Quaderni

Girolamo De Simone

Le parole sospese

o del silenzio in arte

Edizioni Scientifiche Italiane

alla mutazione zen che nulla produce se non armonia interiore, essa non sarà altro che un bocciuolo, non ancora dischiuso e comprensivo della futura manifestazione visiva di fiore. Se paragonata all'opera d'arte, alla storia simbolica che essa determina proprio come parallelamente la tradizione esoterica racconta, essa sarà perfettamente dischiusa, visibile eppure occulta, perché fuggevole nel suo esser palese.
Questo studio segue lo svolgersi della vicenda letteraria del *Doctor Faustus* di Mann parafrasandola al destino dell'opera e dell'artista contemporaneo. Come farebbe Hetaera Esmeralda, la farfalla dalle ali trasparenti, si vola dal bocciuolo alla rosa, scoprendo nello zen e nell'esoterismo due possibili risposte alla presunta morte dell'arte.

Girolamo De Simone, musicista, si è formato nella scuola di A. Webb-James, diplomandosi in pianoforte con E. Fels. Si dedica alla composizione ed all'attività concertistica rivolgendo particolare attenzione alle trascrizioni da Bach, alla produzione di Erik Satie ed al repertorio contemporaneo. Ha riportato in concerto la pratica dell'improvvisazione pianistica mutuandola dal jazz.

L. 14.000

Titoli disponibili

Armonie deliziose
Danze bizantine
Fiori d'assenzio
Opere noiose (Catafalchi addormentati,
Polveri impaurite, Parole sospese,
Vasche traballanti)
Pensieri meccanici
Strane voci
Tendaggio sonoro
Velo mistico

ERIK SATIE

Girolamo De Simone

Le parole sospese

o del silenzio in arte

Edizioni Scientifiche Italiane

Preludio

Benché le nostre informazioni
siano false, non le garantiamo.

ERIK SATIE

Non a caso in alcune opere tradizionali dell'ermetismo la *Rota*, o cerchio, sostituisce il terzo termine nella triade *Deus, Homo, Natura*. Probabilmente ciò è dovuto ad un significato simbolico che ritiene il centro rappresentare il Principio con la sua manifestazione terrestre e la circonferenza corrispondere invece all'intero àmbito cosmico. Come scrive Guénon, «il centro è unità e la circonferenza molteplicità» cosa questa che esprime molto bene i rispettivi «caratteri dell'Essenza e della Sostanza universali».

Il punto centrale del cerchio dovrebbe essere il simbolo della fonte dalla quale promana una forza informatrice, e tutta la manifestazione cosmica dovrebbe dipendere da questa fonte. Il limite esterno del cerchio, la sua circonferenza, è formato a sua volta da punti che sono equidistanti dal centro e ne costituiscono anche la definizione. Questo centro, dunque, potrebbe essere anche invisibile in senso spaziale e reggere egualmente l'intera struttura, il cerchio o eventualmente la sfera.

Se ogni punto è equidistante dal centro, cosa questa che indica la dipendenza di ogni cosa dal Principio, occorre anche constatare che qualsiasi punto della circonferenza, proiettato in entrambi i sensi alternativamente *sulla* circonferenza stessa, arriva nuovamente al punto di partenza, quasi ad indicare l'armonia che deve esistere tra gli opposti, i quali altro non sono se non una diversa direzione di percorrenza nell'àmbito della manifestazione cosmica.

Basata su questa idea, ed analogamente, in questa opera tutti gli argomenti, anche distanti tra loro, cercano l'ineffabile centro, ed hanno ragione di esistere e di essere riuniti soltanto in funzione di questa ragione ispiratrice, di questo *Leitmotiv*

senza il quale essi cadrebbero, privi di giustificazione. Come nel simbolismo del cerchio in cui il centro ha un valore positivo e anzi, per cosí dire, costitutivo della manifestazione, l'idea fondamentale del lavoro risiede nella frase di Faust in risposta a Mefistofele: «Stiamoci a questa farsa». Si può parlare d'arte, cioè, soltanto se lo si fa in senso ludico e non per scoprire ragioni e motivi costruttivi, ma proprio per il gusto del semplice gioco.

Paradossalmente soltanto cosí si potrà dire qualcosa che piú si avvicini al vero, perché per riferirsi ad un qualsiasi sistema in modo obiettivo occorre innanzitutto uscire dal sistema stesso. E cospirano benissimo a questo fine l'ironia e lo scherzo.

