*, Mondadori, Milano 1974, p. 27).

temi tratti dalla filosofia fenomenologica. È l'ultimo Husserl che interessa maggiormente, dunque l'idea di «mondo della vita» teorizzata soprattutto nella *Crisi delle scienze europee*. Ma questa idea viene vista dalla Zangara con gli occhi di Merleau-Ponty: la riduzione fenomenologica riconduce al mondo della vita considerato come un mondo che non si è ancora stabilizzato dentro un quadro categoriale ed a cui il soggetto non ha ancora dato la sua impronta ordinatrice.

Come si sa vi sono diversi modi di riprendere i temi husserliani, e va da sé che anche la stessa terminologia originaria di Husserl possa assumere significati differenti. In realtà l'espressione «mondo della vita» (*Lebenswelt*) in Husserl non è che una variante di ciò che egli chiama molto spesso «mondo dell'esperienza» (*Erfahrungswelt* o *Welterfahrung*), quindi si trova ancora sulla linea di una tematica della struttura dell'esperienza. Il mondo della vita è infatti, in Husserl, *strutturato*, e perciò di esso è possibile una vera e propria "ontologia" e dunque una "scienza"³. In Merleau-Ponty l'accento cade in tutt'altra direzione: il mondo della vita è ciò che si offre nella percezione, e non porta anzitutto sulle cose ma sulle sensazioni, proponendo una prospettiva di discorso in cui la distinzione soggetto-oggetto tende ad indebolirsi fino al punto della sua dissoluzione. Questa angolatura essenzialmente merleau-pontiana orienta l'autrice ad una originale interpretazione di alcuni punti-chiave della posizione di Pascoli – in particolare del tema dell' «udire e del vedere» e il tema della dialettica tra determinatezza e indeterminatezza già indicato da Contini che qui l'autrice riprende in nuova chiave, particolarmente suggestiva.

3. In realtà noi seguiremo anzitutto la traccia offerta dal *Il fanciullino*, e dunque una diversa via⁴. In questo saggio vi è anzitutto questa idea importante: io posso vedere e guardare le cose come se le guardassi e le vedessi per la prima volta ed è infelice «chi non sente la voce del fanciullo che è lui stesso, rimasto piccolo, perché chi non ode quella voce non può dire di sé: 'Anch'io vedo ora, ora sento ciò che tu dici e che era, certo, anche prima, fuori e dentro

³ Edmund HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, a cura di Biemel, W. Martinus Nijhoff, 1976, (Husserliana, VI) p. 176.

⁴ Tutte le citazioni da *Il fanciullino* sono tratte da Giovanni PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, Muglia editore, Messina 1903.

di me e non lo sapeva io affatto o non così bene come ora'». Certamente si addice anche ai filosofi, e forse soprattutto a loro, l'ammonimento implicito nelle frasi: «tu dici sempre quello che vedi come lo vedi» – a differenza dei retori, ovvero, per noi, a differenza di quei filosofi che altro non sono che dei retori: «Tu illumini la cosa, essi abbagliano gli occhi. Tu vuoi che si veda meglio, essi vogliono che non si veda più»⁵.

Il fanciullo infatti «vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta», e mentre l'adulto sa molte cose e «ha studiato e ha fatto suo pro degli studi degli altri» e «sa tanti particolari che tu non sai»: per questo egli «non vede le cose come le vedi tu» – e tu puoi essere la sua guida nella loro riscoperta⁶. Puoi condurre il poeta (o il filosofo) anche se egli spesso, come vuole la tradizione, brancola nel buio, purché chiedi la tua mano come compagna e tu subito gliela concederai «guardando torno torno» con quegli «occhioni che sono dentro di lui»⁷. Persino la tradizionale metafora della cecità del poeta potrebbe assumere il senso di una messa in parentesi del mondo di ogni giorno: ripagata con un ritorno ad una sorta di primitivismo dello sguardo, ovvero un ritorno allo sguardo dell'uomo primevo a cui il fanciullo interiore assomiglia. Questo primitivismo dello sguardo è tutto meno che una regressione al passato, è una possibilità presente in ogni uomo e che in ogni momento può essere riattualizzata. Per questo da Pascoli il fanciullo una volta viene detto «eterno». Fuori dai limiti della vecchiaia storica, fuori dal tempo. In forza di questa extratemporalità egli è in tutti gli uomini potenzialmente presente e la sua voce può in ogni tempo risuonare ed essere ascoltata.

Questa atemporalità interessa in realtà anche la filosofia, proprio nel senso qui inteso, e naturalmente ad essa trasposto: anche la filosofia non invecchia, o meglio: ha un suo modo di non invecchiare. La poesia, comunque, è un'altra cosa. Ha altri scopi. Non mira a convincere, non mira a persuadere. Non impiega «filze di sillogismi», anche se il ragionamento non le è estraneo ed anzi talora un ragionamento può addirittura apparire più nitido e chiaro se arricchito ed esposto attraverso le illuminazioni dell'immaginazione poetica. Della relazione del fanciullo con l'immaginario Pascoli parla fin dall'inizio del suo saggio. Le cose che il fanciullo vede non sono semplicemente *cose*,

⁵ *ivi*, pp. 14-15.

⁶ *ivi*, p. 16.

⁷ *ivi*, p. 5.

oggetti che se ne stanno a lui davanti e di cui si potrebbe pretendere di dare una descrizione fedele. La fedeltà peraltro c'è, ma è un fedeltà che rileva le trame immaginative in cui le cose viste sono intessute. E c'è la gioia del racconto, della narrazione – gioia che si manifesta nei modi in cui il racconto viene narrato, nelle parole antiche e nuove in cui esso si dipana, nelle immagini che illuminano la cosa o l'evento. «Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare»⁸. Ora la poetica di Giovanni Pascoli si fa sempre più avanti.

Come l'uomo dei primordi, il fanciullo dà il nome alle cose. «A tutto ciò che vede e sente». E talora alla meraviglia rispetto alle cose subentra la meraviglia rispetto alle parole nuove – proprio come «i primi uomini» che stupivano di fronte all'aereo aleggiare della parola: stupivano che la parola «volasse e splendesse e sonasse, e fosse loro e diventasse d'altri, e recasse attorno l'anima di chi la emetteva dopo lunga e silenziosa meditazione»⁹. – Volasse, splendesse, sonasse. Qui c'è tutto il sentimento della lingua in Pascoli, la mobile e inafferrabile suggestione del volo, la parola come stella splendente: e soprattutto il suo suono. Ciò che nella parola suona è l'anima del poeta, ciò che in essa trova realizzazione è il lavoro del poeta – la sua «lunga e silenziosa meditazione». La parola gli appartiene, ma subito diventa d'altri, attraverso i fanciulli che sono in loro.

4. La parola nuova – ce ne sono veramente molte nelle poesie di Pascoli, così come vi sono parole antiche. In questo scritto troviamo una sintesi fulminea di questa apparente contraddizione. E nello stesso tempo un cenno significativo di critica ai propri critici: «Come sono stolti quelli che vogliono ribellarsi o all'una o all'altra di queste due necessità, che paiono cozzare tra loro: veder nuovo e veder da antico, e dire ciò che non s'è mai detto e dirlo come sempre si è detto e si dirà!». Il tema evidentemente potrebbe estendersi variamente, ma, come sempre, Pascoli concede ai propri critici ben poco spazio. *Stolti*: semplicemente.

⁸ *ivi*, p. 12.

⁹ *ivi*, p. 17.

In queste poche parole vi sono in realtà molti pensieri. Il problema della parola poetica non sta nell'idea del nuovo o del vecchio. Il fanciullo usa la sua libertà di fanciullo per dar voce al suo chiacchiericcio come meglio gli aggrada. In questo atteggiamento non vi sono contraddizioni, nonostante le formule apparentemente contraddittorie di cui ci potremmo servire per caratterizzarlo. «Non vuoi né ripetere il già detto né trovare l'indicibile... Vuoi il nuovo, ma sai che nelle cose è il nuovo per chi sa vederlo, e non t'indurrai a trovarlo, affatturando e sofisticando»¹⁰.

Questo oscillare pascoliano tra due opposti poli, facendo valere l'uno e l'altro, è uno degli aspetti che rendono difficile e controversa la sua immagine, e la stessa ricostruzione del suo mondo poetico. Esso lo si ritrova anche nel rapporto tra filosofia e poesia. Un rapporto che diventa aggrovigliato se, per illustrarlo vogliamo avvalerci proprio di Platone.

«Se tu conoscessi Platone, ti direi che come egli ha ragione nel volere che i poeti facciano *mythous* e non *logous*, favole e non ragionamenti, così non ho torto io nel pretendere che i ragionatori facciano *logous* e non *mythous* (Fedro, 61 b). Ma purtroppo è difficile trovare chi si contenti di fare solo quello che deve. E Platone stesso... Ma egli era Platone»¹¹.

Questo nome è naturalmente per noi filosofi un'occasione per rammentare che proprio il filosofo Platone sta all'origine di quella suggestione che prende forma nel fanciullino, come Pascoli stesso ricorda all'inizio di quel suo saggio. Val la pena di citare il passo tratto dal *Fedone* (77 e) per intero:

«E Cebes con un sorriso: Come fossimo spauriti» disse, «o Socrate, prova di persuaderci; o meglio non come spauriti noi, ma forse c'è dentro anche in noi un fanciullino che ha timore di siffatte cose: costui dunque proviamoci di persuadere a non aver paura della morte come di visacci d'orchi».

È opportuno notare che nel testo platonico il fanciullino viene evocato come timoroso della morte e bisognoso di assicurazione. Questo tema non mi sembra entri a far parte delle considerazioni di Pascoli, che raccoglie soltanto da Platone l'idea di un fanciullino che sta dentro di noi. Problematico

¹⁰ *ivi*, p. 18.

¹¹ *ivi*, p. 21.

non è solo, sull'esempio di Platone, il rapporto tra poesia e filosofia: può diventare problematico persino il rapporto tra la poesia e l'immaginario. Perciò Pascoli tiene a distinguere tra «fantasia» e «sentimento poetico»: «Già, per me, altro è sentimento poetico, altro è fantasia: la quale può essere bensì mossa e animata da quel sentimento, ma può anche non essere» (12)¹². Distinzione che si può ben comprendere! La fantasia, l'immaginazione in genere (se vogliamo usare questi due termini come sinonimi ed attribuendo ad essi un senso particolarmente ampio) ha molti modi di manifestarsi e di realizzarsi. Una normale narrazione favolistica è opera della fantasia, e così lo sono anche le nostre fantasticherie o i nostri sogni effettivamente sognati. Ma in tutto ciò non vi è poesia. Dunque distinguiamo tra fantasia e sentimento poetico. Ciò lascia subito aperta la domanda: in che cosa consiste questo sentimento? Pascoli risponde con un'immagine: «Poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della nostra anima». Dunque il «sentimento poetico» è ciò che rende le cose vive, esso si trova in esse («La poesia è nelle cose: un certo etere che si trova in questa più, in quella meno, in alcune sì, in altre no»)¹³ dunque esso è, in realtà, il «sentimento delle cose», ciò che in esse piange e sorride. Certo, dobbiamo ammettere che questo sentimento appartiene anzitutto a noi stessi, alla nostra anima, ma esso può essere colto solo da uno sguardo semplice e rasserenato perché questo sguardo è libero dall'«oscuro tumulto», dalle inquietudini nel quale siamo *ciacamente* immersi.

Se questo modo di leggere questa frase si avvicina a ciò che Pascoli ci vuol dire, egli fa agire da buon filosofo la capacità illuminante delle immagini e la loro dialettica interna, stringendo in un cerchio coerente ragionamenti e immagini ed attribuendo alla poesia la capacità di una visione che rasserena. Il poeta che tanto ci ha parlato della morte si rappresenta nella voce di un fanciullo che di essa non sa nulla, anche se sa afferrare le inclinazioni e le pieghe più sottili dei sentimenti delle cose, tristi o gioiose che siano, e che «nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva»¹⁴.

¹² *ivi*, p. 24.

¹³ Giovanni PASCOLI, *Il sabato*, in *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., p. 69.

¹⁴ Giovanni PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., p. 11.

5. Abbiamo già accennato al fatto che talora si ha la sensazione che la concezione della poesia di Pascoli viva di contrasti, che essa accetti la contraddizione come se fosse ricca di senso, quasi che tenendo fermi entrambi gli opposti poli si colga il punto essenziale. Forse qualcosa di simile lo si può dire anche per molte delle sue poesie. Ma certamente ciò vale per la sua poetica, e in particolare per la sua idea della «poesia pura». Virgilio «cantò, per cantare»; non vi è un fine, uno scopo perseguito dal poeta. Virgilio «fece poesia senza pensare ad altro, senza darsi arie da consigliere, di ammonitore, di profeta del buono e del mal augurio»¹⁵. Pascoli non rinuncia alla polemica contro «rimatori di frasi tribunizie, o verseggiatori di teoriche sociali», dunque anche contro «poeti socialisti» in realtà mantenendo in qualche modo fede al socialismo della sua giovinezza, pur nelle modifiche indotte dal clima culturale della sua epoca, dal temperamento e dal rifiuto della violenza. Ma questa difesa del canto per il canto si associa a fil doppio agli effetti morali e sociali della poesia che egli marca nello stesso tempo con particolare forza: Virgilio apparteneva certamente al suo tempo, eppure – ecco un altro contrasto – non solo la sua poesia *in quanto è soltanto poesia* varca i limiti del tempo, superando i secoli, ma possiamo ancora oggi trarre insegnamenti persino in rapporto alla concezione della vita etica e sociale che vive spontaneamente in essa. Forse, io aggiungerei, in una prospettiva utopica, che è poi quella che è presente a sua volta nella poesia di Pascoli. Virgilio «avendo la mira soltanto al poetico, ci mostra lo spettacolo tanto anticipato, ahimè! d'un'umanità buona, felice, tutta al lavoro e alle pure gioie dei figli, senza guerre e senza schiavi. Gli uomini, al suo tempo, parrebbe che avessero impetrato ciò che è ancora il desiderio inadempito de' nostri operai, le otto ore di lavoro per ogni otto di sonno e altre otto di svago»¹⁶.

In coerenza con tutto ciò è certamente il fatto che il poeta si ritrae sempre più sullo sfondo, tende a scomparire in quell'udire e vedere in cui consta il suo produrre: «Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge»¹⁷ – la soggettività, così im-

¹⁵ *ivi*, p. 26.

¹⁶ *ivi*, pp. 34-35.

¹⁷ Giovanni PASCOLI, *Il sabato*, op. cit., p. 69.

portante per l'idea stessa di «sentimento poetico», diventa evanescente, e dunque anche il poeta è puro portatore di una visione – egli non parla, ma ascolta, e se parla non si rivolge ad alcuno, «parla piuttosto tra sé», e se parla forte, ciò accade «per udir meglio esso, che per farsi intendere da altrui»¹⁸.

6. Su questo motivo val la pena di indugiare un poco. Vedere e udire sono atti della percezione. Il vedere è vedere oggetti, cose materiali, cose *reali*. L'udire è udire suoni – che non sono cose materiali ma che sono comunque eventi o processi che fanno parte del mondo *reale* da cui siamo circondati e nel quale noi, come soggetti *reali*, conduciamo la nostra vita. Ora la poesia – ci sono dubbi forse su questo punto? – è opera dell'immaginazione. O possiamo dimenticarlo? Ma se è così come è possibile che Pascoli si appelli tanto decisamente ad una soppressione dell'elemento soggettivo chiamando in causa unicamente atti della percezione? Effettivamente su questo punto il filosofo si sente autorizzato a prendere la parola.

Abbiamo già accennato ad una spiegazione che si avvale di spunti fenomenologici nella versione proposta da Merleau-Ponty che vede nella percezione un operare eminentemente corporeo che rende ambiguo il rapporto soggetto-oggetto: la soggettività viene in certo senso sommersa dal flusso delle sensazioni in cui la percezione consiste. Poiché si tratta di flussi sensoriali, secondo questa prospettiva di discorso, possiamo dare un'interpretazione della formula del sentimento poetico come sentimento delle cose, non solo indebolendo la presenza di una soggettività intesa come una presenza ordinatrice e categorizzante, ma anche attenuando la solidità della cosa: la cosa materiale diventa a sua volta fluttuante.

A questo punto debbo dire la mia, sia pure in modo fulmineo. Seguendo la via a cui abbiamo or ora accennato, l'immaginazione resta interamente fuori gioco, diventa una parola vuota. Del resto nella *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty che consta nella traduzione italiana di circa seicento pagine, la parola immaginazione ricorre sei volte, ed in contesti del tutto generici. Questa circostanza è assai strana. Infatti, può accadere, anzi accade spesso in forme più o meno pronunciate, che le cose viste e udite – le cose nel senso esemplare delle cose materiali, case, alberi, pietre... – o gli eventi reali che ci accadono intorno – lo scorrere di un fiume, il volo di un uccello,

¹⁸ Giovanni PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., pp. 35-36.

il suono di una campana... – *cadano sotto la presa dell'immaginazione*: ciò significa che i processi di unificazione dei dati sensoriali che costituiscono queste oggettività sono integrati da processi di unificazione di tutt'altro genere: le *sintesi percettive* costitutive degli oggetti forniscono i materiali e i sostegni per sintesi imaginative – e di qui *sboccia* l'immagine. Io mi esprimeri così: *i dati della percezione vengono sottoposti ad un processo di valorizzazione immaginativa*. Queste *sintesi imaginative* possono rientrare sotto il grande tema di *sintesi passiva*. La soggettività non costruisce spontaneamente i contenuti percettivi valorizzati, ma li *riceve*: non agisce, ma *recepisce*. Questa tematica viene sviluppata da Husserl prevalentemente nell'ambito della tematica della percezione e del ricordo, piuttosto che in quello dell'immaginazione.

Io credo che con l'idea della sintesi immaginativa come sintesi passiva si possa dare una buona *parafrasi filosofica* del pensiero pascoliano del sentimento poetico come «sentimento delle cose» – una parafrasi che non è arbitraria né gratuita e che forse contribuisce a chiarire l'enigma contenuto in quella formulazione. Seguendo la via merleu-pontiana, Adriana Zangara accenna al tema della sintesi passiva, ma nella sua impostazione manca l'anello della sintesi e della valorizzazione immaginativa e, in generale, il riferimento alle operare dell'immaginazione.

7. Dopo questa digressione, torniamo al testo. Credo che sia difficile trovare formulazioni così forti dell'essere in sé della poesia, della sua – nonostante tutto – oggettività come quelle che abbiamo citato poc'anzi. Ma queste formulazioni portano diritto anche verso altri spunti che riguardano il modo di leggere la poesia, e dunque l'esercizio stesso della critica letteraria. Spunti soltanto, ma molto precisi, e molto duri. Sostiene Pascoli: i critici sono come agricoltori che non pensano alle sementi ed ai concimi (ovvero a ciò che è la vera origine dei buoni prodotti), ma ai mezzi per la coltivazione, agli strumenti come le vanghe e gli aratri, e non li considerano nemmeno come mezzi per una buona coltivazione, bensì come *mezzi in sé* di cui si è dimenticato il fine e che vengono al più apprezzati per le loro «bellurie». Siamo dunque ancora in presenza di una critica di coloro che rovistano nelle opere letterarie alla ricerca dei metodi e degli strumenti della loro costruzione. Essi «non si occupano d'altro, e credono che non ci si debba occupar d'altro, e stimano,

io vedo, che la loro sia la più nobile delle occupazioni. E almeno li facessero loro, codesti strumenti: no, li ‘giudicano’ e li ‘collezionano’. Codest’ozio noi chiamiamo ora critica e storia letteraria. E ognun può vedere che ci sono cose molto più utili e belle da fare: cioè coltivare e seminare»¹⁹.

Credo che non vi sia chi non veda quanto siano pesanti e drastiche queste osservazioni, ma anche come in esse si faccia strada una presa di posizione sul modo di leggere la poesia. La creatività poetica, ed il lavoro del poeta che è duro come il lavoro dei campi, viene contrapposto a quello ozioso del critico che si limita a creare tipologie, ad operare classificazioni, a emettere sentenze inappellabili e che si pretende siano scientificamente fondate. Contro tutto ciò, Pascoli dice di averne abbastanza: «Quella scuola era migliore, questa peggiore. A quella bisogna tornare, a questa rinunciare. No: le scuole di poesia sono tutte peggio, e a nessuna bisogna addirsi»²⁰. Ne ha abbastanza anche delle classificazioni che annegano le creazioni poetiche nella genericità degli stili – arcadico, classico, romantico, veristico, realistico, idealistico «e via dicendo». Ed anche della «mania di giudicare». Ma averne abbastanza di tutto ciò significa, in una parola, averne abbastanza della *storicizzazione*. Ritroviamo qui in modo polemicamente rafforzato il tema l’extratemporalità della poesia. La poesia viene divisa per secoli e per scuole: «Affermiamo che progredisce, che decade, che nasce, che muore, che risorge, che rimuore»²¹. «La poesia non si evolve e involge, non cresce o diminuisce; è una luce o un fuoco che è sempre quella luce e quel fuoco; i quali quando appaiono, illuminano e scaldano ora come una volta, e in quel modo stesso»²². «In verità la poesia è tal meraviglia, che se voi fate una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono. Come mai?»²³.

A questa domanda apparentemente così difficile, è possibile dare una risposta semplice appellandosi al fanciullo interiore: «La sostanza psichica è uguale nei fanciulli di tutti i popoli. Un fanciullo è fanciullo allo stesso modo da per tutto. E quindi, né c’è poesia arcadica, romantica, classica, né poesia

¹⁹ *ivi*, p. 40.

²⁰ *ivi*, p. 42.

²¹ *ivi*, p. 41.

²² *ivi*, p. 43.

²³ *ivi*, p. 41.

italiana, greca, sanscrita; ma poesia soltanto, soltanto poesia, e... non poesia»²⁴.

La sintesi di tutto ciò potrebbe essere la frase straordinaria: «Non c'è poesia che la poesia»²⁵. Che io peraltro mi prendo l'arbitrio di leggere, con qualche esitazione, anche così: «Quando c'è una poesia non c'è altro che *quella* poesia». Non c'è più il poeta con la sua vita, non c'è più la critica letteraria, non c'è più l'intera storia della letteratura. Pascoli opera qui una sorta di grandioso annientamento. Ma qual è il suo senso effettivo?

8. Io credo che questo senso lo si debba cercare in una risposta ad una domanda implicita: come leggere i poeti? Qui il riferimento particolare a Pascoli può essere lasciato un poco da parte.

Come leggere i poeti? Con tutte le domande che suscita questa domanda. Non ha dunque importanza la biografia del poeta, la sua personale esperienza di vita? In realtà non vi è poeta che non faccia sentire, e proprio all'interno della sua stessa produzione poetica, la presenza della sua vita vissuta. Possiamo pensare Leopardi senza Recanati?

Non c'è poeta che non tragga dalla realtà elementi assai vari, e spesso in modo non privo di dettagli. Vi sono persone reali chiamate con il loro vero nome. Vicende strettamente familiari evocate inequivocabilmente come tali – certo proprio Pascoli di ciò è un esempio che non ha eguali. Ma esempi ne troverai ovunque. Ed attraverso l'elemento biografico si affaccia, all'interno dell'opera poetica, l'epoca intera, i suoi personaggi maggiori e minori, i suoi giudizi e pregiudizi. La storicizzazione sembra obbligatoria.

Quanto alla storia letteraria il poeta è lontanissimo dal dimenticarla. È lontanissimo dal dimenticare il linguaggio che vive nella tradizione letteraria e che tende a diventare una sorta di linguaggio autonomo rispetto a quello corrente, poiché ha convenzioni proprie, parole nuove e parole dimenticate che sopravvivono solo in esso. E che oltretutto è un linguaggio che canta. Ogni poeta interviene in esso nelle forme più varie; ed ancora Pascoli rappresenta di ciò uno straordinario esempio. Anche in forza di ciò una poesia non appartiene solo a se stessa, ma rappresenta un anello nella storia della letteratura, non meno di un dipinto nella storia della pittura.

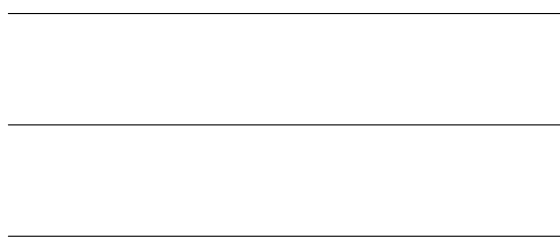
²⁴ *Ibid.*

²⁵ *ivi*, p. 42.

Possiamo dunque affermare che la biografia del poeta e la storia letteraria sono le sorgenti dell'opera poetica. La prima, certo, può anche mancare in vari modi, ad esempio perché non è nota, o l'opera poetica è anonima o appartenente alla poesia popolare, epica, ecc. In tal caso tuttavia vi sono sempre riferimenti storici come riferimenti alla realtà in cui l'opera ha le sue radici.

Vi è da chiedersi se con la poesia di Pascoli non si possa, o addirittura si debba, confutare la sua poetica. Oppure siamo anche qui in presenza di quell'elemento conflittuale ricco di senso che abbiamo già rilevato in precedenza per altri problemi? In realtà si tratta di una tematica che ha bisogno di un approfondimento, che non può certo essere effettuato in noterelle marginali come sono queste mie, ma che forse può essere sostituito da uno schematizzazione grafica, vorrei quasi dire: geometrica.

Lo schema che vorrei proporre è costituito da tre linee parallele. La linea di mezzo è rappresentativa del testo letterario, essa è dunque la linea dell'immaginazione creativa. Sulla linea sottostante stanno gli aspetti biografici – le vicende vissute dal poeta e più largamente il contesto storico nel quale ogni vita è inserita. La linea sovrastante è quella della letteratura e della sua storia. E poiché la letteratura è fatta di parole, a questa linea attribuiamo più estesamente, non solo le opere letterarie, ma le parole in genere e tutto ciò che può essere detto su di esse. Ad essa appartengono dunque anche tutte le considerazioni di ordine linguistico relative al testo letterario.

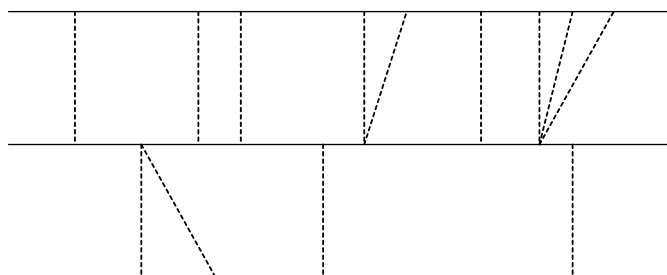


L'idea del *parallelismo* proposta in questo schema ha la massima importanza. Come si sa, le rette si dicono parallele perché, per definizione, non si intersecano. Eppure abbiamo detto or ora che il poeta attinge sia alla linea sottostante che alla linea sovrastante. Le intersezioni dunque in questo schema non si mostrano. Ciò che mostra le intersezioni, le quali naturalmente non possono togliere il parallelismo, sono nuove linee che stabiliscono dei nessi tra le parallele, ed a tracciarle è la critica letteraria – termine che va

inteso qui nel suo senso più ampio e ad esso io preferirei il termine di analisi letteraria. Le intersezioni *debbono* essere mostrate perché spesso esse contengono, tra le altre cose, informazioni che sono essenziali per la comprensione del senso letterale del testo e che riguardano eventualmente aspetti biografici o relazioni e rapporti con il linguaggio letterario, e dunque tutto ciò che contiene riferimenti o rimandi di varia natura ad altri testi, ad altri autori, ad altre epoche più o meno lontane. Si pensi soltanto alle parole inconsuete – arcaismi, dialettismi, neologismi... – il cui senso non è, certo, a portata di mano del *comune lettore*.

A questo proposito vi è una cosa da non dimenticare mai, mentre viene certamente dimenticata da quegli uomini di lettere che sembrano solo dialogare tra loro palleggiandosi le citazioni. Il poeta non scrive per essere letto da poeti, il narratore da narratori, così come il pittore o il musicista non pensano ad un pubblico fatto di pittori e di musicisti. (Nemmeno il filosofo scrive per i filosofi). La letteratura in genere si rivolge sempre al *comune lettore*, e non ad altri uomini di lettere. Ed al comune lettore gli uomini di lettere fanno un inestimabile servizio mettendolo in grado di leggere e di comprendere ciò che talora gli sarebbe precluso.

Il nostro schema deve dunque essere completato all'incirca così:



Ma il problema è questo: una volta che sono state create le condizioni per una possibile lettura dell'opera poetica è assolutamente necessario «mettere tra parentesi» quelle condizioni. Questa messa in parentesi non è una cancellazione o una caduta in un definitivo oblio, ma una sorta di allontanamento di ciò che era in primo piano facendo di esso un fondale lontano in cui le notizie che fanno essenzialmente parte di quelle condizioni mutano radicalmente di senso. Per ritornare ai nostri filosofemi: quella *epoché* di cui parlano i fenomenologi veniva caratterizzata da Husserl, naturalmente con tutt'altro ambito

di riferimento, come un «annientamento del mondo» (*Weltvernichtung*)²⁶ e noi abbiamo parlato proprio di un grandioso annientamento in rapporto alla frase pascoliana «non c'è poesia che la poesia». Se vuoi entrare realmente nella poesia devi sopprimere quelle linee che collegano le linee parallele: di più: devi annientare la linea sovrastante e la linea sottostante e lasciare soltanto nella sua splendida solitudine la linea dell'immaginazione creativa.

Io credo di cominciare a capire ora che non c'è poesia che la poesia. Credo di capire di conseguenza le buone ragioni per i cenni polemici di Pascoli contro certi modi di realizzare l'analisi di un testo letterario. Ciò che è in questione, in certo senso, è salvare, nella lettura della poesia, la sua portata immaginativa. Perché se per un verso, come abbiamo già detto, l'analisi letteraria fornisce al lettore contributi spesso indispensabili, per altri versi rappresenta addirittura una minaccia per entrare in un rapporto con il sentimento poetico espresso nel testo.

Questa minaccia può assumere varie forme. Intanto lo stabilire nessi, vuoi con l'elemento biografico vuoi con la storia letteraria, può essere proposto come se questi nessi fossero *spiegazioni* del senso, mentre non possono in via di principio esserlo per il fatto che *non vi sono cause di cui la poesia sia l'effetto*. Il dato biografico rimane sul fondale ed assume un'inclinazione lungo la quale scivola dal terreno del reale a quello dell'immaginario. Nella poesia *X agosto* ciò che importa soprattutto è la similitudine con la rondine uccisa, importa il pensiero del perdono, la bambola per la bimba, i rondinini che pigolano sempre più piano, il tragico appellativo della Terra, «atomo opaco del male». Questa scenografia fantastica supera il dato di fatto dell'assassinio perché lo trasferisce lassù, nel firmamento, nel pianto di stelle. In un mondo *totalmente altro*: che può essere anche quello delle fiabe. Perché alla fiaba appartiene sicuramente anche la *cavalla storna*, l'animale che ha compreso il tragico evento e la domanda imperiosa alla quale sa dare una risposta.

9. È un grande merito di Simonetta Bartolini l'aver posto e sviluppato il tema della fiaba in Pascoli con una originalità tale da prospettare un nuova e seducente modalità di lettura del poeta. Il suo testo si intitola *Il 'fanciullino'*

²⁶ Edmund HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura*, I, § 49, trad. it. di V. Costa con introduzione di E. Franzini, Einaudi, Torino 2002, p. 119.

*nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua*²⁷. Il richiamo a Tolkien richiede che si metta l'accento sulla posizione teorico-filosofica di questo autore in rapporto all'idea della fiaba e del suo rapporto con il mito, con l'invenzione linguistica e il culto delle lingue antiche. Questa «inedita e un po' extravagante operazione di comparatistica» consente a Simonetta Bartolini di prospettare un'interpretazione di Pascoli «che lo sottragga al dato puramente biografico e ne evidenzi piuttosto quello creativo-linguistico» implicando «il progetto di una poesia che sia epica moderna, anzi contemporanea, grazie alla scelta di una lingua capace di esprimerla e nello stesso tempo sua co-creatrice, dunque non mero strumento espressivo, ma appunto creativo»²⁸. L'autobiografismo di cui si è così spesso avvalsa la critica letteraria storicistica viene in questo libro nettamente superato, così come l'ossessione delle fonti: va da sé che tra Tolkien e Pascoli non può esser documentata alcuna relazione di fatto e tutti i notevoli sviluppi conferiti dall'autrice all'idea-guida riguardano la sola trama delle idee che si illuminano a vicenda nelle affinità e nelle differenze. Gli eventi autobiografici vengono trasformati in pretesti «per un'operazione linguistico-estetica che crea la poesia, è *poesia*, secondo un processo inverso a quello comunemente inteso. Il poeta non cerca la parola per esprimere un'immagine, un'idea, un pensiero, ma è la parola co-generatrice dell'immagine, dell'idea, e del pensiero. In questo senso si dovrà intendere anche il ricorso al fonoestetismo pascoliano, troppo spesso identificato con un processo di pura ricerca formale e decorativa o, nella migliore delle ipotesi, come connotazione esasperatamente simbolistica»²⁹. In queste pagine si possono leggere ben fondate osservazioni su Pascoli poeta «epico», attraverso la mediazione della lingua e della fiaba. Il raggio di azione della poesia pascoliana è ben più ampio di quello che probabilmente ancor oggi si fa credere nelle scuole, ed esso può suggerire più di una plausibile chiave interpretativa.

Uno degli elementi più caratteristici e ricchi di significato della poesia di Pascoli è proprio il fatto che, come nelle fiabe, gli animali parlano, e persino le piante partecipano alla vita in tutte le sue forme – talora anche un edificio

²⁷ Simonetta BARTOLINI, *Il 'fanciullino' nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua*, Edizioni Polistampa, Firenze 2013.

²⁸ *ivi*, p. 9.

²⁹ *ivi*, p. 13.

può manifestare sentimenti. Leggiamo insieme per intero, da *Myricae*, la poesia *Nel parco* che a mio avviso raccoglie in pochi versi, alcuni degli aspetti dominanti del suo mondo poetico.

Certo il signore, e la chiomata moglie,
parti pe' campi, ché già il tordo zirla:
muto, tra un'ampia musica di foglie
(dolce sentirla

d'autunno, a tarda notte, se il libeccio
soffia con lunghi fremiti sonori),
muto è il palazzo. S'ode un cicaleccio
di tra gli allori;

un cicaleccio donde acuti appelli
s'alzano come strilli di piviere:
il gatto è fuori: ruzzano i monelli
del giardiniere.

Torvo, aggrondato, il candido palazzo
formicolare a' piedi suoi li mira;
e si n'echeggia un cupo, a quel rombazzo,
battito d'ira;

ma non s'adira il giovinetto alloro,
il leccio, il pioppo tremulo ed il lento
salice: a prova corrono con loro;
cantano al vento.

Intanto vi è il tema della musicalità di questo mondo, che si esprime sia nel suono delle parole, sia nel ritmo e nelle scelte metriche sia nel richiamo a fatti sonori che in quelle parole è contenuto. Che cosa si narra in questa poesia? In assenza dei padroni, i monelli del giardiniere giocano nel giardino del palazzo: e questo gioco è espresso musicalmente dal «cicaleccio di tra gli allori», dalle grida gioiose dei ragazzi che si chiamano a vicenda, dai loro «acuti

appelli» che s'alzano come «strilli di piviere». Questo gioco è avvolto dalla «musica di foglie» «dolce a sentirla» soprattutto quando il soffio del libeccio crea «lunghe fremiti sonori». Ed è inutile dire che anche la parola “cicaleccio”, ripetuta qui due volte, richiama il frinire delle cicale di cui ne contiene il nome. Ma vi sono anche allusioni sonore più sottili: la parola “zirlo” riferita al tordo non è né una parola generica come “cinguettio” e nemmeno una parola *tecnica* per indicare il verso del tordo. La sua origine, come ho appreso dal dizionario italiano della Treccani, è onomatopeica, è una parola che imita un suono: questa origine è forse ancora più evidente nella sua derivazione dal tardo latino *zinzilulare*.

Il palazzo, invece, è «muto». Ma ha senso dire di un palazzo che esso è muto? Si vuol forse affermare che, essendo un palazzo, esso non ha il dono della parola? Certamente no! È muto perché rimugina dentro di sé il fastidio che i ragazzi gli danno con i loro rombazzi, tace perché li osserva con sguardo rabbioso e torvo, è muto perché è irato. Un'altra parola che rimanda al suono rafforza quest'ira: il battito, quella sorta di acceso batticuore che si agita dentro la persona adirata. Di contro, gli alberi lietamente giocano con i ragazzi, gareggiando nella corsa: ed al vento, già prima evocato con la musica di foglie, essi «cantano». «Cantano al vento».

Ci potrebbe accadere di leggere in qualche commento che qui entra in azione il «consueto antropomorfismo» di Pascoli (o espressioni analoghe). E non è forse questo letteralmente vero? Leggo in un dizionario: «Antropomorfismo: Tendenza ad attribuire aspetto, facoltà e destini umani a figure immaginarie, animali e cose. In particolare, l'attribuzione alla divinità di qualità umane fisiche, intellettuali e morali». Solo che, quando abbiamo pronunciato questa parola, essa ci fa considerare i versi di Pascoli come puro e semplice risultato di una simile «tendenza»: in questo modo viene reciso alla radice il senso stesso dell'evocazione poetica. *Facendo volgere lo sguardo altrove*: alla consuetudine che talora gli uomini hanno di attribuire, in particolare alle figure divine, tratti umani – ed il nostro pensiero corre naturalmente anzitutto alle divinità greche che vengono caratterizzate con le nostre virtù e i nostri vizi; e persino al dibattito di ordine teologico che si prolunga ben oltre la cultura greca e che naturalmente investe interessi di ordine filosofico. In certo senso potremmo dire che l'antropomorfismo attivamente praticato appartiene

alle regioni dell'immaginario, ma la parola stessa da queste regioni ci allontana perché essa esprime un concetto. E ci allontana piuttosto che avvicinarci al «sentimento poetico» di questi versi, annegando la varietà delle figurazioni che in essi compaiono sotto un unico titolo concettuale.

Quali osservazioni invece saremmo invece tentati di fare, noi – lettori comuni? È in questi versi che comprendiamo veramente che per Pascoli il «sentimento poetico» è un «sentimento delle cose», e comprendiamo nello stesso tempo che ciò può essere detto in forza di una idea potente dell'unità della natura: in questa idea trapassa l'elemento che prima ho chiamato *fiabesco* e che può ancora essere chiamato così anche se questa idea potente non è necessariamente in primo piano nella fiaba. All'interno di questa idea, *tutto è partecipe della vita del tutto* – tutto è vita palpitante, e questo palpito di vita non appartiene ai fanciulli che giocano, ma anche agli alberi che gareggiano nel gioco e che, mossi dalla brezza, con la loro musica di foglie, cantano al vento, ed anche il palazzo diventa fremente di vita facendo da contraltare a questa gioia con la sua repressa ira latente. Ma non potremmo forse dire che anche i ragazzi del giardiniere, nel loro gioco, sono immersi in quella musica, avvertono il canto degli alberi e persino l'ira del palazzo nel cui parco finalmente, in assenza dei padroni, essi possono in piena libertà fare le loro scorribande chiamandosi a piacere l'un l'altro? In questa atmosfera si immerge anche il poeta rendendo partecipe il lettore di un felice istante del proprio modo di guardare il mondo.

Usando il termine di antropomorfismo si chiude ogni possibile discorso, si oscura la stessa atmosfera che dà senso all'intera poesia. È come se dicesimo: qui e là troviamo degli antropomorfismi. Ed è invece un'intera visione del mondo, del rapporto tra uomo e natura che si fa avanti – questa poesia è una sorta di vero e proprio inno alla gioia che accomuna i bimbi che giocano festosi agli alberi del giardino che stanno loro intorno – tutti partecipano a questa gioia, a questo gioco che diventa una danza: sì, una danza. “Il gatto è fuori...”. Questa danza, questa gioia non viene certo incrinata, ma addirittura potenziata, per contrasto, dal vecchio palazzo che resta muto ed accigliato, come disturbato da questa festa. E così potenziano questa gioia arricchendola di suoni lo zirlo del merlo e gli strilli del piviere – bimbi, alberi, uccelli, e persino il torvo palazzo che fa da scenario fanno tutt'uno in una visione armoniosa della vita degli uomini e della natura.

Vi è un episodio narrato da Pascoli che mostra fino a che punto si spingano le buone ragioni della nostra lettura. Egli trae da Augusto Conti una piccola storia di una bambina che «quando mirava la luna o le stelle, emetteva voci di gioia, e me le additava, e chiamavale come cose viventi; offrendo loro quel che avesse in mano, anche le vesti». (Dobbiamo chiamare questa bimba antropomorfa?). Pascoli commenta: «Rivado col pensiero a tutte le poesie che ho lette: non ne trovo una *più poesia* di questa!»³⁰. Ed io vorrei aggiungere: a quell'episodio non vi potrebbe essere commento più bello di questo. Il concetto stesso della poesia viene spostato dalla scrittura ad un comportamento, e questo comportamento è un modo di essere nel mondo, e si tratta del mondo in grande, dell'universo – in mezzo alla luna ed alle stelle – come momenti di un tutto in cui tutto vive.

Nel saggio *Il fanciullino*, Pascoli si concede una volta la libertà di fare qualcosa di simile ad una critica addirittura a Dante, e per di più relativamente ad uno dei suoi passi più famosi ed ammirati:

Era già l'ora che volge il disio
ai naviganti....

Una critica che, certo, della critica ha solo l'apparenza. Egli dice che «in questa rappresentazione che di più poetiche non si può trovare», il verso più poetico è l'ultimo – quello in cui si ode la squilla di lontano

che paia il giorno pianger che si muore.

Eppure, osserva Pascoli, in questo verso vi è una sorta di indebolimento della sua poeticità. Esso si nasconde in quella piccola parola di quattro lettere: «paia». Ha detto dunque, Dante, «che la squilla pare piangere, non piange veramente». Il fanciullo che è in lui forse si vergogna «d'esser fanciullo e di parlar fanciullesco, e si corregge. Pare, non è, intendiamoci». Ed allora Pascoli riprende teneramente questo fanciullo e gli parla: «Ma, caro bimbo, lo sapevamo da noi, che la campana non piange, ma par che pianga: anche però il giorno par che muoia, e non muore»³¹.

³⁰ Giovanni PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., p. 10, n. 1.

³¹ *ivi*, p. 43.

Di fronte a questo dialogo io non posso che ritornare un po' filosofo e più precisamente filosofo dell'immaginario. Ciò su cui qui Pascoli mette l'accento, a modo suo, ed io lo seguo, a modo mio, è l'eterogeneità del mondo dell'immaginazione che qui viene implicitamente sottintesa e riferita in particolare all'immaginazione poetica. Questo «paia», questo «sembra», tiene i piedi in due staffe, vuol tenere insieme il mondo reale e il mondo immaginativo, vincolandoli l'uno all'altro. Mentre tra i due mondi vi è un'alterità invalicabile. La campana non piange e il giorno non muore – questa è la realtà. Ma poi la campana piange veramente e veramente il giorno muore nel mondo trasfigurato dall'immaginazione. Analogamente la bimba che gioisce delle stelle e ad esse porge i suoi doni è interamente integrata ed estranea al mondo reale: proprio per questo di essa e del suo comportamento possiamo dire che è poesia, che della poesia, in quel comportamento, si coglie forse l'essenza.

10. Torniamo ora al gioco dei bimbi nel parco, continuando in realtà a spigolare tra i commenti. Ciò può essere utile anche per dar un poco più corpo al semplice schema che abbiamo precedentemente proposto. Intanto, potremmo cominciare con il dire, la poesia ha una dedica a Mario Racah – e non è forse giusto chiedersi: Chi era costui? Di lui si sanno alcune cose e persino della moglie, citata nella poesia. Vengo a sapere da un commento che questo Mario Racah era esponente di una delle famiglie ebraiche più importanti di Livorno, che la moglie si chiamava Fanny ed era figlia di un banchiere, console a Livorno del Perù e dell'Uruguay. Inoltre il Racah era proprietario della casa affittata da Pascoli nel periodo livornese. Si tratta di una notizia ovviamente disposta sulla linea storico– biografica. E sulla loro base potremmo essere tentati di cercare l'indirizzo del palazzo di cui qui si parla; e magari lo troviamo e potremmo dire: ecco il giardino del palazzo in cui giocavano i fanciulli nella poesia intitolata *Nel parco!*

(Aggiungo in margine un aneddoto personale: mi trovai da ragazzo in un pullman che faceva il giro dei «luoghi manzoniani». La gita era organizzata dalla Casa Manzoni. Ad un bivio di strade asfaltate il pulman si fermò e la nostra guida disse perentoriamente: questo è il bivio in cui Don Abbondio incontrò i bravi. Poco dopo ci venne mostrata la casa di Lucia).

Qualcuno ipotizza che in quel palazzo, nel suo parco giocasse da ragazzo lo stesso Pascoli – chissà, può essere: la memoria è importante per l'immaginazione, ma io credo che se essa non compare esplicitamente all'interno della poesia – almeno un'ombra di essa, fuggevole, ai suoi margini, ma deve apparire – se essa non compare allora, nel richiamarla, è come se invece di goderci uno spettacolo teatrale dal nostro posto, andassimo a guardare che cosa c'è dietro le quinte. Senza dire del fatto che quella ipotesi ci riporta sulla linea storico-biografica.

C'è poi chi ha da ridire sul fatto che, nella poesia, quella Fanny venga detta *chiomata* – ed essendo questa un'aggettivazione omerica questa parola sarebbe più al suo posto nei *Poemi Conviviali* dove Pascoli riprende esplicitamente tematiche e soggetti tratti da Omero. Qui invece ci troviamo invece sulla linea storico-letteraria, perché naturalmente a questa linea appartengono anche tutte le opere del poeta. Ma certo un conto è ricercare e segnalare le ricorrenze verbali nell'opera complessiva di un poeta – e si possono in questo modo probabilmente scoprire cose interessanti – un'altra è dire che una parola starebbe meglio altrove, quasi che fossi io, e non l'autore a decidere dove starebbero meglio le sue parole.

Ancora sulla linea storico-letteraria si trova l'informazione che si potrebbe essere tentati di dare secondo la quale il parco è soggetto di molte liriche tardo-ottocentesche. E qui si parla appunto di un parco. Se vogliamo situare letterariamente la poesia, questa è comunque un'informazione. Del tutto insignificante.

E tuttavia si può anche proporre il problema dell'ambientazione letteraria in tutt'altro modo – non tanto per dare una notizia che di per sé non ci insegna nulla, ma per arricchire di senso il testo poetico considerato. Uno splendido esempio ci viene offerto dal saggio *Sul fanciullino e non solo* di Maria Teresa Lanza, compreso nel volume *Le domande indiscrete*³². Esso si avvia con un'ampia e intensa introduzione sulla figura del fanciullo a partire da Blake e spingendosi ad autori di fine secolo implicando Pater, Baudelaire, Proust, Walser, Altenberg, Hofmannstahl... È intanto evidente che l'autrice di tutto si preoccupa tranne del fatto di stabilire ascendenze o discendenze: a proposito di un saggio di Pater, ma la frase mostra un atteggiamento generale, ella

³² Maria Teresa LANZA, *Le domande indiscrete*, Palomar, Bari 1997.

dice, «Che Pascoli conoscesse o meno questo testo non ha molta importanza»³³. Tutta la tensione di questa parte del saggio sta, vorrei quasi dire, nell'estendere e dare profondità attraverso altre esperienze letterarie al fanciullino di Pascoli: lo scopo non è quello di una *storicizzazione*, ma quello di un arricchimento di significato, che è scopo assai diverso: non una riduzione al reale, ma un'esaltazione dell'immaginario. La seconda parte, tutta dedicata esclusivamente a Pascoli, si muove sulla stessa linea con considerazioni interpretative illuminanti. Il saggio si avvia alla conclusione con una frase che va citata per intero: «Del 'fanciullino' s'è detto molto; dei suoi dintorni troppo poco, o meglio: con percorsi troppo unidirezionali, intesi a determinare precise discendenze piuttosto che a scoprire sintomatiche affinità. Ma la circolazione di una cultura è labirintica; le affinità nella ricerca sono sempre più numerose di quanto non sembri a chi guardi troppo da vicino o si faccia condizionare da documenti non sempre rivelatori (rivelatore il Sully?) in questo genere di cose»³⁴. (Sully è l'autore di un volume sull'infanzia presente nella biblioteca di Pascoli che viene spesso considerato come fonte indubitabile del *Fanciullino*). Dice assai bene qui Maria Teresa Lanza: «La circolazione di una cultura è labirintica».

11. Tra le cose più preziose che l'analisi letteraria ci può offrire va annoverata indubbiamente l'analisi linguistica vera e propria, la riflessione e lo studio della parola. Ad esempio, nella poesia di cui ci stiamo occupando, l'analista potrebbe soffermarsi sulla *parola* «aggrondato» e scoprire che il palazzo è già *in essa*. Non ha forse esso delle «gronde»? Si potrebbe obiettare che questa è una relazione del tutto arbitraria. Ma in realtà non è così. Intanto la parola “gronda” per indicare le ciglia si trova già in Dante (Paradiso, XXX, 66–89). E nel *Vocabolario etimologico della lingua italiana* di Ottorino Pianigiani³⁵:

³³ *ivi*, p. 149.

³⁴ *ivi*, p. 163.

³⁵ Consultabile in rete all'indirizzo <http://www.etimo.it/>

«Aggrondare – Aggrottar le ciglia in segno di cruccio, Adirarsi; per metafora dedotta da *Gronda* = *estremità sporgente del tetto*, poiché nell'ira le sopracciglia corrugandosi si rendono più rilevate e sporgenti, oppur meglio da *Gronda* nel significato di *broncio*»

Naturalmente tra le due possibilità etimologiche la prima è nel nostro caso particolarmente seducente. E tuttavia andando nello stesso dizionario alla voce *Gronda* si aggiungono elementi coerenti ricchi di interesse: anch'essa infatti allude all'aggrottamento, e si moltiplica la ricchezza di sensi che nell'etimo se ne stanno nascosti. Oltre ad aggiungersi un'inclinazione a possibili significati sonori. In questa voce ci si richiama alle due possibilità principali e si forniscono ulteriori indicazioni. Anzitutto viene citata l'origine latina *Subgrunda* (tettoia, cornicione, grondaia, trabeazione) che «fa pensare alla radice *ghar*, *ghrad* *rumoreggiare* onde il senso di *crosciare*»: ed in sanscrito troviamo *ghar-ghara* nel senso di *suono*, *scroscio di risa*; *ghur-ami* nel senso di *risuonar fortemente*. Per quanto riguarda la seconda possibilità si va prevalentemente ai dialettismi. Così si rammentano il «far la gronda» per «fare il broncio» associato al lombardo *Grunda*, ma anche al latino *grundire* nel senso di *grugnire* ed altre espressioni affini nel bolognese e nel toscano. Infine la stessa voce rammenta l'uso di «grondone» coi verbi *andare*, *venire*, *camminare*: «dicesi di chi va piano, raccolto nella persona e accigliato». E di questo uso certamente si ricorda Pascoli in altra poesia quando dice «ora quel cielo sembra che m'irrida/ mentre vado così, grondon grondoni» (*Myrica*, *In alto*).

