

Three variations without a theme around Proust and Beethoven

Paolo Cobetto Ghiggia

paolo.cobettoghiggia@gmail.com

Proust's *Recherche* has been, and still is, an inexhaustible source of inspiration for literary and philosophical studies. This essay aims to outline the network of relationships, sometimes unexpected, that emerged from the intellectual environment of these studies, especially around the 1970s, and their mutual influences from and on other fields of human thought and arts, even beyond the boundaries of literature and philosophy. A specific case study will be considered: a monographic issue of the French magazine *L'Arc* published in 1970 and dedicated to the bicentenary of Beethoven's birth. We will first focus on the analysis of Beethoven's *Diabelli Variations* by André Boucourechliev, which Roland Barthes compares to the narrative structure of the *Recherche*. Then, through an article by Barthes himself, *Musica Practica*, the approach to the interpretation of Beethoven's works will be compared to the role of Proustian criticism. Here, Barthes also highlights the importance of amateur musical practice in understanding the very essence of a musical work. Finally, Igor Stravinsky's commentary on Beethoven's late string quartets will be related to Proust's reflections on the modernity of the work of art.

Keywords: Proust, Beethoven, Variation, Amateur

Tre variazioni senza tema intorno a Proust e Beethoven

Paolo Cobetto Ghiggia

paolo.cobettoghiggia@gmail.com

Affrontare la *Recherche* di Proust, come afferma Roland Barthes aprendo la *Tavola rotonda su Proust*¹ del 1972, equivale ad addentrarsi in una sorta di «galassia infinitamente esplorabile»², un materiale inesauribile, che «non ci lascia altro da fare che questo: *riscrivervela*, che è l'opposto di esaurirla»³. La natura aperta e in continua evoluzione del romanzo viene ripresa, nella stessa *Tavola rotonda*, da Gérard Genette, quando afferma che «l'evento fondamentale nella critica proustiana di questi ultimi anni non è il fatto che possiamo scrivere o aver scritto su Proust, ma il fatto che Proust stesso, oserei dire, ha continuato a scrivere»⁴.

Al di là degli studi filosofici e letterari a essa ispirati, l'eredità della *Recherche* si esprime, particolarmente attorno agli anni '70 del secolo scorso, nell'emergere di un ambiente intellettuale, una rete di relazioni talora inaspettate che travalicano i confini degli studi proustiani e stabiliscono contatti con altri ambiti del pensiero e delle arti.

In questo lavoro, tenterò di mettere in luce questa rete di relazioni attraverso un caso di studio specifico: una rivista francese uscita nel gennaio del 1970, *L'Arc* n. 40⁵, dedicata a Beethoven in occasione del bicentenario della nascita. Vorrei premettere che, nelle 112 pagine della rivista, il nome di Proust non compare mai, né vi è alcun riferimento alla *Recherche*, come del resto è lecito aspettarsi in una rivista dedicata a Beethoven. Non vi

¹ G. Deleuze et al., *Tavola rotonda su Proust*, in *Due regimi di folli e altri scritti (1975-1995)* (2003), trad. it. di D. Borca, Orthotes, Napoli-Salerno 2022, pp. 33-56. Trascrizione della tavola rotonda tenutasi nell'ambito del convegno *Proust et la nouvelle critique* tra il 20 e il 22 gennaio 1972 presso l'Ecole Normale Supérieure di Parigi, coordinata da Serge Doubrovsky, con la partecipazione di Roland Barthes, Gérard Genette, Jean Ricardou e Jean-Pierre Richard.

² *Ivi*, p. 33.

³ *Ivi*, p. 34.

⁴ *Ivi*, p. 53.

⁵ *L'Arc* fu un periodico trimestrale francese uscito tra il 1958 e il 1986, dal 1961 in poi sotto forma di numeri monografici dedicati a grandi figure contemporanee di letteratura, filosofia, arte e scienze umane. Fra i personaggi citati in questo lavoro, *L'Arc* dedicò numeri monografici a Michel Butor (1969), Maurice Merleau-Ponty (1971), Marcel Proust (1971), Gilles Deleuze (1972) e Roland Barthes (1974). Del perché Beethoven fosse annoverato tra le "figure contemporanee" parleremo più avanti.

è nulla, cioè, che lasci presagire la singolare risonanza tra studi proustiani e beethoveniani che riscontreremo nelle pagine de *L'Arc* 40.

La rivista contiene i contributi di firme di assoluto prestigio, tra cui quelle di Roland Barthes, Karlheinz Stockhausen, Igor Stravinsky, Theodor W. Adorno (*in memoriam*, a pochi mesi dalla scomparsa) e André Boucourechliev⁶, nella doppia veste di curatore e contributore. Quest'ultimo, come vedremo, assumerà una posizione centrale nella rete di relazioni che andrà delineandosi.

Variazione I: variazioni senza tema

«One never hears the same thing twice. Yet there is a distinct feeling of never leaving an unmistakable and extremely uniform texture. A hidden power that binds everything together, related proportions, a structure. Not the same figures in an ever-changing light, but rather this: different figures in the same light, which permeates everything»⁷.