Si potrà, pertanto, ripetere con Satie:

> Questa è un'opera di fantasia... senza realtà. Una facezia.
> Non vi si veda nient'altro.

Parte prima

MEFISTOFELE

Ma come fai a scaldarti cosí, a esagerare
con tutta codesta retorica?
Qualunque pezzo di carta va bene;
e, per la firma, una goccia di sangue.

FAUST

Se è proprio quello che ti fa contento,
stiamoci a questa farsa.

J.W. GOETHE

I

Come i burattini del primo *Wilhelm Meister* di Goethe, i modi dell'arte sfilano su fondali di cartapesta, rappresentando una farsa dai risvolti paradossali e tragici: una trama labirintica ma unica nel consentire un percorso articolato perlopiú in finzioni e simboli. Similmente Wilhelm indica alle valli e alle rocce di paesaggi ove sempre è possibile ascoltare il richiamo della distanza, agli amori e alle vicende umane situati in un immaginario luogo teatrale. Le visioni di chi ama in maniera febbricitante e visionaria un'arte, e per vocazione la fa sua, trasfigurano la realtà in apparizione fugace, in semplice strumento estetico.

Nel grande romanzo di Thomas Mann, Jonathan Leverkühn, il padre di Adrian, si interroga sulle misteriose cifre dipinte per caso dalla natura sul guscio di una conchiglia della Nuova Caledonia; si chiede se sia possibile che la bellezza di quei segni abbia un senso soltanto ornamentale, e non piuttosto simbolico. Conclude che l'ornamento è significato, e che un significato non può che comunicare qualcosa.

«È una comunicazione inaccessibile, e contemplare questa contraddizione è pur anche un godimento»[1].

Il contraddittorio, le cose opposte le une alle altre in apparente rapporto dialettico, possono generare un godimento estetico, proprio quando se ne rivela l'apparenza: è il *Leitmotiv* del cerchio, che chiude e riunisce le proiezioni di punti

[1] T. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von seinem Freunde*, Stockholm 1947. Trad. it.: *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori 1980, p. 24.

opposti. Per Leverkühn, la non comprensione dovuta ad incapacità di sintesi di un procedimento dialettico può raffigurarlo come un'aporia. Da quest'ultima promana direttamente l'immobilità e la stasi che propiziano l'incanto; la contemplazione ne è strumento ed insieme fine solo e finalmente inconsapevole. Tutto ciò pare delineare gli sfumati contorni di una mistica ineffabile, come i disegni fantastici sul guscio della conchiglia, o le ali trasparenti di *Hetaera esmeralda*.

È qui possibile riferirsi ad un primo tracciato: 1. la musica è una comunicazione inaccessibile; 2. da questa aporia scaturisce un godimento.

1. La *comunicazione* presuppone uno scambio di messaggi che, restando la coscienza ad un livello di consapevolezza, opera modifiche distruttive o costruttive sulla mente[2].

L'inaccessibilità è criterio di impenetrabilità, se relazionato ad essere umano; quando invece è riferito ad un quesito d'ordine teorico, e quindi estetico, mistico, filosofico, può segnalare che si ha in analisi un problema tra i piú complessi ed elevati. Se si definisce inaccessibile un problema di teologia, ciò non vuol dire che si sia nell'impossibilità radicale di comprenderlo, ma che tale impossibilità è relativa soltanto agli abituali mezzi gnoseologici. Per accedere a questo luogo senza spessore e tuttavia denso di possibilità di espansione occorrono dunque qualità desuete e raffinate ed è inagevole penetrarlo con capacità diverse. Cosí, *inaccessibile* è il luogo metafisico che indica la complessità dell'insieme a cui ci si riferisce.

La inaccessibilità cela messaggi potenziali, che messi in effetto potrebbero trovare forma e significato comunicabili. Tuttavia, se il problema dovesse restare inaccessibile, e non potesse tradursi in una forma comunicabile, la profondità e la complessità dei significati resterebbe celata e le sue potenzialità avrebbero un aspetto soltanto ornamentale, simile ai simboli della conchiglia di Jonathan Leverkühn.

2. Agisce, in tal modo, il meccanismo dell'aporia, delle due verità egualmente vere ma in contrasto perenne tra loro. Osserviamo queste verità antitetiche che mantengono, pur

[2] In senso etimologico di *meus ens*.

nella loro opposizione, un carattere assoluto: lo smarrimento generato dall'apprensione di una loro percezione unitaria è sicura fonte di godimento estetico.