Certo, ci siamo allontanati dalla parola in quanto inserita nel contesto del verso, ma da essa in ogni caso abbiamo preso le mosse, ovvero da un punto della linea del testo poetico e di qui siamo passati sulla linea storico-letteraria che comprende il vastissimo ambito dello studio della parola e della linguistica in genere. Questo il lettore comune non lo può fare, è necessario che l'uomo di lettere lo assista. Si può tuttavia ripetere ciò che abbiamo già detto in rapporto ai ricordi nascosti. Come in quel caso, anche in questo ci sentiamo di filosofeggiare un poco – da fenomenologi che siamo. Dobbiamo stare il più possibile presso il testo stesso, *l'essere del testo è ciò che nel testo appare*. Anche questa è una chiosa fenomenologica. L'apparire si dice in due modi che sono contrari l'uno all'altro: qualcosa appare, ma così non è – e questo è

l'apparire come parvenza; oppure: qualcosa appare nel senso che qualcosa si mostra, ed in quanto si mostra anche è. Questo secondo senso è quello fenomenologico, che sta naturalmente nel senso della parola tedesca *Erscheinung* e nell'etimo greco della parola «fenomeno».

12. Lo studio delle parole riguarda anche la loro musica, e non solo quella musica che viene evocata dal loro significato, ma anche dal loro suono e dal movimento che va, nel verso, da una parola all'altra parola come una nota ad un'altra nota. Questa «musica», che del resto fa parte dell'idea stessa dell'opera poetica in quanto tale, assume in Pascoli una presenza che non ha eguali, è il cielo che avvolge l'intero suo mondo poetico – il fascino del suo verseggiare ha in essa le sue radici più profonde. La produzione poetica di Pascoli è una produzione particolarmente difficile per la sua complessità, contrariamente all'immagine comunemente divulgata; ma una delle sue caratteristiche eminenti è che essa può essere colta unitariamente assumendo punti di vista diversi. Tra questi assume particolare importanza quello «musicale» che Alessandro Cazzato ha messo al centro del suo bel libro *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*³⁶. «In tutta la migliore poesia pascoliana l'analogia – la corrispondenza – avvicina il mondo poetico alla sfera musicale; è infatti l'elemento sonoro, insito in tutte le cose, ad avere un rapporto privilegiato con la ricerca poetica, per la sua immediatezza e spontaneità. Il simbolismo pascoliano ha dunque la sua matrice fondamentale nella rivalutazione dell'elemento fonico del mondo che circonda il poeta, in cui tutto parla e diffonde la propria voce»³⁷.

Per quanto riguarda il significato delle parole, questo aspetto lo abbiamo segnalato fin dall'inizio nel gioco dei ragazzi nel parco. Va da sé che per coglierlo ci basta rimanere sulla linea del testo poetico. Ciò vale anche per il significante, ovvero per il suono della parola, ma già con qualche differenza e qualche difficoltà in più. Il suono, per esserci, deve effettivamente risuonare. Anche qui è importante usare il verbo *apparire* nel suo senso fenomenologico. Potremmo dire che il suono può apparire solo se risuona: anche se poi musicisti e maestri di musica si fanno un vanto di poter «udire» e persino

³⁶ Alessandro CAZZATO, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, Florestano Edizioni, Bari 2011.

³⁷ *ivi*, p. 83.

giudicare un brano musicale dalla sua partitura. Forse, almeno in parte, così può essere anche per la lettura tacita di una poesia. Forse. Ma per Pascoli questo forse si rafforza a tal punto da avvicinarsi ad una vera e propria negazione. Egli stesso lo dichiara apertamente: la mia poesia non solo deve essere letta ad alta voce, ma *cantata*. «Cerco sempre di intonare le mie liriche come s'esse dovessero essere cantate» – egli scrive una volta in una lettera³⁸. E fra i dati biografici certamente significativi sta il vivo desiderio di Pascoli di scrivere per il melodramma. Del resto il fanciullino di Pascoli è detto anche «musicista». Tuttavia in questo legame, così profondamente sentito, della poesia con la musica non c'è soltanto lo stupore e la curiosità del fanciullo che tende l'orecchio ad ogni suono del mondo, c'è il ricordo della grande cultura greca, in esso rivive l'*aoidós*, colui che canta. Ed all'aedo è sempre associata la cetra con la quale egli si accompagna.

Certamente, non è la parola singola che attrae per il suo suono, ma è il modo in cui le parole si richiamano tra loro fonicamente, forse potremmo dire anche «melodicamente», e come nelle melodie cantate contano soprattutto le vocali, così la meliosità del verso si gioca per lo più su di esse³⁹. Per esemplificare come il suono della parola, giocato in particolare sulle vocali, aderisca al senso del verso – perché questo è il problema! – basteranno i tre versi di apertura di *Alba festiva (Myrica)*:

Che hanno le campane,
che squillano vicine,
che ronzano lontane?

rammentando il bel commento che ad essi fa Gianfranca Lavezzi: «*campane* replica il suono in *hanno*, *squillano*, *ronzano*, *lontane* (quasi una imitazione del suono iterato dello scampanio). Il secondo verso si poggia sul suono acuto della I (*squillano vicine*), il terzo su quello più grave della O (*ronzano lontane*). Il suono vicino è squillante, quello lontano più attutito e indistinto,

³⁸ Traggio questa citazione dall'edizione dei *Canti di Castelvecchio* curata da G. Nava, Rizzoli, Milano 1983, p. 261.

³⁹ Questo problema ha una sua storia a cui accenna Giuseppe Nava nella sua introduzione a *MY* (Salerno Editrice, Roma 1991, p. XXXI), dove trovi belle citazioni dal *Canocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauo (1653).

ma insistente, come un ronzio»⁴⁰. Peraltro in tutta questa poesia i richiami vocalici e sillabici si risentono ovunque. Tra verso e verso il richiamo più facile da udire è naturalmente la rima a cui Pascoli resta fortemente legato sicuramente per ragioni musicali. Ma vi sono impieghi particolarmente complessi tra le parole di un verso ed anche ed anche tra rima e rima. Un elemento sonoro importante è l'assonanza, talora indicata come «rima imperfetta», che possiamo intendere in senso lato come affinità sonora – e questo la possiamo ritrovare sia all'interno del verso che tra rime differenti – quest'ultimo caso può essere esemplificato nella poesia *Nel parco*: ma nella sezione a cui questa poesia appartiene intitolata *Alberi e fiori* l'assonanza *tra le rime* si ritrova in misura minore o maggiore in tutti i dodici brani in cui essa consta.

Rime, assonanze, allitterazioni rientrano nel campo della ripetizione. La ripetizione è importante nella musica. E nella poesia. Il verseggiare di Pascoli ama la ripetizione. E la utilizza non solo in rapporto al suono, ma al senso complessivo del contesto in cui essa compare. Secondo i contesti, la parola ripetuta assume valenze poetiche differenti. Nella nostra poesia la parola «muto», non appena si presenta (v. 3), ha valore di un'anticipazione sospesa creando un'attesa, come se essa fosse seguita da una pausa, e nella pausa vi è spazio per un inciso, cosicché quando, dopo quell'inciso, ritorna quella parola la sospensione «si risolve». Si è spontaneamente portati ad adottare termini tratti dalla teoria musicale.

Un altro bellissimo esempio si trova in *Orfano (Myrica)* che vogliamo anzitutto riferire interamente:

Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca
Senti: una zana dondola pian piano.
Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;
canta una vecchia, il mento sulla mano.
La vecchia canta: intorno al tuo lettino
c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.
La neve fiocca lenta, lenta, lenta.

⁴⁰ Giovanni PASCOLI, *Myrica*, commentate da G. Lavezzi, Rizzoli, Milano 2015, p. 22.

A proposito del primo verso della breve poesia si può certo, passando precipitosamente dalla linea del testo alla linea storico-letteraria, rammentare *La nevicata* di Carducci (*Nuove Odi Barbare*)⁴¹, che comincia così

Lenta fiocca la neve pe'l cielo cinereo

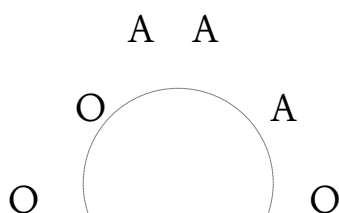
Può essere che consciamente o inconsciamente Pascoli si sia rammentato di questo inizio, ma come uno spunto che dà l'avvio ad un processo creativo che con la poesia carducciana non ha proprio nulla a che vedere. Intanto vi è in Pascoli quella *ripetizione* che subito ci attrae. Essa mostra quasi visivamente la nevicata, ha lo scopo di portare il lento e sonnolento andamento della neve sul piano della percezione. E la conclusione è tanto semplice quanto straordinaria:

La neve fiocca lenta, lenta, lenta

Il motivo finale riprende, variato in modo quasi speculare, il motivo iniziale, la prima parola del primo verso viene ripresa e ripetuta tre volte nell'ultimo verso, mentre l'ultima parola del primo verso, ripetuta tre volte, ricompare nella prima parte dell'ultimo verso. Viene così ribadito quello che è lo scenario del brano, l'atmosfera della poesia, in certo senso la sua "tonalità", come se nel primo verso la si enunciasse e nell'ultimo essa venisse ricordata e confermata quasi chiasmaticamente. La ripetizione e il chiasmo, che è qualcosa di simile, nel linguaggio musicale, al moto retrogrado, rappresentano i mezzi espressivi essenziali di questi versi. Nelle ripetizioni del primo e dell'ultimo verso vi è l'evocazione della monotonia di un movimento, sono parole, è proprio il caso di dirlo, dondolanti: del resto Pascoli lo dice nel secondo verso con una sfumatura che riguarda l'udito.

⁴¹ Giosuè CARDUCCI, *Nuove odi barbare*, Zanichelli, Bologna 1886 (II ed.), p. 109.

Senti: una zana don do la pian pian o



Tra il primo e l'ultimo verso, vi è una ninna nanna, c'è «un bimbo che piange» e una «vecchia che canta». Sarei inoltre propenso a considerare i due punti del secondo verso come un impedimento alla sinalefe. Ad essi deve seguire, *nella lettura*, una pausa. Cosicché in questo verso si contravviene alla struttura endecasillabica. Ed una sinalefe salva la struttura endecasillabica del terzo verso: ed anche in questo verso la sinalefe, *nella lettura*, è impedita da una virgola:

Il bimbo piange, il piccol dito in bocca

Lo stesso accade per il quarto verso accoppiato in rima con il secondo

canta una vecchia, il mento sulla mano.

Così anche per il quinto verso che si apre con il “retrogrado” dell'apertura del verso precedente: *canta una vecchia.../la vecchia canta...*

Ciò che possiamo ignorare nell'analisi *metrica*, e di fatto nei commenti non ho potuto trovare sostegno a queste mie semplici osservazioni, non possiamo ignorarlo nella lettura ad alta voce, o comunque in una lettura mentale che tenga conto del valore *ritmico* della punteggiatura. Si potrà forse obiettare che l'impiego della terminologia musicale è improprio e un po' forzato, ed io potrò persino convenirne, ma non rinuncerò invece a far notare che in ogni caso il *rispetto* che apprendo dai commenti essere la forma poetica su cui sono modellati questi versi fa parte della famiglia degli strambotti e degli stornelli, e dunque di una famiglia di canzoni del repertorio popolare.

13. Come abbiamo detto poco fa, ciò che importa sono i richiami interni, le anticipazioni e le retroazioni delle parole: la «musica delle parole» è fatta di strutture relazionali. Esse vengono di fatto udite o possono essere in qualche modo essere avvertite in una lettura tacita, ma non c'è dubbio – io credo – che per evidenziarle e identificarle occorra molto spesso una lettura *analitica*, e che il lettore faccia bene a chiedere aiuto all'uomo di lettere. Tanto più ciò vale per l'aspetto metrico-ritmico. Anch'esso rappresenta un fattore di unità che riguarda la musica delle parole, ed anch'esso verrà colto e avvertito *passivamente*: in realtà anche in rapporto alla lettura della poesia si è tentati di servirci del tema fenomenologico della *sintesi passiva*. Nella fruizione poetica cogliamo questi aspetti sintetici, ma solo *implicitamente*. Per quanto riguarda l'esplicitazione della struttura metrico-ritmica l'ausilio dell'analisi letteraria diventa indispensabile. Infatti, le domande che a questo proposito si possono sollevare chiamano in causa non soltanto la grande varietà possibile dei metri e dell'organizzazione strofica dei versi sperimentata nella storia letteraria, ma richiedono che si colga la differenza tra un andamento (prima abbiamo parlato di *movimento delle parole*) che rispetta formalmente il metro, ma che nello stesso tempo non è di esso prigioniero e lo supera con vari artifici. Scrive Alessandro Cazzato: «L'analisi-metrico ritmica non deve risolversi nella catalogazione delle forme metriche più frequenti: Pascoli rivela infatti una magistrale abilità nel valorizzare tutto il potenziale inespresso della metrica italiana, seguendo spesso soluzioni apparentemente antitetice ma straordinariamente interessanti»⁴². «La tendenza alla rottura interna del verso e della strofa con una sintassi spezzata, la ricchezza di incisi, sospensioni, ellissi, spostamenti di parole secondo il modello della lingua parlata (della lingua 'popolare'), l'uso ossessivo di relazioni sonore tra le parole, l'impiego ostinato di *enjambements*, la frequenza di onomatopée, a prima vista prive di significato, sono tutti elementi che concorrono all'affermazione di una sfasatura tra ritmo metrico e ritmo sintattico. Alla fissità metrica corrisponde un'infinita gamma di tecniche compositivo-stilistiche capaci di creare una musicalità vera, di restituire agli oggetti poetici una realtà sonora autentica e rinnovata, perché intrinsecamente unita da un profondo legame di significanza sonoro-concettuale»⁴³.

⁴² Alessandro CAZZATO, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, cit., p. 68.

⁴³ *ivi*, p. 75-76.

Pascoli distingueva assai chiaramente due tipi di ritmi, che egli chiamava l'uno «ritmo proprio», l'altro «ritmo riflesso»: «il *ritmo riflesso* è dato dalla scansione del verso formalmente intatto, e il *ritmo proprio* dalle articolazioni sintattiche non coincidenti con quelle metriche. La relativa autonomia dell'unità sintattica rispetto all'unità ritmica determina inoltre molto spesso la non coincidenza dell'accento prosodico con l'*ictus*, con effetti ulteriormente stranianti, talora addirittura devastanti, sulle inveterate abitudini percettive del lettore di fine Ottocento»⁴⁴. «La versificazione di Pascoli si basa infatti su un frequentissimo sfasamento dell'unità ritmica rispetto all'unità sintattica: pause interne non in cesura né in sinalefe, così come *enjambements* spesso arditissimi (ad esempio fra articolo e sostantivo), finiscono quasi per vanificare, pur esteriormente rispettandola, la scansione metrica del tipo di verso di volta in volta prescelto»⁴⁵. Gianfranca Lavezzi parla di «originalità stupefacente nello scomporre e ricomporre i vari elementi della frase» ed anche di «vera e propria disgregazione della sintassi tradizionale»⁴⁶. Talora questa disgregazione della sintassi, che può essere intesa come tensione tra ritmo e metro, può rendere difficile la stessa comprensione del testo, ed anche quando il testo è afferrato occorre una lettura analitica per rendere conto del risultato. Il fanciullino del resto non sa nemmeno che *enjambement* si usa chiamare una struttura in cui due parole strettamente connesse vengono disposte su due versi contigui e neppure sa che *sinalefe* è una fusione tra la vocale di una parola e la vocale di una parola successiva, cosicché questo artificio fa tornare i conti del metro. Non sa che si parla di *allitterazione* quando la stessa consonante o la stessa sillaba vengono ripetute in parole vicine e «per estensione: ripetizione di suoni in qualsiasi posizione, vicini tra loro quanto basta per essere avvertiti facilmente nella loro sequenza»⁴⁷. E non sa un'infinità di altre cose; e così non può dare suggerimenti al lettore che dovrà invece, con l'aiuto dell'uomo di lettere, percorrere uno dei segmenti che congiungono la linea del testo con la linea della storia letteraria.

⁴⁴ Stefano GIOVANARDI, *Myricae di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1995, p. 26.

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ Giovanni PASCOLI, *Myricae*, op. cit., p. 22.

⁴⁷ Giorgio BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999, p. 11.

14. Mi avvio ora a tirare un poco le fila di questi appunti sparsi. Anzitutto va fatto un elogio dell'uomo di lettere. Giustamente egli viene detto «umanista». Degli umanisti egli è l'erede autentico. Di quegli umanisti che Carducci nel suo *Quarto discorso* sullo *Svolgimento della letteratura nazionale* dipinge così: «magri, sparuti, con lo sguardo fisso, con l'aria trasognata», mentre salgono affannosi «le scale ruinate di qualche abbazia» e ne scendono «raggianti con un codice sotto il braccio»⁴⁸. Da questo amore per la riscoperta dell'antico trae nutrimento l'amore appassionato per le lettere in genere, che esso già presuppone. Fin dall'inizio di questi miei appunti ho definito inestimabile questo studio, e confermo questo aggettivo ora che mi avvio ad una conclusione. Lo confermo in realtà anche per non essere frainteso e per sentirmi più libero di manifestare quei dubbi che sono qui e là affiorati, non già sull'analisi letteraria come tale, ma sulla domanda che chiede come leggere i poeti che si è imposta nelle mie letture pascoliane. Nel loro corso ha preso forma, tra molte altre cose, anche questo interrogativo di carattere generale – e certamente di ardua risposta: che io ho affidato soprattutto ad uno schema. Con questo schema, associato a pochi esempi tratti da Pascoli, dalle sue poesie e dalla sua filosofia del fanciullino, ho già preso posizione. Ho detto che, per ciò che riguarda la lettura, le tre linee parallele si debbono infine ridurre ad una. Quella centrale – e sulle altre è necessario esercitare una chiara «messa in parentesi»: in questo aderendo alla posizione di Pascoli. «Non c'è poesia che la poesia».

Questa presa di posizione ha bisogno tuttavia di qualche spiegazione in più. Vorrei anzitutto fare un riferimento a Giuseppe Nava, a cui va la gratitudine di tutti i lettori di Pascoli, e precisamente a ciò che egli dice proprio in apertura della sua introduzione al commento di *Myricae*, dove io credo ci sia almeno l'ombra del dubbio che questa messa in parentesi possa avere una qualche giustificazione.

Forse – egli dice – non è lecito commentare quest'opera, un simile commento può apparire «una operazione di lusso» poiché «l'atto stesso del commento potrebbe configurarsi come un vero e proprio attentato alla 'liricità' del volumetto». Questo *incipit* di un grande commento continua così: «Il lettore di gusto, sempre un po' sospettoso nei confronti della filologia, potrebbe

⁴⁸ Giosuè CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale, Quarto discorso*, in *Storia d'Italia*, Vol. III, Einaudi, Torino 1982, p. 74.

rimproverare al commentatore di appesantire e quasi sommergere l'esile libretto con una folla di note, che si sovrapporrebbero al testo e finirebbe con lo sviare l'attenzione dalla 'sostanza poetica'⁴⁹. Naturalmente da Nava quest'ombra di dubbio viene subito cancellata, facendo notare che sorge da subito, non appena ci si accinge alla lettura, la necessità di chiarire problemi esegetici che riguardano i vari livelli che essa richiama e che io ho cercato di esemplificare con il mio schema «geometrico». Nava rammenta poi sinteticamente i termini di un dibattito molto ampio quando osserva che «l'accertamento dei rapporti che intercorrono tra i temi dominanti e i *topoi* della tradizione, possono servire a delimitare i confini interpretativi, a ridurre i margini d'una lettura sensibilistica, senza per questo costringere il testo in un'interpretazione univoca, incongrua con la dimensione poetica e con l'ambito culturale in cui si sviluppa la poesia del Pascoli...». Si tratta dunque di «contribuire a illuminare il campo di forze che ha concorso alla genesi della poesia», di «escludere interpretazioni suggestive, ma storicamente estranee all'intenzionalità del poeta», di «distinguere la soggettività di lettura puramente arbitraria da quella motivata da un progetto culturale o creativo», contribuendo a «restituire dell'opera una fisionomia storicamente più attendibile per il lettore interessato alla ricostruzione d'un gusto e d'una poetica» ed «a capire ed ordinare le forme poetiche come momenti di una storia letteraria, che fa parte d'una più generale storia della cultura»⁵⁰. Tutto ciò può essere fatto confluire nella parola chiave della «storicizzazione» – di una storicizzazione che non solo è compatibile, ma che confluisce in modo coerente con istanze di origine strutturalistica.

15. Qualche parola va anzitutto detta approfittando dell'accenno, evidentemente non benevolo, a quella sospettosità nei confronti della filologia che Giuseppe Nava attribuisce al «lettore di gusto» in via di principio: almeno nel caso di Pascoli, a me sembra che questa ipotetica sospettosità avrebbe qualche ragione dalla propria parte se questo grande poeta ha dovuto attendere almeno quarant'anni, prima di essere realmente riconosciuto come tale dalla critica

⁴⁹ Giovanni PASCOLI, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1991, p. XV.

⁵⁰ *ivi*, pp. XVI– XVII.

letteraria, beninteso con qualche meritoria eccezione. Ma che dico? Quaranta anni? Cento anni!

Ancora nel 2012, esattamente cento anni dopo la morte di Giovanni Pascoli, si possono leggere testi che contengono frasi che non hanno nulla da invidiare alla seguente citazione di Sanguineti, che del resto risale al 1969: la poesia pascoliana è «una fabbricazione sadica di macchinette liriche per lacrime, *ad usum infantis*, ma tutt'altro che inefficace sui maggiori, pazientemente manipolata sull'occasione della tragedia familiare del poeta di Barga». Traggo questa citazione dal testo di Simonetta Bartolini che commenta: «Pietra tombale su qualsiasi altra interpretazione della poesia del poeta di Barga»⁵¹. Aggiungo: oltre ad avere il carattere di una miserabile volgarità.

Di frasi come queste, anche se non altrettanto miserabili, si potrebbe fare un amplissimo florilegio traendole dalla critica letteraria pascoliana a partire da Benedetto Croce in poi. Ma non valgono il ricordo.

Più importante, io credo, è attirare l'attenzione sul fatto che le parole di Giuseppe Nava possono essere sottoscritte solo qualora si diventi consapevoli del fatto che la «storicizzazione» non può avvenire ai danni dell'opera poetica e nemmeno può ridursi ad un apprezzamento «culturale» che metta in non cale *la poesia* in quanto è soltanto *poesia*. A questa consapevolezza deve poi aggiungersi quella del problema molto serio che il «lettore di gusto» qui evocato solleva e che è semplicemente un *altro problema*. Esso, a mio avviso, non riguarda per nulla la rivendicazione di un'interpretazione «sensibilistica» o che si lascia trasportare dall'arbitrio soggettivo e nemmeno riguarda «il mito romantico dell'assoluta originalità del poeta».

16. Quest'altro problema consiste nel fatto che nella lettura dei poeti dobbiamo preservare almeno due cose: l'unità della creazione poetica e il piano dell'immaginario nel quale essa si situa.

Ora, non c'è dubbio, anche dai nostri esigui esempi, che considerazioni che si aggirano tra la linea sovrastante e quella sottostante rischiano anzitutto di frantumare quell'unità – questo è inevitabile. Prima ho parlato di sguardo che si volge altrove. Questo *altrove* è un materiale assai vario e variopinto, sono frammenti di notizie, informazioni, riferimenti e richiami linguistici e

⁵¹ Simonetta BARTOLINI, *Il 'fanciullino' nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua*, op. cit., p. 13.

letterari, dati biografici di ogni specie che riguardano l'autore, ma non solo lui – la madre, il padre, la sorella, gli amici, altri commentatori... – e questi frammenti si inseriscono tra una parola e l'altra del verso, frantumando l'unità del verso e dell'opera poetica nel suo insieme.

Si pensi anche soltanto all'importanza delle fonti. Si tratta di una importanza che lo stesso Pascoli difende vivacemente dedicando varie pagine nel suo scritto su Manzoni alla «notte degli imbrogli e dei sotterfugi»⁵² dando la massima importanza agli antecedenti che egli ritiene di poter ritrovare nell'*Eneide* virgiliana. Il titolo stesso del saggio «Eco di una notte mitica» rappresenta una sottolineatura di questi richiami, consapevoli o inconsapevoli che fossero: «La notte degli imbrogli e dei sotterfugi è l'ultima notte di Ilio trasformata in modo che nessuno, nemmeno Manzoni, sospetterebbe la strana trasformazione»⁵³. E non mancano in proposito prese di posizione di ordine generale. Un conto sono le imitazioni, un altro le fonti. «Già tra l'imitazione e le fonti spesso noi confondiamo; e scoprendo fonti di qualche opera d'arte, noi diciamo o intendiamo o facciamo involontariamente credere d'aver tolto qualche fronda alla corona di lauro dell'artista»⁵⁴. Il poeta non crea in senso stretto e proprio: perché la creazione è creazione dal nulla, e dal nulla non v'è uomo, nemmeno il poeta, che possa trarre qualcosa. I richiami alla tradizione letteraria sono per Pascoli più che legittimi, e del resto tutta la sua opera è straricca di questi richiami: che sono trasfigurati assumendo un'impronta pascoliana inconfondibile. La stessa riconduzione della notte degli imbrogli all'ultima notte di Troia a ben vedere è una fantasia nella fantasia, come viene giustamente notato da Nava quando parla della prodigiosa memoria poetica di Pascoli «che lo portava a riplasmare tutto il materiale che gli veniva fornito da una lettura di tipo immaginativo anziché critico»⁵⁵. Ciò viene del resto confermato da Pascoli stesso quando dice a chiare lettere di non voler fare ipotesi e cercare di documentarle con verifiche fattuali ma piuttosto, segnalando una fonte, si cerca di gettare uno sguardo sui misteriosi processi che orientano la creazione poetica.

⁵² Giovanni PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., pp. 171 sgg.

⁵³ *ivi*, p. 178.

⁵⁴ *ivi*, p. 174.

⁵⁵ Giovanni PASCOLI, *Myrica*, op. cit., p. XXII.

La questione delle fonti pone poi un altro problema. Si è molto insistito sulle ascendenze di Pascoli da Leopardi, e non ci si lascia certo scappare qualunque cosa assomigli ad un ricordo leopardiano, l'occorrenza della stessa parola o di una parola o situazione affine. Cosicché il fantasma di Leopardi si ripresenta di continuo nei commenti. Si tratta di riferimenti culturalmente più che legittimi e giustificati, ma che non possono in via di principio essere trasferiti *nell'atto della lettura*. Non possiamo leggere Pascoli e nello stesso tempo pensare a Leopardi: sarebbe una forma di strabismo assai difficile da adottare; per non dire che non ci basterebbero i cento occhi di Argo per mantenere lo sguardo sui più di mille altri fantasmi che, nel caso di un poeta così culturalmente ricco come è Pascoli, potrebbero rivendicare la loro presenza influente.

17. Altrettanto importante è la ricerca e la segnalazione delle occorrenze di una parola, di un sintagma, di un artificio metrico peculiare ecc., soprattutto quando questa ricerca si svolge all'interno delle opere di uno stesso autore. Qui è soprattutto in questione, evidentemente, l'idea dello *stile*, e la ricerca è orientata verso la ricostruzione di una unità che oltrepassa la poesia singola ma alla quale la poesia singola appartiene. Quando la ricerca è invece a tutto campo vi sono casi di interesse molto differente. Il rischio è quello di considerazioni disintegranti. Una parola in un verso è integrata con altre parole nell'unità del verso.

Nella poesia *Nel parco* troviamo il verbo *formicolare*:

Torvo, aggrondato, il candido palazzo
formicolare ai piedi suoi li mira;
e sì n'echeggia un cupo, a quel rombazzo,
battito d'ira;

Potremmo segnalare come un caso di occorrenza la presenza di questo stesso verbo in una frase dei *Promessi Sposi*, cap. IV: «gli accessi e i contorni del convento formicolavano di popolo curioso». Mi sembra chiaro che in questa eventuale segnalazione la parola viene isolata e disintegrata dal contesto mentre per il suo senso e per la sua valenza immaginativa spesso il contesto è tutto.

Senza contare la cancellazione rovinosa dell'immagine. *Formicolare* in fin dei conti è già una parola che appartiene al linguaggio corrente, e viene impiegata di solito in rapporto ad un luogo in cui vi sono molte persone che vanno e vengono senza un particolare ordine, di qui e di là. Già essa peraltro contiene un'immagine in quanto, nella sua formazione, vi è la valorizzazione del modo in cui si comportano le formiche, valorizzazione che peraltro non viene evidenziata nel suo uso comune. Nell'esempio manzoniano del termine ed in altri esempi che si possono trarre da Manzoni («le anticamere, il cortile e la strada formicolavan di servitori»), ci si discosta ben poco dall'uso corrente del termine e l'immagine viene lasciata inoperosa. E spenta. Sempre di *molte* persone si tratta e di *luoghi in cui esse formicolano*. Del tutto diversamente stanno le cose nel contesto dei versi pascoliani. In essi quel verbo non ha a che fare con molte persone che vanno e vengono. Proprio per nulla: la piega immaginativa del verbo *non viene esaltata rispetto ai ragazzi che giocano, ma rispetto al palazzo che li guarda* e che, come è logico, li guarda dall'alto come un gigante, e dunque li vede come formiche. *Ai suoi piedi*. È veramente stupefacente il modo in cui le immagini qui scivolino l'una nell'altra – e che l'efficacia dell'immagine venga messa in risalto proprio richiamando il modo in cui noi vediamo le formiche ai nostri piedi.

Non meno interessante è che la stessa parola compaia ne *Il giorno dei morti* (*Myricae*) vv. 44-45 in un contesto del tutto diverso e in tutt'altro senso:

o miei fratelli! nella notte oscura,
quando il silenzio v'opprimeva, e vana
l'ombra formicolava di paura...

Quale distanza rispetto sia all'uso corrente, sia all'uso pascoliano che abbiamo illustrato or ora! Il formicolio ha nel senso usuale anche una seconda accezione che richiama ancora un denso andirivieni di formiche, percepite non già in un luogo, ma sul nostro corpo – e dunque tattilmente, un brulichio che ci tormenta a fior di pelle o sotto la pelle. Ma qui è la paura che *formicola* nell'ombra – l'ombra in cui non c'è nulla è invece movimentata da vibrazioni che incutono paura: ed anche in questo caso il verbo si lega immaginativamente al contesto. In rapporto a questo formicolare di paura è difficile con-

tentarsi di una *spiegazione* dell'immagine che la dissolve: ad esempio vedendo in essa soltanto la paura proiettata nell'ombra dai fratellini che stentano a prendere sonno e che vengono rassicurati dalle parole della sorella. In quel verso si avverte il brivido della morte, la cui presenza è dappertutto, nella notte oscura dove vagano solo ombre che sono anch'esse in questo brivido e persino nelle braccia incrociate sul petto dei fratellini che si addormentano rasserenati dalle parole della sorella morta: le immagini scorrono l'una nell'altra, nella piega immaginativa dell'una c'è la piega immaginativa dell'altra.

18. Con ciò perveniamo soprattutto al secondo punto che ci preme mettere in rilievo. Una lettura che vada zigzagando sulle tre rette parallele contiene il rischio di sopprimere l'immagine piuttosto che preservarla. La stessa corretta riconduzione dell'immagine sotto una tipologia retorica, in se stessa tutt'altro che priva di interesse sotto vari riguardi, rappresenta una sorta di *dissoluzione dell'immagine nella forma*: anziché attrarre l'attenzione sul *contenuto* e quindi sulle direzioni sintetiche interne alla valorizzazione immaginativa, *la distoglie verso il metodo della costruzione*: quest'operazione dice come è fatta l'immagine, non ci fa penetrare in essa e l'opera poetica viene proposta come un assemblaggio di metodi ben noti, accuratamente classificati con il loro nome e cognome.

I modi di sopprimere il piano dell'immaginario sono del resto molto vari, ed anch'essi, in fin dei conti, meriterebbero di essere in qualche modo tipicizzati e classificati. Ad esempio, nel caso di un autore in cui i riferimenti biografici sono così presenti, si può porre l'accento su di essi in modo da ricondurre la loro presenza non alla modalità in cui essi sono proposti nella poesia, ma alle vicende piccole o grandi della loro vita reale. Lo abbiamo in realtà già detto, e qui lo ripetiamo solo con altre parole: il padrone del palazzo è tanto immaginario quanto lo è il palazzo aggrondato – mentre si può arrivare ad almanaccare che siccome “il tordo zirla” soprattutto all'inizio dell'autunno, che è l'epoca della caccia, quel signore è sicuramente andato a caccia. Anche questa è una chiosa che si trova nei commenti. Allora io esigo che mi si risponda alla domanda: che ne sarà mai della chiomata signora, a caccia anche lei? E il gatto dov'era? (Amico mio, lo abbiamo già suggerito; il gatto era andato in un proverbio e là era rimasto. Quando il gatto non c'è, i topi

ballano. L'immagine contenuta nel proverbio si proietta sul gioco dei bimbi, e per questo abbiamo potuto parlare di esso come di una danza).

In queste domande indubbiamente provocatorie, ma suggerite da una chiosa, lo spostamento dei piani e il misconoscimento dell'eterogeneità dell'immaginazione è radicale e sconcertante. Invece questa eterogeneità va duramente mantenuta, essa è essenziale proprio per restare all'interno della «sostanza poetica» dei versi. Perciò noi arriveremmo a dire: se vuoi penetrare in questa sostanza, dimenticati di Mariù, della sorella reale... per te, lettore, essa vive, e vive ancora, nel sentimento, che non è nemmeno il sentimento di Giovanni Pascoli, ma è quel «sentimento» che si manifesta solo ed esclusivamente nella tenerezza dei versi in cui quel nome compare. E non diresti questo per la Silvia di Giacomo Leopardi?

19. A proposito di Leopardi: è diventato famoso il rimbrotto di Pascoli a Leopardi intorno alla donzelletta che vien dalla campagna con il suo mazzolin di rose e viole: «Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi non li abbia potute vedere. A questa, viole di Marzo, a quella, rose di Maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il Poeta non doveva qui ricordarsi»⁵⁶. Tuttavia, in coerenza con il discorso che stiamo facendo, dovremmo forse fare noi un rimbrotto a Pascoli: la donzelletta Leopardi non può averla vista, ma può averla *fantasizzata* così: con il mazzolin di rose e viole. Ho scritto una volta: «nell'immaginario non si possono commettere errori»⁵⁷. Ma ho anche introdotto una distinzione tra immaginazione come fantasia (immaginazione fantastica) e immaginazione come produttiva di immagini (immaginazione immaginosa). Ed alla luce di questa distinzione l'osservazione di Pascoli può essere difesa: infatti nel verso di Leopardi rose e viole non fanno parte di un'immagine. Dunque si può dire che esse sono effettivamente *solo* rose e viole. In questo caso si possono commettere errori. Mentre una rosa può nascere anche sulla neve, se essa sta dentro una rete di immagini.

⁵⁶ Giovanni PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., p. 69.

⁵⁷ Giovanni PIANA, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, in Archivio Internet, p. 150.

20. In realtà, vi sono anche modi particolarmente sottili di sopprimere o comunque di indebolire il piano dell'immaginario. In *Myrica*, nella poesia *Mare* vi è questo verso:

Sul mare è apparso un bel ponte d'argento.

Credo che si debba notare intanto che qui non si dice che qualcosa sul mare *pare* un ponte d'argento, ma si parla dell'*apparire* come di un *mostrarsi*. Questa immagine è certamente suggerita da un fatto percettivo: la striscia di luce di colore argenteo che il sole produce poco prima dell'arrossamento del tramonto. Ma se noi diciamo che questo verso dà espressione ad un'illusione ottica, allora l'immagine è tolta: resta soltanto l'illusione ottica, che non a caso si chiama così. L'illusione ottica si muove tra questi due poli, prima ci appare e poi ci rendiamo conto della sua illusorietà: *così appare ma così non è*. Se non ce ne rendiamo conto non possiamo parlare di illusione. Quando invece il piano della semplice percezione è entrato in un processo di *valorizzazione immaginativa*, vengono effettuate *sintesi imaginative*. Ed una volta effettuate, queste stesse sintesi hanno operato una transizione al piano dell'immaginazione che è senza ritorno. Nell'immaginario non ci sono illusioni ottiche. Il ponte d'argento è un ponte d'argento. *Perché appare*. Certo, in questa copula è neutralizzata ogni autentica posizione d'essere. E va anche detto che la valorizzazione immaginativa non solo *non retrocede* al piano dell'essere, ma piuttosto *procede ed avanza* essa stessa e *si muove* verso nuove immagini possibili. Per questo possiamo parlare di una nozione di *simbolo* strettamente legata al tema del valore immaginativo. In rapporto a questa nozione non si può in via di principio operare una netta distinzione tra simbolizzante e il simbolizzato, poiché il simbolizzante ha a sua volta delle pieghe imaginative che puntano in diverse direzioni. Quando si parla di *allusività* del simbolo, a mio avviso, si intende in realtà proprio questa *apertura ad altro* che a sua volta deve manifestarsi. La nostra insistenza sulla necessità di leggere nel testo ciò che nel testo appare, e non qualcosa che sta fuori di esso, vale anche per le inclinazioni simboliche che debbono annunciarsi all'interno del testo e lo possono fare in molti modi. L'immagine del ponte d'argento è subito resa esplicita e lo è – non già come illusione ottica – ma come apparizione misteriosa, apparizione che è misteriosa perché evoca una

mèta: tuttavia questa rimane indeterminata, cosicché viene rafforzato retroattivamente il carattere simbolico-immaginario del ponte d'argento. La poesia si chiude, *aprendosi ad altro*, con un punto interrogativo:

Ponte gettato sui laghi sereni,
per chi dunque sei fatto e dove meni?

21. In rapporto alla breve poesia *Il lampo*, Giuseppe Nava sottolinea che essa fu concepita «come metafora degli ultimi momenti del padre agonizzante» e la prova di ciò è indicata nel passo seguente della *Prefazione* inedita di *Myrica*: «I pensieri che tu, o padre mio benedetto, facesti in quel momento, in quel batter d'ala – il momento fu rapido...ma i pensieri non furono brevi e pochi. Quale intensità di passione! Come un lampo in una notte buia: dura un attimo e ti rivela tutto un cielo pezzato, lastricato, squarciato, affannato, tragico; una terra irta piena d'alberi neri che si inchinano e si svincolano, e case e croci». Ciò basta naturalmente per giustificare una stretta relazione tra questo passo e la poesia.

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;
il cielo ingombro, tragico, disfatto:
bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'aprì si chiuse, nella notte nera.

Ma quale relazione? Che nella similitudine tra la casa che «apparì sparì d'un tratto» e «l'occhio, che, largo, esterrefatto, / s'aprì si chiuse, nella notte nera» venga simbolizzato l'ultimo sguardo del *padre* morente, questa poesia non lo dice proprio né direttamente né allusivamente. D'altra parte il passo citato mostra chiaramente che Pascoli nel comporre la poesia pensava all'ultimo istante di vita di suo padre. Questa circostanza deve tuttavia essere considerata come un *dato di fatto psicologico-biografico*, e dunque, come tutti i dati di fatto di questo genere, deve essere «messo tra parentesi». Del resto lo

stesso Nava riferisce il passo pascoliano alla *concezione* della poesia, quindi al processo psicologico della sua creazione, e non alla poesia stessa.

«Vuoi dire con questo che qui non c'è simbolizzazione, ma solo pittura impressionista di un lampo nella notte?» – No: non voglio dire questo. La simbolizzazione c'è. E c'è nel senso che l'immagine conclusiva dell'occhio si innesta in un contesto fortemente caratterizzato dall'*ansimare* della terra e dalla sua *livida* apparenza, dalla *tragicità* del cielo, dalla *notte nera*. Con queste caratterizzazioni si resta ancorati al piano dell'immaginario, ed esse confluiscono l'una nell'altra richiamandosi a vicenda e convergendo infine nell'immagine conclusiva. Cosicché l'«occhio che, largo, esterrefatto, / s'aprì, si chiuse, nella notte nera» può certamente a sua volta *apparire* come una cupa *allusione* all'ultimo sguardo di un morente; ma è obbligatorio aggiungere: *o ad altre situazioni interne a quella rete di immagini*. La tensione che ci spinge oltre la lettera della poesia è tuttavia ancora all'interno delle valorizzazioni delle immagini che essa propone. Tant'è che quella cupa allusione è stata da altri colta indipendentemente da quella prova documentale. Giustamente dunque Giuseppe Nava, dopo aver richiamato l'attenzione, con qualche rischio, sullo sguardo *paterno*, si limita poi ad osservare che «L'analogia casa – occhio che associa il biancheggiare della casa intravista alla luce del lampo, al biancore di un occhio aperto e subito richiuso, è una delle più intense del Pascoli e richiama *indirettamente* l'ultimo sguardo di un moribondo»⁵⁸.

22. Credo a questo punto di aver sia pure solo affastellato qualche argomento e qualche esempio a difesa dell'antistoricismo di Giovanni Pascoli, aprendo tuttavia degli interrogativi che vanno un poco oltre questo riferimento letterario e che interessano questioni che si possono sollevare sulla lettura dei poeti in genere. Ciò che mi preme sostenere è la necessità di separare quella che è la problematica storica – sia essa storico-letteraria o storico-biografica – dalla problematica di una lettura puntata sulla «sostanza poetica», secondo l'espressione impiegata da Giuseppe Nava che coincide poi con il «sentimento poetico» di cui parla Giovanni Pascoli. In questa separazione è implicito che il lettore deve preoccuparsi di preservare l'unità della creazione

⁵⁸ Giovanni PASCOLI, *Myricae*, op. cit., p. 236.

poetica e il piano dell'immaginario nel quale essa situa. Non già che questo compito non sia proprio anche dell'analisi e della critica letteraria – è anzi fortemente auspicabile che lo sia, ed in moltissimi casi lo è – ma non è, a quanto pare e a quanto essa stessa per lo più vuole, il suo compito primario. La parola *analisi* sembra esigere la frantumazione. E questi frantumi chiunque si accinga a leggere i poeti farebbe comunque bene a conoscerli nella misura più ampia.

Bibliografia

- BARTOLINI, Simonetta, Il 'fanciullino' nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua, Edizioni Polistampa, Firenze 2013.
- BERTONE, Giorgio, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999.
- CARDUCCI, Giosuè, *Nuove odi barbare*, Zanichelli, Bologna 1886 (II ed.).
- CARDUCCI, Giosuè, Dello svolgimento della letteratura nazionale, Quarto discorso, in *Storia d'Italia*, Vol. III, Einaudi, Torino 1982.
- CAZZATO, Alessandro, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, Florestano Edizioni, Bari 2011.
- CONTINI, Gianfranco, Conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1955, Mondadori, Milano 1974.
- GIOVANARDI, Stefano, *Myricae di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1995.
- HUSSERL, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, a cura di Biemel, W. Martinus Nijhoff, 1976.
- HUSSERL, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura*, trad. it. di V. Costa con introduzione di E. Franzini, Einaudi, Torino 2002.
- LANZA, Maria Teresa, *Le domande indiscrete*, Palomar, Bari 1997.
- PASCOLI, Giovanni, *Canti di Castelvecchio* curata da G. Nava, Rizzoli, Milano 1983.
- PASCOLI, Giovanni, *Miei pensieri di varia umanità*, Muglia editore, Messina 1903.
- PASCOLI, Giovanni, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1991.
- PIANA, Giovanni, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellesperienza/100-elementi-di-una-dottrina-dellesperienza>
- ZANGARA, Adriana, Sensazioni pascoliane. La poesia e l'apparire delle cose, *Chroniques italiennes*, Vol. 1, 2011.

Estetizzazione della schizofrenia. Il problema della transizione nell'avanguardia musicale

Michele Gardini

Abstract

La transizione è il principio costruttivo e fenomenologico fondamentale della musica nella sua accezione classica e tradizionale. Non si tratta di un principio convenzionale, ma di una forma quasi “narrativa” radicata biologicamente nelle precoci interazioni tra bambino e madre che fa dell’esperienza musicale un fatto antropologico ancora prima che estetico. Attraverso le forme melodiche e ritmiche dello scambio musicale, il bambino giunge progressivamente a impadronirsi del reale e a categorizzarlo, assumendo contemporaneamente coscienza della propria finitezza e mortalità. La “musica moderna” descritta e analizzata da Adorno ha sconvolto queste strutture fenomenologiche e formali e, di conseguenza, ha rimosso il radicamento ontogenetico della musica nella diade originaria bambino-madre. Il confronto tra le posizioni di Adorno e gli studi di Binswanger, di von Weizsäcker, di Maldiney dimostra che l’esperienza spaesata del mondo propria dello schizofrenico è il corrispettivo psicologico e antropologico più adeguato della proposta culturale e ideologica delle avanguardie musicali. Il dispositivo dodecafonico finalizzato a immobilizzare il tempo, annullare lo sviluppo e impedire la naturale transizione melodica ed esistenziale dalla vita alla morte ha come effetto la dissoluzione delle strutture transizionali dell’immaginario, del gioco e dell’illusione, la perdita del mondo e il ritorno del rimosso – della morte – nel cuore del vitalismo e del volontarismo caratteristici della nuova musica.

Keywords: Transizione – Illusione – Schizofrenia – Tempo – Morte



Abstract

Transition is the fundamental constructive and phenomenological principle of music in its classic and traditional meaning. It is not a conventional principle, but an almost "narrative" form biologically rooted in early interactions between child and mother, that makes the musical experience an anthropological fact even before than an aesthetical one. Through the melodic and rhythmic forms of the musical exchange, the child takes progressively possession of the real and he's able to categorize it, assuming consciousness of his own finiteness and mortality at the same time. The "modern music" described and analysed by Adorno has shaken these phenomenological and formal structures and, accordingly, has removed the ontogenetic rooting of music in the original child-mother dyad. The comparison between the positions of Adorno and the studies of Binswanger, von Weizsäcker, Maldiney demonstrates that the schizophrenic's disoriented experience of the world presents, from a psychological and an anthropological point of view, the more adequate correspondence to the cultural and ideological proposal of the avant-garde music. The dodecaphonic device, designed to immobilize the time, cancel the development and prevent the natural melodic and existential transition from life to death bears, as its effect, the dissolution of the transitional structures of imagination, of game and of illusion, the loss of the world and the return of the removed – death – in the heart of the characteristic vitalism and voluntarism of the new music.

Keywords: Transition- Illusion – Schizophrenia – Time – Death

1. Il fenomeno transizionale e la musica

Se si dovesse indicare un fenomeno speciale nel cui contesto s'incontrano l'umanità – l'uomo, cioè, in quanto uomo – e la musica – nelle sue vesti tradizionali, così popolari come colte –, questo dovrebbe essere senz'altro la *transizione*. Quest'ultima rappresenta l'anima della musica così come una lunga tradizione l'ha infallibilmente riconosciuta. Tra l'*alfa* del primo suono (o silenzio) di una composizione e l'*omega* dell'ultimo, la vita della musica si dipana nella ricchezza degli sviluppi, delle variazioni, delle diversioni tragiche o giocose, dei contrasti e delle ricomposizioni, e tutte queste vicende ne

rappresentano la vera essenza e ragione d'essere. *Tra l'alfa e l'omega*, dicevamo: perché la musica, come l'uomo, non conosce – o forse non dovrebbe conoscere – né la prima né l'ultima parola. «Un discorso e un'azione primi», è stato scritto, «sono [...] esclusi tanto quanto una parola e un'azione ultimi»¹. Si parla qui dell'uomo e delle parole, ma altrettanto bene queste espressioni potrebbero descrivere il fatto della musica e dei suoni. Il primo suono della composizione non è un fondamento cartesiano, ma un presagio, una promessa, e l'ultimo non chiude il domandare, ma raccoglie in sé tutte le inquietudini dello sviluppo ritmico, armonico, melodico e si riverbera come un'eco insieme chiarificatrice e problematica su quanto l'ha preceduto. Né la musica, né l'uomo sembrano godere, nella loro finitezza, del privilegio di una parola prima o ultima, ma come in Schubert e in Wagner sono sempre viandanti, *Wanderer*, o pellegrini, *Pilger*.

Il pensiero romantico, a tale proposito, ha posto particolare enfasi su un aspetto che distingue la musica non solo da tutte le altre arti, ma anche dal linguaggio verbale, fino al punto di rendere problematici *cliché* o *cluster* concettuali piuttosto diffusi quali “linguaggio” o “discorso musicale”: «la parola non riesce a cogliere, e tantomeno ad esprimere in maniera adeguata l'attimo cruciale del trapasso di un evento o di uno stato d'animo nel successivo, vale a dire, per riprendere l'immagine metafisica di Wackenroder, “le trasformazioni di una goccia nell'altra”»². Il suono musicale appare come l'unica possibilità di espressione concessa alle *transizioni*. Ciò che la figurazione immobilizza e il linguaggio spezzetta in cause, effetti, attori, contesti, ma senza mai poter cogliere con i propri mezzi ciò che veramente conta, il passaggio tra stati dell'animo come tale, solo la melodia e l'armonia lo fanno affiorare in superficie, concedendo una forma e una possibilità, una voce, all'emarginato e al represso.

Dal punto di vista psicoanalitico e antropologico, il concetto di oggetto o fenomeno transizionale è stato proposto ed elaborato dallo psicoanalista inglese Donald Winnicott. Esso copre un'area di esperienza infantile che si distende tra l'erotismo o autoerotismo orale – ad es. la suzione del dito – e og-

¹ Bernhard WALDENFELS, *Fenomenologia dell'estraneo*, tr. it. di F.G. Menga, Milano, Cortina 2008, p. 34.