K. STOCKHAUSEN

Nel suo articolo su *L'Arc* 40, *Transmutations*⁸, che riprende ed elabora alcuni temi introdotti nella sua precedente monografia beethoveniana del 1966⁹, André Boucourechliev sceglie di indagare l'opera di Beethoven attraverso la nozione di variazione, intesa non solo come la forma musicale del tema con variazioni (“variazioni esplicite”, siano esse scritte o improvvisate), di cui Beethoven è maestro indiscusso, ma anche come principio compositivo fondamentale (“variazioni implicite”), ripercorrendo la profonda trasformazione evolutiva di tale principio messa in atto da Beethoven: «Parler de variations, c’était parler de musique. Parler de musique, est-ce encore – depuis Beethoven – parler de variations?»¹⁰.

⁶ André Boucourechliev (1925-1997), pianista, compositore e musicologo francese di origine bulgara.

⁷ K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik: Band 1 (Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens)*, M. DuMont Schauberg, Colonia 1963, p. 37.

⁸ A. Boucourechliev, *Transmutations*, in “L’Arc”, 40, 1970, pp. 49-56.

⁹ A. Boucourechliev, *Beethoven*, Editions du Seuil, Parigi 1966, pp. 77-91.

¹⁰ A. Boucourechliev, *Transmutations*, cit., p. 49.

Boucourechliev individua il momento culminante di questo processo nelle *Variazioni Diabelli* op. 120¹¹, in cui la banalità del tema, che si lascia ridurre senza difficoltà a uno schema armonico elementare (*théme-fantôme*), lo destituisce della sua funzione “generatrice” delle variazioni, assumendo piuttosto una funzione “generalizzatrice”, ponendo la questione stessa se ancora si possa parlare di “tema”. Ma è proprio questa banalità che, indebolito il vincolo dell’imitazione, fa sì che le variazioni acquistino una propria autonomia: «chaque “variation” incarne une vision singulière, obéit à des règles du jeu propres, toujours différents, à des hiérarchies trente-trois fois redistribuées»¹². Le *Diabelli* diventano allora un sistema aperto, in grado di reagire, incorporandoli, a oggetti di provenienza esterna (la variazione XXII, che riprende ironicamente l’aria di Leporello *Notte e giorno faticar* dal *Don Giovanni* di Mozart) o di indurre alcuni commentatori, con quello che potremmo definire un movimento retrogrado bergsoniano¹³, a prefigurare in esse stili compositivi propri dei tempi a venire (la “chopiniana” variazione XXXI). Non si tratta semplicemente di un grado di libertà aggiuntivo nella trasformazione di un tema, ma di un cambiamento di principio: l’elemento unificante non è più un dato iniziale, ma piuttosto una «constante, omniprésente – un éclairage commun à un certain nombre d’objets singuliers»¹⁴.

Nella storia recente dei linguaggi musicali, Boucourechliev riconosce la medesima impostazione nel Webern delle *Variazioni per pianoforte* op. 27, nelle *Variations I-V* di John Cage, seppur con modalità differenti tra di loro, e, più in generale, nella natura multidirezionale del linguaggio seriale¹⁵. Ai due esempi citati vorrei aggiungerne un terzo,

¹¹ È forse significativo che il titolo che compare sia nel manoscritto che nella prima edizione, 33 *Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli*, non adotti il consueto termine italiano Variazioni, né *Variations*, alla francese, o il tedesco *Variationen*, altresì usati in altre circostanze, bensì *Veränderungen*, che assume in tedesco una sfumatura trasformativa, più che di semplice cambiamento. Vorrei far notare che lo stesso termine era già stato usato in precedenza da Bach per le *Variazioni Goldberg* (*Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*), di cui Boucourechliev indaga nel suo articolo le affinità e differenze rispetto alle *Diabelli*.

¹² *Ivi*, p. 53.

¹³ Cfr. H. Bergson, *Sviluppo della verità. Movimento retrogrado del vero*, in *Pensiero e movimento* (1938), trad. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000, pp. 3-21.

¹⁴ A. Boucourechliev, *Transmutations*, cit., p. 54.

¹⁵ È difficile non scorgere in questa conclusione di Boucourechliev, che pure non ha alcuna accezione negativa, il severo monito di Adorno (anch’egli presente ne *L’Arc* 40 con un saggio sul tardo stile di Beethoven, cfr. T. W. Adorno, *Le style tardif chez Beethoven*, in “L’Arc”, 40, 1970, pp. 27-31) che, nel 1949, affermava che «la dodecafonia, innalzando il principio della variazione a totalità e ponendolo come assoluto, lo ha eliminato con un ultimo movimento concettuale. Appena esso diviene totale, cade la possibilità della trascendenza musicale; non appena tutto si traspone indistintamente nella variazione senza che resti più un “tema”, mentre tutto ciò che compare nella musica si determina indifferenziatamente come permutazione della serie, nulla si trasforma più nella universalità della trasformazione. Tutto rimane come prima,

che credo significativo: le *Variations in memoriam Aldous Huxley* di Igor Stravinsky (che ritroveremo più avanti come commentatore degli ultimi quartetti di Beethoven ne *L'Arc 40*), pubblicate nel 1965 e dedicate alla memoria dell'amico scrittore recentemente scomparso. Si tratta di dodici variazioni, deliberatamente atematiche, il cui principio unificatore è una serie dodecafonica, qui trattata con alcune libertà rispetto al canone schönberghiano. Per una singolare coincidenza, Aldous Huxley è l'autore del romanzo *Point counter point*¹⁶, in cui uno dei protagonisti, lo scrittore Quarels, scrive un “romanzo nel romanzo” ispirandosi proprio alla struttura delle *Variazioni Diabelli*.