Quest'ultima affermazione può esemplificarsi: nel piú noto reattivo mentale di Rubin si possono scoprire alternativamente due profili o un vaso: per le leggi della configurazione percettiva sarebbe impossibile vedere contemporaneamente i due soggetti, che diventano opposti, esclusivi l'un dell'altro. Ma con opportuna concentrazione, se si determina il reattivo come *mantra*, e si sfrutta la tecnica dello sguardo perso, è possibile intravedere sia i profili che il vaso: per un solo istante l'opposizione sembra risolversi, e subito dopo riproporsi. Chi vive per questo istante dal suono lunghissimo e perso nell'infinito ne trae un godimento.

Uomini raccolgono ancora conchiglie, trasformano la materia e si perdono in visioni ineffabili; quel misterioso punto dall'estensione indefinita svanisce, e lascia dietro di sé incanto e smarrimento.

II

Il primo tracciato non si limita a qualificare l'arte come una comunicazione inaccessibile e comunicabile, ma suggerisce anche un itinerario alternativo, che conduce pur ancora al godimento estetico: nell'apprensione contemporanea di un problema incomunicabile ma accessibile e viceversa.

1. *L'arte quale verità inaccessibile ma comunicabile*

Se l'arte è inaccessibile ai consueti criteri di indagine, per poter comunicare l'intuizione di un'inaccessibilità occorrerà entrare in piú alta dimensione mentale, in uno stato che è altro dal quotidiano. Siamo, cosí, alla prima variazione del nostro tracciato: poco prima i due elementi del tema si presentavano come immediati, e l'estasi raggiunta con l'apprensione istintiva della loro opposizione. Qui, invece, i frammenti vengono modificati, predisposti ad aperture armoniche differenti e stimolanti: assistiamo allo sforzo sovrumano dell'artista che tenta l'evasione dalle mura della sua prigione, dipingendo «figure colorate ed orizzonti luminosi sopra le pareti entro le quali siamo prigionieri»[3]. Secondo l'immagine che via via si allarga a metafora in Goethe, dipingere figure colorate ed orizzonti luminosi, i due aggettivi testimoniano l'ampliarsi di un teatro percettivo il quale sconfina con l'ineffabile, cui tenderebbe l'artista. La frase indica un processo percettivo

[3] J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung 1774. I, 22, v.

crescente che punta a sua volta verso un'intuizione che va espandendosi.

Ineguaglianza nel tempo, minuscole frazioni dei giorni ormai perduti, delle ore desuete, delle noiose vicissitudini quotidiane. Multiformi frangimenti dell'amore, solitudine tra i diversi, valori misconosciuti ed infine persi. A tutto ciò Goethe allude, quando Werther artista che cerca altrove l'universo lo trova finalmente in se stesso e guarda il mondo con un sorriso di sogno. Una sottile ed interna fessura s'apre graziosamente nel pensiero universale, priva finanche di limiti interni, a metà tra il piccolo e il grande, ora riflettendo l'uno ora suggerendo l'altro. Werther ne constata il valore simbolico, l'incontro tra microcosmo e macrocosmo, e ne resta sgomento, giacché smarrito in questa ferita che è terra e proviene dalla terra, è il cielo ad essergli donato.

Questa dimensione sublime è quella della totale inaccessibilità alfine penetrata e trasformata in sogno dal pensiero:

> E ancora questo considera: poiché il pensiero è una vista e una vista che vede, (...) veramente bello, e piú bello di ogni cosa, riposante nella pura luce e nel puro splendore, comprendente in sé la natura degli esseri, tale che anche questo mondo sensibile nella sua bellezza non ne è che ombra ed imagine[4].

L'arte ci conduce, anche solo nel pensiero, a varcare la soglia dell'inaccessibile, avvicinandosi, forse quasi trasformandosi, in mistica simbolica.

2. *L'arte quale verità incomunicabile ma accessibile*

Pervenuti ormai alla formulazione di questa mistica che si avvale di simboli per alludere verità altrimenti inaccessibili, si può variare ancora il primo tracciato, privando l'arte del simbolo. È possibile, ora, accedere alla dimensione del sublime ma non se ne può comunicare ad altri l'estensione perché privi

[4] Plotino, *Dio*, scelta dalle Enneadi a cura di A. Banfi, Torino, Paravia 1925, p. 7.

di strumenti e simboli; in tal modo l'opera d'arte sembra quasi svanire.