² Giovanni GUANTI, *Introduzione a Romanticismo e musica*, Torino, E.D.T. 1981, p. 18.

getti esterni intesi come “non-me”. Va detto subito che il fenomeno transizionale individua unicamente l’esperienza dell’uomo in quanto – appunto – uomo, staccandolo così dal resto del regno animale, comprese le specie più “giocose” e proprio per questo, non a caso, più antropomorfe. Il cucciolo di uomo nasce infatti prematurato e funzionalmente disadattato all’ambiente, privo cioè di sincronizzazioni istintive efficaci con il contesto naturale circostante. La sua gestazione, abbreviata dal lato della natura, si prolunga invece in modo esorbitante da quello della cultura, dove la madre – attraverso nutrimento, cure, complicità corporea, ma anche suoni, nenie, filastrocche – funge per anni da mediatore pressoché universale dell’ambiente, la cui immediata invasività fisica il bambino non sarebbe in grado di sostenere. All’uomo non sono così sottratte solo la prima e l’ultima parola, ma anche l’*immediatezza*. Il carattere integralmente mediato della sua esperienza attraverso forme giocose e veli apollinei, cicli di ripetizioni e variazioni ludiche, divagazioni e ritrovamenti corporei e fonici rappresenta complessivamente il mondo dell’illusione, indispensabile surrogato tanto biologico quanto culturale dell’ambiente fisico. Ma i due mondi stanno tanto poco in contrapposizione esclusiva che il primo è la lunga, obliqua e divagante strada che conduce, per transizioni successive, al secondo.

Giungere al reale significa accettare progressivamente la sua indipendenza dal Sé, l’autonomia innanzitutto del corpo materno, poi di tutte le cose che popolano il mondo. Sulla via infinitamente mediata di questo transito stanno oggetti, come la coperta soffice e calda, che surrogano progressivamente l’indipendenza della madre con sostituti carezzevoli e protettivi, e rendono passo dopo passo tollerabile il distacco. La melodia, fatta di alternanze di suono e silenzio, piano e forte, tempi forti e deboli, tensione e risoluzione armonica in una ripetizione ciclica condensa mirabilmente in sé un’elaborata strategia di controllo progressivo dell’assenza e contenimento dell’ansia da separazione. Anche in musica, del resto, spesso non vorremmo separarci dalla meraviglia, dall’incanto di certi temi o di determinate armonie, e nell’esperienza dell’ascolto viviamo il lutto della loro sparizione e l’angoscia che si tratti di una scomparsa irrecoverabile, superandoli però attraverso il godimento di altre forme di transizione ed elaborazione melodica, nella speranza della loro ricomparsa e ripetizione nel gioco.

Tra coperte, pupazzi di stoffa e altri surrogati morbidi e caldi, all'intelligenza di Winnicott non è affatto rimasta estranea la connessione con l'esperienza musicale: «il balbettare di un bambino e il modo in cui un bambino più grande va ripetendo un repertorio di canzoncine o di filastrocche mentre si prepara per andare a dormire rientrano nell'area intermedia come fenomeni transizionali insieme con l'uso che il bambino fa di oggetti che non sono parte del suo corpo ma che non sono ancora pienamente riconosciuti come appartenenti alla realtà esterna»³. L'esperienza transizionale – e quella musicale ne fa qui fede in modo straordinario – è infatti anche un'esperienza parzialmente *fusionale*. La sana distinzione tra il Sé e il mondo come altro non è per l'uomo un fatto biologicamente acquisito, ma una conquista davvero complessa, paziente, anche se realizzata in larga misura per eterogenesi dei fini attraverso forme ludiche di trasposizione e assunzione del ruolo altrui. L'indebolimento dei confini tra la coscienza e il suono tipica dell'esecuzione e dell'ascolto si riconduce a queste pratiche di introiezione e proiezione, scambio dionisiaco di maschere, fusione animistica o – nei termini più specifici di Winnicott – di coalescenza tra *creazione* e *ritrovamento*. Con il contributo e l'assistenza determinanti di una «madre sufficientemente buona», il bambino crea infatti ludicamente ciò che crede di trovare, e perviene così alla durezza del reale passando per un'accettabile onnipotenza dei pensieri. Giungere a tracciare in modo sintonico il limite permeabile tra Sé e il mondo è possibile solo passando per la loro giocosa confusione; e questi stati fusionali – si noti bene – non sono mai trascorsi una volta per sempre, né il loro ritorno è necessariamente regressivo. Riattivarli e ripercorrere periodicamente in forma, per così dire, “abbreviata” il transito della nostra infanzia è anzi una necessità antropologicamente imprescindibile di consolidamento del Sé e del principio di realtà; basterebbe quest'osservazione per rispondere a chi vede nella musica un epifenomeno biologico o psicologico, una specie di *byproduct* della coscienza, o magari un lusso estetizzante.

Se l'area “intermedia” è *illusione*, quest'ultima non va per nessuna ragione confusa con il delirio allucinatorio. «Si usa fare riferimento alla prova-di-realtà», scrive Winnicott, «e fare una distinzione precisa fra appercezione e percezione. Io sto qui spezzando una lancia a favore di uno stato intermedio

³ Donald W. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, tr. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando 2006, p. 20.

tra la incapacità e la crescente capacità del bambino di riconoscere e di accettare la realtà»⁴. Per un paradosso che, tuttavia, già una modesta consapevolezza psicologica e antropologica rende solo apparente, l'urto immediato con il reale, lo *choc*, il trauma non sono affatto in grado di tracciare una sana linea di confine – efficiente ma anche permeabile – tra Sé e mondo. Essi producono, al contrario, stati paradossali e integralmente derealizzanti nei quali l'arrocamento disperato del Sé si sovrappone brutalmente – senz'alcuna transizione, appunto – all'incontrastabile e devastante invasività del reale. Si tratta della schizofrenia, sulla quale torneremo tra breve in relazione alla musica d'avanguardia.

È interessante che non uno psicologo, ma un musicologo come Thomas Clifton, delineando una fenomenologia essenziale della musica, si sia soffermato su alcuni di questi aspetti. Il gioco, come egli riconosce, non è l'“altro dalla realtà”, ma la sua istituzione originaria e negoziazione: «Non dovremmo dire che il gioco è al di fuori, superiore o inferiore alla realtà, ma piuttosto che è una costituzione della realtà»⁵. Il ritmo risulta chiaramente fondamentale in questo processo: esso non è solo una scansione sincrona, monotona e tecnicamente calcolata, che si produrrebbe anche in un semplice lavoro manuale, ma un corrispondere alle e corrispondersi nelle alterazioni reciproche tra i corpi e le voci di madre e bambino, che trasportati entrambi sul piano dell'illusione creano in cicli complessi di ripetizioni e variazioni ciò che credono naturalmente di trovare: «Poiché i ritmi soggiacciono a tutto il comportamento motorio e vocale [...], la ritmicità sola (di solito riferita alla regolarità ritmica) non è un concetto sufficientemente differenziato considerando il suo ruolo nell'affetto infantile o la relazione tra l'interazione madre-bambino e la musica [...]. La madre e il bambino non tanto sincronizzano i loro ritmi quanto si coordinano e corrispondono alle reciproche alterazioni di questi ritmi»⁶. Il semplice ritmo come scansione “esatta” e calcolata sarebbe solo un fatto materiale che non dà accesso allo stato di *rêverie* giocosa e illusoria, ma semmai alla *trance*, all'allucinazione e alla perdita di Sé – quasi il programma

⁴ *Ivi*, p. 21

⁵ Thomas CLIFTON, *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven & London, Yale University Press 1983, p. 73.

⁶ Ellen DISSANAYAKE, *Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interactions*, in N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (eds), *The Origins of Music*, Cambridge (Massachusetts) / London, The MIT Press 2000, p. 394.

estetico della scuola minimalista in musica. Bernhard Waldenfels ha qui messo a fuoco come il rapporto sintonico tra l'Io e l'Estraneo, se di rapporto umano e non macchinale appunto si tratta, si cali in un contesto per principio a-sincronico, «spezzato» o sfasato, “fuori fase”. «Caratterizzo come *diastasi*», ha scritto, «questo differimento temporale che si scinde nell'anteriorità del *pathos* e nella posteriorità o ritardo della risposta, trasformando il dialogo omogeneo in un dia-logo eterogeneo; si tratta di una divisione originaria che produce sì una connessione, ma una connessione spezzata»⁷. L'autentica domanda che l'uomo pone, tanto nella vita come in musica, è una sorta di “sospensione” del tempo, una pausa e un'attesa di corrispondenza al proprio appello, una costante ristrutturazione comunicativa del *pathos* originario che si vede conferito o negato uno statuto *umano* proprio nel momento, nel peculiare “spazio” affettivo e in base al modo in cui viene raccolto. Questa è la forma mediata nella quale accolgo dall'ambiente i suoni fisici trasformandoli illusoriamente in musica – creo, appunto, ciò che trovo –, e che la melodia ripete riflessivamente una seconda volta al suo interno, facendo sì che le frasi melodiche si rispondano vicendevolmente, ascoltandosi tra loro e trasfigurandosi vicendevolmente da vibrazione sonora a illusione musicale.

Il fenomeno transizionale costruisce un'area neutra di fiducia inattaccabile dal dubbio, perché in esso ogni domanda sa di poter contare su una risposta: ogni gesto ne produce un altro corrispondente, ogni suono trova la propria eco o nella sollecitudine materna, o nella lallazione solitaria che sfrutta la compiutezza del circuito fono-auditivo e ci fa udire gioiosamente, con effetti rassicuranti, la nostra stessa voce: «Quando il bambino è solo, non può vedere, sentire o percepire l'odore dei genitori; udendone la voce, invece, riesce a renderli fisicamente presenti in qualche remoto ed arcaico modo. La voce dei genitori che rispondono per esempio nel buio al bambino che piange o che grida, o alle vocalizzazioni del neonato, gli comunicano il senso della loro presenza»⁸. Ma essere inattaccabile dal dubbio significa essere immune dalla *morte*, perché quest'ultima non è altro che il paradigma stesso dell'assenza, della mancata risposta alla domanda, della fine del gioco. La morte è, in quanto ultima parola, l'integrale dissolversi della corrispondenza, e come tale

⁷ Bernhard WALDENFELS, *op. cit.*, p. 57.

⁸ Hans LOEWALD, *Riflessioni psicoanalitiche*, tr. it. di A. Rolla, Milano, Dunod 1999, p. 159.

non può penetrare *direttamente* nello spazio transizionale. Esso è infatti armonia fra il Sé e il non-Sé, e ancora non concede spazio a perdita e lutto. L'istante inaugurale del tempo non veste i panni barocchi della dissipazione irreversibile e della rovina di tutte le cose, ma esordisce come gioco musicale a perdersi e ritrovarsi che ancora non accoglie al suo interno la morte. «L'universo transizionale, e in particolare il tempo transizionale», secondo Michel Imberty, «non lascia posto alla separazione, alla perdita, al lutto. Il Medesimo e l'Altro si sovrappongono in interminabili dissolvenze incrociate e, in quest'aria armoniosa, la madre e il bambino possono inscenare all'infinito la loro separazione e il loro ritrovarsi»⁹.

Eppure, fa parte della grammatica di “gioco” che esso, se è tale, debba finire. Esso non sarebbe quello che è se così non fosse. Se il gioco, e particolarmente quello musicale, non fa penetrare immediatamente in sé la morte – e, se anche lo fa, prevede sempre la possibilità di una “risurrezione” –, esso ne è tuttavia la fondamentale preparazione. La melodia procede pur sempre, seguendo la sua intenzionalità temporale, verso una conclusione che sia la *sua* conclusione. Neanche con la morte l'uomo può direttamente scontrarsi, ma deve gradualmente apprendere a riconoscerla e ad accettarla, velandola di forme apollinee senza negarla. Questo riconoscimento e quest'accettazione riguardano specificamente la nostra *finitezza*, che il carattere narcisista non per caso disconosce. Poche esperienze sono commoventi al pari di una melodia che termina nel modo *giusto*, proprio così come deve terminare, senza ipocrisia o sguaiatezza, e soprattutto senza arrestarsi casualmente qua o là. Il modo di morire, e il senso che esso getta retrospettivamente sul proprio vivere e avere vissuto, è come noto al centro di *Guerra e pace* di Tolstoj e de *Il processo* di Kafka. Allo stesso modo, il modo in cui una melodia “muore” dice qualcosa della sua fondamentale “eticità”.

2. La composizione con i dodici suoni e la transizione

Leggiamo ora una suggestiva e ancor più istruttiva descrizione che Theodor Adorno offre dello Schönberg dodecafonico ed espressionista. In lui, secondo Adorno, «non son più passioni ad essere simulate, ma sono piuttosto

⁹ Michel IMBERTY, *La musica e l'inconscio*, tr. it. di A.R. Addessi, in J.J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi 2002, vol. IX, *Il suono e la mente*, p. 341.

moti corporei dell'inconscio, *chocs*, traumi, nella loro realtà non deformata, che vengono registrati nel *medium* musicale»¹⁰. La simulazione, dunque l'illusione, è scomparsa e, come c'era da aspettarsi, al suo posto subentra puntualmente un'invasione di *choc*, traumi, moti elementari che erompono al limite tra psiche e soma, registrati direttamente e senza deformazione – dunque non più giocosamente mediati – nel fatto musicale con la scrupolosità di un sismografo o di un qualunque altro apparecchio tecnico. Sembra piuttosto chiaro che lo spazio transizionale è qui scomparso a favore di un genuino contatto, diretto e non mistificato, con la realtà. L'illusione sarebbe infatti, secondo determinate prospettive filosofiche, la falsa coscienza non più tollerabile che gli uomini si costruiscono su loro stessi e sulla loro situazione nel mondo sociale.

Schönberg, il cui genio musicale nessuno può seriamente mettere in discussione, ha più volte vigorosamente difeso la sua composizione con i dodici suoni da attacchi intellettualmente ottusi e volgari. Ha asserito di essere in certa misura un compositore tonale, e più volte ribadito che la dodecafonia non rappresenta una rottura drastica e artificiosa con la tonalità, a patto d'intendere quest'ultima in senso culturalmente, storicamente e intellettualmente profondo, ampio e consapevole, senza ridurla a una piatta ed esangue ricetta di scuola. Alban Berg ha poi fedelmente seguito le intenzioni del maestro con la sua analisi strutturale di *Träumerei* di Schumann. Schönberg ha inoltre affermato senza riserve il valore espressivo della dodecafonia come veicolo adeguato della potenza emotiva e testimonianza autentica della violenza passionale, rifiutando di intenderla come arida combinatoria di suoni e manipolazione di serie numeriche. Persino alla scala cromatica ha rivendicato una storia lunga e rispettabile, che non inizia certo con l'avanguardia – la quale non l'ha inventata – né terminerà con essa.

Come intendere queste dibattute posizioni teoriche schönbergiane? Esse, a nostro giudizio, peccano di una curiosa ma significativa forma d'ingenuità nel loro tentativo di “destoricizzare” l'avanguardia dodecafonica e di legittimarla come *naturale* estensione e sviluppo del sistema tonale. Se Adorno accusa gli adepti ostinati del tonalismo di naturalizzare ciò che è storico e che

¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi 2002, p. 44.

ormai ristagna da fin troppi secoli, l'operazione intellettuale di Schönberg andrebbe qualificata, allo stesso titolo, come ideologica, nella misura in cui fare ideologia significa appunto – secondo Marx – contrabbandare come naturale ciò che invece è storico. E poche realtà culturali come la composizione con i dodici suoni andrebbero qualificate come storiche da parte a parte. In altre parole, l'ecumenismo schönbergiano trascura una vera e propria rottura epistemologica intervenuta nella storia occidentale con il predominio delle nuove forme dell'economia monetaria prima, della tecno-scienza poi (anche se i due aspetti si disgiungono solo mediante una riflessione piuttosto artificiosa), che le nuove forme compositive cominciano a rispecchiare, incorporandole poi sempre più fedelmente. Il concetto di fenomeno transizionale può aiutarci nella decifrazione di questa transizione epocale che, paradossalmente, mette fine allo stesso senso della transizione e ai fenomeni ad essa correlati.

Si prenda in considerazione, nei limiti di questo saggio, la forma della moderna circolazione monetaria. Denaro significa immediatezza dello scambio, contrazione temporale, sollecitazione sensibile in forma di *choc*, agitazione priva di diacronia e di sviluppo, ma fatta solo di avvicendamento accelerato e nessi stimolo-risposta, eloquentemente documentati dai listini di Borsa. Contro quest'eccesso di stimolazione, le anonime funzioni psichiche, linguistiche e istituzionali che corrispondono all'altro volto dell'economia monetaria fungono da esonero, erigendo una barriera o allestendo un filtro che anestetizzi le impressioni sempre più virulente sterilizzandole in un altrettanto anonimo dominio dell'elemento quantitativo, il tutto evidentemente a discapito della relazione personale. Certo, anche la musica – come si è visto – incorpora nella propria struttura formale il senso stesso della transizione, sua ragione d'essere, così come il denaro universalizza, attraverso il *medium* monetario, la transizione nella moltiplicazione infinita delle sue *transazioni*. Ma qui l'analogia si arresta e denuncia di essere solo apparente: la transazione monetaria, per parafrasare Schönberg, non è semplicemente l'estensione naturale della transizione melodica. La melodia coinvolge il soggetto ascoltatore in un gioco di domande e risposte, attese e soddisfazioni e in uno scambio emotivo, e a questo rapporto corrisponde la sua duplicazione riflessiva sensibilmente rilevabile all'interno della melodia stessa, nel gioco responsivo tra i

suoi componenti¹¹. Ma il denaro, come struttura definitiva della contrattazione sociale ed esistenziale, fa della reciprocità della vita un fatto esplicitamente formale nella sua trasparenza razionalizzata, nel senso che istituzionalizza totalmente lo scambio nella propria forma invece di renderlo semplicemente possibile in virtù di essa. Alienando in sé la reciprocità e così ponendola esplicitamente *dinanzi* all'individuo, la nuova forma non consente più che quest'ultimo possa situarsi spontaneamente con le proprie emozioni e i propri pensieri *in e attraverso* di essa. Non a caso all'economia monetaria non si rivolgono domande, e non si potrebbe sensatamente farlo neanche se si volesse, perché il domandare è già stato da essa interamente capitalizzato e formalizzato nella legge della domanda e dell'offerta, che ne esaurisce le possibilità e la "grammatica". In questa forma non è possibile situarsi, né specularmente calarla e incorporarla nel proprio gesto o nel proprio *ethos*. Non sono consentite né proiezioni né introiezioni.

Due conseguenze risultano allora particolarmente importanti, e in special modo sul piano di una proposta estetica che, più o meno consapevolmente, ha incorporato questo modello o almeno ne è stata inconsapevolmente determinata.

La prima è la liquidazione del soggetto, che non si rapporta più con una forma che ha già capitalizzato il rapporto in quanto tale come sua propria determinazione, alienandolo del tutto. Da una struttura bidimensionale, che connette indissolubilmente la relazione esogena di domanda e risposta tra il soggetto e la forma con la relazione endogena tra gli elementi della forma, si passa a una monodimensionalità puramente riflessiva e intra-formale. La soggettività, così sconnessa dal piano relazionale divenuto autonomo, regredisce allora prontamente a forme di atomismo sociale ed esperienziale. Gli estremi di razionalizzazione e primitivismo sono quindi riuniti nella rigida logica

¹¹ Accade qui semplicemente e naturalmente alla melodia ciò che, per una volta, trova un esatto parallelismo nello sviluppo del linguaggio verbale: «Il principio dello *sbiadimento referenziale* entra in gioco nel momento in cui dalla fase della *prosopopea verbale* – in cui il bambino si identifica ancora "fusalmente" con il mondo percettivo presente ai suoi occhi al momento dell'enunciazione – si passa alla *prosopopea proposizionale* vera e propria, fase linguistica in cui l'intenzione comunicativa non è più rinviata verso il mondo percettivo, ma *permane all'interno della proposizione* anche in assenza di un referente esterno, grazie alle funzioni logico-semantiche diversificate assunte dal soggetto-nome e dal predicato-nominale» (Alberto GUALANDI, *La struttura proposizionale della verità umana*, "Discipline Filosofiche", XIII, I, 2003, p. 138).

computazionale e insieme nell'imprevedibile e schizofrenica fluidità di circolazione del denaro senza più mediazioni dialettiche o spazi transizionali intermedi. Questi estremi s'incontrano ormai non dialetticamente nell'immediatezza più indifferente. È un fatto che il denaro moltiplichi senza sosta, quasi in modo incontrollato, le possibilità di relazione, fino a dissolvere in una ragnatela di connessioni quanto ancora restava di sostanziale nell'esistenza. Ciò accade perché esso non è più, nonostante le apparenze contrarie, una struttura di *transizione* tra l'uomo e l'altro uomo e tra questi e la realtà, com'è proprio fra l'altro della musica, ma la diretta inclusione e metabolizzazione della relazionalità nella propria struttura formale, relazionalità che esso dunque aliena nel momento stesso in cui l'istituzionalizza.

La seconda conseguenza ci avvicina maggiormente al problema estetico e, in particolare, musicale. Il problema è che la relazione esogena dell'individuo con la forma è condizione indispensabile per poter cogliere quella endogena tra gli elementi formali. Posso cogliere sensibilmente il fatto che le frasi musicali giocano a richiamarsi, ponendosi domande e rispondendovi, solo perché *io* posso giocare questo gioco con la melodia nel suo complesso, interrogandola e facendomi interrogare da essa. Se questo piano soggettivo scompare, trascina nella sua liquidazione anche quello oggettivo. E se non sono in grado d'istituire questo gioco di corrispondenza con un certo tipo di musica a partire dalla mia soggettività, tanto meno si potrà pretendere che esso si rilevi in modo autoctono nel fenomeno musicale. Ora, per quanto una certa tecnica compositiva proceda inarrestabilmente a moltiplicare il proprio sistema di corrispondenze interne, estendendolo a tutti gli elementi formali e dotandolo di un'esattezza calcolabile di ordine matematico, altrettanto l'imperscrutabilità di queste connessioni finisce, passo dopo passo, per assimilarsi all'incomprensibilità schizofrenica degli attuali meccanismi economici. L'aporia estetica e ideologica di questa musica consiste nell'aver programmaticamente liquidato il soggetto insieme allo spazio transizionale – i due aspetti fanno tutt'uno –, lamentando al tempo stesso l'incomprensione del proprio sistema di corrispondenze funzionali, incomprendimento tuttavia insuperabile in mancanza di una soggettività.

Abolire il soggetto e la transizione significa, in una parola, abolire la morte e il suo senso per l'uomo, e con essa l'orizzonte umano della finitezza, in nome di qualcosa d'illimitato che evidentemente non può più corrispondere

al concetto di umano. Già in Schönberg la rimozione dell'“essere-per-la-morte” trova, come risorsa, alcuni puntuali dispositivi tecnici. Egli, ad es., tratta anche gli accordi “di transizione” come strutture armoniche alla pari di tutte le altre, abolendo la loro gerarchizzazione ideologica: «Schönberg respinge, quasi con disprezzo, una teoria che osa scartare parti della struttura polifonica come insignificanti o “accidentali”. Secondo il suo punto di vista anche la combinazione più transitoria di accordi è altrettanto essenziale alla struttura armonica degli elementi formali che colpiscono con maggiore evidenza»¹². Ma se tutto è transizione, nulla evidentemente lo è più, e se tutto si muove, tutto sta fermo: movimento non vuol dire infatti, necessariamente, sviluppo, mentre solo per quest'ultimo la morte ha un senso. Si noti che questa generalizzazione illimitata delle transizioni corrisponde perfettamente alla capitalizzazione integrale delle relazioni da parte dell'economia monetaria, al punto da far apparire davvero profetico il giudizio, spesso ripetuto da Marx, secondo il quale il denaro trionfa sulle proprie contraddizioni semplicemente generalizzandole: «Lo svolgimento della merce non supera tali contraddizioni, ma crea la *forma* entro la quale esse si possono muovere»¹³.

Un altro dei modi utopici allestiti dalla serialità per abolire il tempo consiste nel riportare indifferentemente la dimensione orizzontale di porzioni della serie su quella verticale. Nelle parole di Pierre Boulez, «molti elementi di questo genere implicano che lo stesso materiale sia relativamente inerte, e che sia reso operante dalla scelta delle dimensioni che l'inglobano»¹⁴. Il suono melodico pieno di vita che il bambino scambia con la madre è ora divenuto un oggetto inerte e tecnicamente manipolabile a piacere. La morte si può dunque obliare, il tempo arrestare, la transizione congelare rovesciando il procedere della serie nell'immobilità di una sovrapposizione armonica, ma – come si vede – al prezzo di sottrarre la vita allo stesso suono e far ritornare la morte al suo interno. In queste manipolazioni non si tratta solo del rischio di un regresso al primitivo e della dittatura simbolica e pratica sul proprio materiale, ben colto dalle fini osservazioni di Benjamin: «Se molti secoli fa [la scrittura]

¹² Anton EHRENZWEIG, *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, tr. it. di S. Aymone Marsan, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1977, p. 22 (tr. leggermente modificata).

¹³ Karl MARX, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, tr. it. di D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti 1994⁵, Vol. I, p. 136.

¹⁴ Pierre BOULEZ, Jean-Pierre CHANGEUX, Philippe MANOURY, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob 2014, p. 64.

aveva incominciato pian piano a coricarsi e da iscrizione eretta era divenuta manoscritto semiadagiato sui leggi per stendersi alla fine nel letto del libro stampato, ora comincia altrettanto lentamente a risollevarsi da terra. Già il giornale si legge tenendolo più ritto che in posizione orizzontale; il cinema e la pubblicità poi spingono del tutto la scrittura in dittatoriale verticalità¹⁵. Si tratta, soprattutto, della diretta e pervasiva manifestazione dell'angoscia, della disperazione, dell'agitazione frenetica che erompono nuovamente dal cuore di una modalità compositiva che, nelle sue stesse strutture formali, ha tentato di negare la morte e rimuoverla del tutto, invece di accettarla giungendovi passo dopo passo attraverso transizioni ludiche e apollinee. La categoria psicoanalitica è quella di ritorno del rimosso.

3. Adorno e Binswanger

Ludwig Binswanger appartiene a una tradizione teorica assai diversa da quella di Winnicott. La sua psichiatria fenomenologica ha ben poco a che vedere con un armamentario tecnico fatto di “scissioni”, “proiezioni”, “introiezioni” e fenomeni transizionali tipici della scuola inglese, orbitando piuttosto intorno a nuclei concettuali come la connessione esperienziale e il progetto di mondo. Proprio per questo egli può, dalla sua posizione, confortare la nostra analisi offrendole un riscontro da una prospettiva del tutto differente. La disamina di uno dei suoi casi clinici più celebri, quello della paziente schizofrenica Lola Voss, dovrebbe gettare una luce interessante su alcune complesse affermazioni dialettiche di Adorno. Quest'ultimo, non sempre però con la medesima convinzione, sembra riconoscere dialetticamente alla disumanizzazione della nuova musica non solo un ruolo di critica dell'umanesimo falso e ideologico, ma anche un potenziale utopico ed emancipativo, premessa e condizione di una nuova società conciliata. Ciò merita di essere messo alla prova del più sobrio linguaggio della clinica. Esso, in particolare, ha il merito di mostrare che un corpo di proposizioni che si presentano come dialettiche può essere in realtà riconvertito in altrettante formulazioni crudamente fenomenologiche.

¹⁵ Walter BENJAMIN, *Strada a senso unico*, tr. it. di M. Bertolini et al., Torino, Einaudi 2006, p. 22.

Adorno ha riconosciuto la progressiva incapacità della musica moderna di comunicare col mondo esterno e il suo arroccamento sempre più intransigente nella chiusura ermetica dell'opera, che rifiuta qualunque compromesso comunicativo con la realtà alienata. Il compositore è così coinvolto in una particolare dialettica tra libertà e costrizione: «Non appena soggioga nel suo ambito più tipico, che è quello della libera produzione artistica, fin l'ultima eteronomia, esso comincia a ruotare in sé stesso come imprigionato, sciolto da tutto quanto gli si oppone e dalla cui penetrazione aveva ricevuto il proprio significato»¹⁶. Ma non soltanto il Sé, perduto il vincolo del mondo esterno, non può che ricrearne uno ancora più angosciato nel perimetro della propria soggettività riflessiva. Adorno aggiunge ancora che la peculiare tecnica compositiva «degrada il soggetto a schiavo del “materiale”, inteso come vuoto compendio di regole, nell'istante in cui il soggetto ha assoggettato completamente il materiale a sé stesso, cioè alla sua *ratio* matematica»¹⁷. Ritroviamo qui una descrizione esemplare dei caratteristici “due tempi” di sviluppo di una schizofrenia classica, così ricostruiti da Binswanger a proposito di Lola Voss: «si può osservare la progressiva mondanizzazione dell'esistenza, cioè il fatto che la presenza rinnega sé stessa come autentica e libera possibilità di Sé e cade in balia di un determinato progetto di mondo, nel quale finisce deietta. In tutti questi casi la presenza non può più far esistere liberamente il mondo, ma è sempre più consegnata a un particolare progetto dal quale viene afferrata o sopraffatta».¹⁸ Lo schizofrenico non soggiorna spontaneamente presso il mondo, ma vuole coartarlo in un progetto di rigida pianificazione, che lo tuteli da qualunque imprevisto. Una dialettica implacabile della volontà capovolge però presto o tardi questo stato di cose. Il compito angosciato e logorante di mobilitare la volontà per controllare dispoticamente ogni singolo frammento d'esperienza, invece di lasciarlo “fluire” liberamente, finisce per consegnare senza condizioni il soggetto alle potenze persecutorie di quel mondo che aveva voluto integralmente pianificare. Lo schizofrenico viene «sopraffatto» da un mondo che lo *obbliga* costantemente a esercitare il suo dominio su di esso.

¹⁶ Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, op. cit., p. 25.

¹⁷ *Ivi*, p. 116.

¹⁸ Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, tr. it. di G. Banti, in Id., *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio-Ubaldini 1973, p. 287.

«L'inumanità dell'arte», aggiunge tuttavia Adorno, «deve sopravanzare quella del mondo per amore dell'umano»¹⁹. Amare gli uomini nell'epoca della società totalmente amministrata significa non cedere al sentimentalismo volgare e ideologico dell'umanesimo, maschera politico-ideologica della repressione sociale e del più spietato sfruttamento, ma tornare a raggiungere l'uomo attraverso la negazione della sua apparenza più immediata e la presa in carico, nelle forme dell'arte, della verità inumana che giace sotto le forme superficiali della *humanitas* tardo-borghese. Dal punto di vista clinico, ecco le corrispondenti espressioni di Binswanger: «Questo implica un progetto di mondo in cui l'ente in generale e in particolare le "co-presenze" sono accessibili solo attraverso il "pre-progetto" della diffidenza e dell'aspetto sinistro oppure, ma è equivalente, attraverso il pre-sentimento del minaccioso»²⁰. Per lo schizofrenico, che progetta di pianificare tutto, tutto è altresì demoniaco, motivo di allarme o almeno di diffidenza generalizzata. Qualunque imprevisto anche irrilevante è una minaccia che può infrangere l'impalcatura rigida e inalterabile di un progetto di mondo che, per definizione, ha rifiutato di comunicare con la mutevolezza e imprevedibilità del reale. L'intero paesaggio mondano si popola allora di complotti e presenze inumane, spettrali e sinistre, le stesse che incontriamo in ogni battuta della "nuova musica", costellata in tutte le sue pieghe di segnali d'allarme (nel gergo psicoanalitico, i "segnali d'angoscia") lanciati sul nulla. Così nel fantasma di mondo dello schizofrenico come in quello musicale corrispondente, queste sono le uniche forme di presenza ammesse per statuto ontologico o "grammaticale".

Il dissolversi delle mediazioni, il diretto contatto e il rispecchiamento paradossale di iper-razionalità e stimolo psicosomatico elementare, non passando più evolutivamente per nessun "oggetto transizionale", non possono inoltre che trovare, in musica, una sintesi paradossale nella *dissonanza*. In questo specifico senso, scrive Adorno: «La dissonanza e la necessità ad essa strettamente imparentata di formare le melodie con intervalli "dissonanti" sono però i veri veicoli del carattere protocollare dell'espressione: così lo stimolo soggettivo e l'aspirazione ad una sincera e diretta affermazione di sé diviene *organon* tecnico dell'opera oggettiva»²¹. Stimolo sensibile e *organon*

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, op. cit., p. 129.

²⁰ Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, op. cit., p. 288.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, op. cit., p. 62.

tecnico non sono mediati per passaggi transizionali, ma risultano essere immediatamente la stessa cosa nella dissonanza generalizzata. In questo paesaggio musicale ed esistenziale dove tutto è e non può essere che dissonante, osserviamo allora il dissolversi del carattere della promessa e della trascendenza che pure Adorno a più riprese ritiene di ascrivere alla nuova musica. Dal punto di vista psicoanalitico, il carattere che non fa mai promesse né si trascende mai oltre sé stesso è per elezione quello narcisistico, e il narcisismo secondario è una pratica vissuta di chiusura nel perimetro inviolabile del Sé e di negazione del senso della morte e della finitezza. In ogni caso, le parole di Binswanger così traducono questo specifico aspetto: «In questo caso la presenza si trova dappertutto nell'angoscia, ma non in quella autentica od esistenziale (il venir-immersi nel nulla, come prova suprema e fonte di ogni maturazione esistenziale), bensì in un'angoscia derivata e non autentica, cioè nella paura di una cosa determinata e di una *precisa* catastrofe. Eppure bisogna riconoscere che la formazione di un ideale è di per sé stessa l'esito di una segreta angoscia esistenziale, cioè dell'angoscia di essere costretti ad accettare la presenza nel suo contingente essere-così»²². Se tutto, nell'esistenza dello schizofrenico, risulta angosciante e dissonante, è significativo notare – soprattutto in vista delle considerazioni conclusive di questo saggio – che si tratta in effetti di dissonanza e angoscia *inautentiche*, cioè in qualche modo derivate e mascherate. Vi ritorneremo tra breve.

Se è vero che, proprio in quanto uomini, «noi siamo un colloquio» (Hölderlin), nell'attuale epoca del mondo totalmente amministrato questo colloquio non può più realizzarsi spontaneamente e direttamente. «La comunicazione delle opere d'arte con l'esteriore, con il mondo davanti a cui esse si chiudono felicemente o infelicemente», scrive infatti Adorno, «avviene però mediante non-comunicazione»²³. Che la comunicazione possa avvenire sulla base della non-comunicazione è un principio espresso in forme piuttosto lapidarie, con una perentorietà quasi terroristica, che meriterebbe di essere annoverato tra i *mysteria magna* della speculazione filosofica. La spontaneità irriflessa del dialogo appare in ogni caso ad Adorno già infettata dal virus ubiquitario dell'ideologia e della dominazione totale, e come tale va negata per poter essere in seguito riconquistata. Allo stato delle cose, però, l'unico

²² Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, op. cit., p. 289.

²³ Theodor W. ADORNO, *Teoria estetica*, tr. it. di G. Matteucci, Torino, Einaudi 2009, p. 9.

modo autentico di colloquiare è rifiutarsi di farlo. La descrizione fenomenologica di Binswanger suona a propria volta così: «Quando la presenza cessa di maturare, di spazializzarsi, di essere Sé e di comunicare con gli altri, essa cessa di esserci; essa ha infatti il suo “luogo”, il suo “ci”, solo nel trascendimento della cura (per non parlare del tras-volo dell’amore) e nel suo superare sé stessa, cioè nella sua dischiusura o apertura, che non è altro che una espressione generale per la sua maturazione, la sua spazializzazione, il suo essere Sé. Questo è anche un motivo per il quale un completo autista schizofrenico noi non lo sperimentiamo più come un nostro “prossimo”, che riteniamo responsabile del suo comportamento nei nostri confronti e dal quale ci aspettiamo una risposta generalmente “sensata”, ma lo sperimentiamo come un “mero essere vivente” irresponsabile, che non risponde»²⁴. Lo schizofrenico non risponde, come non rispondono più all’uomo la contemporanea forma dell’economia monetaria e la composizione musicale d’avanguardia, trincerate nel perimetro della propria ermetica chiusura e nella propria – letterale e programmatica – *irresponsabilità*. Nulla vieta naturalmente di sostenere che, allo stato attuale delle cose, l’irresponsabilità è rimasta l’ultima forma possibile e autentica di responsabilità.

Attraverso queste reiterate asserzioni dialettiche, che Binswanger riscrive però crudamente in forma di non dialettica descrizione fenomenologica e clinica, Adorno giunge infine al punto davvero decisivo della questione: «la liquidazione dell’individuo è il vero suggello del nuovo stadio della musica»²⁵.

4. Ritorno della transizione rimossa

«Binswanger vede in questo, con ragione, un aggravarsi della malattia, poiché con ciò il paziente rinuncia definitivamente al tentativo di integrare l’evento espressivo sconvolgente nel mondo altro che esso squarciava a partire dal mondo vecchio. Egli tenta ormai soltanto di tenere insieme, in un progetto di mondo che ancora accada “in vista di sé”, le schegge del mondo perduto»²⁶. Merito di Henri Maldiney è stato riconnettere alle categorie psichiatriche binswangeriane e alla “grammatica” della schizofrenia che ne dipende

²⁴ Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, op. cit., p. 291.

²⁵ Theodor W. ADORNO, *Dissonanze*, tr. it. di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli 1979³, p. 17.

²⁶ Henri MALDINEY, *Della transpassibilità*, tr. it. di F. Leoni, Milano, Mimesis 2004, p. 89.

il problema della transizione, tema concettuale – come si è visto – decisamente estraneo a quell'ispirazione teorica, e che rischiavamo conseguentemente di perdere di vista nella nostra analisi. L'altro mondano irrompe prima o poi, come «evento espressivo sconvolgente», sulle forme onticamente sedimentate del vecchio mondo. Il nuovo di ordine espressivo entra così in una dialettica di conflitto e ristrutturazione con il vecchio di ordine ontico. Come se la cavano al proposito il Sé relativamente sano e quello schizofrenico?

«Tale drammatica», continua Maldiney, «si chiarisce attraverso un secondo carattere dell'espressione. Solo viene incontro l'ontico. Ma l'espressione è dell'ordine del patico. Motivo per cui essa fa la sua comparsa nello spazio della crisi. E nella crisi, scrive Weizsäcker, la dimensione del patico “ascende all'altezza di una potenza esclusiva”. “Lo stato patico è in fondo sinonimo della scomparsa dell'ontico; la crisi di trasformazione evidenzia la lotta a morte ingaggiata tra l'attributo patico e quello ontico”. Si tratta di una lotta tra due mondi: l'uno che viene dischiuso dall'espressione e che si tratta di sopportare, l'altro che si trova costituito, per l'esserci, dall'insieme dell'ente e, più profondamente, da ciò a partire da cui sino ad allora gli si era annunciato l'ente a cui poteva rapportarsi»²⁷. Il contributo scientifico di Weizsäcker rappresenta qui l'anello di congiunzione – esso stesso *transizione* – tra la descrizione fenomenologica di Binswanger e il problema dell'esperienza transizionale. Questa connessione si concretizza già al livello del “semplice” atto percettivo, che per Weizsäcker, evidentemente, semplice non è affatto. La percezione non è l'impressione fisiologica diretta di un *input* mondano sui recettori sensibili del soggetto e la genesi di un'immagine mentale, ma un evento olistico, complesso e inizialmente indecidibile rispetto ai suoi due fattori soggettivo e oggettivo. Esso non è ciò che un oggetto fa a un soggetto, ma all'opposto un tutto che, proprio nel transito della sua evoluzione e nella configurazione assunta dal suo sviluppo, decide i ruoli del soggetto e dell'oggetto e l'altezza alla quale si colloca la linea della loro demarcazione. La percezione immediata di un semplice movimento sullo sfondo del «mondo costituito» non determina ancora se a muoversi sia stato il percipiente o il percepito, finché essa non entra in un'elaborazione transizionale. La volontà del primo e quella del secondo ingaggiano allora una lotta nella “terra di nessuno” di una transizione che, volta per volta, dovrà decidere del ruolo attivo

²⁷ *Ibid.*

e di quello passivo, tracciando tra di essi un limite fluido, costantemente rinnovato e altamente permeabile. La fluidità e spontaneità della normale esperienza umana è costituita, dunque, di queste perpetue micro-transizioni che mobilitano la volontà. Ecco però il modo peculiare in cui questa mobilitazione ha luogo nell'esperienza normale: «Attraverso la crisi», scrive Weizsäcker, «la vera decisione si forgia da sé sola, essa è cominciamento e origine. Essa non si può spiegare, ma attraverso di essa si spiegano altre cose. Ma ciò significa che il conflitto tra libertà e necessità, detto in termini soggettivi, tra *volere* e *dovere* non si risolve attraverso fattori dinamici come attraverso motivazioni o azioni causali. Ma solo *post festum* noi esperiamo quale *volere* e quale *dovere* ha vinto»²⁸.

La volontà, in altre parole, non è quella che il singolo, di propria iniziativa, esercita affannosamente sul mondo per deciderne altrettanto angosciosamente, istante per istante, la nuova configurazione e coartarla nelle forme immutabili del vecchio mondo e del progetto inalterabile che gli corrisponde. Non solo l'attribuzione relativa dei ruoli, ma anche quella della volontà che di volta in volta prevale è presa totalmente in carico dal gioco della ristrutturazione, che si svolge spontaneo secondo le proprie regole e solo alla *fine*, riverberandosi sui suoi momenti precedenti, distribuisce i ruoli e decide chi ha agito e chi no, e quale volontà ha prevalso.

«Nella psicosi», aggiunge però Maldiney, «la trasformazione dall'uno all'altro mondo non ha luogo. Per l'esistenza immobilizzata nel frammezzo dei due mondi, non si dà più evento. Essa si trova sprovvista di tale esistenza»²⁹. Queste espressioni fanno suggestivamente segno a un ritorno del rimosso nell'esperienza schizofrenica. Proprio l'esistenza che ha voluto emarginare il gioco della transizione e, con esso, i limiti insuperabili della finitezza umana, si ritrova ora ad abitare, totalmente sradicata, il non-luogo, la terra di nessuno di una transizione insuperabile che riappare però in forma persecutoria e – come si è visto – inautentica. Quello che resta del Sé non può allora più vivere nel vecchio mondo ontico, ma non può accedere al nuovo mondo espressivo, e si aggira così fantasmaticamente in uno spazio dove il soggetto e l'oggetto non sono più in grado di tracciare il loro discrimine e di difendersi

²⁸ Viktor von WEIZSÄCKER, *La struttura ciclomorfa. Teoria dell'unità di percezione e movimento*, tr. it. di P.A. Masullo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995, p. 258.

²⁹ Henri MALDINEY, *Della transpassibilità*, op. cit., p. 89.

dall'invasione dilagante del loro corrispettivo. Viene inevitabilmente da pensare alle cellule compositive della musica d'avanguardia, e al loro aggirarsi smarrito in uno spazio vuoto che non consente più all'orecchio umano di operare le continue e necessarie ristrutturazioni tra i diversi mondi corrispondenti ai differenti contesti ed episodi melodici.

Detto in forma piuttosto schematica, la transizione normale è illusoria, (semi-)inconscia, spontanea e giocosa. La volontà degli attori è qui marginalizzata perché il progetto comanda spontaneamente su di essa, che appartiene al tutto del gioco e non all'iniziativa dell'individuo. Essa rappresenta un compito infinito e rinnovato, plastico, di radicarsi in un mondo dove, nell'esistenza come in musica, la fine interpreta il principio, si riverbera su di esso e gli attribuisce il ruolo – attivo o passivo, soggettivo oppure oggettivo – che è chiamato a sostenere nella logica del tutto. La transizione patologica nasce, al contrario, dal rifiuto della transizione naturale come cattivo effetto di ritorno. La schizofrenia ha almeno il merito di portare in piena luce questo processo di transizione spesso del tutto fuggevole e qui invece congelato, dove – proprio perché il transiente rappresenta la situazione definitiva – tutto si muove ma contemporaneamente tutto è desolatamente fermo, e l'agitazione angosciosa si consuma interamente “sul posto” senza avanzare – tanto nella vita come in musica – neppure di un passo. Per quanto, soprattutto nell'arte figurativa, questa emergenza del fenomeno abbia dato origine a opere di livello straordinario (pensiamo qui all'espressionismo tedesco e alle sue atmosfere programmaticamente allucinate), non va dimenticato che si tratta in ogni caso di transizione e di angoscia inautentiche, prodotti di ritorno del mascheramento della transizione e dell'angoscia autentiche, seppure – come Binswanger ha rilevato – essenzialmente connessi con queste ultime. La loro “cattiva essenza” si tradisce infallibilmente nell'assegnazione della volontà non più al gioco, ma all'individuo, che ora pretende di comandare sul progetto nel suo insieme, invece di farsene guidare spontaneamente. La fine, che prende perlopiù le forme di un arresto casuale, non interpreta più il principio e non vi getta luce, né può distribuire naturalmente i ruoli agli attori, che procedono allora per pianificazioni coscientemente deliberate. Ciò è tipico della situazione di sradicamento tanto dell'esistenza contemporanea, quanto delle avanguardie artistiche che la rispecchiano nel loro volontarismo.

4. Conclusioni

Su una sponda e sull'altra del Reno, è accaduto che questa modellizzazione originariamente clinica e psichiatrica della schizofrenia sia stata estetizzata, in forme, con intenzioni e gradi di consapevolezza anche piuttosto differenti, ma almeno con un generale denominatore comune: quello di configurare una possibilità tanto di esistenza quanto di espressione artistica che, prodotto di un mondo in preda agli spietati meccanismi della produzione capitalistica e suo ultimo possibile abitante, incarna però allo stesso tempo la prima possibilità di contestarne l'alienazione, conducendola a emergere nella propria verità. Può essere che le cose stiano così, e non rientra nei limiti di questo saggio discutere la pertinenza teorica e il valore etico di queste posizioni. Molto più modestamente, quanto si è cercato qui di fare è stato illuminare, dal punto di vista psicologico e antropologico, l'importanza del fenomeno transizionale nello sviluppo umano e nella musica tradizionale, così come la sua dissoluzione nelle forme contemporanee di esistenza e nella musica d'avanguardia. Tra questi campi è possibile rinvenire isomorfismi istruttivi, che gettano luce tanto sulle diverse intenzioni artistiche, quanto sui mondi umani e sociali nelle quali esse trovano realizzazione.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Dissonanze*, tr. it. di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli 1979³.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi 2002.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Teoria estetica*, tr. it. di G. Matteucci, Torino, Einaudi 2009.
- BENJAMIN, Walter, *Strada a senso unico*, tr. it. di M. Bertolini et al., Torino, Einaudi 2006.
- BINSWANGER, Ludwig, *Il caso di Lola Voss*, tr. it. di G. Banti, in Id., *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio-Ubaldini 1973, pp. 269-345.
- BOULEZ, Pierre, CHANGEUX Jean-Pierre, MANOURY Philippe, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob 2014.
- CLIFTON, Thomas, *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven & London, Yale University Press 1983.
- DISSANAYAKE, Ellen, *Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interactions*, in N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (ed. by), *The Origins of Music*, Cambridge (Massachusetts) / London, The MIT Press 2000, pp. 389-410.
- EHRENZWEIG, Anton, *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, tr. it. di S. Aymone Marsan, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1977.
- GUALANDI, Alberto, *La struttura proposizionale della verità umana*, "Discipline Filosofiche", XIII, I, 2003, pp. 123-160.
- GUANTI, Giovanni, *Introduzione a Romanticismo e musica*, Torino, E.D.T. 1981, pp. 3-35.
- IMBERTY, Michel, *La musica e l'inconscio*, tr. it. di A.R. Addressi, in J.J. Nattiez, ed., *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi 2002, vol. IX, *Il suono e la mente*, pp. 335-360.
- LOEWALD, Hans, *Riflessioni psicoanalitiche*, tr. it. di A. Rolla, Milano, Dunod 1999.
- MARX, Karl, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, tr. it. di D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti 1994⁵.
- MALDINEY, Henri, *Della transpassibilità*, tr. it. di F. Leoni, Milano, Mimesis 2004.

WALDENFELS, Bernhard, *Fenomenologia dell'estraneo*, tr. it. di F.G. Menga, Milano, Cortina 2008.

WEIZSÄCKER, Viktor von, *La struttura ciclomorfa. Teoria dell'unità di percezione e movimento*, tr. it. di P.A. Masullo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995.

WINNICOTT, Donald Woods, *Gioco e realtà*, tr. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando 2006.

Il missile e la corda: modelli 'ingenui' nell'acustica degli antichi

Massimo Raffa

Abstract

L'interesse per i fenomeni sonori, musicali e non, porta il pensiero greco, fin dalle sue fasi più antiche, a costruire modelli che spieghino l'origine del suono, il suo propagarsi e le sue qualità. Tali modelli, dapprima impliciti nel sistema metaforico della lingua greca, poi espliciti nelle diverse elaborazioni teoriche dei pensatori e dei teorici musicali, rivelano più di un tratto di 'ingenuità' (nel senso della bozziana 'fisica ingenua') e sono sostanzialmente riconducibili ai due archetipi del *missile* (il suono come oggetto 'lanciato' verso un bersaglio a seguito di un impatto tra due corpi) e della *corda* (il suono come risultato di un movimento periodico che genera una successione di impatti). I due modelli coesistono lungo tutto lo sviluppo del pensiero greco, interagendo con le dottrine delle diverse scuole filosofiche.*

Keywords: Acustica antica – Antiche teorie del suono – Pitagorismo – Aristotelismo

Abstract:

Since the earliest stages of their civilisation, the Greeks show a keen interest in sound, both musical and non-musical. They tend to build mental models in order to explain where sound comes from, how it propagates and what gives it its qualities. Such models are at first implied in the metaphors of the

* Il nucleo originario di questo saggio deriva da un incontro intitolato *L'acustica ingenua degli antichi* da me tenuto nel Maggio scorso all'Università della Calabria per il *Seminario Permanente di Filosofia della Musica* curato da Carlo Serra, che ringrazio ancora per l'invito. Le traduzioni delle fonti antiche sono mie salvo diversa indicazione.



Greek language, then are made explicit in the reflections carried out by scientist and music theorists. On the whole, they reveal some streaks of naïveté (in the sense of Paolo Bozzi's 'naïve physics') and can be reduced to two different archetypes: the *missile* (whereby sound is an object targeted at a specific aim as a result of two bodies colliding with each other) and the *string* (whereby sound comes as a result of a series of a succession of impacts generated by a periodic movement). These two models coexist throughout the development of Greek thought and interact with the doctrines of the different philosophical schools.

Keywords: Ancient Acoustics – Ancient Theories of Sound – Pythagoreanism - Aristotelianism

Premessa

Se si pensa alla straordinaria importanza dell'esperienza uditiva nella cultura greca, apparirà evidente come le teorie acustiche da essa elaborate rivestano un enorme interesse: si tratta infatti dei modi in cui filosofi e scienziati tentano di spiegare la natura del suono, sia in sé sia in relazione al soggetto percipiente, cosicché l'indagine acustica finisce inevitabilmente per essere anche psicologica ed estetica. È vero che nella fisica antica non esiste di fatto una branca autonoma denominata ἀκουστική; ciò non significa, tuttavia, che il pensiero antico non abbia elaborato teorie su temi che oggi definiremmo acustici – per esempio sulle cause del suono e delle sue qualità di altezza, intensità e timbro. Teorie di questo tipo si collocano all'interno di indagini più vaste, ad esempio di psicologia o di teoria della percezione in generale, oppure come presupposto concettuale di specifiche discipline, come la scienza armonica. Non è quindi ingiustificato, credo, parlare di una 'acustica antica': un campo di ricerca reso ancor più intrigante dal fatto che il bagaglio esperienziale che genera le ipotesi acustiche è assai meno dipendente di altri dall'osservazione diretta dei fenomeni – per l'ovvia ragione che il suono non si vede – e quindi si presta molto più di altri alla produzione di modelli interpretativi che oggi potremmo definire come 'ingenui'.