Alcuni anni più tardi, nel corso della già citata *Tavola rotonda su Proust*¹⁷, la discussione sembra convergere a tratti attorno alla natura frammentaria della *Recherche*, in continua oscillazione tra ripetizione e variazione. Osserva Deleuze:

Ciò che mi colpisce nella *Recherche*, è che è sempre la stessa cosa, è la stessa cosa ma al contempo è estremamente variata. [...] Non c’è più una Albertine. Ci sono cento piccole scatole Albertine, sparse qua e là, che non riescono più a comunicare tra loro, secondo una dimensione alquanto curiosa, una “dimensione trasversale”¹⁸.

È Gérard Genette che, rispondendo a Deleuze, introduce nel dibattito il concetto di variazione nell’accezione musicale del termine: «Sarebbe molto piacevole pensare che il ruolo del critico sia lo stesso del musicista: interpretare delle variazioni»¹⁹, suscitando la reazione di Roland Barthes:

[...] se, nell’analizzare le variazioni, cerchiamo un tema, ci collochiamo interamente dentro un’ermeneutica, perché seguiamo una strada che risale verticalmente verso un oggetto centrale. Ma (e credo che qui Genette abbia ragione) se si postula una descrizione o

e la dodecafonia si avvicina alla forma prebeethoveniana della variazione, che ruota senza scopo: si avvicina alla parafrasi [...]. Lo stesso concetto di tema si è trasferito in quello della serie e, caduto sotto il suo dominio, è ormai impossibile salvarlo». (T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949), trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 2002, p. 102).

¹⁶ A. Huxley, *Point counter point*, The Modern Library, New York 1928.

¹⁷ G. Deleuze et al., *Tavola rotonda su Proust*, cit.

¹⁸ G. Deleuze et al., *Tavola rotonda su Proust*, cit., pp. 35-36. Si veda anche: «[...] e ognuna di queste Albertine era diversa, come è diversa ognuna delle apparizioni della ballerina i cui colori, la forma, il carattere, vengon mutati secondo i giuochi infinitamente vari di un proiettore luminoso» (M. Proust, *All’ombra delle fanciulle in fiore*, in *Alla ricerca del tempo perduto. Volumi I-VII* (1913-1927), trad. it. di M. T. Nessi Somaini, BUR-Rizzoli, Milano 2018, p. 1228).

¹⁹ G. Deleuze et al., *Tavola rotonda su Proust*, cit., p. 38.

semplicemente una scrittura della variazione, una variazione delle variazioni, allora non si tratta più di un’ermeneutica, ma semplicemente di una semiologia²⁰.

La tavola rotonda prosegue toccando altri argomenti ma, evidentemente, Barthes nel frattempo continua a elaborare il suo pensiero sulle variazioni cercando un modo per renderlo più esplicito. Lo ripropone infatti più tardi, quando ormai è quasi fuori tema rispetto al contesto del discorso (la premessa non inganni):

Vedo che si gira sempre intorno alla stessa forma, quella del tema e della variazione. In musica c’è una forma accademica e canonica del tema e della variazione, per esempio le variazioni di Brahms su un tema di Haydn. C’è un tema dato all’inizio e poi dieci, dodici o quindici variazioni. Ma non bisogna dimenticare che nella storia della musica c’è una grande opera che finge di avere la struttura “tema e variazioni” mentre in realtà la smantella. Sono le variazioni di Beethoven su un valzer di Diabelli, almeno per come sono ammirabilmente spiegate e descritte da Stockhausen nel piccolo libro di Boucourechliev su Beethoven. Ci si accorge che si ha a che fare con trentatré variazioni senza tema. C’è un tema dato all’inizio, un tema alquanto stupido, ma che è dato proprio, in un certo senso, a titolo di derisione. Direi che le variazioni di Beethoven funzionano un po’ come l’opera di Proust. Il tema si diffange interamente nelle variazioni e non c’è più trattamento variato di un tema. Il che vuol dire che in un certo senso la metafora (perché l’idea di variazione è paradigmatica) è distrutta. O, in ogni caso, che è distrutta l’origine della metafora; è una metafora, ma senza origine. Credo che questo vada detto²¹.

Il “piccolo libro” di Boucourechliev è la già citata monografia su Beethoven del 1966, in cui l’autore, in chiusura al capitolo in cui espone la sua lettura delle *Diabelli*, riprende ed elabora la metafora di Karlheinz Stockhausen contenuta nella citazione che compare in epigrafe a questo paragrafo. In essa, l’autore, commentando nel 1962 uno dei suoi primi lavori, *Kontra-punkte*, del 1953, dichiarava il suo intento di allontanarsi dalla concezione classica del tematismo, spingendosi anche oltre il serialismo, per concentrarsi su un ideale di trasformazione continua, senza inizio né fine. Scrive Boucourechliev:

Au lieu de présenter «le même objet sous des lumières différentes» – ce qui pourrait être, par-delà toutes les catégories et degrés de transformation, la définition la plus générale de la variation, les *Variations Diabelli* présentent trente-trois «objets différentes dans la même

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 44. Lo stesso argomento è trattato in M. Carbone, *Amore e musica. Tema e variazioni*, Mimesis Edizioni, Milano 2011, p. 19 e C. Rozzoni, *Ricordarsi è creare*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2008, pp. 161-165.

lumière, qui les traverse». Par cette double formulation qui lui appartient, le compositeur K. H. [sic] Stockhausen définit la mutation profonde qu'apporte la poétique musicale d'aujourd'hui. Cette "lumière" est principe généralisateur – mais non générateur – de structures musicales toujours à créer, toujours uniques. En ce sens, et par-delà toute comparaison de langages, impensable, les *Variations Diabelli* apparaissent comme une vision inspirée de nouvelles logiques de l'imagination²².