> Mi sento cosí felice, mio caro, cosí preso dal senso di questa esistenza serena, che la mia arte ne soffre. Ora non potrei disegnare nemmeno una linea, eppure non mi sono mai sentito pittore piú grande che in questi momenti. Quando la dolce valle vapora attorno a me e il sole alto riposa agli orli dell'impenetrabile oscurità del bosco, e solo pochi raggi penetrano il santuario, sto disteso e giaccio nell'erba alta accanto al torrente, e, vicino alla terra, mille erbe diverse mi appaiono, straordinarie. Quando sento muoversi vicino al cuore questo piccolo mondo tra gli steli, e tutte le innumerevoli e indecifrabili forme di vermi ed insetti, sento anche la presenza dell'Onnipotente che ci ha creati tutti a sua immagine e somiglianza, sento lo spirito dell'Infinito Amore che in eterna letizia ci conduce e ci sostiene. Amico mio, quando attorno ai miei occhi si fa sera, e il mondo attorno e il cielo riposano nella mia anima come la figura dell'amata. Allora mi afferra un senso di nostalgia e penso: se fosse possibile esprimersi ed infondere alla pagina ciò che in te vive cosí pieno e caldo, e questa fosse lo specchio dell'anima tua, cosí come la tua anima è specchio dell'infinito Iddio! Amico mio – Ma io sento di morire e di soccombere alla potenza e alla magnificenza di queste immagini[5].

Il poeta, il compositore, è colto in un istante di pura potenzialità, o di felice e dispiegata attuazione ed esistenza nel sublime. Egli appare immerso nella percezione dell'essere e della natura, ma non riesce a trasformare questo sentire in opera, in simbolo che comunichi anche ad altri la sua condizione. Permane la piena consapevolezza del produrre, e dell'essere artista proprio per tale produzione, ma questo sapersi non si condensa né in un'opera né nel pensiero di un'opera; tuttavia, il suo sentire è cosí preciso, netto, da far pensare che esista un artista il quale è tale *soltanto* per un modo particolare di sentire, e non già per quello che potrebbe produrre. Cosí, egli entra in una dimensione facilmente accessibile ma non comunicabile, e là egli è solo.

[5] J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, cit. Trad. it.: *I dolori del giovane Werther*, Milano, Mondadori 1985, p. 7.

III

Sovente definiamo inaccessibile l'artista, dimenticando che la genialità è una maschera della solitudine, e che l'impossibilità di comprendere ed amare quest'uomo velato e sfigurato dall'opera non fa che trasformarlo in un essere che si nega al sentimento.

> ...il sentimento, il caldo cordiale sentimento è sempre banale e inservibile; solo le esacerbazioni, le fredde estasi del nostro guasto sistema nervoso di «artisti» sono valide ai fini dell'arte. È necessario essere qualcosa di extraumano, d'inumano, è necessario trovarsi, rispetto all'umano, in una situazione stranamente lontana e distaccata, per essere in grado e anzi solo per sentirsi tentati di farne oggetto di rappresentazione, di gioco, per raffigurarlo con gusto e con efficacia.
> Il dono dello stile, della forma, dell'espressione ha già come presupposto un simile atteggiamento freddo e schifiltoso verso l'umano, piú ancora, un tal quale immiserimento e svuotamento di umanità. Il sano e gagliargo sentimento (su questo non c'è dubbio) è privo di gusto.
> Appena diventa uomo e accessibile al sentimento, l'artista è finito[6].

La solitudine scaturisce direttamente dalla necessità di una separazione; il distacco da qualcosa che rappresenta comunemente l'umano consente una osservazione ludica degli avvenimenti, resi lontani e risibili nel considerarsi stranieri tra la

[6] T. Mann, *Tristan. Sechs Novellen*, Berlin 1903. Trad. it.: *Tonio Kröger*, Milano, Mondadori 1981, p. 87.

moltitudine; la rappresentazione lirica sembra possibile ed efficace soltanto se per necessità si è *qualcosa d'altro*.

Cosí Thomas Mann descrive un fenomeno che può definirsi come una raffinata analogia tra gerarchia iniziatica e solitudine estetica, tra necessità di scissione e possibilità di rappresentazione.