L'uso di questo aggettivo, e il titolo stesso di questo saggio, rivelano il mio debito con un libro di Paolo Bozzi, pubblicato poco meno di trent'anni fa e

divenuto giustamente celebre¹, che portò all'attenzione di un pubblico ben più vasto di quello dei percettologi il tema del rapporto tra la fisica 'corretta', che si apprende o si dovrebbe apprendere a scuola, e quella, appunto, 'ingenua', ossia quel sistema di credenze che strutturano il nostro rapporto con gli oggetti dell'esperienza quotidiana. Tali credenze originano dalla nostra percezione del mondo esterno e dalla relazione che si instaura fin dalla nascita tra quest'ultimo e il nostro corpo; per millenni sono state l'unica risorsa che ci abbia permesso di decodificare l'ambiente e di adattarci ad esso, sicché anche oggi, non appena dimentichiamo di ciò che abbiamo studiato sui banchi, o soltanto abbassiamo la guardia dell'attenzione, ecco riaffiorare la fisica ingenua, come un idioma originario che una lingua seconda ed altra, appresa in età più matura, non riesce a obliterare².

Nelle pagine che seguono tenterò appunto di esaminare, senza pretese di completezza, alcuni tratti 'ingenui' dell'acustica antica, da alcune immagini implicite nella poesia epica arcaica al costituirsi di una riflessione più articolata e scientifica nel pensiero dei filosofi e dei teorici delle epoche successive. Ovviamente, non esiste nel mondo greco antico un'acustica scolastica o 'corretta' rispetto alla quale quella che esaminerò possa esser detta ingenua; piuttosto, vi sono nuclei ancestrali di pensiero ingenuo che permeano di sé gli sviluppi successivi della riflessione sul suono, ben oltre l'avvento del pensiero filosofico e scientifico. Come si vedrà, organizzerò la discussione di questi sviluppi teorici intorno a quegli archetipi o modelli ingenui che considero i poli tra i quali si muove l'acustica greca antica: il missile (o proiettile) e la corda.

1. Spazialità e movimento: fisicità del suono nella lingua omerica.

La prima testimonianza scritta a noi pervenuta della cultura greca nel suo complesso è rappresentata, come tutti sanno, dai poemi omerici. I paesaggi sonori dell'*Iliade* e dell'*Odissea* trovano espressione in un ricchissimo materiale lessicale che restituisce suoni e rumori, ora soavi ora terribili, prodotti dalla natura, dagli uomini, dagli dèi: una messe di sostantivi, aggettivi, verbi

¹ Paolo BOZZI, *Fisica ingenua*, Milano, Garzanti 1990.

² Cfr. Paolo BOZZI, *Fisica ingenua*, op. cit., pp. 23-32.

e avverbi che si offrono all'analisi ed aprono una porta sull'immaginario acustico della Grecia arcaica. Non è certo questa la sede per una trattazione estesa dell'argomento³: mi preme però metter l'accento su alcuni punti, per le ragioni che dirò poi. Innanzitutto, *il suono si dà come un oggetto che occupa lo spazio*: un grido umano o un forte rumore sono spesso connotati facendo ricorso agli avverbi μέγα o μεγάλα della famiglia semantica di μέγας, "grande", sicché pare che il suono sia contemplato nella monumentalità del suo manifestarsi. Il flutto che colpisce la chiglia della nave provoca un "gran rumore" (μεγάλ' ἴαχε, *Il.* 1, 482), così come "cacciano un gran grido" gli Achei mentre i nemici indietreggiano (Ἀργεῖοι μέγα ἴαχον, *Il.* 4, 506); e per rendere l'idea del grido di Posidone che si lancia in battaglia, eguagliando il volume di nove o diecimila guerrieri, il poeta adopera l'espressione μεγ' ἄϋσεν (*Il.* 14, 147).

Oltre ad occupare lo spazio, *il suono si muove*. L'elemento dinamico appare connesso alla intenzionalità dell'emissione del suono, e pertanto connota suoni di origine umana: a parte la celeberrima formula degli ἔπεα πτερόεντα – le "parole alate" o forse, meglio ancora, "piumate" come frecce, in modo da tenere una traiettoria più precisa verso il bersaglio⁴ –, esso è evidente, ad esempio, nell'avverbio διαπρύσιον, dall'etimo incerto⁵ ma sicuramente connesso all'idea di "penetrazione" attraverso un *medium* fino al destinatario dell'emissione. La reprimenda di Agamennone ai suoi uomini, colpevoli di cedere all'assalto troiano, deve raggiungerli facendosi strada nel clamore della battaglia: ἦϋσεν δὲ διαπρύσιον Δαναοῖσι γεγωνώς, "gridò in modo penetrante, facendosi udire dai Danai" (*Il.* 8, 227); la medesima azione, in contesto analogo, ha per soggetto Ettore e per destinatari i Troiani (*Il.* 12, 439). La profonda fisicità insita in questa formula nel modo di percepire il suono si comprende ancor meglio se la si confronta con un'altra espressione, non formulare, in cui ricorre il medesimo avverbio. Alla fine del libro XVII dell'*Iliade* troviamo i due Aiaci che fanno argine all'assalto troiano per difendere il corpo di Patroclo "come trattiene le acque | un colle boscoso (πρὸν ... ὑλήεις), che sta di traverso a un pianoro (πεδίοιο διαπρύσιον τετυχηκώς), | che regge le

³ La discussione più precisa è ancora Maarit KAIMIO, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica 1977, da cui traggio gli esempi omerici che seguono.

⁴ Cfr. p. es. Steve REECE, *Homer's Winged and Wingless Words: ΠΙΠΕΡΟΕΙΣ/ΑΙΠΕΡΟΣ*, «Classical Philology» 104/3, pp. 261-278: 263-264.

⁵ Cfr. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck 1999², p. 277, s.v.

onde impetuose anche dei fiumi in piena, | devia di colpo a tutti il corso verso la piana" (*Il.* 17, 746-751; traduzione di Giovanni Cerri). Un grido possente lanciato da un eroe nel frastuono d'una battaglia è dunque come quel colle boscoso: un vero e proprio ostacolo fisico, un corpo sonoro che si mette di traverso sulla pianura del *medium* ed emergendo su quella nella sua concreta tridimensionalità scalza altri corpi sonori, anch'essi possenti, che vorrebbero attraversarla, deviandoli o spezzandoli e raggiungendo così il proprio bersaglio. A testimoniare la percezione di un movimento orientato del suono connotato di intenzionalità – la voce puntata a raggiungere qualcuno – vi è anche l'uso degli avverbi μακρόν / μακρά con verbi che indicano fonazione, soprattutto αὔω. Il grido lanciato da Agamennone per trattenere i suoi compagni dal bersagliare Ettore con pietre deve evidentemente raggiungere tutta la schiera, il che spiega la formula μακρόν αὔσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων "lanciò un lungo grido Agamennone, signore d'eroi" (*Il.* 3, 81); lo stesso può dirsi delle minacce lanciate da Diomede alla dea Afrodite che sta fuggendo, ferita da lui nella famosa aristia (*Il.* 5, 347). Ho posto l'accento su questi aspetti e non su altri per mettere in luce come già l'orizzonte enciclopedico-tribale dell'*epos* omerico comprenda ed esprima i nuclei dell'esperienza acustica che saranno poi investigati dai pensatori dei secoli a venire: l'*esserci* del suono, ossia la sua presenza fisica, e il suo *esser gettato* e quindi *muoversi* verso una direzione.

2. Archita di Taranto e il modello 'missile'.

Il primo scritto a noi giunto in cui il suono è trattato come oggetto di una specifica attività conoscitiva (μάθημα) è un trattato di Archita di Taranto (ultimo quarto del V -prima metà del IV secolo a.C.) il cui *incipit* (fr. 1 Huffman) è stato preservato da Porfirio e Nicomaco. Stando alle fonti, si trattava di un'opera *Sulla scienza* (Περὶ μαθηματικῆς, secondo Porfirio) oppure di un discorso sull'armonica (Ἀρμονικός, forse λόγος; così Nicomaco).

«Mi sembra che facciano bene quelli che studiano le scienze, e che non ci sia nulla di strano nel fatto che studino ogni cosa correttamente. Infatti, studiando accuratamente la natura del tutto, è naturale che giungano anche a una visione delle parti, quali che esse siano. Essi ci hanno trasmesso lo studio della velocità degli astri, delle loro levate e dei tramonti; della geometria e dei nu-

meri, non meno che della musica. Mi pare infatti che queste discipline siano sorelle. Per prima cosa dunque essi osservarono che non è possibile che vi sia suono se non si verifica un impatto di due corpi tra di loro e dissero che l'impatto avviene quando corpi che si muovono in direzioni opposte collidono tra di loro. Ora, i corpi che si muovono in direzioni opposte, allorché si scontrano, si rallentano reciprocamente, mentre quelli che si muovono nella medesima direzione, ma non con la stessa velocità, producono suono quando vengono raggiunti e colpiti dai corpi che sorraggiungono. Molti di questi (suoni) non possono essere conosciuti da noi, alcuni per la debolezza dell'impatto, altri per la misura della distanza che li separa da noi, altri ancora per l'enormità della loro grandezza. Infatti i suoni grandi non penetrano nel nostro orecchio, proprio come nelle bocche dei vasi, quando uno versa molto fuori, ma nulla dentro. Se dunque gli oggetti che colpiscono la nostra percezione, originati dagli impatti, giungono con velocità e forza, vengono percepiti come acuti; se invece giungono con lentezza e debolezza, sembrano gravi. Infatti se uno prende un bastoncino e lo muove in modo pigro e lento, con l'impatto produrrà un suono grave; se invece lo muove con velocità e forza, ne produrrà uno acuto. Ma non solo da ciò possiamo apprendere questo fatto, bensì anche ogni volta che desideriamo dire o cantare qualcosa con voce forte e alta, giacché emettiamo il fiato con forza. E accade anche questo, così come nel caso dei dardi: quelli lanciati con forza arrivano lontano, quelli lanciati in modo debole vicino. Infatti l'aria cede di più a quelli che si muovono con forza, e meno a quelli che si muovono debolmente. Lo stesso accade alle voci: quella che si muove per l'azione di un respiro forte è forte e alta, quella mossa da un respiro debole è esile e bassa. Ma questo potremmo capirlo dalla prova più decisiva, cioè che se una persona parla o canta a gran voce siamo in grado di udirla anche da lontano, ma se parla o canta piano, neppure da vicino. D'altra parte anche negli *auloi* il fiato emesso dalla bocca produce un suono più acuto quando raggiunge i fori vicini alla bocca, per via della velocità e della forza, mentre ne produce uno più grave quando raggiunge i fori più lontani, sicché è evidente che il movimento veloce genera il suono acuto e il lento il grave. Ma lo stesso accade anche nel caso dei *rhomboi* che si fanno roteare nei misteri: se si fanno roteare con calma emettono un suono grave, se con forza, acuto. Ma anche nel caso di una canna: se uno vi soffia dentro dopo aver otturato l'estremità opposta, vediamo che produrrà un suono grave; se invece uno soffia dentro metà o qualsiasi altra parte della sua lunghezza, darà un suono acuto. Infatti il soffio esce indebolito dallo spazio lungo, mentre esce forte da quello corto.» Dopo aver detto anche altre cose sul fatto che il

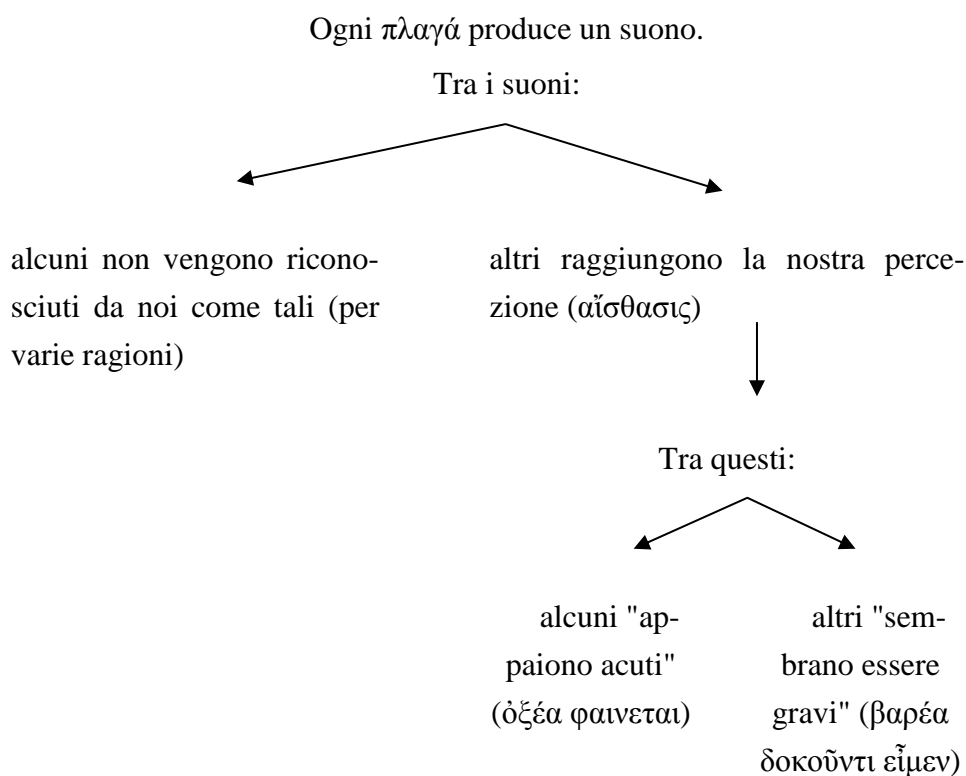
movimento della voce è diastematico, riassume il discorso così⁶:
«che i suoni acuti abbiano un movimento più veloce e quelli gravi più lento, è divenuto ormai chiaro per noi grazie a molti esempi».

L'intento di Archita è mostrare la parentela (assai stretta: l'espressione è μαθήματα ... ἀδελφεά, "scienze sorelle")⁷ tra l'astronomia, la geometria e la musica. Nelle fonti la citazione si interrompe prima che il filosofo torni su questo assunto punto, se pure vi tornava, per chiarirlo; ma da ciò che dice sui suoni appare chiaro che il fattore unificante è il movimento. La formazione e la propagazione del suono sono rappresentate come il lancio di un proiettile – non un oggetto qualsiasi, ma letteralmente qualcosa "fatto per essere lanciato" (βέλος, connesso a βάλλω) – a seguito della collisione (πλάγιά, nel greco dorico di Archita) tra due corpi; infatti, come non tutto ciò che viene lanciato è un dardo, così non tutti gli impatti tra oggetti danno luogo a suoni percettibili. Dall'impatto iniziale discendono le caratteristiche del suono: a maggiore forza e velocità corrispondono suoni che vengono percepiti come più acuti e viceversa.

Prima di analizzare ulteriormente la teoria acustica di Archita, vorrei notare un aspetto che a mio avviso non è stato sottolineato a sufficienza nella pur abbondante letteratura sul frammento. Coloro che si occupano delle scienze – o che se ne sono occupati: non sappiamo esattamente a quale generazione di pensatori si riferisca l'espressione τοὶ περὶ τὰ μαθήματα – hanno il merito, dice Archita, di "operare una chiara distinzione" (σαφῆ διάγνωσιν). Da ciò che segue si comprende come questo διαγνῶναι sia da intendersi nel senso di una tecnica diairetica che può essere riassunta nel modo seguente:

⁶ Queste parole sono di Porfirio.

⁷ Per ulteriori considerazioni sul frammento in generale e sulle possibili finalità dell'autore mi permetto di rinviare a Massimo RAFFA, *Acustica e divulgazione in Archita di Taranto: il fr. 1 Huffman come "protrettico alla scienza"*, in: *Musica culti e riti dell'Occidente Greco*, a cura di Angela BELLIA, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2014, pp. 95-101.



Tutto ciò che segue, quindi, riguarda esclusivamente i suoni che *raggiungono la percezione* (τὰ ... ποτιπίπτοντα ποτὶ τὰν αἴσθασιν), dei quali non si dice che *sono* acuti o gravi (qualsiasi cosa ciò significhi: cfr. *infra*), ma che *vengono da noi percepiti* come tali (notare l'uso dei vb. φαίνω e δοκέω). Più che ad una teoria del suono *in sé*, siamo dunque davanti ad una teoria della percezione. Inoltre le qualità del suono che egli definisce con gli aggettivi ὄξύς e βαρύς non sono riducibili alle categorie di "acuto" e "grave" in senso moderno. Poiché esse sono frutto dell'impatto iniziale tra due corpi, e poiché in tale impatto sono coinvolti in modo indistinguibile i parametri della velocità (ταχύτης) e della forza (ἰσχυρότης), ne consegue che l'intensità accompagna inevitabilmente la maggiore acutezza e la debolezza la maggiore gravità. In questa rappresentazione i suoni sono *forti e acuti*, oppure *deboli e gravi*; non vi trovano posto né suoni che oggi definiremmo *deboli e acuti*, né *forti e gravi*.

Nel prosieguo dell'argomentazione Archita porta una serie di esempi di fonti sonore: un bastoncino, che se mosso con velocità e forza produce un suono acuto, in caso contrario uno grave; la voce umana, che ha bisogno di un respiro forte per emettere "un gran suono acuto" (τι μέγα φθέγγασθαι καὶ

ὄξύ); gli *auloi*, in cui le note più acute sono quelle emesse dai fori più vicini all'imboccatura, quando l'aria all'interno della canna conserva maggiormente la forza con cui è stata insufflata; e infine i rombi (ρόμβοι, simili ai *bullroaders* australiani) che si fanno ruotare nei riti misterici, in cui la qualità del suono dipende dalla forza/velocità che si imprime alla lamina rotante.

Questi esempi appaiono pensati per favorire in chi legge – o ascolta⁸ – il formarsi di una comprensione 'ingenua' dell'acustica. Volendo mostrare la sovrapposizione tra astronomia, geometria e musica, cosa ci sarebbe stato di meglio che menzionare la teoria dei rapporti musicali, che certamente non era ben nota ad Archita⁹? Eppure il filosofo evita accuratamente di farvi riferimento, come se – è questa la mia ipotesi – la nozione dei *logoi* armonici avesse potuto disturbare o impedire l'immediata comprensione della relazione tra forza/velocità e altezza/intensità. Non è casuale, credo, che tutte le fonti sonore elencate da Archita abbiano una caratteristica in comune, cioè che la forza e la velocità agiscono *contemporaneamente e visibilmente* nel momento in cui nasce il suono. Viene invece tralasciato un caso in cui ciò non accade, quello delle corde vibranti, in cui l'altezza è influenzata dalla tensione della corda, ossia da una forza che viene sì applicata alla corda, ma *prima* della sollecitazione meccanica che dà inizio al suono. L'omissione delle corde ha talvolta stupito i commentatori, considerato che nella Grecia del V-IV secolo a.C. arpe e cetre erano altrettanto comuni degli *auloi*; essa appare tuttavia comprensibile se si assume che l'intento del filosofo sia quello di porsi nel punto di vista dell'osservatore/ascoltatore non specialista e di utilizzarne l'esperienza quotidiana di ascolto per indurlo a costruirsi, sin dall'inizio del discorso, il modello acustico ingenuo del suono come 'missile'.

Per avere un'idea più chiara della natura di questo missile bisogna rivolgersi agli scritti aristotelici e del Peripato. Nel secondo libro del *De anima* (420a) si incontra un'idea che ricorre anche in pensatori successivi, cioè che affinché il suono raggiunga un soggetto percipiente l'aria messa in movimento

⁸ Lo stile di Archita reca evidenti tracce di oralità e, come ho cercato di mostrare altrove (cfr. nota 7), il testo potrebbe stato concepito per una pubblicazione orale.

⁹ I rapporti armonici fondamentali di ottava, quinta, quarta e tono erano noti già dal primo pitagorismo e in ogni caso da Filolao; inoltre Archita stesso aveva proposto alcune divisioni del tetracordo, come riporta Claudio TOLEMEO, *Armonica* I, 13.

dalla fonte debba possedere "unità" e "compattezza/continuità"¹⁰, come se nell'aria nel suo complesso si creasse una sorta di corrente orientata. L'aria latrice del suono è quindi quella a cui, per varie ragioni, viene "impedito di frammentarsi"¹¹: in determinate circostanze essa si dota di compattezza e si comporta come un corpo unico. D'altra parte, nel modello appare anche la distinzione tra diversi 'corpi' o 'blocchi' d'aria' – si pensi, sempre nel citato luogo del *De anima*, alla distinzione tra l'aria esterna e interna all'orecchio nella descrizione della percezione uditiva; od anche la spiegazione del fenomeno dell'eco, che si verifica quando l'aria viene respinta, "come una palla" (ὡσπερ σφᾶῖρα), da altra aria che a sua volta è resa compatta dal fatto di trovarsi dentro un recipiente (419b). Affinché il suono raggiunga la percezione, però, questi blocchi d'aria devono essere contigui. Nonostante questo modello sia pensato per spiegare ogni tipo di suono, esso appare nato dall'osservazione della fonazione naturale, umana e animale, nonché da quella, surrogata e artificiale¹², degli aerofoni. Infatti un suono che nasce all'interno di una cavità (ad esempio la bocca, oppure la canna di un *aulos* o di una *syrinx*) consente di formarsi l'immagine mentale di un 'bolo' d'aria che venga 'lanciato' nell'aria esterna dall'apertura di quella cavità; per non dire dell'analogia tra la cavità che dà origine al suono e quella che lo riceve, ossia l'orecchio.

3. L'avvento del modello 'corda'.

Tutto ciò è assai meno compatibile, ancora una volta, con il modello-corda, che costituisce, come anticipavo, l'altro polo dell'acustica greca antica. In questo modello infatti, a differenza di quanto accade con il missile, non vi è un punto specifico, né un'apertura, dai quali ci si possa immaginare che l'aria

¹⁰ Si noti il testo greco: ψοφητικὸν μὲν οὖν τὸ κινητικὸν ἑνὸς ἀέρος συνεχεῖα μέχρι ἀκοῆς, "produce suono ciò che mette in movimento una parte unica d'aria (lett. "una sola aria": l'espressione è quasi intraducibile nella sua pregnanza) con continuità fino all'(organo dell')udito".

¹¹ Cfr. ARISTOTELE, *De anima* 420a αὐτὸς μὲν δὴ ἄψοφον ὁ ἀήρ διὰ τὸ εὐθρυπτον· ὅταν δὲ κωλυθῆθι θρύπτεσθαι, ἢ τοῦτου κίνησις ψόφος "di per sé l'aria non produce suono, ma allorché le venga impedito di frammentarsi, il suo movimento è suono". La iunctura κωλύεσθαι + θρύπτεσθαι si trova, come vedremo, anche in Alessandro di Afrodisia (*De anima*, pp. 47-48 Bruns).

¹² Sul legame tra fonazione naturale e artificiale si veda Massimo RAFFA, *Suonare la parola, pronunciare la melodia. L'aulós come "doppio" strumentale della voce nel mondo greco-romano*, «Il Saggiatore Musicale» 2008/2, pp. 175-197.

unificata (ὅλη ἡνώμενος, per dirla con Alessandro di Afrodisia, vd. *supra*, n. 11) dall'impatto iniziale venga proiettata, con maggiore o minore velocità, sull'aria esterna e da questa sull'aria interna all'orecchio. Vi è, invece, la percezione dell'aspetto *lineare* della fonte sonora, ossia della lunghezza della corda, che è immediatamente apprezzabile dall'occhio; e del suo movimento, anch'esso facilmente osservabile. Tale movimento si rivela *plurale e periodico*, cosa che in nessun modo si potrebbe osservare con altrettanta evidenza percuotendo due bastoncini, roteando un *rhombos*, ascoltando un cantore od osservando un auleta. In altre parole, mentre un tubo sonoro suggerisce l'immagine di un blocco d'aria coeso che viaggia fino a destinazione – la suggerisce soltanto, poiché tale blocco ovviamente non è visibile –, una corda invece *mostra* il proprio movimento ed apre la porta, per così dire, alla nozione di *pluralità*. Insomma, il modello-corda chiama in causa la vista assai più di quanto non faccia l'altro. Non è quindi casuale, a mio avviso, che tale nozione si faccia progressivamente strada nell'acustica antica parallelamente all'affermarsi della corda come fonte sonora prevalente per lo studio dei fenomeni acustici e armonici; e non sarà inutile, credo, una breve digressione sulle ragioni di questo fenomeno.

Abbandonata ormai l'idea – comune tra gli studiosi e tra i non specialisti fino a non molti anni fa – che le corde, e in particolare il monocordo, siano stati gli strumenti privilegiati dell'indagine acustica fin dalle fasi più antiche del Pitagorismo¹³, oggi si tende invece a ritenere che il modello della corda vibrante inizi a mostrare la sua utilità non prima del IV secolo, cioè a mano che l'indagine dei teorici si sposta dagli intervalli/rapporti più semplici – le tre consonanze fondamentali più il tono sesquiotavo e il cosiddetto *leîmma* di 256/243 – verso gli intervalli dei generi diversi dal diatonico, in particolare i microintervalli dell'enarmonico, che necessitano di misurazioni più accurate. La necessità di contrastare in sede teorica le divisioni introdotte da Aristosseno, che com'è noto prescindono da considerazioni aritmetiche e considerano l'intervallo tra due note come una grandezza lineare che può essere bisecata, o divisa in tre, quattro o più parti uguali a piacimento, assumendo la percezione quale metro dell'operazione, provoca da parte pitagorica una mag-

¹³ Di questa idea hanno fatto giustizia le ricerche di David CREESE, culminate nel volume *The Monochord in Ancient Harmonic Science*, Cambridge University Press 2010.

giore attenzione all'affidabilità e all'efficacia retorica degli strumenti dimostrativi. Ai tubi sonori vengono preferite le corde perché le seconde consentono una immediata visualizzazione degli intervalli in termini di rapporti tra lunghezze. È vero che tale operazione è in certa misura possibile anche con i tubi, ma può essere inquinata da diversi fattori, quali, ad esempio, le inevitabili differenze di sezione esterna e interna tra le canne che si mettono a confronto; la difficoltà di stabilire esattamente dove inizi la colonna d'aria dentro la canna poiché dall'esterno non si vede il punto esatto in cui la vibrazione dell'ancia si comunica all'aria stessa; o ancora, la possibilità che l'intonazione della nota non rimanga uniforme durante l'emissione a causa della variabilità dell'insufflazione¹⁴. In più, il fatto che la battaglia tra aristossenici e pitagorici si combatta anche a colpi di discorsi (λόγοι) e di dimostrazioni pubbliche (ἐπιδείξεις) rende popolare il monocordo, che è particolarmente facile da usare ed efficace come strumento dimostrativo.

4. Interazioni e contaminazioni.

Non bisogna credere, tuttavia, che i due modelli divengano mai rigidamente alternativi l'uno all'altro. Vi è anzi un caso abbastanza singolare che sarei tentato di definire di modello 'misto', ossia un tubo sonoro il cui funzionamento è descritto con dei tratti che rimandano a quello del monocordo. Nel capitolo I, 3 dell'*Armonica*, dedicato alle cause delle variazioni di altezza dei suoni, Tolomeo distingue tra un agente percuziente (τὸ πλῆττον), un corpo percosso (τὸ πληττόμενον) e un corpo attraverso il quale viaggia l'impatto (τὸ δι' οὗ ἡ πληγή). Dal suo discorso sembra di capire che negli *auloi* il percuziente sia da identificare nell'ancia vibrante e il corpo percosso nel punto in cui l'aria interna allo strumento colpisce quella esterna, che può essere l'apertura della canna dello strumento, se tutti i fori sono chiusi, oppure l'ultimo foro chiuso dalle dita del suonatore. Passando poi all'esempio della fonazione umana, egli paragona la trachea ad una sorta di "*aulos* naturale" (αὐλός τις

¹⁴ Cfr. TOLEMEO, *Armonica* I, 8. Va peraltro ricordato che anche prima di Aristosseno, e cioè all'epoca di Platone, le corde sono utilizzate usate come strumenti di indagine da quei teorici, i cosiddetti *harmonikoi*, che ricercano l'intervallo minimo percettibile per farne una unità di misura di quelli più grandi. Platone vi accenna in termini sarcastici nella *Repubblica* VII, 531a-c, su cui si veda Angelo MERIANI, *Teoria musicale e antiempirismo nella Repubblica di Platone*, in *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli, Guida, 2003, pp. 83-112: 106-112.

φυσικός) e sottolinea che, mentre nell'*aulos* il percuziente è fisso e il percosso è mobile, nella trachea avviene il contrario, poiché il punto in cui l'aria interna colpisce quella esterna (cioè l'apertura della bocca) è fisso, mentre il percuziente si muove su e giù lungo la trachea stessa, a seconda che desideriamo emettere suoni più acuti o più gravi. Questa rappresentazione è evidentemente influenzata dal fatto che i suoi gravi sembrano essere emessi da un punto più prossimo al diaframma, mentre i più acuti sono percepiti come 'di gola' o 'di testa'. Per illustrare tale movimento del πλῆττον, Tolomeo usa l'espressione ὑπαγωγέως τρόπον, "come un cursore"; lo ὑπαγωγεύς è infatti il cursore o ponticello mobile del monocordo. Ne deriva l'immagine assai curiosa, e a mia conoscenza unica, di una sorta di monocordo posto verticalmente lungo la trachea, quasi che chi parla o canta ne avesse ingoiato uno. Tolomeo scrive nel II secolo d.C., cioè in una fase molto matura dell'acustica antica. Questo esempio mostra fino a che punto il modello-corda avesse preso il sopravvento sul modello-missile, fino a contendergli anche il terreno sul quale quest'ultimo presumibilmente era nato: la fonazione umana.

A volte i due modelli convivono nella stessa opera. Ne è un esempio il trattatello *De audibilibus* (Περὶ ἀκουστώων), anch'esso salvato da Porfirio, databile probabilmente non oltre la prima metà del III secolo a.C. e inserito nel *corpus Aristotelicum* a partire dall'edizione cinquecentesca dello Stephanus. Nella parte iniziale dell'opera leggiamo un passaggio in cui la meccanica di produzione del suono è inequivocabilmente quella architea:

«Nessuna delle altre parti del corpo [...] è in grado di produrre un impatto forte partendo da una breve distanza. Non è possibile assestare un colpo forte né con la gamba né con la mano, né riuscire a lanciare lontano l'oggetto colpito, a meno che non si effettui, nell'uno e nell'altro caso, una preparazione del colpo da lunga distanza. Se ciò non avviene, il colpo risulta rigido a causa della tensione, ma non riesce a lanciare lontano con forza l'oggetto colpito, giacché neppure le catapulte riescono a lanciare lontano, né la fionda, né l'arco, se è rigido e non può essere piegato, e se la corda non può essere tirata indietro di molto. Se invece il polmone è grande, molle ed elastico, riesce a incamerare molta aria e ad emetterla nuovamente, regolandosi a suo piacimento grazie alla morbidezza e alla capacità di contrarsi facilmente» (800b).

Ma ciò non impedisce all'autore, poco oltre, di spiegare la meccanica delle corde servendosi dell'altro modello:

«Gli impatti sull'aria prodotti dalle corde sono molti e separati gli uni dagli altri, ma poiché per l'esiguità del tempo che intercorre tra l'uno e l'altro l'udito non riesce a percepire a dovere le pause, il suono ci appare unico e continuo, come accade anche nel caso dei colori. Anche tra i colori, infatti, quelli che sono separati ci sembrano spesso legati l'uno all'altro, se si muovono velocemente» (803b)¹⁵.

L'enunciazione più compiuta del modello-corda si legge nella *Sectio canonis* attribuita ad Euclide, che viene redatta proprio nel periodo di maggiore polarizzazione tra Pitagorici e Aristossenici ed è costituita, com'è noto, da un proemio seguito da una serie di proposizioni in forma di teoremi. La *Sectio* presuppone l'uso di corde vibranti come ausilio alle dimostrazioni dei teoremi; i grafici che accompagnano ogni proposizione, e che sono in genere riprodotti nelle edizioni moderne, indicano le diverse note con segmenti di diversa lunghezza. La rappresentazione lineare delle note, e di conseguenza la concettualizzazione degli intervalli come rapporti numerici, è consolidata. Ora, se consideriamo il celebre *incipit* del proemio (p. 148 s. Jan), vi troviamo un'affermazione che sarebbe stata probabilmente sottoscritta anche da Archita e da Aristotele (vd. *supra*, n. 11):

«Se c'è quiete e assenza di movimento (ἡσυχία ... καὶ ἀκίνησία), c'è silenzio; se c'è silenzio e non c'è nessun corpo in movimento, non si ode nulla. Se invece si udrà qualcosa, allora devono essersi verificati prima (πρότερον) un impatto (πληγή) e un movimento (κίνησις)».

Ma subito dopo ecco la novità:

«Di conseguenza, poiché tutti i suoni si verificano per effetto di un impatto, e poiché è impossibile che vi sia un impatto se prima (πρότερον) non vi è stato un movimento – tra i movimenti alcuni sono più fitti (πυκνότεραι), altri più radi (ἀραιότεραι), e quelli più fitti producono le note (φθόγγους) più acute, mentre quelli più radi le note più gravi – è giocoforza che vi siano note più acute, poiché appunto derivano da movimenti più fitti e frequenti (ἐκ πυκνοτέρων καὶ πλειόνων σύγκεινται κινήσεων), e note più gravi, poiché appunto derivano da movimenti più radi e meno frequenti (ἐξ ἀραιότερων καὶ ἐλασσόνων)».

¹⁵ Su questa rappresentazione della meccanica delle corde vedi *infra* a proposito di Senocrate.

Il nesso tra densità/pluralità del movimento e altezza del suono è chiaro; invece, quanto al legame tra il movimento l'impatto, si ha l'impressione che l'autore del proemio abbia accostato, senza soluzione di continuità, due frasi in cui il termine *πληγή* assume due sensi differenti. Infatti l'ordine delle parole nella prima frase (*πληγήν καὶ κίνησιν*) fa pensare che la *πληγή* preceda il movimento, e cioè sia l'impatto che genera il suono, come in Archita e nel *De anima* aristotelico; la seconda frase però mal si concilia con questa idea, poiché è detto che *non può esservi impatto se prima non vi è stato movimento*. Di conseguenza questo impatto non può essere quello iniziale, ma dev'essere necessariamente *l'impatto provocato dal movimento sull'organo di senso*. Se è così, ne consegue che non può trattarsi di un singolo impatto, ma di *una serie di impatti successivi* tanto più fitti e frequenti quanto lo è il movimento che li genera. Purtroppo dobbiamo accontentarci di una mera ipotesi interpretativa, poiché l'autore del proemio non approfondisce né chiarisce il concetto. La nozione di pluralità gli serve soltanto per dimostrare che il suono è composto di parti e quindi è 'matematizzabile', ossia interpretabile attraverso il numero e dunque con un approccio quantitativo; mentre non è interessato al versante della percezione. Il fatto che egli abbia in mente soltanto il suono analizzabile in questi termini è confermato dall'uso del termine *φθόγγος*, che a quell'epoca si è già specializzato nel senso di 'nota musicale', mentre se il discorso fosse stato *lato sensu* acustico ci si sarebbe aspettati termini più neutri, come *φωνή*, *ψόφος* oppure *ἦχος*.

5. Aporie e soluzioni

Accostato al modello-missile, il modello-corda ne fa emergere un punto problematico – almeno nella versione architea –, ossia la mancata distinzione tra altezza e intensità. Ciò appare evidente da un frammento di Panezio il Giovane¹⁶, che a proposito di due corde accordate l'una sulla *hypatē* e l'altra sulla *nētē*, cioè all'ottava, distingue l'intervallo tra le note (*διάστημα*) dal loro volume (*μέγεθος*):

¹⁶ Autore dalla cronologia assolutamente ignota, un cui scritto *Sui rapporti e gli intervalli in geometria e in musica* è citato da PORFIRIO, *Commentario all'Armonica di Tolomeo* I, 3, pp. 80.7-81.5 Raffa = pp. 65.21-66.15 Düring.

«sia che si pizzichino le corde con forza, sia che se ne pizzichi una con più forza e l'altra più debolmente, l'intervallo è il medesimo, ma la corda pizzicata con più forza dà un suono più forte (ἡ δὲ μᾶλλον πληττομένη χορδὴ μείζονα ἀποτελεῖ ἦχον): sicché sembra di poter dire che l'intervallo non sta nella grandezza (ὥστ' ἔοικεν οὐκ ἐν μεγέθει τὸ διάστημα λέγεσθαι)».

Un altro problema posto sul versante della percezione dal modello-corda e dall'affermarsi della nozione di pluralità è il seguente: se la mia percezione deriva da una serie di *πληγαί*, come mai percepisco un unico suono e non una serie di suoni distinti? Una soluzione ingenua, ma anche ingegnosa, è quella attribuita a Senocrate (fr. 87 Isnardi Parente) da un Eraclide citato da Porfirio nel *Commentario all'Armonica di Tolomeo* – da identificare, assai probabilmente ma non sicuramente, con Eraclide Pontico (IV sec. a.C.). Sia Eraclide, sia Porfirio che cita probabilmente di seconda mano, considerano Senocrate come un rappresentante dell'approccio quantitativo – del che ritengo vi sia da dubitare, per le ragioni che esporrò tra poco. Scrive Eraclide in un'opera intitolata, stando a Porfirio, *Introduzione alla Musica* (Μουσικὴ εἰσαγωγή):

«Pitagora, come dice Senocrate, trovò che anche gli intervalli musicali non hanno origine senza il numero: essi sono infatti una comparazione di quantità con quantità. Allora egli cercava di esaminare cosa determinasse la nascita di intervalli consonanti e dissonanti e di ogni struttura intervallare corretta o scorretta. E risalendo all'origine della voce disse: “se si udrà un intervallo consonante, bisogna che ci sia stato un movimento”¹⁷. Ma il movimento non avviene senza numero, e non vi è numero senza quantità. [...]

«Si ipotizzi dunque, dice (Senocrate), che il moto che riguarda le note sia da luogo a luogo¹⁸ e che si diriga in modo rettilineo verso l'organo di senso dell'udito. Quando infatti all'esterno avviene un impatto, una voce, per così dire, (φωνὴ ... τις) si muove dal punto in cui avviene l'impatto fino a raggiungere l'organo di senso dell'udito (τὸ τῆς ἀκοῆς αἰσθητήριον). Una volta giuntavi, muove l'udito e provoca in esso una percezione (αἴσθησιν ἐνεποίησεν). Egli dice che l'impatto non avviene in nessun tempo (ἐν οὐδενὶ χρόνῳ), ma nel confine del tempo, tra il passato e il futuro (ἐν ὄρῳ χρόνου τοῦ παρεληλυθότος καὶ τοῦ μέλλοντος). Infatti l'impatto non avviene quando ci si accinge a percuotere, né quando si

¹⁷ Si noti come qui venga attribuita addirittura a Pitagora un'affermazione praticamente identica a quella che si legge nell'*incipit* del proemio della *Sectio canonis*.

¹⁸ (εἰς) τόπον ἐκ τόπου nel testo. La precisazione è dovuta al fatto che nella parte qui omessa per brevità Eraclide aveva distinto il moto circolare dal rettilineo.

è terminato, ma si trova nell'attimo intermedio tra il tempo futuro e il passato, quasi fosse una cesura e una divisione del tempo; esattamente come, egli dice, se una linea divide il piano, essa non si trova in nessuna delle due parti in cui il piano è diviso, ma è anche il limite delle parti di piano. Così l'impatto, in quanto è nel presente, non si trova in nessuno dei due tempi, il passato e il futuro. Egli dice che l'impatto sembra accadere in un tempo per così dire impercettibile (ἐν χρόνῳ τινὶ ... ἀνεπαισθήτῳ) a causa della debolezza dell'udito, come vediamo accadere anche per la vista. Spesso infatti quando un cono gira su sé stesso, se su di esso vi è un solo punto bianco o nero, succede che sembri un cerchio sul cono dello stesso colore del punto; e ancora, se sul cono in movimento vi è una sola linea bianca o nera, tutta la superficie sembra essere del colore della linea, nella misura in cui il punto non appare come una singola parte del cerchio, né la linea come una singola parte delle superficie, ma la vista non riesce ad essere così precisa. Egli dice che ciò accade anche nel caso dell'udito; e anzi l'udito è in maggiore difficoltà della vista.

«Se infatti – egli dice – si tende una corda e la si lascia risuonare dopo averla pizzicata, accadrà che si sentiranno delle note, mentre la corda si muove ancora vibrando e compie dei movimenti di andata e ritorno nella stessa posizione, cosicché il movimento della corda sarà più evidente alla vista che all'udito. Per ogni nuovo impatto che si aggiunge (καθ' ἐκάστην ... πρόσκρουσιν), poiché l'aria ne viene percossa, sarà necessario che un certo suono giunga all'udito di più e poi sempre di più (μᾶλλον ἀεὶ καὶ μᾶλλον τῇ ἀκοῇ προσπίπτειν τινὰ ἤχον); se le cose stanno così, egli dice, è chiaro che ciascuna corda emette parecchie note (πλείους προίεται φθόγγους). Se dunque ciascuna nota ha origine nell'impatto, e accade che l'impatto non sia nel tempo ma nel confine del tempo, è chiaro che in mezzo agli impatti delle note dovrebbero esserci dei silenzi che appartengono al tempo. Ma l'udito non percepisce i silenzi perché essi non lo mettono in movimento, ma sono invece intervalli piccoli e impercettibili. Invece le note, essendo continue, producono l'impressione di un unico suono che si prolunga per una certa quantità di tempo. Così appunto anche la linea sul cono che gira su sé stesso fa apparire del suo stesso colore l'intera superficie, poiché la vista non percepisce la linea in modo distinto allorché essa, muovendosi insieme al cono, appare in ogni singola posizione; ma per via della velocità del movimento noi riceviamo l'impressione che la linea si muova su tutte le parti del cono».

La pluralità del modello-corda è qui conciliata con l'unità del modello-proiettile grazie alla nozione della 'debolezza' o 'inadeguatezza' (ἀσθένεια) dell'udito¹⁹; e secondo una tradizione ben consolidata, che considerava la vista e l'udito (ὄψις e ἀκοή) come i sensi più nobili, la teoria acustica viene corroborata con l'esempio visivo del cono che ruota su sé stesso.

Ma proprio questo esempio rivela, a un esame più accurato, una problematicità che non mi risulta sia stata notata fino ad oggi²⁰, e che può condurre a riconsiderare la teoria acustica di Senocrate nel suo complesso. Quando il cono vien fatto girare come una trottola, un punto di un dato colore segnato sulla sua superficie laterale è percepito come una linea di quel dato colore, oppure una linea come un'intera superficie; la rotazione ha creato l'illusione ottica della continuità del colore, *ma non ha modificato il colore stesso*, che è rimasto il medesimo del punto e della linea. Ora, se trasferiamo per analogia questo esempio alla sfera acustica, è sufficientemente chiaro che il susseguirsi rapidissimo degli impatti fa sì che noi percepiamo un'unica nota: ma quanto all'*altezza* di questa nota, cosa dovremmo pensare? Come il colore del punto rimane inalterato quando esso viene percepito come una linea, così dovremmo concludere che *ogni singola πληγή sia in sé e per sé latrice dell'altezza della nota che noi sentiamo come continua, e che l'illusione sensoriale consista appunto, e soltanto, nella percezione di tale continuità*. Il testo stesso sembra autorizzare questa interpretazione, allorché si legge che "ciascuna corda emette parecchie note (φθόγγους)".

Da una parte, questa idea confligge in modo evidente con la teoria esposta nel proemio della *Sectio*, che invece istituisce una relazione causale tra densità del movimento e altezza del suono. D'altra parte, essa sembra coerente con ciò che sappiamo del pensiero matematico e geometrico di Senocrate dal trattatello pseudoaristotelico *Sull'indivisibilità delle linee (De lineis insecabilibus)*, scritto in seno al Peripato per confutare le tesi senocratee. A quanto pare, il filosofo platonico aveva sostenuto il principio che "le parti precedono

¹⁹ Una versione meno elaborata della stessa spiegazione, forse debitrice proprio di Senocrate, è quella già citata che si legge nello pseudoaristotelico *De audibilibus* (su cui vd. *supra*), 803b-804a.

²⁰ Vi ho accennato rapidamente in Claudio TOLEMEO, *Armonica. Con il Commentario di Porfirio*, a cura di Massimo RAFFA, Milano, Bompiani 2016, p. 727 s., n. 121.

il tutto" (τὰ ... μέρη τοῦ ὅλου πρότερα)²¹ e che, sebbene una linea sia composta di infiniti punti, non è sufficiente postulare una serie infinita di punti per avere una linea, ma bisogna concepire una idea di linea primaria e indipendente da quella di punto. In altre parole, si potrebbe dire che per lui l'infinita divisibilità di una linea in termini geometrici non ne implichi la divisibilità ontologica, sicché vi è un 'salto ontologico' dal punto alla linea, e allo stesso modo dalla retta al piano, che non può essere compiuto per via di addizione infinita²². Similmente, anche dalla singola πληγή alla nota percepita vi è un salto – l'impatto è 'fuori' dal tempo, come il punto è 'fuori' dalla linea e la linea è 'fuori' dal piano – che può essere colmato solo ipotizzando una deficienza da parte del senso dell'udito.

Questa lettura, se corretta, pone a sua volta un nuovo problema. Se l'altezza di una nota non dipende né dalla velocità (Archita) né dal numero degli impatti (*Sectio*), da cosa dipende? Si dovrebbe postulare una caratteristica – meglio, una *qualità* – peculiare di ciascuna nota; il che vorrebbe dire tante qualità diverse per quante sono le altezze. Ciò farebbe di Senocrate un esponente, forse il più antico, di una teoria tutto sommato minoritaria nel panorama del pensiero acustico greco, cioè la teoria qualitativa dell'altezza dei suoni; e se così fosse, il suo collega e poi rivale Eraclide avrebbe preso un solenne abbaglio ad arruolarlo tra i *number-theorists* (per usare una felice espressione di Andrew Barker).

6. Teofrasto e l'ipotesi qualitativa

La testimonianza per noi più compiuta di un'acustica qualitativa si trova in un lungo escerto dal secondo libro del perduto trattato *Sulla musica* di Teofrasto (fr. 716 Fortenbaugh), citato da Porfirio nel *Commentario* a Tolomeo²³. Teofrasto confuta, riducendola *ad absurdum*, l'idea che la melodia – ossia una successione diacronica di altezze differenti – possa essere ridotta a numero

²¹ [ARISTOTELE], *Sull'indivisibilità delle linee* 968a.

²² Cfr. John DILLON, *The Heirs of Plato. A Study of the Old Academy (347-274 BC)*, Oxford, Clarendon Press 2003, pp. 113-116.

²³ Qui discuto il frammento soltanto negli aspetti attinenti al tema del saggio. Per una trattazione più ampia, che comprende anche i problemi testuali e interpretativi, e per i riferimenti alla cospicua bibliografia esistente, mi permetto di rinviare a Massimo RAFFA, *Theophrastus of Eresus. Commentary Volume 9.1. Sources on Music*, Boston-Leiden-Köln, Brill 2018, pp. 32-35; 45-67.

(ἀριθμός) e pluralità (πλῆθος, da intendersi assai probabilmente come riferita alla maggiore o minore frequenza degli impatti):

«Essi (= i sostenitori della teoria quantitativa) però non si erano resi conto che se è vero che la variazione (di altezza delle note) è una quantità, essa si verifica in ragione di una differenziazione quantitativa, e sarebbe una melodia o parte di una melodia; sicché se anche un colore differisce da un altro colore per quantità, come appunto è necessario che sia, allora dovrebbe essere una melodia o parte di una melodia, se appunto la melodia e l'intervallo sono numero e a causa del numero si ha la melodia e la sua variazione. E infatti se ogni intervallo è una pluralità, e la melodia origina dalle differenze tra le note, la melodia sarebbe così com'è poiché è numero. Ma se la melodia non è altro che numero, ogni cosa che può essere contata parteciperebbe anche della melodia, nella misura in cui partecipa anche del numero. Ora, se la pluralità è caratteristica del colore, che è cosa diversa dalla pluralità, e delle note, allora una cosa è la nota e un'altra cosa la pluralità che la riguarda. Ma se una nota è qualcosa di diverso da un numero, anche la nota grave e la nota acuta differiscono tra loro o come note, o per quanto concerne la pluralità».

Scartati il numero e la pluralità, non resta che attribuire alle singole note una caratteristica intrinseca o, forse meglio, una *qualità peculiare* (ιδιότης), che distingua una nota dall'altra:

«Ma se invece le note acute e le gravi differiranno tra loro in quanto note (ἢ φθόγγοι), non avremo più bisogno della pluralità, giacché la loro differenza di natura sarà sufficiente a generare le melodie e sarà possibile conoscere le differenze. Infatti non vi saranno più differenze secondo la pluralità, ma secondo la proprietà specifica dei suoni, come nel caso dei colori. Infatti nessun colore semplice differisce da un altro colore semplice per quantità: le quantità sarebbero uguali, così come, se si mescolasse il bianco al nero, in quantità uguali, non si direbbe che i numeri del bianco sono maggiori di quelli del nero, né che quelli del nero lo sono del bianco. E neppure se si mescolasse l'amaro con il dolce, poiché ciascuno è uguale all'altro nella misura in cui è intenso, ma la pluralità è egualmente intensa secondo la sua propria caratteristica».

Questa teoria qualitativa non è incompatibile soltanto con la nozione di pluralità che abbiamo fatto risalire all'archetipo della corda, ma anche con l'idea, propria del modello-missile, che la forza e la velocità giochino un ruolo

nella variazione di altezza. E infatti è proprio questo il bersaglio successivo della polemica teofrastea:

«Così né il suono (φωνή) acuto né il grave sono formati da più parti o si muovono secondo numeri maggiori; ma è possibile chiamare così questo e quello poiché vi è una grandezza caratteristica (ἴδιόν τι μέγεθος) del suono grave. Ciò risulta chiaro dalla forza esercitata nel caso di coloro che cantano. Come infatti essi hanno bisogno di una certa forza per emettere le note acute, così anche per emettere quelle gravi. Nel primo caso stringono i fianchi e allungano la trachea, restringendola con forza; nel secondo caso allargano la trachea e quindi rendono più corta la gola, poiché la larghezza fa ridurre la lunghezza. Similmente, negli *auloi* c'è bisogno di forza sia per insufflare sia quello più stretto sia quello più largo, affinché si riempiano di fiato. Anzi negli *auloi* ciò è ancora più evidente: infatti le note acute richiedono meno fatica perché si producono attraverso i fori più alti, mentre i suoni gravi hanno bisogno di una forza maggiore, se il fiato dev'esser fatto passare attraverso tutta la canna, cosicché per quanta lunghezza si aggiunge, si aggiunge altrettanta forza nel fiato. Nelle corde è chiaro che la situazione è uguale in ciascuno dei due casi, poiché quanto è più forte la tensione della corda più sottile, tanto è più grossa quella che sembra più rilassata; e così quanto è più forte il suono che proviene dalla più sottile, tanto l'altro è più grave. Infatti è dalla corda più grande che proviene il suono che più riempie l'ambiente circostante».