Variazione II: *Musica practica*

«...il lui demandait de jouer à la place la petite phrase de la sonate de Vinteuil, bien qu'Odette jouât fort mal, mais la vision la plus belle qui nous reste d'une oeuvre est souvent celle qui s'éleva au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles, d'un piano désaccordé»²³.

M. PROUST

Dopo il suo intervento chiarificatore alla tavola rotonda, Barthes è ora in grado di articolare il suo pensiero in risposta all'ipotesi di Genette sul ruolo del critico come "interprete di variazioni":

[...] farei una precisazione: il critico non è affatto come un pianista che semplicemente interpreta, esegue delle variazioni che sono scritte. In realtà, il critico accede, almeno provvisoriamente, a una destrutturazione del testo proustiano, reagisce contro la strutturazione retorica (il "piano") che negli studi su Proust finora ha prevalso. Al momento attuale, il critico non è affatto un pianista tradizionale che esegue delle variazioni presenti effettivamente nel testo, ma è piuttosto l'operatore di uno spartito, come quelli che esistono nella musica postseriale.²⁴

Questa idea di critico come "operatore di uno spartito" trova un chiaro precedente nel saggio *Musica practica* che Barthes scrive nel 1970, lo si sarà ormai indovinato, per *L'Arc n. 40* dedicato a Beethoven²⁵. Il termine, Barthes non lo dichiara esplicitamente ma lo apprendiamo da Boucourechliev²⁶, fa riferimento all'*opérateur* del *Livre* di Mallarmé, il

²² A. Boucourechliev, *Beethoven*, cit., p. 91.

²³ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 386.

²⁴ G. Deleuze et al., *Tavola rotonda su Proust*, cit., p. 50.

²⁵ R. Barthes, *Musica practica*, in "L'Arc", 40, 1970, pp. 15-17.

²⁶ A. Boucourechliev, *Transmutations*, cit., p. 56.

“lettore attivo” deputato a selezionare, ordinare e recitare al pubblico i fogli volanti dell’opera, variandone all’infinito le possibili combinazioni²⁷. Secondo Barthes, è proprio a partire da Beethoven, «le premier homme *libre* de la musique»²⁸, che le modalità tradizionali di accostarsi a un’opera musicale cambiano per sempre:

il faut se mettre à l’égard de cette musique dans l’état, ou mieux dans l’activité d’un *performateur*, qui sait déplacer, grouper, combiner, agencer, en un mot (s’il n’est pas trop usé): structurer (ce qui est bien différent de construire ou reconstruire, au sens classique). De même que la lecture du texte moderne (telle du moins qu’un peut la postuler, la demander) ne consiste pas à recevoir, à connaître ou à ressentir ce texte, mais à l’écrire de nouveau, à traverser son écriture d’une nouvelle inscription, de même, lire ce Beethoven, c’est *opérer* sa musique, l’attirer (elle s’y prête) dans une *praxis* inconnue²⁹.

Il termine *musica practica* che dà il titolo al saggio trae origine dalla teoria della musica medievale, che la oppone, secondo una distinzione di derivazione aristotelica, alla *musica theorica* o *speculativa*³⁰. Nell’accezione di Barthes, la *musica practica* è quella che si suona anziché limitarsi ad ascoltarla: è un’attività manuale, sensuale, corporea: «c’est comme si le corps entendait – et non pas l’“âme”»³¹. È ciò che si ritrova nella prassi musicale amatoriale, di cui, denuncia Barthes, l’avvento della riproduzione sonora nella cultura di massa, assieme alla perfezione tecnica delle moderne produzioni musicali, sta causando la scomparsa in favore di un ascolto disimpegnato, puramente passivo (a mezzo secolo di distanza, purtroppo, non possiamo che confermare la constatazione di Barthes):

Jouer n’existe plus; l’activité musicale n’est plus jamais manuelle, musculaire, pétrisseuse, mais seulement liquide, effusive, “lubrifiante” pour reprendre un mot de Balzac. L’exécutant a, lui aussi, changé. L’amateur, rôle défini par un style bien plus que par une imperfection technique, ne se trouve plus nulle part. [...] En somme, il y a eu d’abord l’acteur de musique,

²⁷ Ritroviamo il tema dell’*opérateur* mallarmiano anche in Pierre Boulez (D. Walters, *The aesthetics of Pierre Boulez*, Tesi di dottorato, Durham University, 2003, p. 118) e in G. Deleuze, *De l’incompossible et des singularités à la liberté*, trascrizione della lezione n.9 del 03/02/1987 dal seminario *Leibniz et le baroque: Les Principes et la Liberté*, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-09-5/>.

²⁸ R. Barthes, *Musica practica*, cit., p. 16.

²⁹ Ivi, p. 17.

³⁰ Si veda, ancora nel Settecento, la voce *Musique* dall’*Encyclopédie* di Diderot e D’Alembert, a firma di Rousseau: «La Musique se divise naturellement en spéculative et en pratique» (J.-J. Rousseau, *Musique*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{re} edition, Tome 10, ee. vv., Parigi 1751, pp. 898-909).