1. *Necessità e distacco*

Un'interna lacerazione è dolorosamente necessaria all'artista per favorire la composizione di un'opera; essa poggia, talvolta, sulla repulsione tra le monadi del sistema sociale, sulla deviazione dagli stereotipi, e pertanto proviene dal distacco. Il processo compositivo allude al disegno di una possibile gerarchia, perché è reso possibile dal riconoscimento dell'*essere altro* dal comune, ed esaspera la scissione dal corpo sociale; esso si identifica ad una solitudine per l'opera.

> Le riflessioni e le occasioni di chi è uso al silenzio e alla solitudine sono piú vaghe e al tempo stesso piú penetranti in confronto a quelle dell'uomo socievole, e i suoi pensieri piú gravi e piú bizzarri, né mai esenti da un velo di mestizia. Immagini e impressioni che altri degnano tutt'al piú di un'occhiata, di un sorriso, di un commento scambievole, occupano il suo spirito con smodata intensità, si radicano in silenzio, acquistano significati, si mutano in avvenimento, in avventura, in nuova sensibilità. La solitudine condiziona l'originalità, l'audace e sorprendente bellezza, la poesia, ma condiziona pure il contrario: l'abnorme, l'assurdo, il proibito[7].

Cosí la solitudine è madre e figlia dell'opera, ed il distacco tristamente necessario e doloroso.

2. *Possibilità e rappresentazione*

In senso correlativo a quello di necessità si presenta l'idea di *possibile* intesa nel duplice significato di ciò che può verificarsi

[7] T. Mann, *Der Tod in Venedig*, München 1912. Trad. it.: *La morte a Venezia*, Milano, Mondadori 1981, p. 164.

(possibilità) e ciò a cui è dato verificarsi (necessità possibile). Difatti se per necessario si intende, semplicemente, la conseguenza di una inevitabilità, il suo significato sarà analogo all'effetto di una azione al quale è consentito – concessa la possibilità concreta – di realizzarsi.

Nell'istante creativo l'artista deve, per la necessità possibile, distaccarsi da ciò che gli è altro, e qualificare e provare l'esistenza di una gerarchia naturale; egli effettua senz'altro una repulsione, distacco da qualcosa che rende evidente la distinzione e la differenza di grado tra queste due stesse cose (il sé e l'altro).

Il possibile prende qui la forma di rappresentazione, cioè dell'atto di pensiero che consente all'artista di produrre: inaccessibile al sentimento si nega al coinvolgimento effettivo nelle vicende umane, ma conserva il pieno sentire delle proiezioni ideali di queste stesse vicende; è un coinvolgimento emotivo basato sul distacco. Si può cosí parlare di necessità del distacco e di distacco dalla necessità (partecipazione alla vita sociale); una lacerazione che germina solitudine.

Tuttavia, che sia necessario il distacco da una necessità al verificarsi della solitudine e per la creazione dell'opera non significa altro che possibilità di rappresentazione, non altro che un evento che può o meno verificarsi in relazione alla rappresentazione dell'artista: egli sceglierà distacco o comunione secondo singole esigenze creative.

3. *Gerarchia*

Una particolare idea di gerarchia pare cosí delinearsi: non si tratta di una gradualità negativamente disposta a creare differenze di valore, esistente nella realtà del tempo e dello spazio, situata nel corpo sociale e riconoscibile.

È viceversa un fenomeno di pensiero, che indica senza individuarla una diversità dovuta a complessi piú o meno ampi e che non genera scale di valore, ma campi di possibilità.

Nel caso dell'artista, quando la rappresentazione lo porta al distacco, ad una repulsione sociale, si verifica la leggibilità di

una possibile gerarchia e di una tra le gerarchie possibili. Esistono, pertanto, piú gerarchie operanti in modo differenziato ma che hanno in comune, come in una rete, i nodi principali. Tra queste si considerino la gerarchia estetica, nata dalla repulsione fra il sé e l'altro nell'artista, e la gerarchia iniziatica, che presuppone un cammino ascetico di tipo mistico con gradi e ruoli ben definiti.

> Da noi si ritiene che gli uomini siano uguali nell'*essere*, e non differiscano che per l'*avere*; qualità innate e saperi acquisiti. L'indù riconosce una gerarchia nell'essere degli uomini; il maestro non solo è piú sapiente o piú abile dell'allievo, esso è, sostanzialmente, piú di lui. Ed è per questo che rende possibile la trasmissione ininterrotta della verità[8].