Tra acuto e grave non vi è dunque differenza nella quantità di forza, quanto piuttosto nella sua distribuzione; e si noti anche l'aggiunta, rispetto ad Archita, dell'esempio tratto dalle corde.

Ma il colpo decisivo di Teofrasto contro il modello del proiettile, e in parte anche contro quello della corda, si presenta, ancora una volta, nella forma di una *reductio ad absurdum*. Se le note differiscono per forza e velocità, com'è possibile che esistano le consonanze, cioè che siano sentite come consonanti due note percepite *simultaneamente*? Infatti, se una è più forte dell'altra, dovrebbe offuscarla; se è più veloce, dovrebbe arrivare prima all'orecchio. La risposta, ancora una volta, sta nella ἰδιότης di ogni nota:

«Come potrebbero alcune note essere consonanti, se non vi fosse uguaglianza? Ciò che è in eccesso infatti non si può mescolare, giacché ciò che eccede la misura risulta evidentemente al di fuori della mescolanza. Perciò nella mescolanza una parte maggiore del componente che è rilassato si mescola di più ai componenti più

forti, affinché vi sia uguaglianza di poteri: sicché se vi è consonanza, vi è anche uguaglianza tra gli elementi da cui essa nasce. Se infatti la nota acuta si muovesse secondo numeri maggiori, come potrebbe nascere la consonanza? e se, come si dice, la nota più acuta si sente più lontano poiché arriva più lontano in quanto il suo movimento è appuntito, oppure in quanto si muove a causa della pluralità, non potrebbe mai essere consonante con la nota più grave, né quando la si sente da sola – se appunto la consonanza si dà tra le due note – né quando la nota più grave rimane indietro (giacché essa non viene più udita perché la sua scomparsa passa inosservata). E soprattutto non potrebbe neppure esserci consonanza quando si odono entrambe: anche in quel caso infatti la nota acuta è più forte, tanto è vero che è capace anche di arrivare più lontano. Dunque essa sopravanza e schiaccia la nota grave, cosicché si appropria sempre della percezione, anche se la nota grave non viene ridotta nella sua potenza. Ma siccome la consonanza è qualcosa che esiste, e mostra uguaglianza tra i due suoni, allora esiste uguaglianza di potenza, mentre varia nella proprietà caratteristica di ciascuna».

È davvero un peccato che Porfirio non abbia salvato dall'oblio anche un po' della *pars construens* di questo ragionamento; ciò che ha citato è però sufficiente a far comprendere che Teofrasto immagina la relazione tra due note simultanee non tanto in termini di forza, quanto piuttosto di un rapporto tra *figura e sfondo*. In mancanza di una definizione più precisa, possiamo forse pensare l'enigmatica *ιδιότης* come un modo speciale in cui *la singola nota* si dà alla percezione: una qualità che le deriva da un complesso di fattori, tra cui il *modo* con cui è applicata la forza necessaria per emetterla (e non la quantità di forza), e il suo rapporto con le altre note.

«Infatti ciò che è più acuto è per natura più evidente, non più forte, ed è percepibile a maggiore distanza rispetto a ciò che è grave come appunto il bianco lo è rispetto a un qualsiasi altro colore, oppure come un altro oggetto che viene percepito non perché uno dei due oggetti possiede in misura minore dell'altro la sua specificità naturale o perché non si muove secondo gli stessi numeri, ma per il fatto che la percezione si rivolge a questo più che a quell'altro a causa della dissimiglianza rispetto all'ambiente circostante. Così, anche la nota grave giunge all'orecchio; ma l'udito percepisce più velocemente la nota acuta a causa della sua proprietà, non della pluralità che si trova in essa. E infatti, anche se la nota acuta giungesse più lontano, ciò non avviene perché si muove secondo numeri più grandi, ma per la sua figura, poiché il suono acuto si muove più in avanti e verso l'alto (*πρόσω μᾶλλον*

... καὶ ἄνω), mentre il grave si muove soprattutto uniformemente intorno (πέριξ κατ' ἴσον μᾶλλον).»

Anche gli esempi classici in questo tipo di testi – i cantori, gli *auloi* e i cordofoni – sono utilizzati da Teofrasto in funzione antifrastica rispetto alla teoria quantitativa:

«Ciò risulta chiaro anche dagli strumenti. Quelli che terminano con un corno e quelli che hanno la svasatura in bronzo risuonano meglio nell'ambiente circostante, poiché il suono si diffonde intorno in modo uniforme. E se ci si tocca il fianco mentre si canta una nota acuta, e poi di nuovo mentre si canta una nota grave, si potrebbe sentire di più, con la mano, il movimento nella regione del fianco nel caso della nota grave. Inoltre se di uno strumento si tocca la cassa armonica, il corno o il braccio quando si fa risuonare la corda sottile e quella che emette la nota grave, ancora si potrebbe sentire di più il movimento nella parte cava quando si fa risuonare la corda che emette il suono grave. Infatti la nota grave si diffonde in tutto l'ambiente circostante, mentre quella acuta si dirige in avanti oppure nella direzione in cui la invia colui che la emette. Se dunque la nota grave si muove intorno nella medesima misura in cui quella acuta si muove in avanti, allora non dovrebbe muoversi secondo numeri minori, come risulta chiaro anche dagli *auloi*. Infatti è più grave l'*aulos* più lungo, nonostante vi entri una maggior quantità di fiato e il movimento avvenga attraverso tutta l'aria. Ma la nota acuta non sarebbe differente neppure per velocità: infatti giungerebbe prima all'orecchio, e così non vi sarebbe consonanza; se vi è, allora vuol dire che entrambe hanno la stessa velocità, e dunque non sono numeri diseguali a produrre il rapporto delle variazioni di altezza; invece, i suoni sono tali per natura e per natura si combinano bene insieme (αἱ δὲ φύσει τοιαῖδε φωναὶ φύσει συνηρμοσμένα οὔσαι)».

Come l'altezza delle note si deve a una qualità, così accade anche per il fatto che alcune note, per la loro ἰδιότης, si combinino con altre. La polemica teofrastea sulle consonanze si regge evidentemente sull'idea che quando i teorici quantitativi parlano di maggiore velocità dell'acuto rispetto al grave intendano quella con cui *il suono raggiunge il soggetto percipiente*. Solo così infatti è possibile immaginare un tempo, comunque breve, in cui una delle due note dell'ottava venga percepita da sola, sia perché la più acuta, per così dire, 'arriva prima', sia perché la più grave 'rimane indietro' (ἐκλείπει) quando l'altra è ormai 'passata'. Se però l'obiezione di Teofrasto ha una qualche plausibilità rispetto al modello del missile, appare forzata rispetto a quello della

corda, poiché in quest'ultimo la pluralità non riguarda la velocità *esterna* del suono – in termini moderni, la sua velocità di propagazione – ma per così dire la sua velocità *interna*, ossia la successione degli impulsi. Anzi, nel modello della corda la differenza di pluralità tra note di altezza differente è usata proprio per spiegare la possibilità della consonanza e del suo contrario. Un esempio è offerto da un testo probabilmente coevo del nostro filosofo, ossia uno dei *Problemi* della sezione XIX della raccolta pseudoaristotelica²⁴:

«Perché ciò che è in antifona²⁵ è più piacevole di ciò che è all'unisono? Forse perché anche ciò che è in antifona è consonante, e precisamente in ottava? La relazione di antifona è infatti quella che nasce dalle voci dei ragazzi giovani e degli uomini adulti, le quali distano tra loro nelle altezze come la *nētē* rispetto alla *hypatē*. [...] D'altra parte l'ottava è l'intervallo in cui si esegue la *magadis*²⁶, poiché come nei metri i piedi hanno tra loro un rapporto di uguale a uguale, o di due a uno, o qualche altro rapporto²⁷, così anche le note di una consonanza hanno tra loro un rapporto di movimento (λόγον ... κινήσεως). Ora, nelle altre consonanze i termini di una delle due note non sono completi (ἀτελεῖς αἱ θατέρου καταστροφαί εἰσιν), ma finiscono a metà (εἰς ἥμισυ τελευτῶσαι); perciò non sono uguali per potenza. Essendo disuguali, vi è differenza nella percezione, come quando nei cori (alcuni) cantano più forte di altri alla fine (delle frasi). Ma nel caso della *hypatē* accade che essa abbia lo stesso termine della *nētē* nei movimenti periodici delle note (ἔτι δὲ ὑπάτη συμβαίνει τὴν αὐτὴν τελευτὴν <τῆ νῆτη>²⁸ τῶν ἐν τοῖς φθόγγοις περιόδων ἔχειν). Infatti il secondo

²⁴ *Questioni riguardanti l'armonia* ("Ὅσα περὶ ἁρμονίαν), problema 39 (qui riportato solo per la parte attinente al tema del saggio). Ho esposto altrove le ragioni per le quali ritengo che questo problema sia da ritenersi unico e non vada diviso in due (39A e B), come fanno diversi editori moderni (Massimo RAFFA, *Perché mi piace ciò che mi piace? La formazione del giudizio sulla performance musicale nella sezione 19 dei Problemi Pseudo-aristotelici*, in *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di Antonietta GOSTOLI, con la collaborazione di Adelaide FONGONI e Francesca BIONDI, Turnhout, Brepols 2017, pp. 413-425: 421, n. 14).

²⁵ Cioè in ottava.

²⁶ Il termine μάγadis, da cui deriva anche il verbo μαγαδίξειν, indica una modalità esecutiva consistente nel raddoppio della melodia in ottave. Un tempo si riteneva che fosse uno strumento musicale, ma un saggio ormai classico di Andrew BARKER (*Che cos'era la magadis?*, ne *La musica in Grecia*, a cura di Bruno GENTILI e Roberto PRETAGOSTINI, Bari, Laterza 1988, pp. 96-107) ha definitivamente chiarito la questione.

²⁷ Si riferisce al rapporto tra arsi e tesi nei diversi piedi, assumendo come unità di misura la breve, la cui quantità è stimata convenzionalmente pari alla metà di una lunga. Così, ad esempio, lo spondeo e il dattilo avranno un rapporto di uguale a uguale (2 : 2), il trocheo e il giambo doppio (rispettivamente 2 : 1 e 1 : 2), ecc.

²⁸ <τῆ νῆτη> non si trova nella tradizione manoscritta ed è un'integrazione del Wagener.

impatto della *nētē* nell'aria è la *hypatē* (ἡ γὰρ δευτέρα²⁹ τῆς νεάτης πληγῆ τοῦ ἀέρος ὑπάτη ἐστίν). Poiché terminano nello stesso punto, anche se non compiono lo stesso movimento, accade che l'effetto sia unico e comune a entrambe».

Poiché, essendo il rapporto dell'ottava 2/1 (διπλάσιος λόγος), la *nētē* ha il doppio degli impatti della *hypatē* nell'unità di tempo, ne consegue che un impatto su due arriverà al soggetto percipiente come 'rafforzato'; e soprattutto, quando termina l'emissione delle note, nessuna delle due si troverà 'a metà' del proprio movimento, come potrebbe accadere, per esempio, nella percezione di una quinta (in cui, dato che il rapporto è 3/2, tre impatti della nota più acuta avvengono nel tempo di due della più grave) o di una quarta (4/3). Il discorso deriva chiaramente dall'incrocio tra la dottrina pitagorica dei rapporti e l'osservazione empirica del moto delle corde vibranti e, perché l'argomentazione regga, è necessario assumere che le due note siano percepite *sempre* simultaneamente.

7. Il timbro, grande assente

Tra tutti i pensatori di cui abbiamo notizia, Teofrasto pare dunque il più convinto della natura qualitativa dei mutamenti d'altezza; ma neppure lui, per quanto è dato sapere, si occupa consapevolmente della caratteristica più inequivocabilmente qualitativa del suono: il timbro, pressoché ignorato nella manualistica e nella trattatistica musicale, tanto che non vi è neppure un termine che lo indichi. Ai fini dell'approccio quantitativo esso è del tutto ininfluenza: due note a distanza di un tono hanno sempre un rapporto di 9/8, non importa se ad eseguirle sia un cantore, un citarista o un auleta. Per di più, l'uso delle corde come strumento di indagine non predispone all'interesse per il timbro, poiché quello delle corde pizzicate degli strumenti antichi è abbastanza monotono. Si può quindi affermare che il problema del timbro sia estraneo modello-corda.

Il modello-missile, invece, in quanto fortemente legato all'archetipo della fonazione (vd. *supra*), comprende in sé anche la nozione della molteplicità

²⁹ Nel manoscritto C^a (Laurentianus Graecus 87, 4) si legge θάτερα in luogo di δευτέρα. La lezione non può essere accolta, tuttavia contribuisce forse meglio del testo trádito a spiegare la teoria acustica sottesa al discorso: infatti ad essere precisi non "il secondo impatto", ma "ogni secondo impatto" (cioè: un impatto su due) della nota più acuta coincide con un impatto della più grave.

delle emissioni e dei timbri. Una teorizzazione di ciò si trova nel *De audibilibus*:

«Tutti noi respiriamo la stessa aria, però emettiamo il fiato e la voce in modo diverso a causa delle differenze nelle cavità che stanno alla base dell'emissione (διὰ τὰς τῶν ὑποκειμένων ἀγγείων διαφοράς), attraverso le quali il fiato di ciascuno si fa strada fino all'ambiente esterno. Queste cavità sono la trachea, il polmone³⁰ e la bocca. La maggior parte delle variazioni nella voce è provocata dagli impatti dell'aria (αἱ ... τοῦ ἀέρος πληγαί) e dalle configurazioni della bocca (οἱ τοῦ στόματος σχηματισμοί), come è chiaro; e infatti tutte le variazioni dei suoni avvengono per questo motivo, e noi vediamo che le stesse persone riescono a imitare il verso del cavallo, della rana, dell'usignolo, della gru e di quasi tutti gli animali, utilizzando lo stesso fiato e la stessa trachea, poiché emettono l'aria dalla bocca in modi differenti. Anche molti uccelli sono in grado di imitare il verso degli altri uccelli quando lo ascoltano, per lo stesso motivo» (800a).

Le cause delle diverse qualità che può assumere la voce risiedono nelle cavità in cui si forma il missile – non solo nelle dimensioni o nella forma, ma anche in condizioni di altro tipo, come l'essere umide o secche, lisce o ruvide. Ne consegue che ai πάθη delle cavità fonatorie corrispondono le qualità delle voci; e infatti il *De audibilibus* è occupato in larga parte da un elenco di timbri, descritti con aggettivi afferenti alla sfera visiva o tattile: voci chiare (σαφεῖς), oscure (ἄσαφεῖς), limpide (λαμπραί), grigie (φαιαί), bianche (λευκαί), aspre (τραχεῖς) e dure (σκληραί). La varietà delle voci umane e dei suoni dell'*aulos* è molto maggiore rispetto a quella dei suoni ottenuti dalle corde, poiché deriva da un numero maggiore di variabili: nel caso della fonazione umana, le condizioni della trachea e del polmone, le configurazioni della bocca; nel caso dell'*aulos*, la rigidità e l'umidità delle anse, il materiale di cui è fatto il corpo dello strumento, la forma della svasatura, la presenza o l'assenza di risuonatori in corno. Per le corde, invece, il discorso si limita allo spessore, al modo in cui sono attorcigliate e alla maggiore o minore forza con cui sono pizzicate.

³⁰ Notare il singolare: per gli antichi lo πνεύμων era una cavità unica, cfr. Claudio TOLEMEO, *L'armonica*, op. cit., p. 761 n. 356.

Alle soglie dell'Ellenismo, come abbiamo visto, i due grandi modelli acustici del pensiero antico si trovano uno accanto all'altro e i loro confini cominciano a sbiadire; tuttavia, gli archetipi che li hanno generati sono troppo diversi perché si possa giungere ad una completa fusione. Sempre il *De audibilibus*, ad esempio, offre un curioso trattamento della nozione di pluralità degli impatti. Quando si parla di suoni messi da corde, essa è trattata come la loro condizione di udibilità³¹; quando invece si parla di voci, quella stessa pluralità di *πληγαί* diviene un difetto che fa percepire la voce come "ruvida" o "aspra" (*τραχεῖα*).

«D'altra parte capita che le voci siano aspre quando non si verifica un unico impatto dell'aria nel suo complesso, ma ve n'è invece uno frazionato in una serie di piccole parti; infatti ogni piccola porzione d'aria, raggiungendo l'orecchio separatamente, come se fosse provocata da un impatto diverso, rende frammentata la percezione, sicché una voce va perduta, un'altra raggiunge l'orecchio in modo troppo violento, e il contatto con l'orecchio è disomogeneo, come quando un oggetto ruvido viene a contatto con la nostra pelle» (803b).

Dunque l'udito non percepisce gli intervalli tra i diversi impulsi se il suono proviene da una corda; ma nel percepire una *φωνή*, allora la presenza di più impatti successivi frammenta la percezione e il risultato è cacofonico.

Come spero sia emerso, i modelli acustici elaborati dal pensiero greco operano come strumenti di analisi dell'esperienza percettiva. Essi fungono anche da potenti generatori di immagini, letterarie e non, e attraverso il processo metaforico annettono al linguaggio ampie aree dell'esperienza che altrimenti resterebbero inesprimibili. Questo però è un tema vastissimo che merita, probabilmente, d'esser trattato in altra sede.

³¹ Vd. *supra*, a proposito di Senocrate, e il riferimento al passo del *De audibilibus* in cui si accenna alla medesima teoria (n. 19).

Bibliografia

ARISTOTELE, *De lineis insecabilibus*, introduzione, traduzione e commento a cura di Maria TIMPANARO CARDINI, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1970.

ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di Giancarlo MOVIA, Milano, Rusconi, 1998.

BARKER, Andrew, *Che cos'era la magadis?*, ne *La musica in Grecia*, a cura di Bruno GENTILI e Roberto PRETAGOSTINI, Bari, Laterza 1988, pp. 96-107.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck 1999².

CREESE, David, *The Monochord in Ancient Harmonic Science*, Cambridge University Press 2010.

DILLON, John, *The Heirs of Plato. A Study of the Old Academy (347-274 BC)*, Oxford, Clarendon Press 2003.

KAIMIO, Maarit, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica 1977

MERIANI, Angelo, *Teoria musicale e antiempirismo nella Repubblica di Platone*, in *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli, Guida, 2003, pp. 83-112.

RAFFA, Massimo, *Acustica e divulgazione in Archita di Taranto: il fr. I Huffman come "protrettico alla scienza"*, in *Musica culti e riti dell'Occidente Greco*, a cura di Angela BELLIA, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2014, pp. 95-101.

RAFFA, Massimo, *Perché mi piace ciò che mi piace? La formazione del giudizio sulla performance musicale nella sezione 19 dei Problemi Pseudo-aristotelici*, in *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di Antonietta GOSTOLI, con la collaborazione di Adelaide FONGONI e Francesca BIONDI, Turnhout, Brepols 2017, pp. 413-425.

RAFFA, Massimo, *Suonare la parola, pronunciare la melodia. L'aulós come "doppio" strumentale della voce nel mondo greco-romano*, «Il Saggiatore Musicale» 2008/2, pp. 175-197.

RAFFA, Massimo, *Theophrastus of Eresus. Commentary Volume 9.1. Sources on Music*, Boston-Leiden-Köln, Brill 2018, pp. 45-67.

REECE, Steve, *Homer's Winged and Wingless Words: ΠΤΕΡΟΕΙΣ/ΑΠΤΕΡΟΣ*, «Classical Philology» 104/3, pp. 261-278

TOLEMEO, Claudio, *Armonica*, con il *Commentario* di Porfirio, a cura di Massimo RAFFA, Milano, Bompiani 2016.

L'apostolo della musica. Ritratto di Nadia Boulanger

Caterina Menichelli

Abstract

Nadia Boulanger (1887-1979) fu la musicista e didatta francese che scoprì e formò alcuni fra gli artisti che contribuirono a scrivere la storia della musica del '900, da Aaron Copland, Philip Glass, Quincy Jones e Astor Piazzolla, a Elliot Carter, Roy Harris, Virgil Thomson, Jean Francaix e Dinu Lipatti. Cresciuta a Parigi tra la *Belle Époque* e i ruggenti *Anni 20*, e dotata di un talento forgiato da anni di studi intensi, osò sfidare, con scelte coraggiose, i più basilari codici di comportamento del suo tempo: visse del proprio lavoro, partecipò a concorsi musicali di solito riservati agli uomini e diresse, prima donna in assoluto, orchestre prestigiose. Rinunciò alla composizione solo alla morte prematura dell'adorata sorella Lili, dedicandosi esclusivamente alla direzione d'orchestra e all'insegnamento. Le celeberrime *Wednesday Lessons* che teneva nel suo appartamento di rue Ballu a Parigi, o quelle del Conservatorio Franco-Americano di Fontainebleau, formarono negli anni schiere di musicisti, molti dei quali contribuirono allo sviluppo della tradizione classica nella musica americana. La sezione biografica del presente contributo è seguita da un approfondimento in cui si tracciano le linee guida del metodo educativo e didattico di Nadia Boulanger, ancora oggi fonte di ispirazione.

Parole chiave: Nadia Boulanger; Prix de Rome; Igor Stravinsky; Lezioni del Mercoledì; Direzione d'Orchestra; Boulangerie.



Abstract

Nadia Boulanger (1887-1979) was the French musician and teacher who discovered and taught some of the most important artists of XX century: Aaron Copland, Philip Glass, Quincy Jones and Astor Piazzolla, Elliot Carter, Roy Harris, Virgil Thomson, Jean Francaix and Dinu Lipatti. She was born in Paris and she lived here during the exciting periods of *Belle Époque* and *Roaring 20's*. Thanks to her talent and years of intense and serious studies, Nadia Boulanger also challenged the most basic life conduct codes of her time: she did not marry and she could live with earnings of her work; she took part in important competitions usually reserved to men and, above all, she was the first woman to conduct prestigious orchestras. She renounced to musical composition only when her beloved sister Lili died: from that moment Nadia devoted herself exclusively to orchestra conducting and teaching. With the lessons she gave both in her apartment of Rue Ballu in Paris (which became famous as *Wednesday Lessons*) and in the French-American Conservatory of Fontainebleau, Nadia Boulanger formed hundreds of pupils. Many of them became great musicians who contributed to develop the classical tradition of American music. A depth concerning the most important lines of her didactical and pedagogical strategies follows biographical section of this paper.

Keywords: Nadia Boulanger; Prix de Rome; Igor Stravinsky; Wednesday Lessons; Orchestra Conducting; Boulangerie;

1. Una vita straordinaria

Le biografie riportano un interessante aneddoto circa l'approccio che Nadia Boulanger, la grande musicista, didatta e direttrice d'orchestra francese, ebbe con la musica¹. Quando era molto piccola, non sopportava il suono del pianoforte ed esplodeva in urla e inspiegabili crisi di pianto quando i suoi

¹ Il titolo si riferisce a una definizione che Marguerite (più nota come Marie Blanche) de Polignac, figlia della celebre stilista Jeanne Lanvin e del nobile italiano Emilio Di Pietro, diede di Nadia Boulanger. Marie Blanche fu, infatti, prima sua allieva e in seguito fece parte per anni del quartetto vocale con cui la musicista francese realizzò alcune delle sue più celebri registrazioni. Si noti inoltre che per questa prima parte, di carattere biografico, si fa riferimento, quando non diversamente specificato, alle principali biografie su Nadia Boulanger elencate in bibliografia.

genitori, entrambi musicisti, si accingevano a suonarlo. Nascosto dietro pesanti tendaggi, il gigante aspettava. Una mattina la sirena dei Vigili del Fuoco raggiunse, con il classico segnale acuto e penetrante, il salone dove la piccola Nadia giocava tranquilla. I genitori, accorsi a consolare l'imminente sfogo di pianto, la trovarono invece seduta alla tastiera, concentratissima a ricreare la nota che aveva sentito. Cominciò così la straordinaria avventura umana e artistica di una donna che avrebbe cambiato per sempre il destino di molti musicisti del '900.

Figlia d'arte, i suoi genitori erano Ernest Boulanger e Raissa Myschetsky, una bella ragazza russa che si era perfezionata nel canto (era contralto), proprio con Ernest. Il padre di Nadia era un professionista di alto livello. Nato nel 1815, studiò al Conservatorio di Parigi con Valentin Alkan e François Halévy; nel '35 vinse il prestigioso *Prix de Rome* e negli anni successivi, dopo aver pubblicato alcune opere ad atto unico che ottennero un discreto successo, preferì abbandonare la carriera compositiva per dedicarsi interamente all'insegnamento. Amico di Gounod, Massenet, Saint-Saëns, ma anche di Jules Barbier e Jules Verne, incontrò quella che sarebbe diventata sua moglie durante una *tournée* in Russia in qualità di direttore d'orchestra. Non si hanno molte notizie su Raissa Myschetsky, tranne quelle riportate dalla stessa Nadia. Sosteneva, ma non se ne hanno prove certe, di avere origini nobili; di sicuro, invece, si sa che aveva ottenuto un diploma per esercitare la professione di insegnante a domicilio e che, dopo l'incontro con Ernest, lo seguì a Parigi per diventare sua allieva e, in seguito, sua moglie.

La prima abitazione dei coniugi Boulanger, al 25 di rue Maubege, era piccola ma vivace, frequentata dai principali protagonisti della musica francese del periodo e da numerosi altri intellettuali. Raissa prese l'abitudine di ricevere i suoi ospiti per il thè, il mercoledì pomeriggio, un appuntamento molto gradito che ben presto si trasformerà in una vera e propria occasione mondana. Anni dopo, Nadia trasformerà quegli incontri nelle celeberrime "lezioni del mercoledì", a cui partecipavano allievi musicisti di tutto il mondo.

Nadia Juliette Boulanger nacque quindi il 16 settembre 1887, lo stesso giorno in cui Ernest compiva settantadue anni. Cresciuta dai genitori secondo i più raffinati e rigidi ideali borghesi, ebbe, soprattutto con il padre, un rapporto tenero e giocoso e allo stesso tempo intellettualmente appassionante: ricorderà con affetto, molti anni più tardi, le lunghe conversazioni intrecciate

con il papà su questioni musicali. L'evento che, tuttavia, segnò più profondamente la giovane vita di Nadia fu la nascita della sorellina minore, Lili, il 21 agosto del 1893. Sembra che i genitori, prima di condurla a conoscere la piccola, le avessero fatto promettere di prendersene sempre cura, un impegno che ella assolse con un amore e una dedizione straordinari, letteralmente fino al suo ultimo respiro.

In una Parigi in piena *Belle Époque*, galvanizzata da eventi memorabili come i festeggiamenti per il centenario della Rivoluzione o l'Esposizione Universale (l'edizione del 1889 vide l'inaugurazione della Tour Eiffel), ma anche pervasa da un clima pieno di incertezze, precarietà e contraddizioni (il caso Dreyfus scoppiò in quegli anni), Nadia mosse i suoi primi passi in ambito musicale. Ernest e Raissa prima, e insegnanti privati (come Louis Vierne, grande organista e compositore) successivamente, le impartirono le prime lezioni di canto, solfeggio e pianoforte, ma già nel dicembre del '96, a soli nove anni, la ragazzina fu ammessa al Conservatorio Nazionale, sotto la guida di Auguste Chapuis, Charles-Marie Widor e Xavier Leroux. Non deve sfuggire la straordinarietà dell'evento: a quei tempi, infatti, le donne in Conservatorio erano una rarità, essendo quasi impossibile per loro perseguire una carriera in ambito esclusivamente musicale. Nadia rappresentava quindi una fulgida eccezione non solo per la serietà dimostrata negli studi (Chapuis la definì un'allieva eccezionalmente dotata), ma anche per i costanti successi nelle competizioni periodiche che, allora, segnavano la promozione da un anno all'altro in Conservatorio.

Anche Lili stava però dimostrando un precoce quanto inaspettato talento. Nonostante il comparire dei primi sintomi di quella malattia (allora sconosciuta, oggi si pensa al Morbo di Crohn) che l'avrebbe fatta soffrire per tutta la vita conducendola a una morte prematura, ella continuava a dare segni di un'attitudine straordinaria per la musica, persino migliore di quella della sorella: all'età di tre anni, per esempio, era già capace di cantare a orecchio un brano accompagnata al piano da Fauré. Se le doti di Lili spiccavano per purezza e facilità di espressione, quelle della sorella maggiore si imponevano a costo di tanto studio e sforzo applicativo, ma la ragazza non fu mai invidiosa, anzi, adorava Lili e la proteggeva costantemente come una seconda madre. Ruolo, questo, che Nadia avrebbe dovuto incarnare ben presto quando, il 14 aprile 1900, forse per l'aggravarsi della malattia polmonare contratta qualche

anno prima, Ernest Boulanger morì improvvisamente per un *ictus*. Raissa e le ragazze, quindi, si ritrovarono da sole ad affrontare le sfide di una società complessa, soprattutto per le donne di quell'epoca; Nadia, che al tempo aveva solo tredici anni, sembrò comprendere e accettare il fatto che per lei il tempo dei giochi e della spensieratezza era finito e che da lì in poi, sulle sue spalle, sarebbero gravate le responsabilità dell'intera famiglia.

La prematura scomparsa di Ernest era stata una tragedia non solo umana, ma anche economica. Lili era troppo piccola e cagionevole di salute per far fronte alla situazione, mentre Raissa, dal canto suo, non aveva mai lavorato in maniera stabile ed era abituata a un tenore di vita abbastanza oneroso per l'epoca. Fu Nadia a far fronte alle necessità finanziarie sia attraverso l'attività di solista all'organo (il primo concerto pagato fu entusiasticamente annotato dalla madre nel diario!) sia, cosa che le avrebbe cambiato la vita, cominciando a insegnare agli allievi (non tanto più piccoli di lei a dire il vero) che, almeno agli inizi, le furono inviati dagli amici del padre.

La mancanza di una guida e di una figura di riferimento fu però, in parte, colmata dal rapporto con due uomini che, in maniera diversa, contribuirono alla formazione della giovane musicista. Il primo fu Gabriel Fauré, alle cui ambitissime lezioni Nadia fu ammessa intorno al 1904 entrando ufficialmente a far parte del cosiddetto “Gruppo di Fauré” insieme a Ravel, Cortot, Ducasse ed Enescu. L'altro era il celeberrimo pianista e virtuoso Raoul Pugno, vero e proprio mentore di Nadia, che la introdusse negli ambienti più importanti della musica francese ed internazionale, facendola esibire al suo fianco durante i concerti; le affidò anche importanti progetti musicali come il contributo alla composizione de *La ville morte*, opera tratta dall'omonimo dramma di Gabriele D'Annunzio. Il poeta italiano si disse stupito ed esaltato dalle doti musicali di Nadia che rappresentava, a suo dire, l'anima stessa della partitura.

Nel 1907, quando la Boulanger aveva appena vent'anni, visse un'esperienza che oltre ad avere conseguenze determinanti per la sua carriera, ne dimostra ancora oggi, in modo inequivocabile, la tempra e lo straordinario carattere. Sfidando le più consolidate tradizioni dell'epoca, infatti, l'indomita musicista si presentò al *Prix de Rome*, il più prestigioso e blasonato concorso istituito in Francia per far emergere le eccellenze artistiche. Si trattava di un'istituzione molto antica (era nato da un'idea di Colbert, nel 1666), votata a premiare i migliori nel campo delle arti figurative e nella musica; chi si

aggiudicava il Primo Premio Assoluto riceveva una sostanziosa borsa di studio e la possibilità di soggiornare per un anno, a Roma, presso l'Accademia di Francia, a Villa Medici. Il regolamento era severissimo e nonostante non ci fosse nessun divieto ufficiale, mai nessuna donna era riuscita a imporsi fra i vincitori. Dopo due o tre tentativi andati a vuoto, finalmente nel 1908, la Boulanger superò tutte le eliminatorie e si presentò, *da sola, senza dama di compagnia*, a Compiègne per la prova finale di composizione. Qui l'aspettava una vecchia conoscenza di suo padre, quel Camille Saint-Saëns che, in più di un'occasione, aveva definito la partecipazione attiva delle donne in ambito musicale, uno *scherzo della natura*. Per nulla intimidita dalla fredda accoglienza, né tantomeno dagli altri concorrenti, Nadia si accinse ad affrontare la prova finale che consisteva nel comporre una fuga a quattro voci su basso assegnato. E qui accadde ciò che nessuno si aspettava: per il gusto e l'orecchio della musicista, infatti, il tema suggerito per la fuga non era adatto alle voci umane e quindi presentò alla Commissione un brano esclusivamente strumentale. Saint-Saëns, forse più adirato per l'aperto affronto che per squisite ragioni di regolamento, ne propose l'immediata squalifica. Nadia difese strenuamente la sua scelta compositiva, rispondendo con argomenti pertinenti alla tagliente lettera inviata dal suo avversario; inviperito a tal punto da perdere il controllo sulla polemica montata all'istante da giornalisti e opinione pubblica, Saint-Saëns si vide però sconfessato addirittura dal Ministro dell'Istruzione in persona che si pronunciò pubblicamente in favore della giovane donna. Alla fine Nadia non riuscì a vincere il Primo Premio Assoluto (nonostante il suo brano *La sirène* fosse stato accolto entusiasticamente dal pubblico), ma la sua fu comunque un'impresa di portata storica: l'inaspettato esito di quello che venne ribattezzato *l'affaire fugue* avrebbe di fatto aperto le porte ad altre donne nella secolare storia del *Prix de Rome*.

Tutto questo accadeva mentre, sullo sfondo, la città di Parigi si apprestava a vivere una stagione di straordinario fermento culturale. Annunciato solo qualche anno prima da un'ammirabilissima mostra di quadri al Petit Palais, l'interesse per la cultura russa si rinnovò entusiasticamente all'arrivo in città de *Les Ballets Russes*, la compagnia di danza che riuniva i migliori talenti dei principali teatri dell'impero. La serie di balletti organizzati e promossi dall'eccentrico impresario Sergej Diaghilev, tuttavia, non si limitava a presentare il meglio dell'arte coreutica russa, ma proponeva al pubblico una vera

e propria *summa* delle avanguardie artistiche di quel tempo: il vibrante talento delle due *étoiles* Anna Pavlova e Vaslav Nijinsky si esprimeva attraverso l'innovativo linguaggio coreografico di Michel Fokine ma, soprattutto, sulle note di musicisti geniali tra cui Ravel, Debussy, Satie, Prokofiev, De Falla e un allora quasi sconosciuto Igor Stravinsky. Di costui, in particolare, il 25 giugno del 1910 fu rappresentato *L'uccello di fuoco*, un balletto incredibilmente innovativo che lasciò gli astanti attoniti ed estasiati per i ritmi incalzanti e l'uso delle dissonanze. Tre anni dopo, sempre su un progetto di Diaghilev, le posture inconsuete e provocatorie del primo ballerino Nijinsky e l'innovativa musica di Stravinsky, scioccarono il pubblico accorso al Teatro degli Champs-Élysées ad ammirare la prima del nuovo balletto *La sagra della primavera*. L'aperta ostilità della platea corroborata dagli impietosi giudizi della critica (Pierre Lalo definì l'opera del maestro come un vero e proprio "trionfo della stecca"), non trovarono l'accordo di Nadia Boulanger che, dal canto suo, rimase talmente colpita da quelle nuove sonorità che fece di tutto per farsi presentare il geniale musicista russo. Cominciò da allora un'amicizia straordinaria e profondissima che proseguì fino alla fine della vita di entrambi i personaggi: Nadia fu un costante punto di riferimento per Stravinsky (che era solito inviarle le sue partiture in visione prima della pubblicazione) anche per via delle commissioni che, almeno agli inizi, ella riuscì a fargli ottenere (tra cui la musica per il balletto *Le renard* voluta dalla Principessa de Polignac, grande amica di Nadia). L'episodio della *Sagra della Primavera* dice però qualcosa in più anche rispetto alla mentalità della Boulanger. Tanto severa e tradizionale negli studi, quanto moderna e aperta alle provocazioni della musica contemporanea, Nadia più volte spiegò che non esisteva differenza di dignità fra il *modo* antico e quello recente a patto che la melodia commuovesse l'anima nel profondo, comunicando sentimenti ed emozioni. Attentissima ed aperta all'innovazione, se qualche brano eccitava la sua curiosità (alimentata da una conoscenza impressionante del repertorio classico) la Boulanger non esitava a prenderlo in considerazione, introducendolo immediatamente nel già ricco programma di analisi previsto per le sue classi di composizione. Non a caso fu ancora lei a riconoscere la portata storica della dodecafonia di Schönberg (benché non amasse quello stile, considerato troppo freddo e distaccato). "Le dissonanze di oggi sono le consonanze di domani", amava ripetere.

Col passare del tempo anche le attitudini musicali di Lili si imposero in tutta la loro grandezza. Dotata di un talento purissimo, forgiato, pure nel suo caso, dagli studi condotti sotto l'egida dei migliori maestri dell'epoca, Lili riusciva in maniera semplice e lineare in ciò che a Nadia costava mesi di sforzo e applicazione serrata. Fu probabilmente in quel periodo che la Boulanger maturò, almeno in se stessa, la convinzione che comporre non fosse propriamente la sua strada, rivolgendo così tutta l'attenzione all'insegnamento e alla direzione. Nonostante l'aggravarsi delle condizioni di salute, Lili pubblicò, fra il 1910 e il 1912, alcune delle sue composizioni più belle (il *Nocturne* e il suo capolavoro, *Pour le funérailles d'un soldat*), ma l'apice del successo arrivò l'anno seguente quando partecipò al *Prix de Rome* aggiudicandosi, a soli vent'anni, il Primo Premio Assoluto con la cantata *Faust et Hélène*.

Per Nadia fu una grande gioia, perché era stato anche grazie alla sua tenacia nel resistere alle ostilità della Commissione che la sorella minore aveva potuto partecipare alla prestigiosa competizione; tuttavia il fatto di non aver conquistato il riconoscimento più ambito le instillò ancora più dubbi sul corso delle sue scelte professionali. A quel periodo di crisi si aggiunse il dolore per la morte dell'adorato mentore Pugno che si spense improvvisamente in Russia, il 3 gennaio del 1914, proprio nel mezzo di un'importante *tournee* a cui partecipava anche Nadia. Come se non bastasse, pochi mesi dopo, l'Europa fu travolta dai tragici eventi della Prima Guerra Mondiale che spensero per sempre le luci e i fasti della *Belle Époque*. In quegli anni travagliati, tuttavia, le sorelle Boulanger diedero prova di grande forza d'animo e generosità fondando un'associazione caritatevole, tutta al femminile, che aveva lo scopo di far arrivare al fronte lettere e oggetti personali ai tanti amici musicisti costretti a combattere in trincea. Il successo dell'iniziativa fu tanto che, ben presto, diversi filantropi e benefattori, soprattutto di area statunitense, si misero in contatto con le due donne per partecipare attivamente al progetto. Fu così fondato il *Comité Franco-Américain du Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, che ben presto si arricchì addirittura di una *Gazette* allo scopo di portare un barlume di umanità e di normalità in quelle vite oppresse dagli orrori della guerra. Quando finalmente il conflitto terminò, il progetto del *Comité* non venne accantonato. Con l'interessamento di Walter Damrosch, allora direttore stabile della New York Symphony, e sotto la direzione di

Henry Casadesus, che coordinava il lavoro di molte altre persone coinvolte nel progetto (tra cui la stessa Nadia che padroneggiava entrambe le lingue), nel 1919 prese avvio, in forma sperimentale, una scuola di musica franco-americana destinata alla formazione del capobanda. Anni più tardi, dal perfezionamento dell'idea, che aveva riscosso un immediato successo, sarebbe nato il celebre Conservatorio Franco-Americano di Fontainebleau in cui si formarono i principali talenti della nascente musica classica americana.

Il destino, però, ricomparve, proprio in quel periodo, a presentare il suo triste conto alla famiglia Boulanger. La giovane Lili, stremata nelle forze dalla lunga lotta contro la sua malattia, si spense il 15 marzo del 1918; sul letto di morte riuscì però a dettare, a una Nadia sgomenta e addolorata, la sua ultima composizione, il *Pie Jesu*, una cantata per arpa, organo e voce sola. Insieme a *La vieille prière bouddhique* e ad altre sue opere di rara bellezza e perfezione formale, la sfortunata musicista francese lasciava in eredità al mondo una testimonianza del suo talento e un ricordo duraturo della sua pur breve vita. La sorella Nadia ne sarebbe stata il fiero e perenne custode.

La mattanza della Grande Guerra era appena finita e nessuno pensava che di lì a pochi anni una crisi economica senza precedenti e la tracotanza dei totalitarismi avrebbero condotto il mondo alla follia nazifascista e a un nuovo, terribile, conflitto. Spesso la vista degli uomini è miope come la loro immaginazione e in quel periodo, soprattutto Parigi, sembrò reimmersi per qualche tempo nel clima festoso e spensierato che Ernest Hemingway definì *Festa mobile*, dal titolo di un suo famoso romanzo. L'economia prese forza dalla rapida crescita dei settori meccanico, chimico e tessile, mentre dagli Stati Uniti i principi del fordismo e del taylorismo rivoluzionavano (spesso sulle spalle degli operai) l'assetto produttivo delle fabbriche. Un fiume di soldi si riversò sulla capitale che si riempiva giorno dopo giorno di locali notturni e caffè alla moda; quando poi, intorno al 1919, per scappare dalla politica protezionista e bigotta del governo statunitense, molti ricchi e intellettuali americani si trasferirono a Parigi, la città raggiunse il suo massimo fulgore. Era il 1920, l'epoca dei cosiddetti *anni folli*, quando di notte i parigini migravano da una festa all'altra e le orchestre suonavano *jazz*, mentre anche le sale da ballo (e non solo le gallerie d'arte) si riempivano delle tele di Picasso, Chagall e Modigliani. Tornarono di moda i salotti letterari, ma con una sfumatura meno paludata e più festaiola. Celeberrimo in città era quello di Gertrude

Stein, la protettrice degli artisti: qui Scott ed Zelda Fitzgerald, ma anche Ernest Hemingway, non si perdevano un party. Se anche non si faceva parte dell'*élite* culturale, non mancavano certo le occasioni di svago, fra una proiezione al cinema con i magici “effetti speciali” di Georges Méliès e un ballo sfrenato nei locali dove si esibiva la *Revue nègre*, con la sua stella, la desideratissima *Venere nera*, Josephine Baker.

Anche la vita di Nadia Boulanger fu contagiata da quell'ondata di entusiasmo, vitalità e fiducia nel futuro: la sua carriera di musicista, direttrice d'orchestra, e soprattutto didatta, prese il volo e si consolidò proprio in quegli anni. Innanzitutto, il 26 giugno del 1921, dopo una serie di tentativi ed esperimenti, aprì ufficialmente i battenti il Conservatorio Franco-Americano, con sede in un elegante palazzo immerso nel verde della cittadina di Fontainebleau, non lontano da Parigi. La scuola riscosse fin da subito un grande successo e accolse anche molti musicisti da tutta Europa, sebbene l'obiettivo principale fosse di aiutare soprattutto gli artisti d'oltreoceano a espandere il loro talento sviluppando un'identità musicale e compositiva che fosse *propriamente* statunitense. Tra costoro, iscritti a quel primo anno, c'erano Aaron Copland, Melville Smith, Virgil Thomson, Elliot Carter, Roy Harris, Walter Piston e Roger Session, destinati a incarnare la nuova generazione di compositori di musica classica americana. Per tutti, Nadia Boulanger aveva in serbo un rigido programma che affiancava alle attività squisitamente musicali (composizioni, esecuzioni strumentali, ascolto di concerti), una serie di esperienze di carattere artistico (visite ai musei, ai giardini e ai palazzi più prestigiosi) pensate per forgiare la sensibilità di quelle menti ai canoni della bellezza ideale.

Nel frattempo, nell'autunno del 1921, presero forma definitiva le famose lezioni che la musicista teneva nel suo appartamento parigino, al numero 36 di rue Ballu. Il giorno prescelto, per lo meno all'inizio, fu il mercoledì (forse memore dei pomeriggi culturali che Raissa, ai tempi d'oro, organizzava per l'intelligenza parigina). Ogni incontro durava circa due ore nelle quali gli allievi dividevano i loro sforzi fra lettura a prima vista dei brani in esame (che spaziavano dall'antichità alle avanguardie), analisi della partitura ed esecuzione degli esercizi pensati dall'insegnante. Tutto era organizzato nei minimi dettagli, dalla distribuzione delle partiture sulle sedie alla sistemazione degli allievi (mai a caso, ma a semicerchio e secondo le parti vocali assegnate, così

che, alla richiesta di Nadia, il brano potesse essere cantato in coro, a cappella). Col tempo la fama della bravura di Nadia aumentò, di pari passo con il numero di studenti che le chiedevano lezioni. In genere l'età non rappresentava un ostacolo: se l'allievo fosse un bambino talentuoso o un adulto con esperienza non le importava, mentre fondamentale era applicarsi con la massima serietà ed attenzione. L'insegnante, infatti, era estremamente esigente, non tollerava atteggiamenti pressapochisti e non risparmiava critiche anche molto severe, lanciate quasi con *nonchalance* all'indirizzo del malcapitato, il tutto mentre si aggirava vigile intorno alle postazioni. Infaticabile ed appassionata, negli anni della maturità Nadia arrivò ad avere quasi tutti i giorni della settimana occupati dalle lezioni (tranne quando era in *tournee*). Raccontano le biografie che non si fermava neanche per il pranzo: a mezzogiorno esatto, un cameriere le posava sul pianoforte un piatto con un'omelette che lei letteralmente *piluccava* senza interrompere minimamente l'esame dell'esercizio, intervallando ogni boccone a una frase o a un accordo.

La stagione fra le due guerre la vide anche protagonista di numerosi viaggi all'estero, soprattutto negli Stati Uniti, in veste di conferenziera e direttrice d'orchestra. L'idea dei *tour* statunitensi maturò con l'aumentare della sua fama presso gli studenti americani che affollavano, anno dopo anno, le lezioni private o quelle al Conservatorio di Fontainebleau. Non si contano, nell'arco della vita di Nadia, le trasferte musicali all'estero: poteva partire anche due volte l'anno, se il giro si limitava all'Europa, e proseguì fino ad un'età molto avanzata. Il primo *tour* negli USA, però, fu nel 1925 e seguì uno schema che, da allora, si ripeté con un identico rituale. Di solito erano previsti concerti presso i teatri più importanti; qui la Boulanger, nella sua celeberrima *black evening gown*, confezionata su misura dall'amica *couturière* Jeanne Lanvin (rivale di Coco Chanel nel ruolo di *grande dame* dell'alta moda parigina), si esibiva o come solista, all'organo, o come direttrice d'orchestra (in più occasioni, nei suoi numerosi viaggi oltreoceano, diresse la *New York Symphony Society*, la *Boston Symphony* e la *Philadelphia Orchestra*). Un'altra attività molto apprezzata era quella di conferenziera. Le sue *lectures* dedicate alla musica rinascimentale o contemporanea erano ammiratissime e seguitissime anche perché la relatrice le preparava con un'accuratezza tale da rasentare la pignoleria. Nadia, che si accompagnava spesso al pianoforte per illustrare meglio le sue idee, amava presentare al pubblico esempi della migliore tradizione

musicale europea, spaziando con libertà e altrettanto rigore dall'antichità alle avanguardie. Le conferenze riscosero sempre un successo immediato e un plauso unanime, cosa che non accadde, invece, con i concerti in veste da direttrice. Qui dovette lottare contro i pregiudizi di un ambiente tradizionalmente tutto al maschile: fu spesso accolta con freddezza e diffidenza, talvolta anche con aperta ostilità, ma in tutte le occasioni la sua eccezionale conoscenza della partitura e un *pathos* interpretativo fuori dal comune, nato, a sua volta, da un'approfondita conoscenza degli stili e del repertorio, riuscirono a prevalere sul sospetto che spesso caratterizzava l'accoglienza di orchestrali e critica specializzata.

La fama e il successo che accompagnavano i progetti della Boulanger non tardarono a farla conoscere negli ambienti del mecenatismo francese. La frizzante atmosfera degli anni '20 avevano riportato in auge la tradizione dei mecenati e dei loro *protégés*. Nadia si tenne lontana dal circolo di Gertrude Stein, forse troppo moderno e scandaloso per la sua educazione tradizionalista e conservatrice, ma fu presto invitata in quello, meno famoso ma molto più ricco ed esclusivo, della Principessa de Polignac. Winnaretta Singer, ereditiera statunitense (il padre era il fondatore della *Singer Company*, storica fabbrica di macchine da cucire), sposata in seconde nozze col Principe Edmond de Polignac, era una donna fuori dal comune. Amante delle arti e soprattutto della musica (per il suo quattordicesimo compleanno aveva voluto in regalo l'esecuzione privata di un quartetto di Beethoven), viaggiava costantemente fra gli USA e l'Europa dando spesso feste nei suoi palazzi, celebri per lo sfarzo e per la raffinatezza dei concerti che vi si tenevano. La Principessa si distinse anche come benefattrice: fu lei a dare corpo all'idea di Marie Curie facendo riconvertire alcune sue *Limousine* in altrettante ambulanze su cui erano stati montati i primi, ingombranti, apparecchi radiografici trasportati nei campi di battaglia per prestare soccorso ai feriti della Seconda Guerra Mondiale. In ambito artistico fu la generosa mecenate di musicisti e compositori, molti dei quali presentati dalla Boulanger con cui aveva iniziato un sodalizio umano e musicale che durò fino alla fine della loro vita. Fu lei a finanziare il progetto Monteverdi e a commissionare opere a Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, De Falla e, ovviamente, Stravinsky.