³¹ R. Barthes, *Musica practica*, cit., p. 15.

puis l'interprète (grande voix romantique), enfin le technicien, qui décharge l'auditeur de toute activité, même procurative et abolit dans l'ordre musical la pensée même du *faire*³².

Esiste, secondo Barthes, una categoria di interpreti che incarnano e rendono presente all'ascoltatore quella stessa corporeità che si ritrova nell'esecuzione musicale amatoriale, come il baritono svizzero Charles Panzéra, «parce qu'il ébranlait en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de faire cette musique-là»³³. Possiamo a questo punto svelare che Barthes, egli stesso musicista dilettante, fu allievo in gioventù di Panzéra per il canto e, più avanti negli anni, di Boucourechliev per il pianoforte (la frequentazione assidua fra maestro e allievo potrebbe in parte spiegare la singolare risonanza di idee che abbiamo riscontrato finora)³⁴. Al di là della nota biografica, ci interessa il fatto che essere egli stesso un pianista, sperimentare l'esperienza dello sdoppiamento tra il suonare e l'ascoltarsi suonare, permetta a Barthes di descrivere e farci percepire la materialità, l'*être-là* della musica suonata attivamente:

c'est, quelque apparence de prétention qu'il y ait à la dire, l'*être-là* de Bach et de Schumann, la matérialité pure de leur musique; parce qu'il s'agit de mon énonciation, le prédicat perd toute pertinence; en revanche, fait paradoxalement, si j'écoute Richter ou Horowitz, mille adjectifs me viennent: je les entends, eux, et non pas Bach ou Schumann³⁵.

La fisicità dell'esecuzione musicale amatoriale, con la sua fatica e le sue imperfezioni, è dunque un canale privilegiato, rispetto all'ascolto passivo di un'esecuzione pur eccellente, per entrare in connessione con l'essenza stessa dell'idea musicale.

La tesi che vorrei qui suggerire è che la *musica practica*, così come concepita da Barthes nel suo lavoro, possa essere una chiave di lettura della ricerca della verità in opera nella *Recherche* di Proust attraverso i suoi personaggi, molti dei quali, come vedremo,

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*. Barthes riprenderà l'esempio di Panzéra, qui solo accennato, nel 1972 in *Le grain de la voix*: «Le grain c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. [...] Le grain d'une voix n'est pas indicible (rien n'est indicible), mais je pense qu'on ne peut le définir scientifiquement, car il implique un certain rapport érotique entre la voix et celui qui l'écoute». Nel saggio, lo stile canoro di Panzéra è paragonato a quello del grande baritono tedesco Dietrich Fischer-Dieskau. Mentre il primo, secondo Barthes, incarna la "grana" della voce, «espace [...] où une langue rencontre une voix [...], la matérialité du corps parlant sa langue maternelle», nel secondo si ritrova «tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression: ce dont on parle ordinairement» (R. Barthes, *La grana della voce: interviste 1962-1980* (1981), trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1986, pp. 149-150), ossia il prototipo della performance non amatoriale, adatta al consumo di massa.

³⁴ Per una ricostruzione dei rapporti fra Barthes e Boucourechliev, si veda M. Cheung Salisbury, *Barthes's Musica practica and its antecedents*, in "Exemplaria", 33/3, 2021, pp. 250-263.

³⁵ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, vol. 4, Seuil, Parigi 2002, p. 635.

sono musicisti amatori (il fatto, di per sé, non meraviglia, se consideriamo la diffusione della prassi musicale amatoriale nel contesto dell'epoca). Potremmo domandarci innanzitutto se Proust stesso potesse essere definito un amatore, ma su questo è già stato scritto: mi limito qui a rimandare al saggio di Michelle Gourmelon *L'amateur de musique*, che chiude *L'Arc* n. 47 del 1971 dedicato a Proust³⁶.

Vorrei cominciare osservando che più volte, nel corso del romanzo, assistiamo alla manifestazione della musica attraverso esecuzioni “imperfette”, quasi come se l'imperfezione della veste sonora dell'esecuzione, libera dalla presenza ingombrante dei colori strumentali o della bravura dell'interprete, favorisse l'incontro con la materialità grezza del fenomeno sonoro e con l'idea musicale “velata di tenebre” che ne costituisce il risvolto³⁷. È in una riduzione per pianoforte solo, ad esempio, che Swann riconosce la *Sonata* per violino e pianoforte di Vinteuil nel salotto di Madame Verdurin, il cui commento suona come una *excusatio non petita*: «È tutto eccetto un pianoforte, parola mia! Ogni volta vi ci ricasco, sono convinta di sentire un'orchestra. È anche più bello di un'orchestra, più completo»³⁸. In seguito, Swann tornerà più volte ad ascoltare con voluttà la *petite phrase* sotto le maldestre dita di Odette (si veda la citazione in epigrafe a questo paragrafo).

Sono molti i personaggi della *Recherche* che suonano o che hanno suonato in passato. Alcuni lo fanno di mestiere, come Dechambre, il pianista da cui Swann ascolta per la prima volta la *Sonata* di Vinteuil, e il violinista Morel, protagonista del *Settimino* ascoltato dal narratore. Ci sono poi gli amatori, ciascuno con la sua storia e i suoi tratti distintivi: il barone Charlus, pianista eccellente, il cui modo di suonare “schumanniano” ne riflette i tratti di follia; la marchesa de Cambremer, apprezzata allieva dell'ultima allieva di Chopin; Madame des Laumes, non molto dotata, ma quel tanto che basta per farle scuotere la testa ascoltando un preludio di Chopin che conosce a memoria e farla

³⁶ M. Gourmelon, *L'amateur de musique*, in “L'Arc”, 47, 1971, pp. 88-95. In sintesi, la risposta che l'autrice dà alla nostra domanda è: «Proust n'est pas un technicien de la musique, il est musicien de goût, de cœur».