Questa gerarchia iniziatica è di per sé estetica; e la gerarchia estetica può perfezionarsi e diventare iniziatica, *quando* la bellezza diviene una mistica dell'essere.

Movimenti interiori segnano la bellezza, e come simbolo la innalzano a verità suprema, mai prima incrociati da sguardo alcuno o lambiti da occhi profani, resi sinuosi e morbidi dall'abile costruttore, dal sacro burattinaio a cui nulla è celato. La bellezza di esistere, fine di questo intreccio, è per quanti se ne dimostrino degni.

4. *Solitudine*

«Nella solitudine infinita di quest'angolo nel mondo completamente solo»[9]: anela lo spirito alla solitudine, ad appartarsi in luoghi particolari, pieni di fascino e potere. Goethe brama qui l'esistenza di luoghi – città, laghi e interi boschi – che

[8] R. Daumal, *Per avvicinare l'arte poetica indù*, in *La conoscenza di sé*, scelta di saggi e traduzioni a cura di C. Rugafiori, Milano, Adelphi 1972, p. 50. Si tenga presente che per 'indù' Daumal intende chiunque «guarda se stesso come una cosa da perfezionare, una falsa visione da correggere, un composto di sostanze da trasformare, una moltitudine da unificare».

[9] J.W. Goethe, in E. Guidorizzi, *L'Italia, Goethe e la natura*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane 1980, p. 123.

consentano l'espandersi di un respiro piú esteso, e migliore. Tendere verso siti forse immaginari, ma certi e reali nella mente, non può che ispirare una comunione tra soffi, là ove s'incontrano misteriose linee di forza, invisibili e ben tramate, e se ne può sentire il potere.

È il medesimo ascolto descritto da Thomas Mann nella *Montagna Incantata*, quando Giovanni Castorp si incammina verso il monte innevato, e vi si addentra rischiando la vita per il piacere di violare una inaccessibilità.

> Era soddisfatto dei suoi progressi, davanti ai quali non esisteva piú l'inaccessibilità, e gli ostacoli quasi sparivano. Tali progressi gli procuravano la desiderata, anzi la piú profonda solitudine, una solitudine che toccava il cuore con impressioni di ciò che è piú estraneo all'uomo e obiettivamente staccato da esso.
> Alla sua destra si spalancava talvolta un abisso di abeti che spariva fra un polverio di neve, alla sinistra saliva una roccia coperta di masse nevose enormi, ciclopiche, arcuate, che formavano cupole e caverne. Il silenzio, quand'egli rimaneva immobile per non sentire neppure se stesso, era assoluto e completo, era un'assenza di suoni ovattata, un silenzio ignoto, mai percepito, impossibile a trovarsi altrove. Là non spirava vento che facesse sussurrare sia pur lievemente il fogliame degli alberi, là, non v'era canto di uccello[10].

Si legge bene tra le righe che non vi è vera forza in diacronia col cosmo, che non si può percepire l'armonia dell'universo se non vi si è intimamente predisposti.

In posizione di estrema rilassatezza ci si abbandona alla straordinaria esperienza di un ascolto interiore, scoprendo l'intersezione di primordiali linee di potere. Potere che è conoscenza, necessaria conoscenza per scandagliare altre profondità ed eludere – superare – la solitudine.

5. *Solitudine e morte dell'opera*

> Spietatamente l'irrespirabile era separato dal respirabile, spietatamente impenetrabile era la volta di oscuro cristallo tesa sopra la

[10] T. Mann, *Der Zauberberg*, 2 Bände, Berlin 1924. Trad. it.: *La Montagna incantata*, Milano, Dall'Oglio 1930, p. 146.

terra, una parete ermetica per l'atrio delle sfere, per l'atrio del respiro, per l'atrio dei mondi in cui egli si trovava, tenuto in piedi e sostenuto dalla ferrea mano, e mentre prima, aderendo alla superficie terrestre e disteso sui campi di Saturno, egli stesso era stato il confine tra l'alto e il basso, partecipe di entrambe le zone e intessuto in entrambe, ora egli le attraversava come una anima singola destinata a crescere, la quale nella sua singolarità e nella sua solitudine sa che se vuole scandagliare le profondità dell'alto e del basso deve ascoltare se stessa: una partecipazione immediata alla grandezza delle sfere è negata a colui che sta nuovamente nel campo terrestre, in mezzo allo sviluppo umano e terrestre; solo col proprio sguardo, solo col proprio sapere egli può penetrare attraverso l'immensa separazione delle sfere, solo con la domanda del suo sguardo egli può abbracciarle e riunirle, solo per la domanda e nella domanda della sua ricerca egli può restaurare la contemporaneità e l'unità del mondo e delle sue sfere, solo nel fluente cerchio della domanda egli attua il presente della propria anima, la sua piú intima e terrestre *necessità*, il dovere della conoscenza che è il suo composto fin dall'origine[11].