Per tutta la vita Nadia Boulanger dovette combattere contro i pregiudizi e le convenzioni più radicate della sua epoca, non solo nella vita privata ma

soprattutto in quella professionale. Non si sposò mai e, nonostante questo, provvide sempre, con i ricavi del suo lavoro di musicista e insegnante, al sostentamento suo e della sua famiglia. È appena il caso di notare che a quell'epoca era considerato sconveniente che le donne si dedicassero alle attività musicali; le allieve del Conservatorio, anche numerose, avevano come unico scopo l'essere in grado di allietare la serata in occasione dei ricevimenti eleganti offerti dal legittimo consorte. Senza parlare delle signore che decidevano di vivere del proprio lavoro: anche se rimaste vedove o in condizioni di non poter scegliere diversamente, rientravano inevitabilmente nella poco decorosa definizione di *demi-mondaines*, quasi prostitute in altre parole. Ma nemmeno dal lato lavorativo le cose, per Nadia, procedevano semplicemente; dopo anni di duro lavoro e soprattutto dopo i tanti, straordinari, successi professionali e una fama che aveva ormai varcato i confini nazionali, sua ambizione naturale era di vedersi assegnata una cattedra fissa al Conservatorio. E invece: nel 1931 le fu rifiutata la classe di Composizione al Conservatorio Nazionale, mentre nel '35, all'*École Normale*, non sussistendo alcuna scusa per respingere la sua domanda le fu comunque affiancato Stravinsky con l'incarico di supervisionare i progressi degli allievi. L'ostacolo maggiore, tuttavia, fu rappresentato dalla direzione delle orchestre, soprattutto se autorevoli e blasonate: già quelle americane si erano mostrate particolarmente indisciplinate, ma la *Royal Philharmonic* di Londra, diretta da Nadia il 24 novembre del 1936, non fu da meno. Curiosità, diffidenza e manifesto senso di superiorità da parte degli orchestrali furono affrontati con la consueta professionalità e attenzione alla musica (l'unica cosa che contava davvero, la bellezza della musica, sentenziò Nadia per riconquistare l'attenzione della riottosa platea dei musicisti).

La fibra di Nadia Boulanger era più forte delle difficoltà che il destino le aveva riservato. Impegnata su più fronti (l'insegnamento, le *tournées* all'estero, le conferenze), trovò anche il tempo di occuparsi di un progetto, considerato tra i vertici della sua carriera, legato alla musica di Claudio Monteverdi. Esso prese corpo nei primi anni '30, proprio mentre la furia irrazionale delle ideologie nazifasciste imperversava ormai in molte nazioni. Forse il tentativo di sfuggire a quella terribile realtà portò intellettuali e musicisti a rifugiarsi in un rinnovato interesse per l'antichità e, in particolare, per la musica rinascimentale. Dopo una serie di concerti che, in quegli anni, Nadia

aveva dedicato a Bach e a Vivaldi, nel 1936 propose *Il lamento della ninfa* di Monteverdi; il successo fu tale da convincere la Boulanger, i suoi collaboratori (tra cui i cantanti del quartetto, le due soprano Maria Modrakowska e Marie Blanche Polignac, Doda Conrad e Hugues Cuénod) con la Principessa de Polignac (che finanziò il progetto) a recuperare e incidere alcune delle opere fondamentali del musicista italiano, da lungo tempo dimenticato. Il lavoro di esegesi compiuto dalla Boulanger e dal suo *ensemble* fu esemplare: non solo venne recuperata la gran parte dei madrigali di Monteverdi ma furono anche eseguiti servendosi degli strumenti originali dell'epoca (come l'arpicordo). L'album, uscito nel 1937 a cura della casa editrice musicale *La boîte à musique*, conteneva anche un libretto di presentazione a cura di Paul Valery che si era occupato della dotta dissertazione introduttiva.

Prima dello scoppio della II Guerra Mondiale Nadia ebbe il tempo di tornare a viaggiare negli Stati Uniti, paese in cui fu si rifugiò quando, nel '39, Parigi fu occupata dai nazisti e anche la tenuta di Gargenville, dove la famiglia Boulanger aveva una proprietà subito trasformata in rifugio per tutti coloro (Stravinsky compreso) che scappavano dalla città, non fu più sicura. Quando l'intera Francia capitolò, Nadia, che ancora tentennava, fu costretta ad accettare la proposta di Melville Smith che prevedeva un lavoro da insegnante (e quindi il trasferimento) alla *Longy School of Music* di Cambridge in Massachusetts. La partenza, però, fu più difficile del previsto e prese una piega rocambolesca che avrebbe potuto facilmente finire in tragedia. Dopo aver distribuito tutto il denaro che possedeva agli amici e ai conoscenti costretti a rimanere in Francia, Nadia dovette recarsi a Vichy per ottenere il visto di uscita; il piano era di scappare passando per la Spagna ma, all'improvviso, dovette cambiare strategia perché nel frattempo anche quel paese era caduto nelle mani delle truppe di Himmler. La decisione fu talmente repentina che non ci fu nemmeno il tempo di cambiare il biglietto del treno e Nadia si ritrovò alla stazione, sul binario del convoglio per Lisbona, senza soldi, armata soltanto della sua valigia. Una donna sola, in partenza per un paese straniero, senza documenti di viaggio e in evidente stato di necessità, erano gli elementi perfetti per fare insospettare la polizia. Quando tutto sembrava ormai perduto, un distinto gentiluomo inglese a passeggio lungo il binario, accortosi di quella signora in difficoltà, si offrì *in extremis* di pagarle il biglietto, salvandole la vita ma rimanendo per sempre anonimo.

Gli anni che la musicista francese trascorse negli Stati Uniti al riparo dalla guerra non furono inoperosi, anzi. In pratica i proventi di ogni concerto, lezione pubblica o conferenza di cui ella si rese protagonista furono raccolti e devoluti in beneficenza ai tanti che non erano potuti scappare lontano dall'Europa. Quando finalmente il conflitto finì e la Boulanger fece ritorno a Parigi molte cose erano cambiate; tanti dei suoi più cari amici e confidenti erano scomparsi in quegli anni, come Paul Valéry o la Principessa de Polignac o, ancora, Antoine de Saint-Exupéry, l'indimenticato autore de *Il piccolo principe*, inghiottito col suo velivolo dal mare davanti a Marsiglia dopo aver partecipato alla sua ultima missione militare contro i nazisti. Altri invece si erano trasferiti all'estero, come Stravinsky, che aveva deciso di rimanere con la nuova moglie negli Stati Uniti.

Verso la fine degli anni '50, Nadia Boulanger si avviava ormai a compiere settant'anni e nuove sfide si profilavano all'orizzonte. A parte l'aggravarsi di alcuni problemi di salute che la tormentavano dalla gioventù, dal punto di vista professionale l'avvento della dodecafonia sembrò per un attimo offuscare la sua stella. Arnold Schönberg dichiarò che, pur avendo condizionato seriamente la musica del ventennio 1920-1940, l'egemonia della Boulanger doveva ora considerarsi definitivamente superata. In realtà, nonostante i cambiamenti epocali nel gusto e nella scrittura musicale, il talento di Nadia come didatta era così profondo che gli allievi continuarono in gran numero a bussare alla porta del suo appartamento in rue Ballu. Finché poté, inoltre, continuò a viaggiare: si spostò molte volte in giro per l'Europa, nel '58 partì per l'ennesimo *tour* di conferenze e concerti negli Stati Uniti e, nel 1962, accompagnò in *tournee* in Turchia la celebre pianista Idil Biret, sua allieva e protetta. Diede lezioni e organizzò conferenze fino a quando le forze glielo permisero mentre, ancora una volta, volle dedicare l'ultimo atto della sua vita alla sua amata sorella Lili. Era l'inverno del 1978 e l'anziana musicista era stata ricoverata d'urgenza in ospedale per una setticemia; gli amici erano accorsi temendo il peggio ma, incredibilmente, non solo si riprese ma dedicò gli ultimi mesi a curare una nuova edizione delle opere di Lili, ripubblicate in parte dalla casa editrice Schirmer e in parte dell'editore Durand.

Nadia Boulanger si spense il 22 ottobre del 1979. Ai suoi funerali accorsero tanti dei suoi allievi ed amici più cari, tra cui Daniel Barenboim, Jean Françaix, Igor Markevitch e i Principi Ranieri e Grace di Monaco; molti altri,

come Aaron Copland, erano troppo anziani per recarsi in Francia ma fecero comunque sentire il loro affetto e la loro tristezza per colei che era stata un vero e proprio faro nella loro vita. Fra gli amici musicisti accorsi al suo capezzale negli ultimi giorni, ci fu Leonard Bernstein che raccontò in seguito questo aneddoto: avvicinandosi a Nadia per salutarla le chiese cosa sentisse, in quel momento, nella sua testa. “*Una musica... né principio, né fine*” sembra sia stata la sua risposta.

2. La Boulangerie

Con questo gioco di parole ispirato in parte al cognome di Nadia e in parte alla parola francese che, tradotta, significa “panetteria”, gli allievi della musicista alludevano, scherzando, al metodo pedagogico applicato dalla celebre didatta. Probabilmente il fatto che per ottenere del pane di buona qualità bisogna percuotere e lavorare in modo energico la massa in lievitazione, suggeriva un parallelo perfetto con la condotta della Boulanger in ambito formativo: nota, infatti, per la sua leggendaria scrupolosità, era anche estremamente severa e intransigente con i suoi studenti, tanto da guadagnarsi il soprannome di *tender tyrant* (tiranno gentile)². In realtà, però, i successi ottenuti in tanti anni di insegnamento presupponevano un metodo, una strategia educativa che andavano ben al di là del rigore imposto ai discenti il quale, a ben guardare, non risultava mai fine a se stesso. Purtroppo Nadia Boulanger non ha lasciato alcuna testimonianza scritta di tale procedimento, per cui non esistono fonti di prima mano su cui poter tracciare uno studio approfondito³. Quel che si propone qui è una sintesi (tratta dalle interviste e dai ricordi della stessa Nadia e dei suoi allievi, nonché dalle notizie riportate in merito dalle principali biografie e monografie a lei dedicate) delle linee guida principali della

² Cfr. Alan KENDALL, *The Tender Tyrant. Nadia Boulanger. A Life Devoted to Music*, Wilton, Lyceum Books 1977, pp. 120-121. Quella di “tiranno gentile” non fu l’unica definizione curiosa: nel tempo Nadia venne chiamata “Maître de nous tous”, “Reine de la Musique”, “Grande Prêtresse de la Musique” e, come suggerisce il titolo di questo contributo, “Apôtre”. Cfr. Alexandra LAEDERICH (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 65-66.

³ Nel 1925 aveva quasi preso corpo l’idea di scrivere un piccolo manuale di metodo in cui raccogliere le sue idee pedagogiche e l’esperienza accumulata in quegli anni ma, nonostante l’interessamento di Walter Damrosch, l’editore newyorkese Schirmer tirò troppo per le lunghe la realizzazione del progetto decretandone, di fatto, il definitivo accantonamento.

sua azione educativa che, si spera, possano essere lo spunto per future analisi e trattazioni specifiche.

L'obiettivo principale che l'insegnante francese si proponeva accettando un allievo alle sue lezioni era innanzitutto di osservarne le potenzialità, anche le più nascoste, per poi farle emergere e portarle al massimo grado del loro sviluppo. In altri termini le interessava far diventare lo studente esattamente *quel* musicista che la sua natura, qui intesa in senso spinoziano, gli imponeva di essere. In un'intervista a *Le monde de la musique* datata aprile 1979 la stessa Boulanger dichiarò che per lei l'insegnamento consisteva nel *condurre gli esseri ad esprimersi* («*amener des êtres à s'exprimer*»⁴). Non si trattava, quindi, di imparare a comporre “come” Bach, Mozart o Stravinsky, limitandosi a copiarne lo stile, quanto di dedicarsi allo studio delle loro partiture fino a far filtrare la propria personalità e il peculiare senso della bellezza musicale. È necessaria una grande maestria, un talento pedagogico raffinatissimo per far sì che l'individualità del musicista *affiori* in superficie senza, però, tentare di influenzarla in alcun modo. E l'unico modo per ottenere questo risultato è imparare ad esprimere se stessi attraverso le forme e i mezzi che la musica offre. Nadia Boulanger non era severa perché tentava di imporre uno stile o un metodo, era tuttavia intransigente rispetto all'acquisizione, da parte dell'allievo, di quel rigore necessario a far sviluppare la sua anima, fino al massimo grado di perfezione possibile. Come affermò lei stessa in questo passo: «Ciò che pensa lo studente, quello che intende fare, quella è la cosa importante. Io devo fare in modo che riesca ad esprimere se stesso e prepararlo a realizzare ciò per cui è maggiormente portato. [...] Io non posso far sviluppare o cambiare niente in nessuno. Posso solo rispettare ciò che ognuno è e cercare di renderlo la vera immagine di se stesso. Scoprire chi si è, è una questione fra allievo e insegnante»⁵.

In un'epoca in cui il modello predominante di insegnamento era ancora solo quello frontale, *ex cathedra*, la Boulanger pretendeva invece un'interazione continua con i suoi studenti che, a sua volta, era basata su domande e successive discussioni. Inoltre, come accade nel metodo *induttivo*, l'insegnante non si limitava a spiegare l'argomento ma poneva sul tavolo alcune

⁴ Dichiarazione di Nadia Boulanger citata da Christiane Trieu-Colleney, in AA. VV., *Lili et Nadia Boulanger*, «La Revue Musicale», Double Numéro, 353-354, 1982, p. 82.

⁵ In Don G. CAMPBELL, *Master Teacher. Nadia Boulanger*, Washington, The Pastoral Press 1982, pp. 91, 94.

questioni riguardanti aspetti tecnici (strutture ritmiche, armoniche e melodiche) dei brani in esame, lasciando che gli allievi trovassero da soli le loro soluzioni. La successiva disamina comune delle risposte stimolava in costoro il ragionamento e il senso critico e solo alla fine la docente svelava il suo pensiero in proposito. Alla base di questa scelta c'era probabilmente la convinzione che i problemi possono trasformarsi in una risorsa quando la mente è costretta a porvi rimedio. In altri termini, un conto è limitarsi ad applicare la regola precedentemente spiegata, un altro è sforzarsi di trovare soluzioni in modo autonomo. Non importa, quindi, tanto l'obiettivo quanto la strada logica e creativa percorsa dall'allievo per guadagnare quel traguardo, come un seme che produce frutti del tutto personali. Nella splendida chiosa della stessa Boulanger: «Ecco esattamente quello che intendo. Quando insegno, lancio dei semi e aspetto di vedere chi li raccoglie. Quelli che li recuperano e li usano in qualche modo, quelli, sono coloro che ce la faranno. Il resto, pfft!!»⁶.

Tenendo conto di questo si comprende meglio perché la musicista francese si fosse impegnata molto sul versante dell'insegnamento privato. Non era evidentemente contraria alla scuola pubblica, vista la sua carriera nell'ambito dei Conservatori, anzi: più volte ebbe occasione di spiegare che all'interno di un gruppo lo studente ha la straordinaria possibilità di costruire un pensiero più maturo e costruttivo. Riteneva tuttavia altrettanto prezioso il fatto di poter affiancare alla lezione classica un momento educativo basato su uno scambio a due, «[...] dove senti che chi ti sta di fronte è unico, non è nessun altro. È uno»⁷. Ecco il motivo delle celeberrime *Wednesday Lessons* (che in breve furono estese a tutti i giorni della settimana), organizzate nel suo appartamento al quarto piano dell'elegante palazzo in rue Ballu (nel 1970 ribattezzata *Place Lili Boulanger*).

Tra le peculiarità più rilevanti del metodo Boulanger c'era il fatto che la docente si impegnava a spiegare sempre alla classe il motivo, la ragione che aveva condotto il compositore a scegliere quella particolare soluzione. Convinta che ogni melodia avesse una sua precisa logica intrinseca, Nadia si sforzava di mostrarla ai suoi allievi come sotto a una lente d'ingrandimento;

⁶ In Léonie ROSENSTIEL, *Nadia Boulanger. A life in music*, New York-London, W. W. Norton and Company 1982, p. 361. La traduzione è mia.

⁷ Nadia Boulanger, in Bruno MONSAINGEON, *Incontro con Nadia Boulanger*, Palermo, RueBallu Edizioni 2007, p. 77.

l'obiettivo era di poter sviluppare nello studente la capacità di *cogliere l'armonia e la bellezza* ed era per questo che ella chiedeva costantemente di perfezionare la conoscenza della letteratura, dell'arte figurativa, della poesia e della filosofia, oltre che della musica. Siamo di fronte ad un altro caposaldo della *Boulangerie*, ovvero la costante ricerca delle relazioni. *Find relation between things* (trovate le relazioni fra le cose), ripeteva continuamente Nadia che concepiva l'uomo come un essere non costituito da una sola immagine, ma da una moltitudine di esse⁸; sarebbe allora la natura stessa dell'individuo a spingerlo ad attingere da qualunque risorsa gli provenga dall'arte, a patto che egli abbia affinato i mezzi per farlo. La Boulanger paragonava l'arte a una lunga catena (*great chain*) capace di legare in vario modo le discipline fra loro: più lo spirito dell'uomo (e del musicista) si fa profondo e sfaccettato più egli sarà in grado di cogliere i nessi profondi fra le cose, accorgendosi delle relazioni che legano fra loro le dimensioni della realtà.

Ad ogni lezione gli studenti di Nadia erano chiamati, quindi, a condividere con la classe le loro ultime scoperte in ambito artistico e letterario. Queste discussioni non devono apparire peregrine, anzi, l'insegnante ne teneva conto tanto quanto la correttezza di un esercizio: più l'allievo si dimostrava capace di stabilire nessi fra diverse discipline più era gratificato per il suo lavoro. Non erano solo di partiture o di esercizi di composizione o analisi, quindi, i fogli che spuntavano da sotto il braccio degli allievi che si recavano ogni pomeriggio a rue Ballu, ma contenevano spesso testi poetici, di critica letteraria o di riflessione filosofica, in una parola qualsiasi elemento utile a comprendere ed interpretare ogni espressione creativa dell'essere umano.

Un programma di tale vastità e spessore esigeva, *ipso facto*, una meticolosa disciplina. La Boulanger, che in gioventù si era formata seguendo gli stessi canoni sotto lo sguardo vigile e severo della madre, ne era consapevole e non ne faceva mistero ai suoi ragazzi: era fermissima nel pretendere da loro un impegno totale e un rigore assoluto nell'esecuzione dei compiti assegnati. Avevano un ruolo fondamentale anche l'attenzione e la memoria sulle quali è doveroso spendere qualche parola in più. Come ebbe modo di spiegare in un'intervista a Bruno Monsaingeon, la memoria non è da intendersi alla stregua di uno sterile immagazzinamento di dati affastellati nella mente senza alcun vaglio critico, piuttosto si tratta della capacità, da sviluppare attraverso

⁸ Cfr. Bruno MONSAINGEON, *Incontro con Nadia Boulanger*, op. cit., p. 126.

il costante esercizio, di ricomporre nella mente l'originaria unità e coerenza dell'argomento che, in fase di studio analitico, viene necessariamente frammentato e diviso⁹. Accanto all'aspetto mnemonico, ha una grandissima importanza l'abilità dell'attenzione. Mantenersi concentrati su quello che si fa, in altre parole, era considerato da Nadia Boulanger un aspetto basilare dell'intelligenza umana, perché significava tenere in adeguata considerazione se stessi e ciò che si stava esprimendo in quel momento attraverso le proprie azioni. Senza un'adeguata attenzione, che deve manifestarsi anche negli aspetti più basilari e semplici dell'esistenza, ogni atto perde di significato, non ha alcuna presa sulla realtà e, di conseguenza, non lascia traccia alcuna. Al contrario, l'uomo (e il musicista) vivono letteralmente di questo tessuto di esperienze e di gesti consapevoli che, nel tempo, costituiranno la fibra stessa del loro io.

Il metodo didattico della Boulanger è stato da molti definito draconiano e la stessa docente incuteva timore anche al più smaliziato ed esperto degli allievi (Idil Biret l'aveva soprannominata *Baba Jaga*, l'equivalente della strega cattiva nella mitologia slava). Al di là della (pur gustosa) aneddotica, bisogna dire che l'intransigenza della musicista francese non si sviliva affatto in uno sterile esercizio di comando, ma, al contrario, presupponeva un preciso ideale di fondo: se si vuole ottenere la piena libertà di esprimere tutto quello che siamo, è necessario passare dalla conoscenza e, senza disciplina, non sussiste alcuna vera competenza. Non era un caso che Nadia quasi venerasse la figura di Leopold Mozart, dipinto da molte biografie come un despota oppressore del figlio Wolfgang; secondo lei, quella che da molti era vista come un'eccessiva severità esercitata nei confronti del bambino, si giustificava col fatto di volergli insegnare l'amore per le cose difficili il cui ottenimento, volenti o nolenti, passa attraverso il rigore e la disciplina. Nadia insomma pretendeva dagli allievi qualcosa di apparentemente paradossale, ossia che si sottomettessero con gioia ai loro doveri, in una sorta di libera e serena accettazione

⁹ «Quando si legge o si ascolta musica, se non ci si ricorda delle note che precedono insieme a quelle che stanno per seguire, si legge qualcosa di isolato che non ha alcun senso. La musica è un fenomeno che implica in modo particolare la memoria. Accade lo stesso per la pittura. Non posso guardare un quadro e cogliere i dettagli con un solo sguardo. Non è possibile [...]. Dissocio le immagini. Bisogna innanzitutto, naturalmente, cogliere i limiti, i mezzi, i segni e poi vederli successivamente insieme grazie alla memoria che li ricostituisce», in Bruno MONSAINGEON, *Incontro con Nadia Boulanger*, op. cit., pp. 49-50.

della tirannide¹⁰. Questo, però, era possibile solo spiegando *sempre* ai suoi studenti il *motivo* e il senso delle sue richieste e dei suoi giudizi anche se non sempre benevoli. In altre parole, limitandosi alla mera critica, l'insegnante relega l'allievo a un ruolo meramente passivo, al contrario se costui riesce a intuire il senso profondo che ha portato a quell'appunto, è più probabile che si pieghi con maggiore condiscendenza alle richieste del maestro, anche quando gli costeranno fatica e sacrificio.

Merita un commento anche la scelta delle partiture da analizzare che, di volta in volta, la Boulanger proponeva agli studenti. Partendo dalla convinzione che la musica rappresentasse l'interiorità e l'anima stessa dell'essere umano, la musicista francese teneva deliberatamente in disparte tutte le distinzioni accademiche fra brani classici o contemporanei: dovunque le note riuscissero a comunicare bellezza, armonia e significato allo spirito dell'uomo, quel brano era degno di essere preso in considerazione, senza badare troppo (se non per motivi di conoscenza storica) al fatto che fosse stato scritto quattro secoli prima o l'anno precedente. Sosteneva che «ogni periodo è diverso. Ma la bellezza non ha nulla a che fare con il progresso. La bellezza è la bellezza. Dovunque e in ogni tempo essa accada»¹¹. Da sempre estimatrice della musica rinascimentale, durante le lezioni affiancava ad essa le pagine di Stravinsky, anche in un'epoca in cui il genio russo non era stato ancora universalmente riconosciuto dalla critica né tutto il pubblico era concorde nell'apprezzare gli arditi passaggi delle sue composizioni. Poteva capitare quindi che, durante la stessa sessione di studio, gli studenti tenessero in una mano la musica di Mahler o Schönberg e nell'altra i corali di Gesualdo o un quartetto di Beethoven: il fatto che la Boulanger conoscesse *bene, tutto*¹², le dava un'assoluta libertà di scelta e le permetteva di spaziare, alla ricerca della

¹⁰ «La domanda è: dov'è che sono maggiormente libera? La risposta: laddove ho lavorato più duramente, dove ho tiranneggiato», in Don G. CAMPBELL, *Master Teacher*, op. cit., p. 87. Traduzione mia.

¹¹ Cfr. Don G. CAMPBELL, *Master Teacher*, op. cit., p. 88.

¹² Sosteneva Aaron Copland: «Nadia Boulanger conosceva tutto quello che c'era da conoscere sulla musica, da quella prima di Bach a quella dopo Stravinsky, ed era una conoscenza granitica. Ogni accorgimento tecnico era alla sua portata: la tecnica del trasporto, il basso figurato, l'organologia, l'analisi della partitura, la fuga scolastica e quella libera, i modi Greci e il canto Gregoriano» (Aaron COPLAND, *Copland on Music*, London, Andre Deutsch 1961, p. 87).

bellezza, all'interno delle produzioni musicali di ogni epoca¹³. Durante le conferenze ripeteva sempre che la musica, esattamente come la vita, si evolve in un perpetuo movimento per cui, ciò che oggi sembra nuovo, domani forse sarà diventato tradizionale, per cui tanto vale prenderlo da subito in seria considerazione. Il lettore ricorderà che Nadia Boulanger era stata l'appassionata promotrice della cosiddetta *Monteverdi Renaissance*; ebbene, ecco quello che sostenne a proposito della musica elettronica in una testimonianza raccolta da Don Campbell: «La musica elettronica è un esperimento e bisogna incoraggiare la ricerca. È antiartistica? Lo si è detto di qualunque nuova musica in ogni epoca. Possiedo ancora una lettera che Gounod scrisse a mio padre in cui gli chiedeva, come molti altri, se non pensasse che le dissonanze nel *Faust* fossero intollerabili»¹⁴.

Una tale complessità di interessi e di conoscenze unita a una mente tanto vasta quanto libera rendono Nadia Boulanger una protagonista senza eguali del panorama culturale del secolo scorso. Una donna, prima ancora che una musicista, forte, coraggiosa, fermissima rispetto a ciò che aveva acquisito in una vita di studi e intransigente in ciò in cui credeva ma, al tempo stesso, emancipata e capace di accettare le novità e le sfide del futuro. Questa è la prospettiva di Nadia, il suo sguardo sul mondo e sulla storia, uno sguardo ancora oggi in grado di spingerci ad osservare in lontananza, a non accontentarci, a portare le nostre vite, giorno dopo giorno, metro dopo metro, più vicine al *tutto*, perché come ebbe a dire una volta, «è soltanto nel momento in cui proviamo ad avvicinarci a questo tutto che ci può essere gioia interiore, nonostante le tristezze e i dolori».

¹³ In L. ROSENSTIEL, *Nadia Boulanger. A life in music*, op. cit., pp. 207-208, si può leggere una lista degli esempi musicali usati dalla Boulanger nel semestre 1925-1926 per le lezioni all'*École Normale*. È interessantissimo scorrelerla per ritrovarvi nomi del calibro di Wagner, Bach, Dupré, Casella, Stravinsky, Prokofieff, Bartòk, Hindemith, Malipiero, Debussy, Dukas, Ravel, Poulenc, Honegger e molti altri.

¹⁴ Cfr. Don G. CAMPBELL, *Master Teacher*, op. cit., p. 94.

Bibliografia

AA. VV., *Gli anni folli. La Parigi di Modigliani, Picasso e Dalì. 1918-1933*, Catalogo della Mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 11 settembre 2011 – 8 gennaio 2012, a cura di Simonetta Fraquelli, Susan Davidson e Maria Luisa Pacelli, Ferrara Arte 2011.

AA. VV., *Lili et Nadia Boulanger*, «La Revue Musicale», 1982, pp. 353-354.

AA. VV., *Moulin Rouge*, Modena, Logos 2012.

BEFFA Karol, Nadia Boulanger compositeur: les paradoxes d'une musicienne, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 253-264.

BOUCOURECHLIEV André, *Stravinsky*, Milano, Rusconi 1984.

BROOKS Jeanice, Les écrits de Nadia Boulanger: bibliographie, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 451-454.

CAMPBELL Don G., *Master Teacher. Nadia Boulanger*, Washington, The Pastoral Press 1982.

CHAILLEY Jacques, *L'œuvre de Lili Boulanger*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 17-44.

CHAILLEY Marie-Noëlle, Nadia Boulanger au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 95-96.

CONRAD Doda, *Grandeur et Mystère d'un Mythe. Souvenirs de quarante-quatre ans d'amitié avec Nadia Boulanger*, Paris, Buchet-Castel 1995.

COPLAND Aaron, *Copland on Music*, London, Andre Deutsch 1961.

COPLAND Aaron, PERLIS Vivian, *Copland. 1900 Through 1942*, New York, St. Martin's Griffin Edition 1999.

DUCASSE Roger, *Lettres à Nadia Boulanger. Présentées et annotées par Jaques Depaulis, Hayen, Pierre Mardaga*, 1999.

FAUSER Annegret, Comment devenir compositeur? Les stratégies de Lili Boulanger et de ses contemporaines, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 273-288.

FELICIANI Luciano, *Aaron Copland. Pioniere della musica americana*, Varese, Zecchini Editore 2011.

GHEUSI Pierre-Barthélemy, *Cinquante ans de Paris. Mémoires d'un témoin, 1889-1939*, vol. II, *Leurs Femme*, Paris, Plon 1940.

GIULIANI Elizabeth, *Discographie*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 403-448.

INNOCENTI Marco, LEVI Manfredini Laura, *Gli anni folli. Parigi e gli artisti della generazione perduta*, Milano, Mursia 2007.

KAHAN Sylvia, "Quelque chose de très raffiné et de très musical": la collaboration entre Nadia Boulanger et Marie-Blanche de Polignac, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 85-109.

KENDALL Alan, *The Tender Tyrant. Nadia Boulanger. A Life devoted to Music*, Wilton, Lyceum Books 1977.

LAEDERICH Alexandra, *Bibliographie*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 455-469.

LAEDERICH Alexandra, *Catalogues de l'œuvre de Nadia Boulanger et de l'œuvre de Lili Boulanger*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 309-402.

LAEDERICH Alexandra, *Souvenirs de disciples de Nadia Boulanger*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 17-32.

LAUNAY Florence, *Carrières de compositrices au tournant du siècle: l'exception Lili Boulanger*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 289-297.

MASSIP Catherine, *Nadia Boulanger et ses réseaux à travers sa correspondance*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 51-64.

MENICHELLI Caterina, *Nadia Boulanger. La grande prêtresse de la musique*, Bari, Florestano Edizioni 2016.

MONSAINGEON Bruno, *Incontro con Nadia Boulanger*, Palermo, RueBallu Edizioni 2007.

MYRIAM Chimènes, *Nadia Boulanger et ses mécènes: connivences sociales*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 99-109.

NECTOUX Jean-Michel, Nadia Boulanger: la rencontre avec Gabriel Fauré, in A. Laederich (a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 33-47.

PICKERING Robert, À la recherche des rapports Nadia Boulanger-Paul Valéry: les ressorts d'une affinité privilégiée, in A. Laederich (a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 157-170.

ROSENSTIEL Léonie, *Nadia Boulanger. A Life in Music*, New York and London, W. W. Norton and Company 1982.

ROUART-VALÉRY Agathe, *Évocation de Nadia Boulanger*, in A. Laederich (a cura di), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie 2007, pp. 58-65.

SASSANELLI Fiorella, La formation musicale de Lili Boulanger: l'enseignement de Georges Caussade, in A. Laederich (a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 299-306.

SPYCKET Jérôme, *Nadia Boulanger*, Lausanne, Lattès Payot 1987.

STIMPSON Brian, Nadia Boulanger et le monde littéraire, in A. Laederich (a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 139-156.

STRICKER Rémy, La critique de Nadia Boulanger: à la recherche d'une passion objective, in A. Laederich (a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 131-138.

TRIEU-COLLENEY Christiane, *Nadia Boulanger*, in *Lili et Nadia Boulanger*, «La Revue Musicale», 353-354, 1982, pp. 69-89.

VANÇON Jean-Claire, La "Reine de la Musique". Constitution d'un réseau et production d'une figure symbolique, in A. Laederich (a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 65-83.

VANÇON Jean-Claire, La lettre, le récit, l'histoire. Une lecture du fonds de correspondance de Nadia Boulanger, in A. Laederich (a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 113-130.

VLAD Roman, *Strawinsky*, Torino, Einaudi 1958.

WOLDU Gail Hilson, Nadia Boulanger, Gabriel Fauré et le Conservatoire: visions d'une esthétique musicale au début des années 1900, in A. Laederich

(a cura di), Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études, Lyon, Symétrie 2007, pp. 265-272.

Recensioni

Recensione a David Fontanesi, *Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*

Filippo Focosi

David Fontanesi, *Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*, Zecchini Ed., Varese, 2018.

Preludi ad una metafisica della musica contemporanea, scritto dal compositore David Fontanesi e da poco pubblicato dalla Zecchini, è un breve ma assai intenso testo destinato a far discutere per la radicalità delle posizioni che l'Autore strenuamente difende, senza timore alcuno di risultare sgradito ai musicisti, musicologi e filosofi di opposta tendenza. Il libro, come giustamente rileva Nicola Cattò nella sua prefazione, è infatti un vero e proprio «atto d'accusa verso una disumanizzazione della musica del Ventesimo secolo» (p. VIII), accusa che non di rado prende la forma dell'invettiva, ora veemente ora sarcastica, senza tuttavia che ciò sminuisca l'apparato critico e teoretico. Difatti, è lo stesso Fontanesi a rilevare come, di fronte a certa musica, il pubblico debba assumere un atteggiamento non solo di rifiuto, quand'anche acceso (egli ci invita a fischiare e «lanciare uova marce») ma soprattutto di negazione, ovvero di confutazione per via dimostrativa di ciò che «si pretende vero e, in quanto da molti condiviso, sembra anche forte» (12). Questo è per l'appunto ciò che cerca di fare l'Autore, supportando i suoi – non di rado sferzanti – giudizi estetici con puntuali analisi delle partiture, che fanno eco a un'indagine di ordine metafisico, volta cioè a enucleare i presupposti concettuali delle teorie compositive che hanno segnato una svolta nella prassi tanto produttiva quanto ricettiva della musica moderna-contemporanea.



La critica di Fontanesi si muove in due direzioni, l'una rivolta alla musica definibile come avanguardista/sperimentalista, l'altra alla corrente minimalista e neo-romantica; ma è senz'altro la prima a essere al centro della sua indagine, come dimostra la mole assai maggiore di esempi e di spazi a essa dedicati. L'avanguardismo è a tutti gli effetti una macro-categoria che comprende diversi stili, quali dodecafonìa, atonalismo, post-webernismo, serialismo, strutturalismo, spettralismo, puntillismo, musica concreta, secondo una linea di sviluppo che da Schönberg e Webern conduce a Nono, Kagel, Babbitt, Stockhausen, Ferneyhough e molti altri. La colpa principale degli avanguardisti sta nell'aver ricondotto l'atto creativo alla sola «ideazione di sistemi compositivi originali», privando l'esperienza dell'ascolto musicale – verso cui essi hanno mostrato una totale indifferenza, quando non una vera e propria ostilità – della sua dimensione emozionale e della sua intrinseca godibilità. Il criterio di successo di composizioni di tal sorta si misura non più nella capacità di assolvere alla propria vocazione espressiva ma nella più o meno adeguata rispondenza a principi logico-formali di organizzazione del materiale sonoro, che il più delle volte si risolvono in «sterili giochi matematici» (37). Il risultato è una musica ermetica e autoreferenziale, come confermato dall'iper-tecnicismo della notazione contemporanea, che ha ridotto il linguaggio musicale «a uno slang nel quale solo una strettissima minoranza si riconosceva e si comprendeva» (96).

Il solipsismo cui il compositore strutturalista/avanguardista, disinteressato al versante comunicativo e concentrato unicamente sull'elaborazione di complessi congegni formali che obbediscono a leggi da lui stesso ideate, si è consegnato, sfocia inevitabilmente in una musica impersonale, persino «piatta e ripetitiva nella sua monotonia» (47): il che può suonare paradossale, dal momento che si nutre del mito dell'originalità e della rivoluzionarietà linguistica. Paradigmatico è, in tal senso, il caso di Sofia Gubaidulina, le cui opere procedono per «giustapposizione di sezioni geometriche perfettamente regolate da leggi meccaniche» (58) e tranquillamente intercambiabili, senza che ciò infici l'architettura complessiva e il carattere estetico del brano – ci si riferisce qui in particolare al *Concerto per viola e orchestra* –, che palesa così la mancanza di un'identità distintiva e significativa. Alla noia si affianca anche, quasi sempre, una marcata sensazione di sgradevolezza, dal momento che – a partire da Schönberg – la dissonanza, da elemento estraneo al contesto armonico

che viene introdotto per creare momenti di tensione destinati ad essere risolti all'interno del sistema tonale «in virtù dei naturali poli di attrazione esistenti tra i diversi gradi della scala» (52), è stata messa al centro di composizioni formalmente sfilacciate e ricche di sonorità sempre più aspre, di cui a godere è tutt'al più «una ristrettissima cerchia di estimatori, più o meno quantificabile per numero agli amanti della flagellazione» (62).

L'interpretazione della storia della musica in quanto votata a un costante aumento di complessità si è rivelata, secondo Fontanesi, una mera illusione, in quanto smentita da numerosi contro esempi che mostrano come semplicità e complessità si alternino piuttosto che seguire un percorso univoco che dall'una conduce all'altra. Peraltro, se si applica la «fatica del concetto» ad autori ingiustamente liquidati come “regressivi” in quanto non hanno rinunciato alla godibilità dell'ascolto, si scoprirà come le loro opere nulla abbiano da invidiare a quelle dei colleghi “progressisti” anche sotto il piano della complessità formale. Fontanesi mostra ad esempio che il *Concerto per flauto e orchestra* di Jean Francaix, scritto nel 1966, oltre ad essere assai più fruibile di *Relata I* (1965) del serialista Milton Babbitt, si dimostra anche più complesso di quest'ultimo sia dal punto di vista strutturale, ovvero armonico e contrappuntistico, sia dal punto di vista timbrico, senza che questo comporti la necessità di «impiegare gli strumenti a fiato come delle sputacchiere o gli archetti dei violini come delle strigie per i cavalli» (41). Ciononostante, l'illusione prospettata dagli avanguardisti ha saputo imporsi, anche grazie al ruolo non secondario di critici accondiscendenti e alla complicità del pensiero elaborato da filosofi come Adorno e Wittgenstein.

Non illusoria ma ingannevole è invece, secondo l'Autore, la strategia messa in atto dai compositori minimalisti e neo-romantici, i quali si sono impegnati nel confezionare prodotti musicali che possiedono una parvenza di classicità, ma che a una più attenta analisi rivelano ripetitività ritmica eccessiva ai limiti dell'estenuante, banalità nelle concatenazioni armoniche, carenza di ricerca timbrica, essenzialità contrappuntistica. Come rappresentanti di spicco di queste due tendenze, impostesi a partire (rispettivamente) dagli anni Sessanta e Ottanta del Novecento quali forme di reazione all'«irrilevanza percettiva degli eventi acustici peculiari dei sistemi dodecafonici e del post-webernismo» (71), l'Autore individua Ludovico Einaudi e Giovanni Allevi,

la cui principale abilità sta nell'aver preso a prestito stilemi della musica popular ammantandoli di trovate classicheggianti, in modo tale da spacciarsi come eredi dei grandi autori della tradizione occidentale. Se tuttavia Fontanesi ha gioco facile nel mettere a nudo le scelte stilistiche e di marketing seguite da autori come Einaudi e Allevi, più problematica, mi pare, è una siffatta disamina, allorché applicata ad autori come Reich, Glass e Riley, i quali più che ispirarsi alla musica pop – che è stata, piuttosto, da loro influenzata: pensiamo al debito riconosciuto verso i tre Maestri americani da parte di musicisti come gli Who, David Bowie, Brian Eno, e molti altri – hanno gettato un ponte verso tradizioni musicali extra-occidentali, soprattutto africana e indiana, operando una sintesi tutt'altro che banale e per nulla esotica, ma (in molti casi) rigorosa e profondamente coinvolgente.

Riduttivo appare anche il giudizio sulla corrente neo-romantica, per il semplice fatto che non si fa menzione di compositori variamente ascrivibili a questa categoria ma di ben'altra statura rispetto ad Allevi: penso a nomi come John Adams, Aaron Jay Kernis, Leonid Desyatnikov, Lorenzo Ferrero. E che dire di autori come Peter Sculthorpe, Peteris Vasks, Kevin Volans, Mark-Anthony Turnage, o Graham Fitkin, che a una certa affinità con le correnti minimalista e neo-romantica uniscono un originale utilizzo di materiali folk, popular o jazz? Ritengo che questi e molti altri autori si approssimino a quell'ideale di compositore contemporaneo che, per contrasto rispetto alla funesta figura dell'avanguardista ortodosso, Fontanesi delinea: un compositore che al rifiuto della tradizione preferisce un dialogo costruttivo, consapevole e creativo con essa; che anziché sommergere l'ascoltatore «sotto un crepitante profluvio di note» allo scopo di «mascherare con l'astrusità la penuria d'ingegno», «indugia su ogni singolo elemento tematico» cercando di svilupparne tutte le potenzialità formali ed emotive (103-4); che anela a esprimere l'ineffabile (come insegna Jankélévitch) senza trincerarsi dietro il muro dell'incomprensibile o dell'indicibile (114).

Che si condivida o meno l'indagine di Fontanesi nella sua densa e appassionata *pars destruens* – personalmente, trovo convincenti e coraggiose le sue critiche alle opere da lui etichettate come avanguardiste/strutturaliste/post-weberniane –, non si può disconoscere la necessità di preservare la funzione comunicativa, espressiva e spirituale dell'arte musicale, a difesa della quale l'Autore offre un contributo prezioso.

Recensione a Alessandro Carrera, *Filosofia del minimalismo*

Nicola Di Stefano

Alessandro Carrera, *Filosofia del minimalismo*, Casa Musicale Eco, Monza, 2018.

È il sottotitolo del recente volume di Alessandro Carrera a precisare l'oggetto sul quale la sua *Filosofia del minimalismo* intende focalizzarsi: "*La musica e il piacere della ripetizione*". Non un trattato sul minimalismo, né un saggio di filosofia o di estetica della musica, ma una riflessione articolata a partire da un tema, quello della ripetizione, certo intrecciato al minimalismo, ma illustrato in maniera originale dai frequenti riferimenti di carattere letterario, sociologico, antropologico e, naturalmente, filosofico.

Un tema, quello dello del minimalismo, che ben si presta ad una trattazione aperta e concentrica. Mettendo in secondo piano i problemi connessi con la definizione storico-musicologica della musica minimalista, Carrera propone un percorso attraverso problemi squisitamente filosofici: Che cosa si ripete nella ripetizione? Perché la ripetizione genera piacere? C'è novità nella ripetizione?

Che vi sia un nesso strutturale tra musica e ripetizione, non v'è dubbio. Non c'è mai stata musica estranea alla ripetizione: l'evoluzione della musica è anche evoluzione delle forme della ripetizione. Fin nella sua estrema negazione – l'avanguardia del serialismo – la musica considera la ripetizione, o la sua smaccata assenza, come un elemento centrale del suo stesso articolarsi.

Il processo compositivo minimalista poggia su un processo erosivo del materiale musicale, volto a far emergere l'essenza del linguaggio musicale, attingendo all'elemento originario oltre il quale la musica non esisterebbe più. Carrera sottolinea che «i minimalisti fornivano un surplus di informazione

precisamente sottraendo l'informazione stessa» (p. 21). È in questo processo di ossificazione e di estrema riduzione che il compositore ritrova la cellula a partire dalla quale comporre, o *ricomporre*, musica. Non nel modo però della strutturazione semantica – dalla battuta, alla frase, al periodo, al movimento – ma, semplicemente, *per ripetizione*.

Qual è il senso di tale gesto compositivo elementare, automatico e impersonale? A che scopo ridurre la composizione a ripetizione? Perché, suggerisce Carrera, la ripetizione dischiude nuovi orizzonti di ascolto della musica, determinando una fenomenologia dell'ascolto nella quale l'anticipazione percettiva non si rivolge più al contenuto musicale, identicamente ripetuto e quindi svuotato, ma inaugura «una nuova ecologia del suono [basata] sulla crescita zero del discorso musicale» (p. 38). Nell'ascolto della ripetizione minimalista, al sovraccarico di informazione sonora fa da contraltare una catena di eventi tutti ugualmente rilevanti, spingendo così l'ascolto della musica verso una prassi magico-rituale nella quale la ripetizione dell'identico rappresenta l'elemento centrale. «La musica deriva dalla magia», dice Carrera con Combarieu, e una delle regole fondamentali delle formule magiche è «la ripetizione» (p. 98).

Così il minimalismo sembra minare un elemento chiave del piacere derivante dall'ascolto della musica: quello connesso con il soddisfacimento di aspettative. Nel suo *Sweet Anticipation*, David Huron, non lontano da un orizzonte fenomenologico, collegava il piacere dell'ascolto musicale alla realizzazione delle indicazioni di sviluppo contenute nel materiale sonoro stesso. Se, come accade nel minimalismo, l'aspettazione è nulla, essa non può essere tradita né realizzata. Ma è proprio l'assenza di mutamento contenutistico a portare all'origine della nozione stessa di ripetizione, mostrando che, come osserva Brian Eno, «il solo fatto di ripetere un motivo è già occasione di un mutamento percettivo di quel determinato motivo» (p. 54). Di qui le composizioni in cui lo sviluppo si genera per propagazione “autonoma” di una cellula originaria insignificante, arricchita di suoni ambientali, che si sovrappongono alla traccia originaria, diventando nuova originalità, in un gioco di specchi dove l'imitazione è creativa e la ripetizione è novità. Come in *I am Sitting in a Room* di Alvin Lucier che, secondo Carrera, «contiene *in nuce* una vera e propria filosofia del suono e del suo rapporto con l'ambiente e, in ultima analisi, con il significato» (p. 57). Nella composizione di Lucier, la ripetizione

di una frase che si integra via via nelle successive ripetizioni del rumore ambientale giunge a rendere la frase difficilmente comprensibile, perché sovrastata dal rumore. La risonanza nello spazio del suono veicola con sé rumori che la musica può riportare come parte integrante dell'ascolto. Lo spazio filtra e insieme leviga le irregolarità, le asperità della superficie sonora anche quando queste fossero le informazioni sonore stesse (Cfr. p. 58).

Nel quarto capitolo, intitolato *La dissipazione sociale del suono*, Carrera si interroga sul senso della musica rispetto alla sua forma attuale, quella della ripetizione non ascoltata che fa da sfondo alla quotidianità anonima degli aeroporti e dei centri commerciali. Carrera evidenzia il ruolo rituale che la musica ha dalla sua prima comparsa nella cultura, quando serviva ad accompagnare le azioni dell'uomo, a scandire la giornata, ricordare i doveri sociali, i tempi del lavoro. Così, anche la forma "deteriore" dei jingles dei centri commerciali trattiene la traccia della sua origine nobile, della sua funzione rituale e cosmologica ancora prima che artistica. Se il minimalismo si presta ad un ascolto "colto", destinato alle sale da concerto, allo stesso tempo non esita a calarsi nell'architettura domestica, dove la semplicità degli spazi si sposa naturalmente con una musica *leggera*. Parafrasando McLuhan, si potrebbe dire che nel minimalismo la complessità del messaggio musicale arretra sempre più, lasciando lo spazio del significato al mezzo musicale, alla sua originaria destinazione sociale e mitica.

Il minimalismo, per Carrera, scopre che la ripetizione, quanto più esposta e sfacciata, tanto più causa piacere, un misto di *odi et amo* (p. 106). Ed è nell'ultimo capitolo, *La trama dell'arazzo*, che, sulla scorta di Deleuze, l'autore torna a riflettere sulla ripetizione: «La ripetizione è sempre la stessa, eppure il ripetuto non è mai veramente lo stesso. È il processo della ripetizione a 'selezionare' il ripetuto a ritornare su di sé. Ciò che veramente conta è la differenza» (p. 109). Cosa cogliamo nella ripetizione? Se cogliessimo l'identità, non vi sarebbe ripetizione, ma identità. Ciò che cogliamo, dunque, deve avere a che fare con lo scarto che differisce la ripetizione dalla cosa che si ripete. È la *differenza* che si ripete, non l'identico. Una fenomenologia della ripetizione deve allora fare i conti col fatto che l'esperienza della ripetizione vive del passato. «Qui c'è ripetizione», deve lasciare il posto a «Qui c'è stata ripetizione».

Infine, la postilla su *La musica dell'11 settembre*. Carrera menziona la pagina Wikipedia *List of songs about the September 11*, ricordando anche le numerose composizioni classiche che si sono ispirate alle Torri Gemelle. L'autore rileva però una mancanza, cioè il fatto che non vi sono elenchi di «musiche *coincidenti* con l'11 settembre» (p. 114), musiche, cioè, che hanno a che fare con il giorno stesso dell'evento, a prescindere dal fatto che siano dedicate ad esso. Più che i dischi e i brani lanciati in quel giorno, o le composizioni commissionate per l'11 settembre (come *WTC 9/11* di Steve Reich), Carrera considera *Disintegration Loop 1.1* di William Basinski l'unica musica che «senza saperlo e senza volerlo si è posta all'altezza dell'evento 11 settembre» (p. 119). Circa un'ora di nastri magnetici, su cui Basinski stava lavorando la mattina stessa di quel giorno, che accompagnano la vista da un tetto di Brooklyn del fumo che si alza dalle macerie delle Torri: «Basinski stava lavorando ai suoi nastri la mattina dell'11 settembre 2001. Nel pomeriggio ebbe la presenza di spirito di porre una cinepresa sul tetto della sua casa di Brooklyn, affacciata sulla parte meridionale di Manhattan, e filmò in tempo reale il fumo che si alzava dalle rovine. Il 12 settembre gli occorre l'idea di combinare il filmato del giorno prima con la digitalizzazione dei nastri deteriorati» (p. 120). Una musica d'occasione, inconsapevole, casuale. Minimale.

È un libro complesso, quello di Carrera, che lascia molto al lettore: molti gli stimoli e gli spunti di riflessione, disseminati in mezzo ad una prosa godibile e fluida. Ma anche un libro che richiede molto. Molti i compositori su cui si sofferma l'autore: ovviamente La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass ma anche Alvin Lucier, Brian Eno, John Cage, Laurie Anderson. Innumerevoli i riferimenti filosofici e letterari: da Hegel a Deleuze, passando per Nietzsche, Adorno e Bloch, fino a Pessoa, Musil, McLuhan, e Peirce. Non è scontato padroneggiare con la stessa familiarità i riferimenti, che al lettore non del tutto avvezzo rischiano di restituire un mosaico frammentato di quello che è un volume saldamente imperniato sulla nozione di ripetizione. Un libro esigente, dunque, che considera una musica “colta”, per ascoltatori e lettori capaci di cogliere la complessità del gesto musicale minimalista.

Allegati

Policronie

Roberto Conz

Abstract [ma anche: *tastar de corde*]

Quasi un secolo fa un uomo piccolo – con gli occhi grandi e straniti – chiede rifugio a una casa con tante stanze.

Assieme a un altro uomo – capace di ascoltare e vedere – iniziano allora un dialogo fatto di visioni e ospitalità. Era il franare del tempo. L'incrinarsi delle immagini. Quelle dentro e quelle fuori. Il non saper più dove mettere le cose. Che nel mondo a volte fa freddo. Quando tutto deve stare per forza come in bilico su una linea ben tirata. Allora si precipita. Giù. O là. Non so bene dove. So che fa paura. E freddo. L'equilibrisimo.