³⁷ Cfr. Maurice Merleau-Ponty a proposito dell'episodio della *petite phrase*: «Il significato musicale della Sonata [di Vinteuil] è inseparabile dai suoni che la compongono: nessuna analisi musicale ci permette di indovinarla prima di averla ascoltata; una volta terminata l'esecuzione, nelle nostre analisi intellettuali della musica potremo solo riportarci al momento dell'esperienza; durante l'esecuzione, i suoni non sono unicamente “segni” della sonata, ma essa è là attraverso di essi, discende in essi» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 253-254).

³⁸ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 357.

esclamare «È sempre affascinante!». L'amata nonna del narratore e le sue sorelle suonano il pianoforte (come la nonna materna di Proust).

Ma quelli che più ci interessano ai fini della nostra tesi sono quattro protagonisti del romanzo che si configurano in due coppie simmetriche: Swann-Odette e narratore-Albertine. Odette, come abbiamo visto, suona il pianoforte per Swann: «La faceva suonare [la piccola frase] a Odette dieci, venti volte esigendo nel frattempo che lei non smettesse di baciarlo»³⁹. Così pure, Albertine è in grado di manovrare una pianola a rulli, con cui somministra di volta in volta brani diversi al narratore, assecondandolo e anzi conducendolo nel suo percorso di conoscenza:

Sceglieva dei brani del tutto nuovi o che aveva suonato soltanto una o due volte, poiché, cominciando a conoscermi, sapeva che io amavo sottoporre alla mia attenzione soltanto ciò che ancora mi era oscuro e poter collegare, le une alle altre, nel corso delle successive esecuzioni, grazie alla luce crescente, ma ahimè! snaturante ed estranea della mia intelligenza, le linee frammentarie e interrotte della costruzione, all'inizio sepolta in una specie di nebbia. [...] E il giorno in cui Albertine diceva: «Ecco un rullo da dare a Françoise perché lo faccia cambiare con un altro», c'era spesso per me un brano di musica in meno nel mondo, ma una verità in più⁴⁰.

C'è però una differenza fondamentale che viene a perturbare questa simmetria: quella, evidente, tra Swann e il narratore. Swann, infatti, pur essendo uomo di talento, non suona: si limita a farsi eseguire la musica che ama, consumandola passivamente⁴¹; ed è forse anche per questo che la ama solo in funzione del suo amore per Odette, senza riuscire a scorgere in essa l'appello dell'arte a qualcosa di più alto, per cui valga la pena vivere. Il narratore, al contrario, non si limita ai rulli di Albertine e alle serate musicali: suona il pianoforte in prima persona. Ed è solo suonando il pianoforte (in assenza di Albertine, e in un momento di quiete dei fantasmi della gelosia che prova per lei) che riesce ad entrare veramente in contatto con la *Sonata* di Vinteuil:

³⁹ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 388.

⁴⁰ M. Proust, *La prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pp. 3008-9.

⁴¹ Si veda, ad esempio, il passo seguente: «Quando, dopo la serata dai Verdurin, facendosi di nuovo suonare la piccola frase, aveva cercato di chiarire in che modo essa lo cirCUiva, lo avvolgeva, a guisa d'un profumo, d'una carezza, s'era reso conto che quell'impressione di dolcezza rabbividente e ritrosa era dovuta al lieve spazio fra le cinque note che la componevano e al richiamo costante di due fra di loro» (M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 519).

Approfittando del fatto che per il momento ero ancora solo, e chiudendo le tende soltanto a metà affinché il sole non mi impedisse di leggere le note, mi sedetti al piano, aprii a caso la *Sonata* di Vinteuil posata sul leggio e mi misi a suonare; dato che l'arrivo di Albertine non era imminente ma in compenso assolutamente certo, avevo insieme tempo e tranquillità di spirito. Immerso nell'attesa piena di sicurezza del suo ritorno con Françoise e nella fiducia della sua docilità come nella beatitudine di una luce interiore altrettanto rincuorante di quella di fuori, potevo disporre del mio pensiero, staccarlo un istante da Albertine e applicarlo alla sonata⁴².

È solo suonando il pianoforte che riconosce in essa Wagner e sorridente mormora: «Tristano», si alza per prenderne la partitura e la appoggia sul leggio per confrontarla con la sonata, agendo come l'*operateur* barthesiano; ed è solo, infine, leggendo la partitura che si rende conto che

La musica, ben diversamente in questo dalla compagnia di Albertine, mi aiutava a scendere in me stesso e a scoprirvi qualcosa di nuovo: la varietà che invano avevo cercato nella vita, nei viaggi, la cui nostalgia mi veniva suscitata dal flusso sonoro che faceva morire accanto a me le sue onde soleggiate. Duplice diversità. Come lo spettro esteriorizza per noi la composizione della luce, l'armonia di un Wagner, il colore di un Elstir ci permettono di conoscere quella essenza qualitativa delle sensazioni di un'altra persona che l'amore per un altro essere non ci permette di intuire⁴³.