Interiorità e scoperta quasi esoterica di principi opposti; grande e piccolo, alto e basso divisi in sfere di variabile diametro e percepiti dallo sguardo interno come unitari nell'anima. Ancora si presenta l'idea di una necessità, mascherata questa volta dalla missione per la conoscenza, ma sempre accompagnata dall'altra - piú soffusa, in sottofondo: la solitudine.

Solitudine necessaria alla conoscenza: variazione ulteriore del tema, proposta nella *Morte di Virgilio* di Broch, il romanzo definito da Thomas Mann come tra i piú grandi e proficui documenti del suo tempo[12]. È qui che si intravede la chiusura del cerchio, la cadenza finale: soltanto l'anima sorpresa di fronte alla morte e disperata, isolata in riflessioni sull'eterno e sul divino può pervenire alla conoscenza, all'eternità.

Cosí Ladislao Mittner:

[11] H. Broch, *Der Tod des Vergil*, Rhein-Verlag AG, Zürich 1958. Trad. it.: *La morte di Virgilio*, Milano, Mondadori 1982, p. 134.

[12] T. Mann, *Lettere*, scelta e traduzione di di I.A. Chiusano, Milano, Mondadori 1986, p. 745.

Il vero e in fondo unico tema di Broch è la disperata solitudine dell'anima di fronte al sentimento della morte, è l'inestinguibile anelito verso l'eternità, verso Dio. Lo schema base dei suoi romanzi non è quindi l'irresolubilità degli opposti e l'equilibrio degli opposti, come in Thomas Mann, né la ricerca del centro irreperibile, come in Musil, ma la via mistica nelle sue tre tappe immutabili: discesa, ascesa e sacrificio, sacrificio transumanante, il cui premio è l'indiarsi (...) dell'anima[13].

Supremo sacrificio per l'artista è quello dell'opera[14]. La morte, la dissoluzione dell'opera non conduce che ad una domanda sul *Deus absconditus*, destinata a cadere senza risposta, per confermarne l'inavvicinabilità e l'inaccessibilità.

[13] L. Mittner, *La letteratura tedesca del novecento*, Torino, Reprints Einaudi 1975, p. 334.

[14] *Ibid.* pp. 334-335.

IV

Dal *Doctor Faustus* di Thomas Mann:

> ...E disse ancora altre ottime cose sul pericolo che l'artista di grandissime esigenze corre quando viene viziato. Infatti, con ogni opera compiuta egli si rende la vita piú difficile, e alla fine quasi impossibile, perché, viziando se stesso con lo straordinario e sciupandosi il gusto del resto, finisce col cadere nella disintegrazione, nell'impossibile, nel non eseguibile. A chi abbia doti eccezionali si presenta il problema di mantenersi ancora entro i limiti dell'eseguibile, anche quando sia sempre piú viziato e nauseato[15].

Thomas Mann si riferisce, qui, al caso verificatosi concretamente – e puntualmente – con il Trio d'archi op. 45 di Schoenberg, facendone menzione esplicita nella *Genesi del Doctor Faustus*:

> In quei giorni è ricordato e desidero che anche qui sia ricordato un incontro con Schoenberg, il quale mi parlò del suo nuovo Trio appena compiuto e delle esperienze misteriosamente insinuate nella composizione che sarebbe in certo qual modo un loro prodotto. Disse di avervi rappresentato la sua malattia e la cura medica compreso il *male nurse* e tutto il resto.
>
> L'esecuzione sarebbe estremamente difficile, anzi quasi impossibile o possibile soltanto per tre suonatori di grado eccezionale, ma d'altro canto molto grata in virtú di straordinari effetti sonori.

[15] T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 354.

> La combinazione «impossibile ma grata» entrò nel capitolo della musica da camera di Leverkühn[16].