Dare un luogo al sub-limo del tempo. A ciò che vi affiora. E tendere corde – anche – da finestra a finestra. E ghirlande da campanile a campanile. E catene – d'oro – da stella a stella. Danzando.

Questo – in fin dei conti – hanno fatto i due uomini. Tutto il tempo.

Questo parlottio ha poi generato Mnemosyne. E un prezioso libro sul pensiero che fugge.

Non ne parlerò di questo, ma tutto – in queste pagine – ne è debitore¹.

Keywords: tempo, policronie, mappe, György Kurtág, Samuel Beckett.

*

¹ I due uomini sono Aby Warburg e Ludwig Binswanger che nella clinica svizzera di Bellevue hanno provato a ripensare il tempo. E a danzare. Con Rimbaud.

Prélude non mesuré

*per dare inizio al nuovo mondo
bisogna col flauto riunire
i ginocchi nodosi dei giorni
(Osip Mandel'stam)²*

Tracce del nostro agire si sedimentano stratificandosi nel tempo. Si ha allora, talvolta, la possibilità di uno slittamento di percezione. Ciò che è avvenuto diacronicamente viene percepito sincronicamente come note di una linea melodica che si addensano, comprimendosi in un accordo. Una *timeline* verticale.

Per alcuni anni ho osservato, fotografandole, le tracce di restauri sui vagoni dei treni merci. Stuccature sulle crepe operate dal tempo. Pennellate di riverniciature. Scritte divenute poi sibilline. Gesti che nei decenni hanno composto uno straordinario palinsesto, una sorta di scrittura collettiva di inconsapevoli autori. Un lavoro che *il caso e la necessità* hanno via via composto in pareti – *pareti di tempo* – che così bene dialogano con le conquiste più amate dell'arte della seconda metà del '900.



da *Treni* | Roberto Conz, 1995 - 1997³

² Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo 2008, p.12.

³ Roberto CONZ, *CNZRRT55D09Z345Y*, Rovereto, Nicolodi Ed. 2000, p. 19. Visionabile anche in: Roberto Conz, *Treni* - <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/treni/>.



*Treni*⁴

⁴ *Ibid.*, p. 16; <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/treni/>

Ciò che di queste immagini non cessa di interrogarmi è il fatto che in 1/125 di secondo – quanto impiegato dalla luce per invadere la pellicola fotografica – si sia raggrumato un tempo di quattro o cinque decenni. Come un quadro materico la cui composizione abbia richiesto cinquant'anni...

In queste pagine tenterò allora di dire alcuni *luoghi* che mi hanno permesso di stare dentro un tempo incerto – fragile, nei suoi straniti andirivieni – la cui porosità ha forse bisogno che la consueta linearità della parola si incrina.

Quale sintassi può ospitare gli spaesati affioramenti dei *nostri* tempi ritrovati? Quali modulanti ci permettono di passare dall'uno all'altro o, meglio, di abitare le *policronie* che siamo?

*Tutte le sere si ripeteva,
ma come dal di fuori,
come a trattenere il passante
dall'altro lato del tempo.⁵*



da: *In tua assenza* | Roberto Conz, 2006⁶

⁵ Roberto CONZ, da *Ritorni* (non pubblicato).

⁶ Roberto CONZ, *In tua assenza*, Rovereto, Osiride 2006; anche in: <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/in-tua-assenza/>.

Girovagando in macchina di notte, un colpo di fari dopo una curva mi ha mostrato una delle visioni più straordinarie cui io abbia avuto accesso riguardo al rapporto con la storia.

Decine e decine di capolavori della statuaria occidentale ammassati a bordo strada, dietro una rete metallica. Copie di copie di originali assenti. I David accanto alle Veneri di Botticelli e alle Nike di Samotracia. Non di gesso ma di polvere di marmo e cemento che... *duran di più* ... m'è stato poi detto da un operaio. Una sublime istallazione – ancora una volta inconsapevole – entro la quale tempi diversi sono accostati, spalla a spalla, a mostrarci relazioni insperate. Per noi che «orfani come siamo, decifriamo parentele in tutto ciò che riusciamo a trovare»⁷.



In tua assenza

È allora il prezioso dialogo che intrattengo con l'amico archeologo a regalarmi qualche fragile metafora per tentare di avvicinare l'idea o – forse meglio – la *percezione* di un tempo *complesso: tessuto assieme*. L'archeologia *vede* il tempo depositarsi in strati di terreno che memorizzano le tracce della vita che li ha abitati. I secoli si giustappongono così in una gigantesca stratigrafia che però – ed è questo che affascina – non è necessariamente lineare. Movimenti tellurici, terremoti e ogni altra sorta di catastrofe generano *sfondamenti* tra i diversi strati, dando luogo a compenetrazioni inattese. Tutto ciò dà luogo a compresenze – *contemporaneità* – di tempi altrimenti impermeabili – *indifferenti* – l'un l'altro. Come non vedere allora in tutto ciò uno slittamento da un processo di ordinata e lineare *giustapposizione* ad una sorta di caotica

⁷ Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, Milano, Adelphi 2005, p. 102.

composizione – un porre assieme – di tracce? Tracce di tempi che irrompono a creare un tempo – lo ripeto – finalmente complesso.

E allora – quasi per gioco – penso a Giorgio Agamben, lì dove dice che «il contemporaneo mette in opera *una relazione speciale tra i tempi*»⁸.



In tua assenza

E vagando tra le associazioni – a inseguire frammenti di immagini che per chissà quale motivo vanno affiorando dal mio interno vociferare – ritrovo un'altra *figura*...

Durante gli infiniti esercizi di contrappunto dovevo tessere la terza voce di un dialogo tra un *cantus* di anonimo medievale contrappuntato dal mio allora maestro di composizione. Il risultato è – per il tempo lineare del pensiero di parola – vertiginoso: suoni pensati e annotati – messi in segno – da un musicista di otto secoli fa risuonavano, improvvisamente, assieme alla voce del mio maestro e – diversi anni dopo – alla mia. Diacronia e sincronia le cui soglie si sfaldano.

...una relazione speciale tra i tempi...

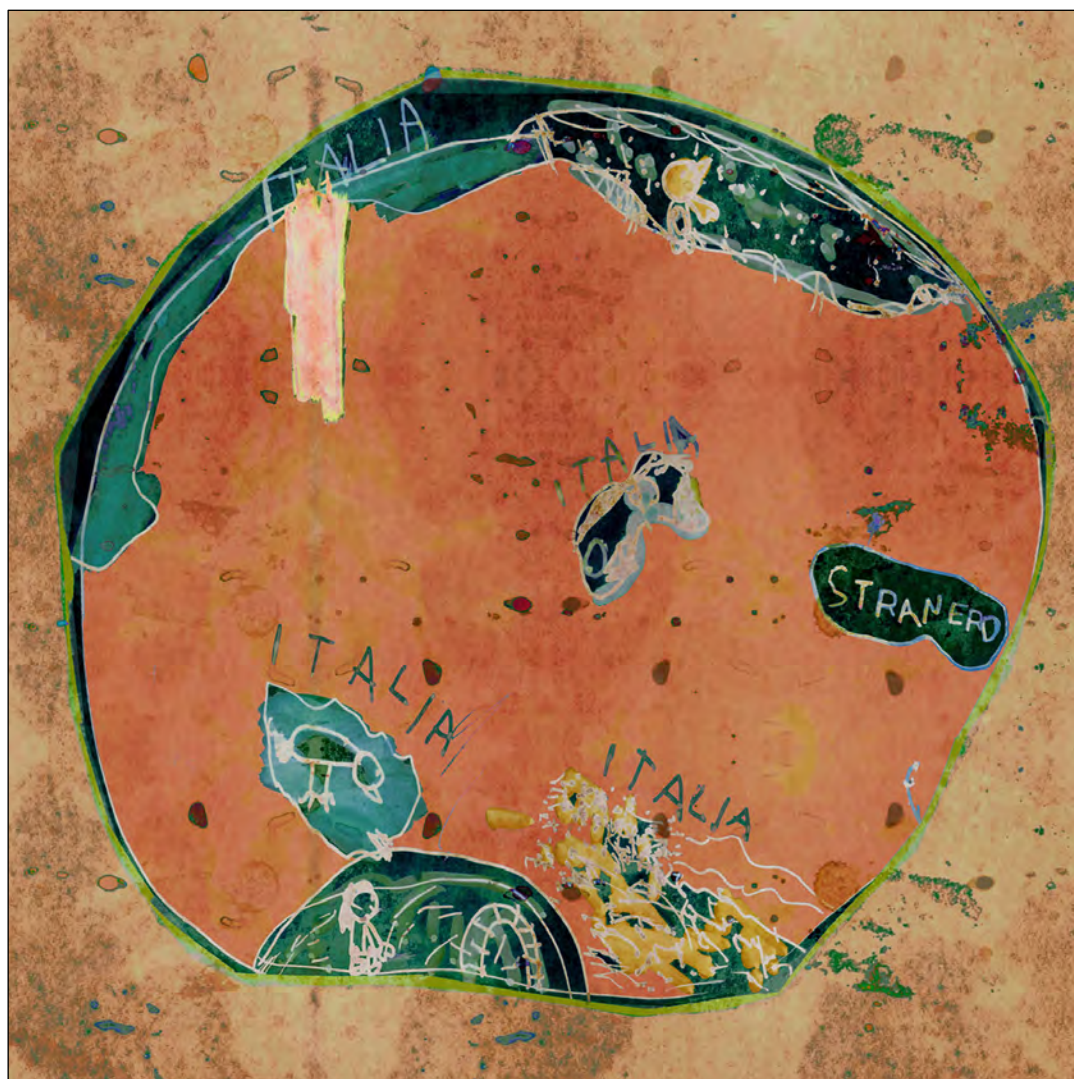
⁸ Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, op. cit., p. 23.

Mi sembra allora importante – a questo riguardo – interrogarci sul rapporto tra struttura ed evento, intendendo per struttura *ciò che mette in relazione* oggetti altrimenti sconnessi. *Impertinenti*. Che l'impertinente – si sa – viene escluso. Viene messo fuori gioco.

Fuori da quale gioco?

Le forme dell'intelligenza che scegliamo di adottare – e intendo la capacità di *rilegare assieme*, di *strutturare*, se ne accettiamo il significato – sanno contrappuntare con l'evento? Con l'emergere dell'imprevedibile che siamo?

Vale a dire: *come mappiamo il mondo*? Che mappare comporta creare le sintassi che ordinano il nostro discorso. Decidendo chi ne sta dentro e chi ne sta fuori.



Le mappe del mondo



da *Le mappe del mondo*, Roberto Conz, 2004⁹

⁹ Roberto CONZ, *Le mappe del mondo*, 2004 | <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/le-mappe-del-mondo/>.

E – pur rischiando una certa ineleganza – scelgo di citare testualmente un frammento di Paolo Miorandi che coglie perfettamente il nucleo generativo della questione a cui sto da anni cercando di dar forma.

[...] Da ciò deriva l'ossessione di Conz per le mappe, le classificazioni, gli elenchi, le strutture che ordinano il mondo attraverso atti di esclusione. Molti lavori di Conz possono essere letti proprio come il tentativo di costruire ordini più ospitali, dove possa trovare posto l'elemento che, slittando dal principio ordinante, fa slittare l'intera costruzione; l'elemento che rendendo la costruzione pericolante ne attenua la natura di rigida struttura di controllo.

È proprio negli edifici pericolanti che trovano ospitalità gli esclusi. Rendere *pericolante* una forma, una struttura, un'organizzazione, un codice significa, d'altro canto, mettere quella forma, quella struttura, quell'organizzazione, quel codice in *pericolo di vita*, se la vita è apertura, evoluzione, apprendimento¹⁰

Elenchi [ma anche: mappe, per non smarrirci]

Conosciamo tutti il sublime elenco degli animali dell'Imperatore di Borges. Sicuramente meno conosciuto è invece quell'altro elenco di un bambino che non ho mai incontrato.

E poi lo straordinario graffito che NOF4 – Nannetti Oreste Ferdinando – scrive con la fibbia del panciotto durante i vent'anni d'internamento nel padiglione Ferri del manicomio di Volterra, tra il 1952 il '72. Meravigliosa cosmogonia che ricopre l'intera facciata dell'edificio ora purtroppo quasi totalmente in rovina.¹¹

(a) *appartenenti all'Imperatore,*

(b) *imbalsamati,*

(c) *ammaestrati,*

(d) *lattonzoli,*

(e) *sirene,*

(f) *favolosi,*

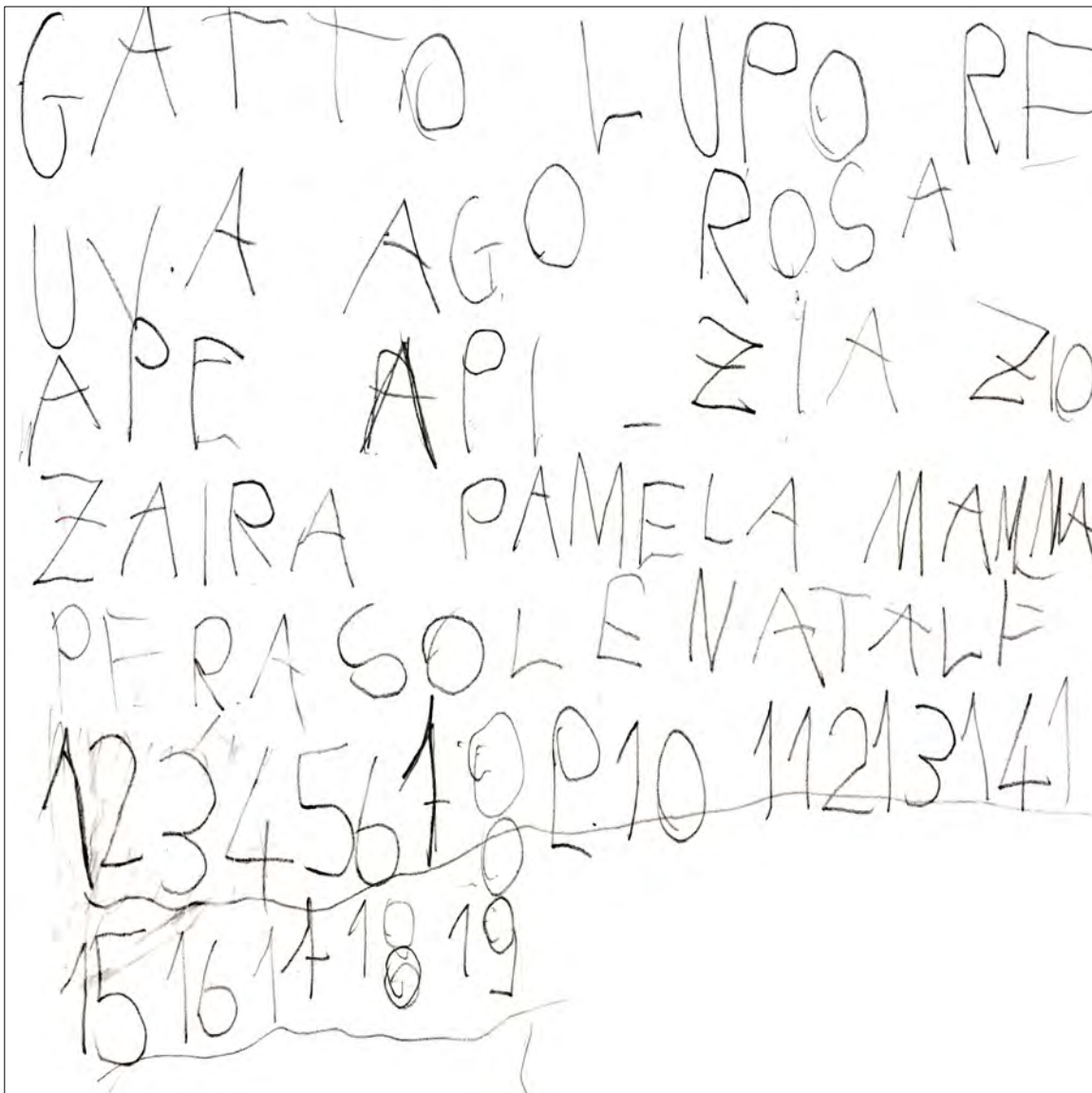
(g) *cani randagi,*

(h) *inclusi in questa classificazione*

¹⁰ Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, § 5, 6; cfr. <https://robertoconzworks.wordpress.com/testi-critici/paolo-miorandi-ospitalita-dello-sguardo/>

¹¹ Sulla vicenda di Nof4 – Nannetti Oreste Ferdinando – vedi Paolo MIORANDI, *Nannetti*, Trento, Il margine 2012. Volterra, l'arte-follia di Oreste Nannetti.

- (i) che s'agitano come pazzi,
- (j) innumerevoli,
- (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello,
- (l) eccetera,
- (m) che hanno rotto il vaso,
- (n) che da lontano sembrano mosche.¹²



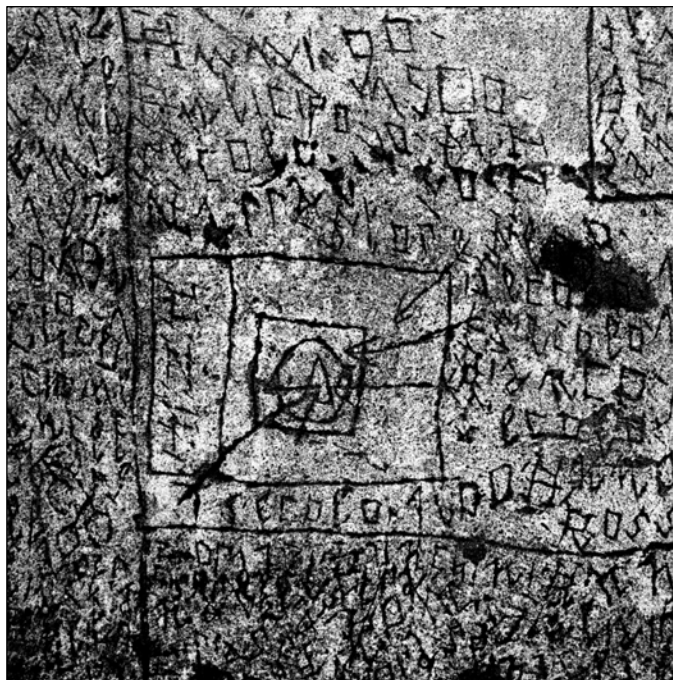
da *Le mappe del mondo* | Roberto Conz, 2004¹³

¹² Jorge Luis BORGES, *Tutte le opere, Volume I*, Milano, Mondadori 1984, pp. 1004-1005.

¹³ Roberto CONZ (immagine di proprietà dell'autore).



da *Le mappe del mondo*, Nof4 | Roberto Conz, 2011



Le mappe del mondo | Nof4



Le mappe del mondo | Nof4 ¹⁴

¹⁴ Roberto CONZ (immagini di proprietà dell'autore).

Scarti

La R.A.R. – *Raccolta Alienazioni e Rottami* – era una piccola città dentro la città, dove La Città portava ciò che non serviva più. Gli scarti.

Il lavoro del mio papà era di catalogare *tutto*. Dare un nome e un luogo a tutto. *A tutto*.

Dentro meravigliosi quaderni – *enormi* – a righe, e con la copertina rigida marmorizzata.

Lì dentro scriveva. Scriveva sempre.

Io ci andavo a fine scuola. Raccoglievo le monete del fascismo (*acciaio, alluminio*) e i bossoli di mitragliatrice dell'ultima grande guerra (*ottone*).

La prima batteria *vera* sulla quale ho pestato *Cuore matto* di Little Tony veniva da una strana sintassi di oggetti (*plastica, ottone, acciaio*) trovati alla R.A.R.

E così la prima bicicletta da corsa (*metalli vari, gomma, cuoio, vernice blu marmorizzata*).

Molto tempo prima di passare a correre per l'Olimpia.

Solo per dire che dare un nome e un posto ad ogni cosa è importante. Secondo me.

[...] gli *scarti*, che sono per definizione le *cose che non trovano posto*, gli elementi che il processo di produzione dell'ordine ha escluso come non utili, inopportuni, fastidiosi, pericolosi.

Da questo punto di vista il lavorare con gli *scarti* della visione, con le cose che lo sguardo codificato non vede, ha una certa familiarità con ciò che il lavoro psicoanalitico compie con gli *scarti* del linguaggio.

Ospitare ciò che non ha *parola*, perché è prima della *parola*, talvolta sul farsi della *parola*, o perché è dopo la *parola*, dopo la *catastrofe* della parola, nella resa della *parola*.¹⁵

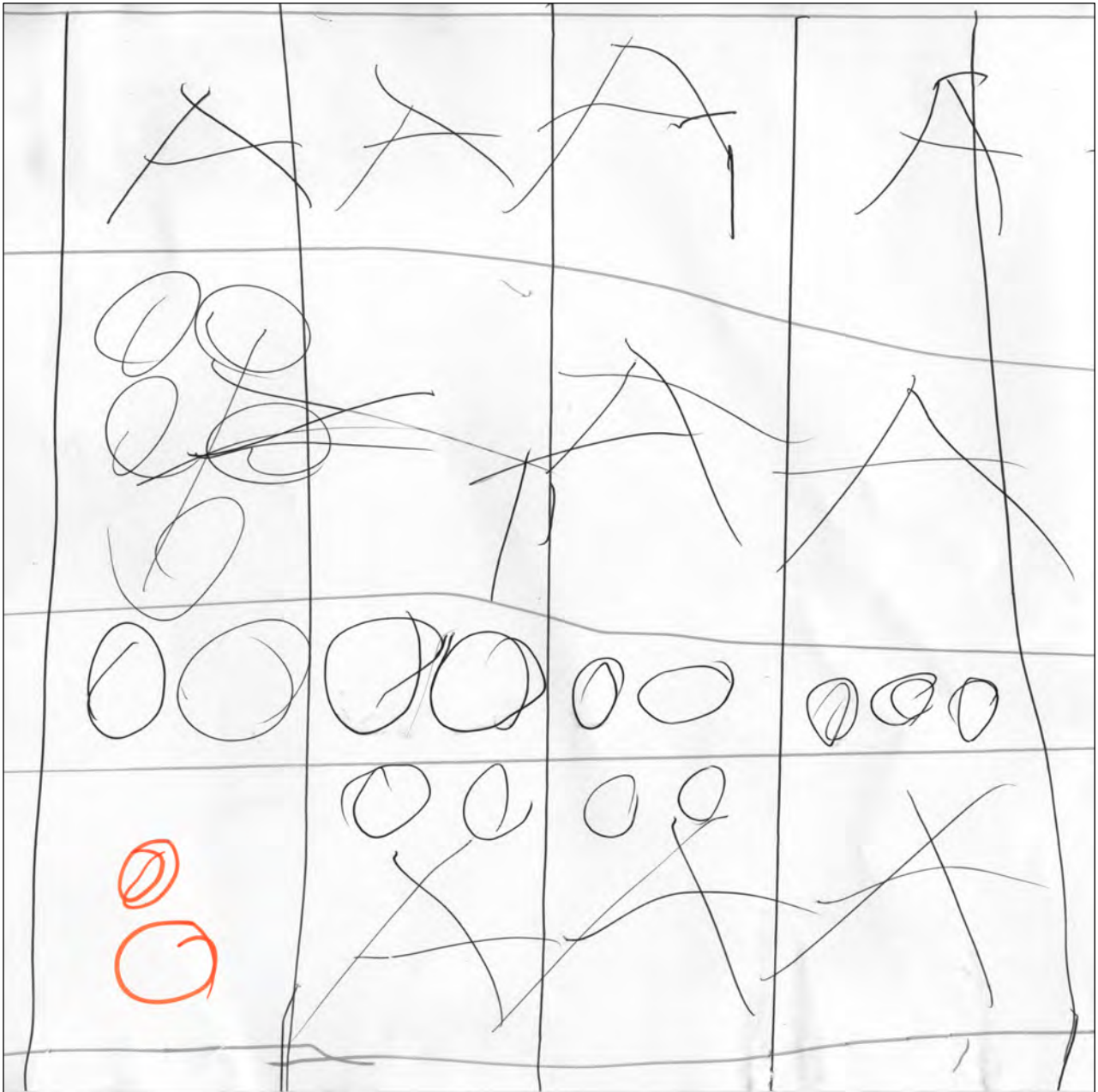
Piero e Alessia hanno creato una casa editrice a Parigi. *Donner lieu*.¹⁶

Si chiama così. *Dare luogo*.

Ma perché questo avvenga si devono trovare – o creare – griglie ospitali capaci di accogliere l'inatteso del sintomo che incrina la linearità del discorso.

¹⁵ Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, cit., § 8, 9.

¹⁶ Editions donner lieu - Parigi | <http://editions-donner-lieu.com/editions/>.



Le mappe del mondo | Roberto Conz, 2004

E allora penso a Didi-Huberman quando parla dell'irrompere dell'ancella *con gli abiti pieno di vento* all'interno della fissità della griglia prospettica del quadro del Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*.¹⁷

¹⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Il passo leggero dell'ancella. Sul sapere eccentrico delle immagini*, Milano, EDB 2015.



Ghirlandaio | *Nascita di San Giovanni Battista*, Cappella Tornabuoni, Firenze

E anche al balbettare penso. Il balbettare che costringe il linguaggio a incepparsi – *a scartare* – per *dar luogo all'eccedenza* di ciò che non sarebbe altrimenti dicibile ... «perché è prima della parola, talvolta sul farsi della parola, o perché è dopo la parola, dopo la catastrofe della parola, nella resa della parola», riecheggia Miorandi.

Si sa che chi balbetta smette di farlo nel momento in cui gli è richiesto di parlare a ritmo di metronomo. O di cantare. Il balbettio si mostra allora come un'anomalia – uno *scarto* – del tempo condiviso. Esigenza di *dar voce al tempo del soggetto* che avanza con passo incerto dentro le ortogonalità delle strutture.

Il y avait longtemps déjà que je connaissais... *pas à pas* – *nulle part*... : mais cette oeuvre, chaque fois que je m'efforçais d'en parler, se dérobaux mots, rétive et comme insaisissable. Je me décidai alors à écrire au compositeur, György Kurtág, pour lui demander s'il accepterait de m'aider, de me parler de son travail, de Beckett et de ces bribes poétiques qu'il avait choisi, près de dix ans auparavant, d'unir à sa musique. Quelques jours plus tard, le téléphone sonne. Une voix hésitante, douce et ferme à la fois: "Bonjour, c'est György Kurtág". Il acceptait. Deux entretiens s'en suivirent. À mes questions, souvent, Kurtág ne répondait que par un murmure, un silence, un déroutant "*Je ne sais pas*... ". Il m'a fallu apprendre à respecter ces

silences et ces non-dits, attendre que viennent les mots, accepter qu'ils ne viennent pas. Mais *au fil de ce bégaiement* (“*Ma langue maternelle*”, *se plaît à dire Kurtág...*), au creux du silence, peu à peu – “pas à pas” – les idées venaient, lumineuses, que je notais comme on recueille un trésor. Hésiter, pour mieux laisser venir la pensée, dans sa pureté, dans sa vérité, répéter, répéter jusqu'à ce que surgisse le souvenir oublié, accueillir le silence comme une chance, et l'occasion unique d'entendre enfin le sens des mots.¹⁸

In questo struggente esergo del bel testo che Haydée Charbagi dedica all'*op.36* di György Kurtág, troviamo un primo accenno ad un luogo caro al compositore ungherese su cui ci soffermeremo più avanti: l'incrinarsi della voce, della linea, del progetto. Affinché si crei un varco.

*En la grieta creo, creándome*¹⁹.

L'incrinarsi di ciò che sappiamo di sapere. Per attendere...

... il momento dell'ignoranza, lo stupore di fronte all'inatteso che viene. Ignoranza come tentativo di lasciar venire ciò che forse verrà, e che verrà solamente se lasciato venire. Ignoranza come condizione per una venuta?

Penso alla grande lezione proustiana per cui la memoria involontaria nasce soltanto dall'oblio e solo la dimenticanza permette l'accesso al ricordo.²⁰

E ancora...

Bisogna dunque che il sapere si accompagni ad un uguale oblio del sapere stesso. Il non sapere non è ignoranza ma un atto difficile di superamento della conoscenza. Solo a tale prezzo un'opera è in ogni istante quella sorta di inizio...²¹

¹⁸ «Già da tempo conoscevo ... *pas à pas – nulle part* ... ma quest'opera, ogni volta che mi sforzavo di parlarne, si sottraeva alle parole, restia e come inaccessibile. Mi decisi allora di scrivere al compositore, György Kurtág, per chiedergli se accettava di aiutarmi, di parlarmi del suo lavoro, di Beckett e di quei frammenti poetici che aveva scelto, quasi dieci anni prima, di unire alla sua musica. Qualche giorno più tardi, il telefono suona. Una voce esitante, dolce e ferma ad un tempo: “Buongiorno, sono György Kurtág”. Accettava. Ne seguirono due interviste. Alle mie domande, Kurtág non rispondeva che con un mormorio, un silenzio, uno spiazzante “non so...”. Ho dovuto imparare a rispettare questi silenzi, questi non-detti, attendere che le parole venissero, accettare che non venivano. Ma sul filo di questo balbettio (“la mia lingua materna” piace dire a Kurtág), dentro questo silenzio, poco a poco – *passo a passo* – le idee venivano, luminose, e le annotavo così come si raccoglie un tesoro. Esitare per meglio lasciare venire il pensiero, nella sua purezza, nella sua verità, ripetere, ripetere, fino a che non emerge il ricordo dimenticato, accogliere il silenzio come una possibilità, e l'occasione unica di intendere finalmente il senso delle parole». Haydée CHARBAGI, *Comment le dire?*, in «Po&sie», 2007/2 (N° 120), pp. 142-164; vedi anche <http://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-142.htm> (trad. di Roberto Conz).

¹⁹ Nella crepa creo, creandomi (trad. Pietro Taravacci). Cfr. Alberto KURAPEL, *A pesar de todo, la vida*, in Roberto CONZ, *Tra*, Rovereto, Nicolodi Editore, Rovereto 2002, p. 99.

²⁰ Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, cit., § 13.

Credo allora che la grande forza del gesto di Kurtág sia stata proprio quella di rimettere in gioco *l'incerto* in un momento in cui il linguaggio musicale europeo si stava irrigidendo entro le logiche del serialismo integrale. In anni in cui la musica viene vivisezionata in parametri, lui scrive:

Virág az ember... (1b)

Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b) Flowers We Are, Frail Flowers... (1b)



La scala di do maggiore esplosa su tutti i registri, quasi ad abbracciare, nelle due ultime note, l'intera tastiera del pianoforte. Sette note sui tasti bianchi, collegate da tre esili legature tratteggiate che le respirano in *domanda*, *risposta* e – dopo una breve corona – *coda*. I valori sono la bianca e la nera, senza altre indicazioni di durata. Nessuna indicazione neppure di metronomo, né di dinamica o di espressione. Le mani si incrociano in modo del tutto antieconomico. L'interprete si ritrova in una condizione di disarmante nudità che lo riconduce solo a se stesso. Il tempo è quello del *suo* respiro. Del *suo* gesto. Tre corone di diversa lunghezza (*ma quale?*) sembrano ulteriormente sospendere un tempo indecidibile, che rimanda a una condizione di fragilità assoluta. *Flowers We Are, Frail Flowers*.²² E sbaglieremmo a intendere questo brano come un lavoro minore. Kurtág stesso lo definisce come uno dei suoi brani migliori e a lui più cari, più volte ripreso e trascritto.

Chi ha familiarità con le partiture dell'autore sa bene lo sconcerto in cui ci lasciano proprio rispetto alla dimensione temporale. L'idea di *tempo segmentato* cede qui il posto a quella di *tempo vissuto*. Non ripetibile. Non definibile a priori sulla carta. La logica quantitativa cara agli strutturalisti sembra arrestarsi di fronte allo stupore, alla sospensione, al non poter sapere una volta per tutte. È un tempo che non sa. Non sa più.²³

Un déroutant “*Je ne sais pas...*”.

²¹ Gaston BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo 2015, p.23.

²² György KURTÁG, *Jatekok*, Vol. I, Milano, ed. Ricordi 1991.

²³ Su questo tema rimando al bel testo di Martá GRABÓCZ e Jean Paul OLIVE, *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan 2009, pp. 117-138. Cfr. anche <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01388422>.

In questo gioco di associazioni che – a mio rischio – ho avviato sin dall’inizio, affiora qui un frammento di intavolatura per liuto...²⁴



Oggi che non lo devo più suonare, torno a guardare questa *immagine*. C'è qualcosa di struggente in essa che allora – intento ad altro – non sapevo vedere.

Una breve *fantasia* forse. Non lo sappiamo – non è indicato – e il laconico brano si presta a più di una forma. O forse piuttosto un *tastar de corde*... Meraviglioso genere in cui il liutista si avvia al concerto *tastando* le corde del suo strumento. È un procedere incerto. Quasi a tentoni. Senza quasi sapere.

E c'è una qualche ritrosia nelle stanghette di misura, come restie a segmentare il tempo in battute. Un poco sghembe. Segnate da una mano esitante. Così come i numeri che paiono – finalmente – quasi respirare, privi di ogni meccanica precisione. Come passi che procedono un poco svagati, disponibili alla sorpresa. Anch'essi in qualche modo incerti, smangiati.

Il traspirare di tante esecuzioni, forse. Chissà?

²⁴ Joanne MATELART, *Intavolatura de leuto*, Roma 1559, Firenze, ed. S.P.E.S. 1979, p. 23.

E l'esagramma poi, che indica sì le corde del liuto ma è anche *sostegno al tempo*. Che è pur su quelle corde che prende forma – che *affiora, diverso ad ogni suo ritorno* – il tempo di questa musica. È un tempo che fluttua – lo si vede bene – sospinto da chissà quale respiro sommerso. E si svuota di ogni indicazione poi. All'improvviso. Come in attesa...

Frana nel bianco in fine, quasi una speranza di indeterminato. Come a dar luogo a una scrittura adiaematica in campo aperto.²⁵

Togliere la cornice d'uso agli oggetti ci permette di risignificarli in accostamenti inattesi. Perché...

L'occhio e la lingua sono in contrasto tra loro. Né l'uno né l'altro bastano da soli. Solo mescolandosi danno vita alla terza immagine.²⁶

Ed è così che allora posso scorgere nel tremolio del segno di una pagina di musica del '500, nell'occasionale finire dell'inchiostratura del rullo che traccia l'esagramma, un possibile varco d'accesso a un tempo finalmente permeabile in cui Joanne Matelart è compagno di banco di György Kurtág. E si intendono bene – i due vecchi amici – sulla necessità di dar voce e forma all'incerto che ci compone. L'incerto che siamo.

Scarti, ancora

Ildikó Monyó è una cantante ungherese di musica pop che negli anni '70 ha avuto il suo momento di successo.²⁷ In seguito ad un incidente stradale perde l'uso della voce per alcuni anni.

Nel Luglio del 1988 Samuel Beckett viene trovato a terra, privo di coscienza, nella cucina di casa. In seguito a un probabile infarto, o ad altra malattia neurologica mai specificata, Beckett subisce una pressoché totale perdita della parola, un'afasia che si estende alla capacità di intendere il linguaggio scritto e parlato. Durante il periodo di recupero all'Ospedale Pasteur inizia a scrivere il suo ultimo lavoro. *Comment dire*.

²⁵ Si tratta della prima forma di notazione del canto gregoriano (precedente al X secolo). Qui non note ma frammenti di melismi erano annotati accanto alla parola sacra del testo. Simile a schegge di arabesco, questo tipo di notazione era priva di una precisa indicazione temporale e intervallare. Il respiro della parola sacra sosteneva il fluire del canto.

²⁶ Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, op. cit., p. 100.

²⁷ Monyók Ildikó - Ez az elmúlt szerelem (YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=u88bl1b5B00>.

Joseph Chaikin, straordinario attore e regista che a lungo ha lavorato su testi di Beckett, nel 1984, in seguito ad un intervento chirurgico al cuore, attraversa un periodo di afasia.

Ruby Cohn legge *Comment dire* e pensa allora di affidarlo a Joseph Chaikin, chiedendo a Beckett di tradurlo in inglese egli stesso perché Chaikin non conosce il francese.

Nasce così *What is the Word*.

Difficile considerare *What is the Word* una deviazione; è semmai un culmine, l'articolazione finale di quelle che sono state spesso considerate le verità essenziali di Beckett.²⁸

Nel 1990 Kurtág scrive *What is the Word*, op. 30a²⁹, per voce e pianoforte, dedicando il lavoro a Ildikó Monyók che dovrà così annaspare in scena il suo drammatico tentativo di ritrovare *la voce* della parola. Nel '91 segue una seconda versione – op.31b – per voce e *ensemble* con ancora Ildikó Monyók come *performer*.

Sikló's István tolmácsolásiában
Beckett Samuel üzeni:
Monyók Ildikóval: Kurtág György op.30

Kivérhatatlanul, elviráthetetlenül kassza

What is the Word, op. 30a | Incipit

²⁸ Laura SALISBURY, "What is the Word": Beckett's Aphasic Modernism, in «The Journal of Beckett Studies» no. 17, 2008, pp. 80-128.

²⁹ Qui l'incipit manoscritto dell'edizione fuori catalogo dell' EMB (Edizioni Musicali Budapest).

E ancora colpisce l'occhio l'estrema rarefazione del segno tracciato a mano dall'autore. La scheletricità dell'accompagnamento all'unisono del pianoforte che pare, all'inizio, quasi una pietosa stampella al claudicare della voce, per poi sdoppiarsi in bicordi che puntellano ancora i monosillabi con quinte vuote alternate a dissonanze di settima e seconda minore, pudica velatura (o sottolineatura?) all'incrinarsi della voce. E le corone. Respiri sempre diversi e lasciati alla fatica di chi inesplica dentro lo sforzo di emettere dalla gola un suono, *prima che sia parola*.³⁰

C'è stato un momento in cui la parola, prima di essere significato – *denotazione* – è stata corpo. E chiedo ancora alle parole di Miorandi di affiancare questo mio pericolante tentativo di tenere assieme – forse comporre – luoghi le cui relazioni sono difficilmente definibili.

Qualcuno ha scritto, e faccio riferimento alla lezione del grande psicoanalista Hans Loewald, di come le parole, prima di acquisire le loro caratteristiche semantiche, facciano parte di un'esperienza indifferenziata, densa e globale, nella quale non c'è distinzione tra l'interno e l'esterno, il Sé e l'Altro, la realtà e la fantasia, il passato e il presente. In tale esperienza originaria le parole sono suoni, saranno poi anche forme, in un discorso sensoriale ed affettivo nel quale il bambino è immerso: il suono della parola, la grana della voce della madre, la morbidezza del suo vestito, il calore del seno, il colore del cielo, l'aria sulla pelle.

Crescendo, il bambino arriva gradualmente a capire che le parole hanno significati indipendenti dal contesto sensoriale e affettivo nel quale appaiono. Crescere, da questo punto di vista, è tracciare distinzioni, mettere distanza tra cose prima fuse assieme. Ciò rappresenta una competenza adattiva. Ma, d'altra parte, se la densità affettiva originaria è completamente perduta, il risultato sarà una vita funzionalmente competente ma affettivamente vuota e morta.

Da qui, forse, l'ostinazione con la quale Roberto Conz fa abbracciare, ed è un abbraccio che è sempre anche una lotta, il *corpo* delle parole e il *corpo* delle immagini. Come se in tale incontro-scontro risiedesse una possibilità di salvezza: salvezza come ritorno ad una *parola-immagine* incantata, generativa, aperta e come fuga, scanzonata o angosciata, da una parola definitiva, definitivamente compiuta, e dunque morta, morta alla vita. [...]

È la scommessa, di continuo tentata, di un luogo *tra* gli alfabeti, tra le differenti definizioni del mondo, come luogo epifanico di emergenza e nascita. È la *cocciuta speranza di epifania*³¹ dichiarata in una delle tavole di Conz.³²

³⁰ Sospendo momentaneamente la riflessione, appena accennata, sul lavoro di Kurtág per riprenderla più avanti.

³¹ Roberto CONZ, *Tavole ortottiche*, 2003, Archivio Galleria Civica, Trento | <https://robertoconzworks.wordpress.com/parole-da-guardare/tavole-ortottiche/>

³² Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, cit., § 15, 16.

Sfocature

Un'amica curatrice d'arte al Museo Cantini di Marsiglia mi diceva – soffrendo lei di una discreta miopia – che per meglio osservare un quadro, per poterci meglio riflettere, doveva togliersi gli occhiali. L'immagine perfettamente a fuoco le si chiudeva altrimenti, impermeabile al suo sguardo³³, negandole l'accesso a quell'*attorno* che ci permette talvolta di entrare nella vita non dichiarata delle cose. La sfocatura diventa allora luogo di transiti possibili. Così come è solo la parola parzialmente cancellata nel palinsesto medievale che dà involontariamente luogo alla *diafania* – la visione *attraverso* – capace di far risuonare *policronie* impensabili al discorso che si nutre solamente di significati.

La sfocatura del *significato*, della sua volontà definitoria, è forse il pedaggio da pagare per entrare nel territorio del *senso*. Dell'estetica. Quanto meno di un'estetica non assertiva.

Solo così posso lasciare che si compongano – in una sorta di *rêverie* – relazioni tra luoghi altrimenti *intransigenti*. Solo sfocandone i margini. Lasciando che le irriducibili crepe di tempi che si ostinano a riaffiorare si riaggreghino secondo simpatie occasionali, imprevedibili e, forse proprio per questo, capaci di generare stupore.

È da questi pensieri – dentro questi *tentativi di resa* – che da un paio di anni è nato il percorso di *Still*. Cantiere aperto. Ad ora una novantina di pezzi per pianoforte che si vanno affiancando in ordine cronologico. Quasi ogni giorno – come immagino facessero quei restauratori di treni merci – una qualche pennellata di vernice. Provvisorie stuccature a riparare non so che. Cercando di fare un po' di spazio a ciò che vuole affiorare. Che sia una scrittura mia, un corale di Bach, un frammento di Schumann oppure la scala di do maggiore da suonare con il solo dito indice. *Objets trouvés*, *Objets retrouvés*, che dato e firmo a mio nome, perché non sono citazioni ma *ritrovamenti*. Frammenti di ciò che mi compone. Della stratigrafia che sono e che mi salva dall'amnesia. Ogni ritrovamento è un cocciolo di *speranza nel passato*³⁴, non certo come nostalgia ma – sì – come *nostos*. Canto d'esilio.

All'esiliato manca innanzitutto il mondo, cosicché non è esiliato soltanto per aver perduto la patria prima, ma per non trovarla da nessuna parte. Ha, dunque, soltanto orizzonte.³⁵

³³ «Questo stato in cui tutto si vede fisso, nitido, presente, ma senza relazione». Maria ZAMBRANO, *L'esilio come patria*, Brescia, Ed. Morcelliana 2016, p. 134.

³⁴ Peter SZONDI, *Speranza nel passato*, in Walter BENJAMIN, *Infanzia Berlese*, Milano, Einaudi 2007, pp. 127-151.

³⁵ Maria ZAMBRANO, *L'esilio come patria*, op. cit., p.129.

Allora firmo e dato tutto. Per questo. Come il bambino smarrito che scrive e scrive il proprio nome sul banco di scuola, a puntellare la vertigine. E affido poi all'interprete questi *segni* chiedendogli una scelta di brani. Su questa trama si tesse poi, poco alla volta, assieme, la *Suite* che verrà eseguita.³⁶ Come una sorta di *squiggle game*³⁷ entro il quale due mani intrecciano il loro vagare. I loro tempi, se la memoria è scritta di tempo. *Policronie*? Non lo so. Forse. Forse sì. Se vogliamo tentare di dare un nome a questi affioramenti che, per un breve momento, affiancano in una specie di compresenza – di *contemporaneità*? – ciò che altrimenti resta sepolto in un tempo irrelato.³⁸

Oggi il nostro bisogno storico è di trovare un metodo che riveli e non nasconda i legami, le articolazioni, le solidarietà, le implicazioni, le connessioni, le interdipendenze, le complessità.³⁹



Stefano Malferrari e Roberto Conz⁴⁰

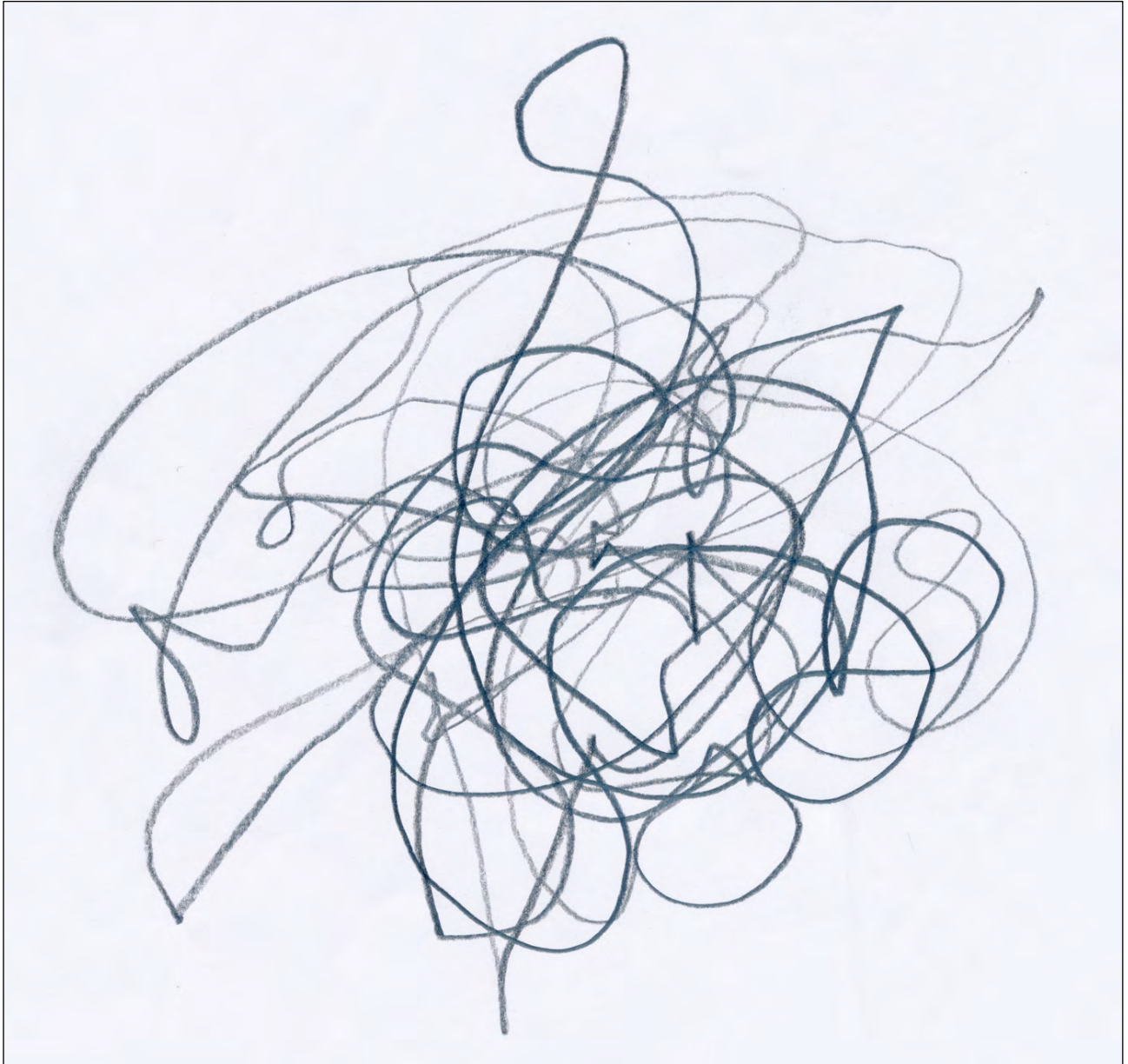
³⁶ Stefano Malferrari è il dedicatario della *Suite Malferrari* costruita in questo modo e da lui eseguita nella rassegna *Scarti*, Mori, 2017.

³⁷ Gioco inventato dal pediatra e psicanalista Donald Winnicott. In uno stesso foglio di carta bambino e terapeuta tracciano in alternanza un disegno a carattere libero che sarà il risultato dell'interazione tra i due.

³⁸ Riprenderò più avanti il tema di *Still* qui appena introdotto.

³⁹ Edgar MORIN, *Il metodo, 1. La natura della natura*, Milano, Raffaello Cortina 2001, p.11.

⁴⁰ In *Relatiografia*, di Matteo PETERLINI, *Scarti*, Mori 2017. Immagine di Francesco Pernigo – Courtesy Francesco Pernigo e Matteo Peterlini.



Relatiografia | Stefano Malferrari e Roberto Conz, 2017

Encore quelque chose

[appunti su *What is the word* di György Kurtág]

*Non c'è nulla da esprimere, nessuna fonte di ispirazione, nessuna possibilità di espressione, nessun desiderio da esprimere, a parte l'obbligo di esprimerli.*⁴¹

(Samuel Beckett)

*Nel punto in cui le parole non possono andare più lontano, si può ancora trovare qualcosa...*⁴²

(György Kurtág)

Ambivalenze

What is the word, op. 30a per voce e pianoforte, viene composto da Kurtág nel 1990 con il titolo originale (poi scartato) di *Samuel Beckett Sends a Message Through Ildikó Monyók in István Siklós's translation*. Seguirà a distanza di un anno una seconda versione, op.30b, rilettura della precedente, per voce ed *ensemble* di 34 elementi.

Samuel Beckett invia un messaggio tramite Ildikó Monyók nella traduzione di István Siklós.

Il messaggio. Il tramite. La traduzione.

La sua intera comprensione della musica sembra sorgere dal concetto di comunicazione umana, della quale un'ovvia manifestazione è l'articolazione discorsiva delle note, come parlate, che si trova nella maggior parte dei suoi lavori⁴³.

Il comunicare quindi. La necessità, l'urgenza, l'obbligo di comunicare. Ma comunicare cosa, quando nulla più sembra essere rimasto da dire? Nulla più sembra rimasto dicibile.

Non è certamente un discorso ciò che a Kurtág interessa comunicare né, tantomeno, *il discorso*. Si tratta, semmai, dei suoi *margini più dubbiosi*, per dirla con Foucault o, ancora, del «punto in cui i

⁴¹ Mel GUSSOW, *Conversazioni con (e su) Beckett*, Milano, Ubulibri 1998, p. 123.

⁴² Haydée CHARBAGI, *Comment le dire?*, op. cit., p. 155.

⁴³ «His whole understanding of music seems to spring from a concept of human communication, an obvious manifestation of which is the speech-like articulation of the notes found in most of his works». Rachel BECKLESS-WILSON, *Kurtág's Instrumental Music, 1988-1998*, in «Tempo» 207 (Dec. 1998), pp. 15-21.

segni stanno per farsi linguaggio»⁴⁴. Come Beckett, anche lui sembra essere alla ricerca di quella *sintassi dell'estrema debolezza – a Syntax of Extreme Weakness* – che muove le ultime pagine dello scrittore. Una sintassi che sappia trattare con la condizione di estrema fragilità dell'uomo. Un passo prima della resa. O dopo la resa.