È in corrispondenza di questo bivio, quello della musica praticata, che le strade di Swann e del narratore si separano: mentre il primo smetterà di credere alla superiorità nella vita di uno scopo ideale, accontentandosi del perseguitamento delle piccole soddisfazioni quotidiane, il secondo riuscirà ad accogliere l'appello dell'arte:

lo strano richiamo che non avrei più smesso di udire, come la promessa dell'esistenza di qualche altra cosa, realizzabile forse con l'arte, ben diversa dal nulla che avevo trovato in tutti i piaceri e nell'amore stesso, e che, se la mia vita appariva così vana, tuttavia non era ancora del tutto compiuta⁴⁴.

⁴² M. Proust, *La prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 2766.

⁴³ *Ivi*, p. 2767.

⁴⁴ *Ivi*, p. 2885.

Variazione III: eternamente contemporanei

«E perché non il bis della fuga? Quella soltanto
doveva essere ripetuta! Bruti! Asini!»⁴⁵

L. VAN BEETHOVEN

«At eighty I have found new joy in Beethoven,
and the Great Fugue now seems to me – It was not
always so – a perfect miracle. How right Beethoven's
friends were when they convinced him to detach it
from opus 130, for it must stand by itself, this abso-
lutely contemporary piece of music that will be con-
temporary forever»⁴⁶.

I. STRAVINSKY

Nella sua prefazione a *L'Arc* 40⁴⁷, André Boucourechliev giustifica la scelta di dedicare un numero monografico a Beethoven, in apparente contrasto con i criteri editoriali prevalenti della rivista, lontani dai “portraits d'ancêtres”, ascrivendo il compositore alla categoria dei creatori moderni di ogni epoca. La modernità di Beethoven è in effetti il *fil rouge* che lega, in maggior o minore misura, tutti i quattordici contributi della rivista.

La riflessione su come il pensiero di Beethoven possa ancora parlare attraverso i compositori contemporanei è affidata ne *L'Arc* 40 al già citato Karlheinz Stockhausen, il cui breve articolo, *Kurzwellen avec Beethoven*⁴⁸, segue immediatamente *Musica practica* di Barthes. Il testo è un commento all'omonimo brano composto in occasione del bicentenario beethoveniano, che Boucourechliev interpreta appunto come «une *musica practica* ambiguë où passé et présent se confondent»⁴⁹. La composizione, che vede la luce in una serata trascorsa con altri musicisti a riflettere su Beethoven *en jouant* (di nuovo, la musica praticata), è un riadattamento di *Kurzwellen* del 1968, che utilizzava frammenti musicali imprevedibili, captati casualmente da stazioni radio a onde corte. Nel riadattamento,

⁴⁵ Frase di dubbia autenticità attribuita a Beethoven da alcune biografie e riportata da Stravinsky in epigrafe al paragrafo dedicato alla *Grande Fuga* nel suo articolo per *L'Arc* 40 (I. Stravinsky, *Un royaume de vérité*, in “L'Arc”, 40, 1970, p. 35, trad. mia). La frase sarebbe stata pronunciata nel marzo 1826 dopo l'esecuzione pubblica della prima versione del *Quartetto* op. 130, con la *Grande Fuga* op. 133 come ultimo movimento, in seguito sostituita da un finale alternativo.

⁴⁶ R. Craft, I. Stravinsky, *Dialogues and a Diary*, Doubleday, New York 1963, p. 24.

⁴⁷ A. Boucourechliev, *Modernité de Beethoven*, in “L'Arc”, 40, 1970, p. 1.

⁴⁸ K. Stockhausen, *Kurzwellen avec Beethoven*, in “L'Arc”, 40, 1970, p. 18.

⁴⁹ A. Boucourechliev, *Modernité de Beethoven*, cit., p. 1.

simulando un improbabile caso particolare in cui tutte le stazioni radio trasmettessero musiche di Beethoven, i frammenti sono sostituiti da spezzoni pre-registrati di sue composizioni, manovrati e riprodotti a volontà dagli interpreti, che potremmo definire esattamente *opérateurs* nel senso barthesiano. Si tratta di una riflessione sulla creazione artistica, sulle possibilità di trasformare una musica “trovata”, un materiale “antico”, preformato, in una musica nuova (ritroviamo qui la variazione come strumento di creazione artistica), da ascoltare con orecchie nuove, per farlo penetrare nella coscienza contemporanea:

Ce qui sera décisif, dans cette interpretation, ce sera notre inspiration, que j'espère assez forte pour lever la barrière artificielle entre passé et présent et rendre sensible la puissance intuitive de la transformation comme acte créateur premier. [...] Alors cette musique ne sera point finie, morte, mais génératrice de vie, et médiatrice directe vers le nouveau, l'inconnu⁵⁰.

Il processo di formazione delle “opere moderne di ogni tempo”, dunque, non termina con la loro pubblicazione, né con la morte del compositore: le interpretazioni e le “riscritture” (per tornare a Barthes e a Proust) delle epoche successive contribuiscono a produrre significati che le trasformano retroattivamente e in maniera non prevedibile, non programmabile; e loro stesse trasformano continuamente chi ne fa esperienza.

L’analisi delle composizioni moderne *par excellence* di Beethoven, gli ultimi quartetti per archi (che ritroveremo in Proust), è affidata ne *L’Arc 40* alla penna di Igor Stravinsky⁵¹. Ci concentreremo qui sulla sua analisi della *Grande Fuga* op. 133, il capolavoro incompreso per antonomasia, che Beethoven dovette scorporare dal *Quartetto* op. 130 e pubblicare a parte perché considerato troppo ostico per la sensibilità dell’epoca.