Beckett e Kurtág allora – due autori sull'orlo dell'afasia, della legastenia – e Ildikó Monyók – cantante pop che ha perduto totalmente l'uso della voce a seguito di un incidente stradale⁴⁵ – a mettere in scena il dramma della comunicazione. Per dire – o chiedersi – *cos'è la parola*.

folly -
folly for to -
for to -
what is the word -
folly from this -
all this -
folly from all this -
given -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this -
this -
what is the word -
this this -
this this here -
all this this here -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this this here -
for to -
what is the word -

⁴⁴ Michel FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli 1967.

⁴⁵ Ecco, dalle parole dello stesso Kurtág, la storia del suo incontro con la cantante: «L'intero pezzo di Beckett sarebbe stato inconcepibile senza la voce recitante, senza Ildikó Monyók. Lei aveva avuto un incidente in macchina i cui effetti restano su di lei ancora oggi. Dopo questo incidente è rimasta muta per sette anni. In seguito, riunendo tutte le sue energie, con enorme sforzo, ha fatto tali progressi da essere in grado di apparire sul palco. Lei ha messo in scena se stessa – l'abbiamo vista per la prima volta in una *pièce* di teatro d'avanguardia in cui doveva balbettare. Era meravigliosa. L'ho conosciuta e, in seguito, è stata la *performer* di due mie canzoni per voce sola. Ero affascinato più di tutto dai suoi silenzi. Così pieni di tensione! E pochi giorni dopo sono entrato in contatto con la traduzione ungherese del testo di Beckett *What is the Word*». Michael KUNKEL, "... *folly for t[w]o...*": *Samuel's Beckett's What is the Word and György Kurtág Mi is a szó*, *Opus 30*, in «Contemporary music review», Vol. 20, 2001, p. 114 (trad. R. Conz). Cfr. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494460100640201>.

see -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -
folly for to need to seem to glimpse -
what -
what is the word -
and where -
folly for to need to seem to glimpse what where -
where -
what is the word -
there -
over there -
away over there -
afar -
afar away over there -
afaint -
afaint afar away over there what -
what -
what is the word -
seeing all this -
all this this -
all this this here -
folly for to see what -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -
afaint afar away over there what -
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what -
what -
what is the word -

what is the word⁴⁶

Infranta. Puntiforme. Spezzata nelle sue possibili relazioni da vuoti di vertigine bianca. Smarrimenti. Impossibilità. Eppure è *ancora parola*. Parola comunque leggibile se non intelligibile.

⁴⁶ Samuel BECKETT, *What is the Word* (1989), in «Grand Street», Vol. 9, No. 2 (Winter 1990), pp. 17-18.

Perché un muto può scrivere parole. Può ancora farlo.

Perché la voce allora?

Ricordo – l’ho scritto poco fa – che dedicatario del testo di Beckett era stato Joseph Chaikin, attore e regista che a seguito di un’operazione al cuore aveva attraversato, a metà degli anni ottanta, un periodo di afasia. Così come – l’abbiamo visto – la cantante Ildikó Monyók aveva vissuto per lungo tempo la perdita della voce.

Credo allora che ciò che qui viene messo in scena sia non “solamente” il dramma della *parola* ma piuttosto – in un doppio livello – il complesso rapporto tra parola e voce.

“Allora, cosa c’è in una voce?” – si chiede Dolar, facendo eco a Giulietta sul balcone di Verona – “che parte del corpo abita? Non è un piede, né un braccio, [...] e in cosa ciò che è nella voce differisce da ciò che è in un nome, in una parola.

Cos’è un significante? È ciò che in un linguaggio può essere replicato. È replica, ripetizione, permette il discorso. È ciò che in una lingua può essere linguisticamente classificato. [...] È *solo tramite il significante che possiamo creare significato*. Il nome indica il significante.

Ma la voce è un’altra cosa. È ciò che in un linguaggio non contribuisce alla significazione. È ciò che non aiuta a creare significato. È *ciò che non può essere detto*. È il senso e l’essenza *verso* il significato. La voce è unica, è ciò che non può essere universalizzato. Quindi può servire, o così sembra, come garanzia del proprio essere ineffabile. Può servire come garanzia, *promessa di vita*.”⁴⁷

E questo luogo incerto ... “*verso* il significato”, assomiglia così tanto a quel... “punto in cui i segni stanno per farsi linguaggio” di Foucault.

Vorrei provare allora a soffermarmi un poco dentro questo *interludio*. In questo luogo di transito – o di conflitto – tra due giochi che ci tengono al mondo. Il gioco dell’angolo retto e il gioco della macchia. Oppure del righello e del segno che trema. E chissà quali altri abbiamo saputo inventare nei nostri goffi tentativi di dar senso ai nostri giorni.

Vorrei – in questa sosta – provare a mettere in dialogo alcune voci che mi sono state nel tempo amiche. Provare a interrogarci assieme.

Haydée Charbagi, in un suo splendido scritto a proposito di un altro lavoro di Kurtág su testi di Beckett, ci dice che...

È sul filo di questa variazione sonora che si genera il senso. Scrittura musicale insomma, perché più che il significato delle parole, la designazione di un oggetto del mondo ad opera del

⁴⁷ Mladen DOLAR, *What’s in a Voice*, <http://philosovereign.blogspot.it/2014/02/mladen-dolar-whats-in-voice-transkript.html> (trad. R. Conz).

segno linguistico, qui importa il rapporto dei segni tra di loro, la continuità ritmica, fonica, semantica di queste parole; scrittura poetica che non designa né afferma ma che *rende il senso presente nella carne del linguaggio*.⁴⁸

Perché il *sensò* – aggiunge Charbagi – non è che un *flash*, un graffio di luce⁴⁹:

(...) *when the light of sense*
Goes out, but with a flash that has revealed
*The invisible world (...)*⁵⁰

Come una fotografia scattata con grande attenzione ma avendo tralasciato di mettere la pellicola nell'apparecchio... le fa eco Roland Barthes.⁵¹

E in questo andirivieni tra luoghi dell'ineffabile e *l'obbligo di esprimerli* trovo importante questa altra voce che proviene da territori apparentemente lontani.

Una prima riflessione riguardo al significato di *sensò*, è il riferirsi all'esperienza diretta del soggetto, alla realtà dei vissuti, al groviglio delle sensazioni, alla immediatezza della relazione oggettuale. [...] Il *sensò* rimanda, in altre parole, alla propensione preriflessiva, a una oscillazione emozionale della soggettività, [...] all'*intransitività* del patico. L'universo del *sensò*, che sottolinea che la dimensione fattuale dell'esperienza vissuta non può mai essere compresa nella sua interezza, nei suoi significati simbolici, rimanda a un tipo di conoscenza riferibile a una "ragione possibile", dove vi sia spazio per *ammettere le soglie dell'impensabile e dell'indicibile come parti legittime della conoscenza stessa*. In questa prospettiva si può accogliere che il *sensò* abbia per sua stessa natura una dimensione ambigua in quanto il senso nasce per far fronte al caso e all'indeterminazione.

Il senso [...] si origina dallo stupore di fronte all'Altro.

[...]

Il mondo del *significato* ci pone di fronte allo spazio riflessivo dell'intenzionalità, all'entrata nella realtà simbolica, ai vissuti collettivi della condivisione scambiata, dichiarata, verificata: "la superficie 'oggettiva' della soggettività [...] caratterizzata dalla *transitività* costitutiva del 'semantico' ". Il *sensò* emerge. Siamo costruttori di senso perché letteralmente "sentiamo il mondo" e costruiamo *significati* perché ci accoppiamo strutturalmente con i segni del mondo

⁴⁸ «C'est au fil de cette variation sonore que s'engendre le sens. Écriture musicale en somme, puisque c'est moins la signification des mots qui importe, la désignation par le signe linguistique d'un objet du monde, que le rapport des signes entre eux, la continuité rythmique, phonique, sémantique de ces sept mots ; écriture poétique qui ne désigne ni n'affirme mais rend le sens présent dans la chair du langage». Haydée CHARBAGI, *Comment le dire ?*, cit.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ William WORDSWORTH, *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind; an Autobiographical Poem* (1805, 1850), DjVu Editions 2001, p. 97.

⁵¹ Roland BARTHES, *L'Empire des signes. OEuvres complètes*, tome 2, Éditions du Seuil 1994, p. 804.

mediante i processi di simbolizzazione. V'è costruzione collettiva nel *significato*, v'è traccia di successive approssimazioni semantiche, fino a una condivisione sociale nel campo del simbolico, la cui endemica incertezza va accettata come non superabile.

[...] Non si colgono automatismi né subitanità in questo trascorrere tra *senso* e *significato* [...] bensì il passaggio da un livello originario che resta incommensurabile, a un livello di mediazione simbolica che, in quanto determinato, si costruisce necessariamente attraverso l'oblio del senso.⁵²

Ma perché voce e pianoforte allora? Perché non – che so – voce e violino, come nei *Kafka Fragments*. O un qualche altro strumento a intonazione ... malleabile. Perché uno strumento *assertivo* come il pianoforte la cui intonazione sembra non porre più esitazioni, almeno all'interno del sistema ben temperato? Un pianoforte neppure *trattato*, a rendere le note almeno un poco più sfocate. E *quella* voce, poi. Non una voce *idealizzata* dalla “perfetta” intonazione ma una voce *sublimata*.⁵³

Naturalmente il perché non lo so ma, dentro questi pensieri che stanno affiorando, vorrei usare questo fatto a supporto dell'ipotesi o – preferirei – della *fantasia* che sta in qualche modo prendendo forma. S'è accennato – con Mladen Dolar – al rapporto tra parola e voce. Tra dicibile e ineffabile. Se possiamo accettare questa angolatura, la scelta del pianoforte pare allora di grande significato e coerenza. Un pianoforte che non contrappunta ma raddoppia, quasi sempre all'*unisono*, le altezze della voce. Quasi a voler dare a ogni sillaba, ad ogni fonema – sincronicamente – un luogo di dicibilità e un *attorno* ineffabile. Un nucleo *linguistico* che può essere replicato e un alone che *non può essere linguisticamente detto*. E – come dentro ad un ossimoro – è proprio alla voce che Kurtág chiede di *dire ciò che non può essere detto*.

Assenze

Per uno strano ribaltamento non esiste, per quanto ne so, una registrazione dell'opera 30a. Tutto lo sforzo di dare una voce – *quella* voce – alla sfibrata parola di Beckett non ha lasciato traccia *sonora*. Come in una sorta di acusmatica all'incontrario, abbiamo allora *segni per una voce*

⁵² Giuseppe VARCHETTA, in Karl WEICK, *Senso e significato nell'organizzazione*, Milano, Raffaello Cortina 1997, pp. XIV–XV.

⁵³ *Sublimare* significa che il reale, cioè la Cosa, nell'opera d'arte non è occultato, travestito, idealizzato, ma, al contrario, tale materia incandescente è al centro. Solo che, in luogo d'essere mascherata o brutalmente scaricata sotto forma di passaggio all'atto, si trasforma, dignitosamente, in un destino eccezionale, artistico. Un destino pur sempre precario ma che le dona quella parola che la cosa fuori sublimazione non può avere. La sublimazione rende loquace una cosa di per sé muta.

Nella voce, la Cosa è udibile nel *rumore* che accompagna ogni fonema. [...] L'origine della sublimazione, il corpo pulsionale, non è mai dimenticata anche perché mai interamente trasformata: c'è qualcosa che permane come *resto* reale, corporeo, materico. Questo resto reale e corporeo, così enigmatico e centrale, è ciò che impedisce alla sublimazione di rovesciarsi in una *idealizzazione* che addomestica anche l'ultimo lembo di reale.

Laura PIGOZZI, *Voci smarrite, arte e legame sociale contro il dominio dell'anestesia*, Milano, Et al 2013, pp. 18-19.

assente.⁵⁴ E ciò rende ancora più struggente questo dissennato tentativo di mettere in scena ciò che in scena non può stare, perché irriducibilmente osceno. Abbiamo insomma – come sempre – la mappa di un territorio assente ma che, grazie alla scrittura, può essere ricreato infinite volte.

Ma è proprio questo *manque* ad arricchire di ulteriori straordinarie valenze metaforiche un'opera già così criptica. In modo involontario – o quanto meno non progettato – tutto sembra ribaltarsi come in una prospettiva escheriana. Ed è così che l'atto di *presenza* della voce, così drammaticamente ricercata, si fa qui *assenza*, lasciandoci perplessi di fronte ad un sipario da cui non proviene altra voce se non quella che sapremo immaginare.⁵⁵ E allora, sedendo e mirando, io nel pensiero mi fingo una spaesata Ildikó Monyók, appena sorretta dalle desolate note del pianoforte, incespicare dentro (*dentro?*) fonemi ostili. Perché – lo sappiamo – *la voce è l'intruso*, per usare la felice espressione di Mladen Dolar.⁵⁶ Ma è un intruso – e torno a pensare all'ancella con gli abiti pieno di vento del Ghirlandaio – che diviene prezioso proprio grazie al suo rapporto di tensione con ciò che tutt'attorno sembra resistergli. La stessa scarmigliata fanciulla intrufolandosi in un quadro del Botticelli acquisterebbe tutt'altro senso, perdendo il suo stranito carattere di *sintomo*.

[...] laddove il *simbolo* riunisce, il *sintomo* divide. Laddove il simbolo si accorda con un territorio culturale comune, il sintomo mobilita un attraversamento perturbante di questo territorio. Laddove il simbolo si trasmette per tradizione, ad esempio umanista, il sintomo migra e perfora il dato tradizionale, con un "incidente" anacronistico. [...] Laddove il simbolo rivela una conformità delle immagini e dei discorsi, il sintomo rivela altrettante differenze, falle, conflitti, incommensurabilità. [...] Laddove il simbolo ci include nel mondo inglobante di una grande infrastruttura culturale in cui ognuno può riconoscersi, il sintomo fa nascere, come di nascosto, elementi perforanti che fanno fallire, localmente, tali identificazioni. [...] Così si capisce che è tutta l'economia psichica, temporale e visuale che si ritrova, in questo modo, divisa tra il territorio che ingloba i simboli e il movimento trasversale – il movimento critico dei sintomi.⁵⁷

Forse allora – forzando un poco la mano – possiamo pensare la voce come *sintomo* della parola. Possiamo? Penso di sì. Penso che all'interno di questo fantasioso teatrino che stiamo immaginosamente allestendo, dietro il sipario che *il caso* ha calato di fronte alla nostra possibilità di udire, *l'ancella* abbia le fattezze e, soprattutto, la voce di Ildikó Monyók. L'ancella che *attraversa*

⁵⁴ «Andiamo e lasciamo un segno su un albero. Che siamo stati lì. Il compositore fa esattamente lo stesso: lascio questo segno per te. Se lo vuoi usare, altrimenti buttalo». András Varga BÁLINT, *György Kurtág, Three Interviews*, Univ. of Rochester Press 2009, p. 71.

⁵⁵ Il riferimento è, evidentemente, all'*akusmatikoi*, la scuola pitagorica i cui discepoli udivano il maestro parlare dietro ad una tenda. Una voce la cui origine non può essere localizzata. Una voce senza corpo.

⁵⁶ Mladen DOLAR, *What's In a Voice?*, op. cit.

⁵⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Il passo leggero dell'ancella*, op. cit., pp. 19-20.

la messa in scena della parola «come un contro-motivo, un inconscio della rappresentazione, un fantasma non riscattato».⁵⁸

Coda

Non mi sono addentrato in un'analisi più strettamente musicologica rispetto all'organizzazione del brano perché francamente non ritengo che questo tipo di approccio possa aggiungere molto alla questione che mi sta a cuore. Per chi ne fosse interessato, rimando comunque a due pregevoli lavori di Michael Kunkel⁵⁹ rispetto ai quali non potrei davvero aggiungere nulla. Per quanto riguarda invece la questione che in queste pagine ho tentato di porre, credo che il luogo centrale non sia tanto quello della strutturazione delle note (per usare un linguaggio un po' datato) quanto quello del *timbro* o – più precisamente – del *rapporto tra i timbri* della voce e del pianoforte. È nel conflitto⁶⁰ e nella straordinaria complementarietà dei due *colori* – l'uno così potentemente storicizzato e socializzato, l'altro così drammaticamente biografico e irripetibile⁶¹ – che si gioca questo teatro della dicibilità. Nel timbro e nel *tempo*, anche. Che quasi nulla qui è *misurato*. In questo sincronico *cumflictus* questi due luoghi devono letteralmente *respirare assieme* le molte corone che Kurtág dissemina lungo il loro cammino brancolante. Non amo interpretare. Preferisco lasciare allo sguardo a disposizione del lettore la possibilità di giocare a moltiplicare sensi e significati di questa potente metafora.

Nel rapporto tra Beckett e Kurtág, mi pare di cogliere un simile atteggiamento riguardo al rispettivo mezzo linguistico. In *What is the Word* – il lavoro forse più estremo della sua intera opera – lo scrittore sembra voler corrodere la *parola significante* per tentare l'accesso ad un suo extralinguistico⁶² (e tralasciamo se si tratti di un *pre*, di un *post* o di un *chissà che*). Forse solo un *ciò che resta* quando la pensabilità e la dicibilità della parola hanno attraversato la loro catastrofe. E mi riferisco certamente al noto evento traumatico che ha preceduto questo testo di Beckett ma – in questo caso – la biografia mi sembra perfettamente sovrapponibile alla vicenda culturale di un intero momento della cultura europea. La parola che abdica al dominio del *significato* per lasciar

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ Thomas GERLICH, Michel KUNKEL, "*Tempi passati*" or "*Tempi da venire...?*": *Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae» Vol. 43, Fasc. 3/4, 2002, pp. 421-438; Michael KUNKEL, "...*folly for t[w]o...*", op. cit., pp. 109-127.

⁶⁰ *cum-flictus*, percuotere assieme.

⁶¹ Ogni voce è la partitura timbrica di una storia individuale e unica; cfr. L. PIGOZZI, *Voci smarrite, arte e legame sociale contro il dominio dell'anestesia*, op. cit., p. 25.

⁶² Trovo di particolare intensità questa lettura del testo beckettiano:
<https://www.youtube.com/watch?v=IbSYeS9dVWY>.

affiorare il baluginio del *sensò*.⁶³ Desemantizzare per avere un qualche accesso all'*estesico*. Una sorta di pelle sensibile di *una parola che ora non sa più indicare*. Traccia afasica di un suo esser stata. Ma esser stata cosa? E quando? E dove? Andremmo però ben lontano a voler ripercorrere la durata di questo “momento” che sembra tracciare la pensabilità occidentale.⁶⁴

E Kurtág, poi. Il balbettante Kurtág che restituisce *la voce* al canto. Tentando non solo quel suo “...*ancora qualcosa...*” oltre la parola, ma un altrove del canto. Un canto *a-lato*. Nell'impossibilità del *canto bello* che, paradossalmente, svuota la voce del suo esser tale. *Voce* appunto.

Il canto, con la sua massiccia concentrazione sulla voce, introduce codici e principi suoi propri – più impalpabili di quelli linguistici, ma nondimeno altamente strutturati. L'espressione al di là del linguaggio è un altro linguaggio altamente sofisticato; la sua acquisizione richiede un lungo allenamento tecnico, riservato a pochi fortunati, anche se ha il potere di coinvolgere tutti in maniera universale. Ma *il canto*, concentrandosi sulla voce, corre davvero il rischio di perdere proprio la cosa che vuol servire e riverire: si rovescia in oggetto feticcio – potremmo dire *il sommo bastione, il muro più arduo contro la voce*. Per dirla con una formula: “Se suoniamo una musica o se la ascoltiamo [...] facciamo tutto questo per far tacere ciò che merita di essere chiamato *la voce* [...]”⁶⁵.

E, ricordiamolo – che qui sta la potente intuizione di Kurtág – tutto questo viene sostenuto dal pianoforte. L'antipodale pianoforte che *sincronicamente* pone l'altro lato dell'irriducibile questione. Perché *non c'è legge senza voce*⁶⁶ – certo – ma permutando l'ordine della frase possiamo ricavarne la complementare. *Non c'è voce senza legge*.

In questo senso credo che quest'opera abbia saputo, come poche altre, incrociare i destini e le privatissime biografie di tre persone,⁶⁷ mettendo allo stesso tempo in scena la storica ambivalenza del rapporto tra parola e voce. Intonazione *ben temperata* e *scarto vocale*. Tra contratto sociale e devianza. Tra il bisogno, la responsabilità – *il dovere*, forse – di tracciare differenze tra le cose, nominandole, e la straniante presenza dell'*intruso* che siamo e che sempre incrina i nostri chiari miraggi, rendendo i confini che proviamo a disegnare tra noi e il mondo, esili. O esuli.⁶⁸

⁶³ Se necessario, rimando alla nota n. 12.

⁶⁴ Trovo esemplare, a questo riguardo, il volume di Dolar, con particolare riferimento al capitolo “La metafisica della voce” in Mladen DOLAR, *La voce del padrone*, Napoli, Orthotes 2014, pp. 47-71.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁷ Ma sono in realtà quattro le persone, se pensiamo anche a Joseph Chaikin che, con analoghi problemi, ha messo in scena per primo in America il testo di Beckett.

⁶⁸ Roberto Conz, *Come esule pelle tra parola e mondo* (2002 – 2004) <https://robertoconzworks.wordpress.com/parole-da-guardare/paesaggi-di-parole/>.

COME E SU
PELLE TAO
PAROLA
MONDO
MONDO

Still

Sono frammenti di niente.⁶⁹

(David Metzger)

Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più incisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme.⁷⁰

(Walter Benjamin)

Black

per pianoforte
(2016)

Roberto Conz

Ascoltando (♩ = a piacere)

mp
Ped. sempre...

legato, cantando
p

pp

lasciando risuonare fino al prossimo...

MILANO 27 OTT. 2016

Black | da Still

⁶⁹ David METZGER, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge University Press 2009, p. 105 (tutte le traduzioni delle citazioni, se non diversamente specificato, sono dell'autore).

⁷⁰ Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi 1999, p. 5.

Le cose si rompono. Dopo un po' uno lo impara. Accade allora di passare il proprio tempo a cercar inutilmente di ripararle.

In *Triadic Memories* – monumentale brano per pianoforte della durata di più di un'ora – Morton Feldman ci pone all'interno di una sorta di ossimoro. I suoi tipici *pattern* reiterati infinite volte e sempre leggermente slogati, sono segmentati da un meticoloso, laboriosissimo e quasi inseguevole lavoro di pause che incrina, infrangendole, le durate delle note. Leggendo lo spartito osserviamo una chiara volontà di determinare in modo maniacale delle leggere differenze – delle inquietudini – nelle durate di ciò che torna a ripetersi.⁷¹ Feldman scrive – faticosamente – chiedendo al pianista di differenziare – faticosamente – la durata del *contatto* delle dita con i tasti. La vita del suono come *durata fisica* delle note. Poi fa una cosa che ha il sapore di un *Kōan zen*: mette il $\frac{1}{2}$ pedale dall'inizio alla fine. Non serve dire che con questo gesto “annulla” il significato di tanto meticoloso lavoro.



Triadic Memories | incipit

La sua minuziosa e impervia pausatura *scritta* viene così “vanificata” dall’uso del pedale costante che riempie i vuoti, i silenzi, le assenze indicate dalle pause. Il suono, *la fisica* del suono, la sua *materia*, satura, *consola* le cesure che frammentano la continuità tra le note. Se il segno – *scrivendola* – ci addita la finitudine, il corpo sonoro pare qui ribellarsi, negandolo quel limite con un alone di suono, un *release*, o forse un *decay* – un *decadimento* – che si fa come memoria fisica di un contatto lacerato. Di una presenza interrotta.

La finitudine, accettata dal tempo *scritto*, viene allo stesso tempo negata dal *risuonare fisico* di ciò che finito lo è già. In Feldman – invertendo una più frequente strategia di sopravvivenza – è il mondo fisico a sanare i vuoti, le crepe del tempo della scrittura. Del tempo del segno.

Ancora una volta lascio al lettore di traslocare dove preferisce la densità di questa metafora. A me interessa invece sottolineare il doppio livello che tale *figura* pone rispetto al pensare la musica. Per lo meno quella *scritta* entro la tradizione della cosiddetta “musica colta” europea. Il significato –

⁷¹ Mi piace qui pensare, come l’amico Piero Zanini mi ha suggerito, che *ri-petere* stia per *tornare ad interrogarci*.

ma sempre digrigno i denti nel pronunciare questa parola in ambito musicale – il significato, comunque lo si voglia intendere, non si dà allora nel solo fenomeno sonoro ma piuttosto nel rapporto conflittuale – antitetico addirittura, in questo caso – tra segno e suono. E credo che solo accettandone l'irriducibile *differenza*⁷² ci sarà possibile veder affiorare – *in-tra-vedere* – una stratificazione semantica altrimenti opaca al monocolo del linguaggio dominante. Qualsiasi esso sia.

E proprio dentro questo *ring* si situa un brano come *Black*. Ma invertendo i termini del “discorso” di Feldman, che qui è il segno, invece, a incaricarsi del perdurare al di là di ogni verosimile possibilità di percezione del suono.

Un cluster nel registro grave in *mp*. L'intervallo di settima maggiore ascendente – *do si* – al registro sovracuto. Un altro cluster nel registro grave in *pp*. Il tempo è: *a piacere, ascoltando...*

La tensione della settima maggiore – per una sorta di memoria storica del nostro orecchio oramai atonale – *chiede* una qualche soluzione. Soluzione che non arriva. Il *si* ha una durata *scritta* di 15 note bianche legate (!), e ancora gli si chiede di risuonare oltre il pentagramma troncato, *fino al prossimo...*

Si tratta di una durata ridicolmente impossibile per una nota così acuta. Eppure la scrittura lo richiede. Coccutamente. Come una pura tensione senza alcuna possibilità né speranza, ma che pure chiede ostinatamente di aver luogo.

Gli occhi hanno bisogno di parlare con l'orecchio. Il suono con il segno. Solo così – come in quelle immagini astratte che, se fissate a lungo, fanno affiorare un'immagine tridimensionale prima invisibile – solo così la musica ci rivela la sua natura polisemica. Che la partitura non sta solo ad indicare cosa e come suonare ma può essere – talvolta – di *contrappunto* al suono. Un ulteriore *voce* del pensiero – *un altro paradigma di pensiero* – che va a perturbarne l'evidenza.

Se un fenomeno [...] si offre solamente a uno dei miei sensi, allora è un fantasma, e si avvicinerà all'esistenza reale unicamente se diviene capace di parlare agli altri miei sensi, come per esempio il vento quando è violento e si fa visibile nello sconvolgimento del paesaggio. [...] C'è un semplice meccanismo di “fantomizzazione” usato spesso nel cinema: spogliare il suono dell'immagine e l'immagine del suono, e la metà rimasta acquisterà una dimensione spettrale, diventerà onirica e surreale, come se la metà perduta avesse il potere di presentare l'altra. Dove fallisce la coordinazione, dove il visto e l'udito non combaciano, appare un fantasma (come se lasciassimo da parte gli altri sensi). Il *fenomeno*, invece, è la coincidenza, l'incontro dello

⁷² E intendo qui, alla lettera, proprio la capacità di *portare altrove*. Di operare uno scarto, una schisi del significato ponendo un “linguaggio” in tensione con l'altro, in una sorta di *ring* pugilistico in cui il *cum-flictus* possa divenire generatore di polisemie.

sguardo e della voce, del visto e dell'udito, ciò che si mostra (*phaino*, che Heidegger collega a *phos*, luce) e ciò che è detto (*logos*) e udito. Ecco l'intero programma della fenomenologia. Se una delle due parti viene meno, la fenomenologia rischia di rovesciarsi in *fantasmologia*.⁷³

“L'occhio e l'orecchio sono in *contrasto* tra loro. Né l'uno né l'altro bastano da soli. Solo mescolandosi danno vita alla terza immagine”, potrei dire, parafrasando le parole di Simic⁷⁴. Ecco, allora. Quel *con-tra-sto*, quello *stare-tra* i nostri paradigmi linguistici. L'abitare l'interstizio. Quello è il luogo in cui si generano eventi percettivi – *le immagini terze* – non osservabili ad uno sguardo di parte.



Provando a rileggere lo schema di Lacan, rinominandone i due cerchi in modo che *corpo* diventi *suono* e *linguaggio* diventi *segno* allora l'*in between* della *voce* è il luogo *inesistente* che sto tentando di circoscrivere. Inesistente perché non esiste di per sé. Affiora alla percezione – all'*inter-legēre* – solo come *emergenza*. Se noi allontaniamo i due cerchi lo spazio della voce svanisce. Se li riavviciniamo ricompare. È chiaro che intendo qui il termine *voce* al di là delle sue denotazioni usuali: si tratta piuttosto di luoghi che emergono *dalla e nella* intersezione tra paradigmi *differenti*.⁷⁵ Che si differiscono l'un l'altro, slogando reciprocamente la fissità del loro significato. *Voce* sta insomma per *emergenza*. Immagine terza.

Se con la polifonia il pensiero musicale ha reso pensabile e percepibile ciò che per il linguaggio di parola è inabitabile – il *contrappunto* come stratificazione sincronica di pensiero contraddittorio – potremmo allora chiederci di imparare a praticare una sorta di polifonia di paradigmi. Mi piace poter pensare a uno sguardo multiplo – uno sguardo *politico* e non solo *partitico* – nei confronti

⁷³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani 2003, p. 414; cit. in Dolar, *La voce del padrone*, op. cit., p. 82.

⁷⁴ Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, op. cit., p. 100.

⁷⁵ Si veda nota n. 71.

della musica. Uno... “*sguardo sinestesico*” capace di ospitare la complessità sensoriale tramite la quale accogliamo e teniamo assieme il mondo da noi abitabile. Per trasformare i fantasmi in fenomeni.⁷⁶

SOPRA, SOTTO
da che cosa
Ha inizio il
MONDO? da-
lla PAROLA
DALL'OGGI
SGUARDO?

Paesaggi di parole | Roberto Conz 2002 - 2004⁷⁷

⁷⁶ Si tratta in fondo di recuperare – estendendola in una sorta di contrappunto conflittuale – la pratica del *madrigalismo* in cui la linea delle note “disegna” il significato della parola cantata. Raffinato gioco *tra* occhio e orecchio. Tra significato e senso.

⁷⁷ <https://robertoconzworks.wordpress.com/parole-da-guardare/paesaggi-di-parole/>

Sei frammenti per Mirella [*Oppure musica da dire. Da pronunciare.*]

Mirella, una meravigliosa signora novantenne, innamorata di Chopin. Parlare con lei, a tavola, è stata una gioia. Poi Mirella se n'è andata. Lasciando come un silenzio. A risuonare.

Sei frammenti per Mirella

per pianoforte
(Giugno 2016)

Roberto Conz

I - Mesto $\text{♩} = 80$ circa
p *fino alla fine ...*

II - Lontano
mp

III - Chiamando
mp *pp*

IV - Tempo sospeso, delicatissimo
p

V - Come incrinato* ($\text{♩} = 80$ circa)
p *sempre ...*

VI - Tempo sospeso, lontano
pp

* Con *Incrinato* - si intende un attacco non perfettamente sincrono dell'accordo. Una sorta di imprecisione della verticalità. Una incrinatura.

Una scala cromatica discendente, a partire da *si*. Le note assenti del nome – *mi re la* – lasciano un vuoto che risuona (pedale).

Gli accordi del *frammento II*, enunciando il totale cromatico difettivo, ribadiscono il *manque* risuonante nei lunghi vuoti delle pause.

Lascio poi all'analista interessato lo svelare il gioco di perdite e ritrovamenti. Mi soffermo invece ancora un momento sulla necessità di un doppio – almeno doppio – approccio per avvicinare le cose. Al solo ascolto questo brano rimarrebbe opaco. Solamente *pronunciando* – in silenzio – il

nome delle note la *voce dell'assente* emerge. Il gioco di ricomparsa come ritorno di memoria è evidente nel *frammento IV*. Ancora – come visto a proposito del rapporto tra parola e voce – è il *pronunciare* il nome delle note che permette l'emergenza di quel luogo mai esistente di per sé che è la *voce*. E così – solo così – *significatio saepe erit maior quam oratio*. Il senso spesso sarà più grande delle parole.⁷⁸

Ambiguo e poroso, il frammento non può mai richiudersi completamente, con i suoi confini transitori e incerti sanguina entro il territorio circostante. I frammenti richiedono un doppio sguardo. Noi guardiamo sempre *dentro* di loro scrutando le tracce incomplete che essi mantengono. Ma le tracce ci costringono anche a guardare *fuori*, all'esterno, nel tentativo di connettere i frammenti con qualcosa di più vasto [...] a cui il frammento ci riconduce per somiglianza. Così i frammenti ci mostrano sia la transitorietà e la fugacità che il loro opposto, il prolungamento, il protrarsi oltre se stessi. Incompleti e/o inconsistenti, sono evanescenti. Incapaci di sostenere un'idea, un'immagine o un suono, essi possono sembrare più brevi di quanto in realtà sono. O più vasti di quanto appaiono. L'ambiguità, ancora una volta, aggiunge dimensioni al frammento, donandogli una gamma di possibili significati che incoraggia un'estesa riflessione.⁷⁹

È rimasto davvero poco – quasi più nulla – dei miei attrezzi di compositore. Non più polifonia o giochi contrappuntistici né, tantomeno, righe strutturalisti. Quasi più niente. Grumi di note che si affiancano straniti in un tempo che non sa più tanto bene quando accadere. Corali. *Corali per comunità inesistenti*. Oppure brevi linee melodiche esplose in registri lontanissimi, a vedere quanto – e se – la coerenza del loro nome può ancora tenere assieme le note slogate. Nessuno sviluppo. Nessuna variazione. Fotografie. Appunti diaristici.

E poi *assunzioni*. Che non sono citazioni. Quando inserisco un *Valzer* di Schubert nella sua edizione d'epoca ma firmandolo e datandolo – *Roberto Conz, Marano, 14 Dic. 2016* – non sto facendo una citazione. Sto inserendo in un mio diario un frammento di memoria ritrovata – un *objet retrouvé* – che firmo e dato nel giorno del suo riaffiorare appunto, come oggetto strettamente personale, privato. *Mio*.

⁷⁸ CICERONE, *Orator*, 139; cit. in Nicola GARDINI, *Lacuna*, Milano, Einaudi 2014, p. 33. Ma come non pensare – per analogia inversa – alla *innere Stimme* di Robert Schumann? O a *Fragments - Stille, an Diotima* di Luigi Nono in cui i frammenti di Friederich Hölderlin «sono presenti solo nel canto interiore degli interpreti, non nella parola recitata o cantata» (Doris DÖPKE, *Nono*, Torino, EDT 1987, p. 184) – *in nessun modo da esser detti* – come prescrive espressamente in partitura il compositore.

⁷⁹ David METZER, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, op. cit., pp. 107–108.

Diabolus
per pianoforte
(2017)

Roberto Conz

Cantato, inutilmente (♩ = c. 80)

The score consists of two systems. The first system is a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a fermata over the third measure, and a slur over the last two measures. The bass staff contains a single note in the first measure, followed by rests. Dynamics are marked as *mp* at the start, *mf* under the first measure, *p* under the second measure, *mp* under the third measure, and *f* under the fourth measure. The tempo is indicated as *Cantato, inutilmente* (♩ = c. 80). The second system shows two staves with sustained chords. The top staff is a grand staff with a treble clef, and the bottom staff is a grand staff with a bass clef. Both staves have a slur over a sustained chord. The dynamic is marked as *mp*. The instruction *lasciando risuonare fino al prossimo ...* is written above the staves. A vertical copyright notice on the right side reads 'Mariano, 26 Marzo 2017'.

*Diabolus, da Still | Suite II*⁸⁰

⁸⁰ https://www.youtube.com/watch?v=lzdc-enK4Qc&list=PLKWFtcjG_W29P3bcXZ246b0EZKsc_pg1f.

Objet retrouvé (IV)

Waltz n.10 - F. Schubert op.18

per pianoforte

(1800...? - 2016)

Roberto Conz

Maramba, 14 Dic. 2016

Non più composizione allora. Giustapposizione, forse. Ma come?

Come si affiancano pagine scritte senza nessuna *consapevole* relazione tra loro, a formare un unico arco tensivo di quaranta o cinquanta minuti? Una *Suite*. Quali modulanti ci trasportano da un brano all'altro?

La realtà è che non lo so. Capita, talvolta, di saperlo dopo. *Dopo* che si è fatto. O dopo che è stato eseguito. Oppure mentre ci si trova costretti a parlarne. Ma prima – o nel farsi della scrittura – non lo so. Ciò che so è che quando le cose affiorano e si accostano qualcosa di me ne è infantilmente felice. Come se brani di memoria ritrovassero un loro posto. Tornassero in qualche strano modo a guardarsi. O a parlarsi. A *risuonare* l'uno nell'altro. Anche qui in attesa di quell'*inesistente* "voce" che può solo affiorare nella soglia tra luoghi i cui margini arrivano – per un momento – a intersecarsi. Ma qui sì dovrei piuttosto dire *con-porsi*.

Forse il gioco di *Still* in fondo è tutto qui. *Un atto di resa*. Di rinuncia alla laboriosa *poietica* che pure ci garantisce di poter produrre. Talvolta non sapendo neppure più cosa. Ma si produce. Le note

si affastellano. Si va avanti. Le pagine si riempiono. Basta saperlo fare. Basta aver imparato a contare *bene* fino a dodici. Ma lo stupore se ne va, assieme alla *poesia*. Che quella viene – se ne ha voglia – da luoghi di cui davvero so poco o nulla.

Interstizi

C'è però un aspetto di *Still* che non si lascia descrivere. Non da me. Ed è la sua dimensione interstiziale. Vorrei allora finire queste pagine rischiando un qualche balbettio attorno a questo tema, non certo nella speranza di dar(mi) una risposta ma solo tentando di spostare un poco in là il margine di ciò che mi è dicibile.

Mi pare allora di poter dire che *Still* è il luogo in cui sono finite *le scorie di lavorazione* di ciò che ho tentato di mettere in forma in quest'ultimo decennio. Cose che finivano sul pavimento. Frammenti di pensiero – *non ancora pensiero* – resistenti a una forma unitaria. Che – sì – il *canone mensurale* mi ha certamente permesso di organizzare in modo coerente il contrarsi e il distendersi di un materiale.⁸¹ E così il lavoro su una rilettura stocastica di *talea e color*.⁸² Oppure la poliritmia di *Conflitti III*.⁸³ Bene. Tutto a posto. I conti tornano.

Ma cosa farne di questi *frammenti di niente* che affiorano con la forza di un bagliore e se ne vanno con altrettanta velocità. Fantasma di insepolti.

La questione insomma non è più come creare delle *continuità* fluide e coerenti a partire da una cellula generatrice, ma piuttosto come mettere in relazione le *discontinuità* che siamo.

Una delle più importanti facoltà della mente umana è...quella di cogliere, fra gli avvenimenti, i rapporti di...fatti separati dalle condizioni del tempo e dello spazio. [...]

Cosa fa dunque il poeta? Trascoglie nella storia alcuni avvenimenti *interessanti*⁸⁴ [...] i quali siano così profondamente legati l'uno all'altro, [...] che la mente, vivamente colpita dal loro reciproco rapporto, si compiaccia a considerarli uno spettacolo unitario, e vivamente si applichi a cogliere tutta la profondità del rapporto che li unisce. [...]

⁸¹ Ad esempio in *Tenebrae in Lux Aeterna* (2010):

https://www.youtube.com/watch?v=8Sr4jJp6x3Q&index=8&list=PLKWFtcjG_W2_IkYhDaAMaLvJ1Qv3jSKGb

⁸² *In tua assenza*, per pianoforte e percussioni (2012 – 2015):

https://www.youtube.com/watch?v=YZtKTCNF13I&index=5&list=PLKWFtcjG_W2_IkYhDaAMaLvJ1Qv3jSKGb;

partitura: <https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/02/in-tua-assenza-per-pianoforte-e-percussioni-2012.pdf>

⁸³ *Conflitti / Poliritmie III* – per percussioni (2012)

https://www.youtube.com/watch?v=j15E7NQ1_bA&list=PLKWFtcjG_W2-X5GyN5MR2FrYkGveff0V7&index=2;

partitura: <https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/03/cumflctus-iii-per-percussioni-20121.pdf>

⁸⁴ E penso a Piaget quando legge “interessante” come ciò che è *tra*. Inter-essente.

Nel sistema che io chiamo storico il poeta si affida completamente all'attitudine, alla tendenza naturale della nostra mente ad *accostare fra loro fatti sparsi nello spazio e nel tempo non appena possa scorgere fra essi una ragione che li leghi*, e a superare rapidamente tempi e luoghi vuoti in un certo senso per lei (la mente) [...]»⁸⁵

Una *sintassi della discontinuità*, insomma, che non può non ricollegarmi a quella *Syntax of Extreme Weakness* di Beckett – sintassi di estrema fragilità | sintassi dell'estrema fragilità – che così voglio tradurlo. E qui mi serve pensare che *fragilità* sia l'abilità di oscillare con agilità in quel territorio *fra – in between –* che più volte abbiamo sfiorato. Il nostro “*posto delle fragole*” in cui i tempi riaffiorano in un presente inevitabile. *Cristalli di tempo*. Grumi di esperienza sempre sospesi. E la *durata* non può che apparirmi allora «come un continuo affrancarsi dal vuoto temporale tra gli istanti; [...] *costruzione secondaria*, fittizia, senza altra realtà se non relativa a un ordine di istanti concreti e discreti»⁸⁶. Ma non c'è qui un conteggio che ci assista. Non c'è mappa che conduca al posto delle fragole. Che quando ci torniamo, quel posto, quella *regione* – come un meraviglioso lapsus di lettura mi ha fatto intendere la *ragione* del Manzoni – quei luoghi insomma, sono svaniti. Non ci si può fare colazione tutti i giorni con *la madelein*. In questo senso le mappe di cui disponiamo sono sempre mappe di regioni incerte. Potremmo chiamarle... *regioni-voce*. Geografie di ciò che solo esiste come emergenza dell'accostamento: *inter-essente*. Perché «lo spazio circostante un frammento è altrettanto importante di ciò che è dentro la forma laconica»⁸⁷.

Non sappiamo a quale brano di Schubert – ma sarà uno solo? – Kurtág si sia ispirato per il suo omaggio ma un giorno, ascoltando i Valzer op.18, mi son detto – ... senti... – senti come questo assomiglia a Kurtág...

Ecco. In questo raro caso l'accostamento segue logiche evidenti, ma quello che ne ha fatto Stefano Malferrari nella sua interpretazione si discosta dall'evidenza confermando il pensiero che sto inseguendo. Al suo sguardo la prossimità di questi due brevi brani ha creato una sorta di contagio reciproco. Di reciproca *differenza*. Il Valzer è allora come dilatato, sospeso. Quasi *un Valzer ... in 4*. E all'attacco dell'*Hommage* abbiamo la percezione di un ulteriore stiramento – *l'anamorfoosi di un Valzer* – di cui, nelle prime battute, viene mantenuto il disegno ondulante, appena aprendone l'intervallo. Malferrari è riuscito insomma a far affiorare *un'immagine terza*. *Voce* emergente dall'intersezione – dalla *co-sonanza* – di due brani. *Voce* che non sa esistere se non in questa regione incerta in cui tutto è sempre anche qualcos'altro. *Qualcosa dell'altro*.

⁸⁵ Alessandro MANZONI, *Opere*, Milano, Mursia 1977; cit. in GARDINI, *Lacuna*, cit., p. 94.

⁸⁶ Vincenzo CICERO, *Detective del tempo Bachelard, l'istant, l'exaíphnes platonico*, in Gaston BACHELARD, *Dialettica delle durate*, Milano, Bompiani 2010, pp. 14-15.

⁸⁷ David METZER, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, op. cit., p.106.

Objet retrouvé (IV)
Waltz n.10 - F. Schubert op.18
per pianoforte
(1800...? - 2016)

Roberto Conz

Musical score for 'Objet retrouvé (IV) Waltz n.10 - F. Schubert op.18'. The score is in 3/4 time and features a complex, dense texture with many accidentals and dynamic markings. It includes a first ending and a second ending. The tempo is marked 'pp'.

Objet trouvé (V)
Hommage à Schubert - G. Kurtag
per pianoforte
(1970...? - 2016)

Roberto Conz

Musical score for 'Objet trouvé (V) Hommage à Schubert - G. Kurtag'. The score is in 3/4 time and features a complex, dense texture with many accidentals and dynamic markings. It includes a first ending and a second ending. The tempo is marked 'pp'. The score includes the following markings: 'Cantolation Kir Sarai', 'Hommage à Schubert', 'temuto-legato', '(legato con Ped.)', 'più dolce (Ped. ord.)', and '(12. Ped.)'.

da *Still, Suite Malferrari*⁸⁸

Still è un paesaggio di tasselli che andranno ogni volta ricomposti. Tessere di un mosaico che ogni interprete ritenterà, senz'altra direzione che il vociο somnesso delle associazioni che affioreranno. Brandelli di attese. In attesa.

R.A.R. – Raccolta Alienazioni e Rottami

⁸⁸ Rimando all'ascolto di Stefano Malferrari: <https://www.youtube.com/watch?v=1fYZeEi7m7Q&t=357s> (05:57 e successivo).

UNA REGIONE
INCEPITA
ARATA
DALLA
PAROLA
CIELO

E MARE E
SABBIA

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo 2008.
- BACHELARD Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo 2015.
- BÁLINT András Varga, *György Kurtág, Three Interviews and Ligeti Hommage*, University of Rochester Press 2009.
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes. OEuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil 1994.
- BECKETT Samuel, *What is the Word* (1989), in «Grand Street», Vol. 9, No. 2 (Winter 1990), pp. 17-18.
- BECKLESS-WILSON Rachel, *Kurtág's Instrumental Music, 1988-1998*, in «Tempo», 207, 1998, pp. 15-21.
- BENJAMIN Walter, *Infanzia Berlese*, Milano, Einaudi 2007.
- BENJAMIN Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi 1999.
- BORGES Jorge Luis, *Tutte le opere. Volume I*, Milano, Mondadori 1984.
- CATHERINE Laws, *Beckett and Kurtag*, in «Samuel Beckett Today / Aujourd'hui», Vol. 15, 2005, pp. 241-256.
- CHARBAGI Haydée, *Comment le dire?*, in «Po&sie», 2007/2 (N° 120), pp. 142-164; cfr. anche <https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-142.htm>.
- CICERO Vincenzo, *Detective del tempo. Bachelard, l'instant, l'exaíphnes platonico*, in G. BACHELARD, *Dialettica delle durate*, Milano, Bompiani 2010, pp. 5-35.
- CONZ Roberto, *CNZRRT55D09Z345Y*, Rovereto, Nicolodi 2000.
- CONZ Roberto, *In tua assenza*, Rovereto, edizioni Osiride 2006.
- CONZ Roberto, *Still, Suite II* (2016 - 2017), <https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/02/roberto-conz-still-suite-ii-per-pianoforte-2016-2017.pdf>.
- CONZ Roberto, *Still, Suite Malferrari* (2016 - 2017), <https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/03/still-suite-malferrari-per-pianoforte-2016-20171.pdf>.
- CONZ Roberto, *Tra*, Rovereto, Nicolodi editore 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Il passo leggero dell'ancella. Sul sapere eccentrico delle immagini*, Milano, EDB 2015.
- DOLAR Mladen, *La voce del padrone*, Napoli, Orthotes 2014.
- DOLAR Mladen, *What's in a Voice*, <http://philosovereign.blogspot.it/2014/02/mladen-dolar-whats-in-voice-transkript.html>.

- DÖPKE Doris, *Nono*, Torino, EDT 1987.
- FOUCAULT Michel, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli 1967.
- GARDINI Nicola, *Lacuna*, Milano, Einaudi 2014.
- GERLICH, Thomas, KUNKEL, Michel, "Tempi passati" or "Tempi da venire...?": *Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 43, 3/4, 2002, pp. 421-438.
- GRABÓCZ Martá, OLIVE Jean Paul, *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan 2009.
- GUSSOW Mel, *Conversazioni con (e su) Beckett*, Milano, Ubulibri 1998.
- KUNKEL Michael, "... folly for t[w]o...": *Samuel's Beckett's What is the Word and György Kurtág Mi is a szó, Opus 30*, in «Contemporary music review», 20, 2001, pp. 109-127.
- KURTÁG György, *Jatekok*, Vol. I, Milano, ed. Ricordi 1991.
- MANZONI Alessandro, *Opere*, Milano, Mursia 1977.
- MARECHAUX Pierre, TOSSER Grégoire, *Les ligatures musicales de György Kurtág*, Presses Universitaires de Rennes 2009.
- MATELART Joanne, *Intavolatura de leuto*, Roma 1559 [Firenze, ed. S.P.E.S. 1979].
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- METZER David, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge University Press 2009.
- MIORANDI Paolo, *Nannetti*, Trento, Il margine 2012.
- MIORANDI Paolo, *Ospitalità dello sguardo*, <https://robertoconzworks.wordpress.com/testi-critici/paolo-miorandi-ospitalita-dello-sguardo/>.
- MORIN Edgar, *Il metodo, 1. La natura della natura*, Milano, Raffaello Cortina 2001.
- PIGOZZI Laura, *Voci smarrite, arte e legame sociale contro il dominio dell'anestesia*, Milano, Et al 2013.
- RESTAGNO Enzo (a cura di), *Nono*, Torino, EDT 1987.
- SALISBURY Laura, "What Is the Word": *Beckett's Aphasic Modernism*, in «The Journal of Beckett Studies», 17, 2008, pp. 80-128.
- SIMIC Charles, *Il cacciatore di immagini*, Milano, Adelphi 2005.
- TOSSER Grégoire, *L'invisible, la rencontre, l'incertitude: topique du fragment chez György Kurtág, Musica falsa*, Editions MF 2001, pp. 28-31.
- TOSSER Grégoire, *La bougie silencieuse de György Kurtág et Andreï Tarkowsky*, in GRABÓCZ Martá, OLIVE Jean Paul, *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, pp. 117-138.

- TOSSER Grégoire, *Réécriture et métamorphose de la forme musicale dans les programmes composés de György Kurtág*, in Jackie PIGEAUD (ed.), *Métamorphose(s): XIIIe entretiens de la Garenne-Lemot*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 265-284.
- WEICK Karl, *Senso e significato nell'organizzazione*, Milano, Raffaello Cortina 1997.
- WORDSWORTH William, *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind; an Autobiographical Poem* (1805, 1850), DjVu Editions 2001.
- ZAMBRANO Maria, *L'esilio come patria*, Brescia, Morcelliana 2016.