Per Stravinsky, l’aspetto più destabilizzante della *Grande Fuga*, ancora agli occhi dei suoi (e dei nostri?) contemporanei, è il suo isolamento, l’assenza di antenati come di discendenti, la negazione di ogni familiarità. E anche laddove la dissezione della critica musicologica miri a evidenziare in essa ascendenze arcaiche o la prefigurazione di stili futuri, non è mai chiaro, prosegue Stravinsky con grande lucidità, «si le chef-d’œuvre résulte d’une rencontre historique ou si ce sont ces rencontres mêmes qui sont rétroactivement suscitées par l’apparition du chef d’œuvre »⁵². E, per quanto riguarda l’assenza

⁵⁰ K. Stockhausen, *Kurzwellen avec Beethoven*, cit., p. 18.

⁵¹ I. Stravinsky, *Un royaume de vérité*, cit.

⁵² *Ivi*, p. 35.

di influenze successive, «elle est peut-être simplement due au fait que personne ne saurait “l'attendre”, ni à plus forte raison la “dépasser”»⁵³.

Quella stessa “attesa” di cui parla Stravinsky, necessaria al riconoscimento dell’opera d’arte, la ritroviamo nella *Recherche*:

Quel tempo, del resto, necessario a un individuo [...] per penetrare un’opera un po’ profonda, non è che la sintesi e come il simbolo degli anni, dei secoli, a volte, che devon trascorrere prima che il pubblico riesca ad apprezzare un capolavoro veramente nuovo. Così l'uomo di genio, per risparmiarsi le incomprensioni della folla, dice a se stesso che forse mancando ai contemporanei la prospettiva necessaria, le opere scritte per i posteri non dovrebbero esser lette che da loro, come certi dipinti che non si possono giudicare bene se osservati troppo da vicino. Ma in realtà ogni vile precauzione per evitare gli errori di giudizio è inutile; essi sono inevitabili. Sarà la sua stessa opera che, fecondando i rari ingegni capaci di comprenderla, li farà crescere e moltiplicarsi⁵⁴.

Stravinsky e Proust si incontrarono in maniera fortuita a una festa parigina nel 1922, a pochi mesi dalla morte dello scrittore. L’argomento di conversazione, o forse di mancata conversazione, a giudicare dall’asciutto resoconto del compositore, furono proprio gli ultimi quartetti di Beethoven:

I talked to him about music, and he expressed much enthusiasm for the late Beethoven quartets – enthusiasm I would have shared, were it not a commonplace among the intellectuals of that time and not a musical judgement but a literary pose⁵⁵.

È precisamente agli ultimi quartetti di Beethoven che Proust affida la sua riflessione sulla modernità dell’opera d’arte:

I quartetti di Beethoven (i quartetti XII, XIII, XIV e XV)⁵⁶ hanno impiegato cinquant’anni a dar vita e allargare il pubblico dei quartetti di Beethoven, realizzando, così come tutti i capolavori, un progresso, se non nel valore degli artisti, almeno nel mondo intellettuale largamente costituito, oggi, da elementi inesistenti quando il capolavoro apparve, vale a dire di esseri capaci di apprezzarlo. Quella che noi chiamiamo posterità è la posterità dell’opera. Bisogna che l’opera (non tenendo conto, per semplificare, dei geni che in una stessa epoca

⁵³ *Ivi*, pp. 35-36.

⁵⁴ M. Proust, *All’ombra delle fanciulle in fiore*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 744.

⁵⁵ R. Craft, Stravinsky, I., *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday, New York 1959, p. 98.

⁵⁶ L’elenco di Proust esclude il XVI e ultimo quartetto op. 135.

possono parallelamente preparare per l'avvenire un pubblico migliore di cui, non loro, ma altri geni si avvaggeranno) crei essa stessa la propria posterità⁵⁷.

Così come l'opera dell'ultimo Beethoven, anche la *Recherche* ha richiesto (e richiederà) del tempo per formare il suo pubblico. Entrambe non incarnano semplicemente lo spirito di un'epoca, ma sono, per dirla con le parole di Stravinsky in epigrafe a questo paragrafo, *contemporary forever*, moderne in ogni epoca. Entrambe non hanno un aspetto definitivo: viaggiano attraverso la sensibilità delle generazioni che le trasforma, e che da esse è trasformata.

Boucourechliev, concludendo la prefazione a *L'Arc* 40, raccoglie idealmente il testimone da Michel Butor⁵⁸, dedicatario del precedente *L'Arc* 39, parafrasando una sua affermazione su Baudelaire: «Ce n'est pas moi qui parle de Beethoven, c'est Beethoven qui parle de moi»⁵⁹. Così come, secondo Proust, i lettori della *Recherche* «non sarebbero stati miei lettori, ma lettori di se stessi»⁶⁰.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Per aggiungere un ultimo nodo alla rete di relazioni che si è delineata in questo lavoro, ricordo il *Dialogo con le Variazioni Diabelli di Beethoven* di Michel Butor (M. Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, Parigi 1971), secondo cui è in questa opera che si registra il passaggio «dalla struttura *tema e variazioni* alla struttura *variazioni*, che in Schönberg diventerà variazione perpetua» (S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Mimesis Edizioni, Milano 2019, p. 44).

⁵⁹ A. Boucourechliev, *Modernité de Beethoven*, cit., p. 2.

⁶⁰ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 3809.