Trasponendo, l'artista letterato, il Trio per archi nel romanzo, lo inserisce nella produzione ultima di Adrian Leverkühn; come il suo modello reale egli è malato, sente l'approssimarsi della scomparsa: subito dopo avverrà la composizione della *Lamentatio Doctoris Fausti*, ultima opera prima della follia, appello ai cari, simile per il presagio alla veglia del Cristo ai Getsemani, ma dissimile per il rifiuto della salvezza, per la fedeltà al patto.

Mann ci dipinge la *Lamentatio* come un addio, usando strutturalmente la similitudine con la sinfonia di Haydn *Gli Addii*:

> Ascoltate questo finale, ascoltatelo con me: i gruppi di strumenti si ritirano l'uno dopo l'altro e quello che rimane è soltanto il sol sopra il rigo di un violoncello, l'ultima parola, l'ultimo suono svanente che si spegne adagio nel pianissimo. Poi non c'è piú nulla – silenzio e notte. Ma il suono che ancora vibra nel silenzio, quel suono svanito che soltanto l'anima ancora ascolta, ed era la fine della tristezza, ora non lo è piú, muta di significato, è quasi un lume nella notte[17].

Adrian riflette sulla critica di Hegel a Kant: «... porre un limite significa già superarlo». Ed in quel luogo metaforico in cui il suono svanito nel silenzio diviene un lume nella notte non si fa che mediare la tragicità dell'addio nella speranza dell'altrui assistenza e preghiera. Ancora due opposti che suggeriscono vive impressioni estetiche.

L'emozione dell'ineseguibile tuttavia pensato, scritto ed infine reso possibile per tre strumentisti di eccezionali capacità: tutto questo dovette percepire Thomas Mann riportando lo *Streichtrio* nel romanzo; una esecuzione impossibile ma grata.

[16] T. Mann, *Genesi del Doctor Faustus*, trad. it., Milano, Mondadori 1980, p. 850.

[17] T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 670.

Venne poi il Trio per violino, viola e violoncello che, quasi ineseguibile può essere dominato tecnicamente solo da tre virtuosi e sbalordisce per il suo furore costruttivo, per lo sforzo cerebrale che rappresenta e per l'inaspettata mescolanza di sonorità imposte ai tre strumenti da un orecchio desideroso dell'inaudito e da una fantasia combinatrice senza pari.
«Impossibile, ma di effetto» definí Adrian in un momento di buon umore questo pezzo (...). Era un intreccio esuberante d'ispirazioni, postulati, realizzazioni e inviti a dominare nuovi compiti, un tumulto di problemi che prorompevano insieme con le loro soluzioni. «Una notte» disse Adrian «nella quale a furia di lampi non fa mai buio»[18].

Il buio di una notte senza luna: una notte bisognosa dell'artifizio per consentire, a tratti, la vista. Un paesaggio primordiale, con suoni primordiali e di inaudita bellezza:

L'applicazione del glissando alla voce umana, che pure è stata il primo oggetto dell'ordine tonale e della liberazione dell'urlo allo stato primordiale[19].

Thomas Mann collega tra di loro i fili lasciati sospesi: il glissando come espressione musicale dell'urlo umano, spasmodico e terrificante; una notte di tempesta suggerita dall'ascolto del Trio. Fra i temi, piú ripetutamente che mai, Schoenberg fa uso, nell'alternanza viola-violoncello, del glissando. Un suono generoso, un urlo inaudito e inaspettato, ma grato.

Il tracciato 'impossibile ma grato' ripropone l'altro 'inaccessibile ma comunicabile' e ne allude alcune possibili variazioni. Un brano impossibile per la media degli esecutori richiede evidentemente tre virtuosi per poter essere grato, cioè di sicuro effetto. La soglia tra impossibilità ed effetto è segnata, quindi, dalla difficoltà. Piú il brano è difficile, tanto piú si presenta come inaccessibile ai mezzi consueti degli esecutori, e la complessità discorsiva lo determina inevitabilmente come impossibile.

La difficoltà si traveste da Giano, un Giano quadrifronte

[18] *Ibid.*, p. 624.
[19] *Ibid.*, p. 511.

simile a quelli del bosco sacro di Vicino Orsini: è qualificazione del brano per l'esecutore, indice di variante per il fruitore, stimolo ultimo e vicino allo stallo per il compositore; la quarta faccia di Giano rappresenta la difficoltà per ciò che è: una spia, il suono svanito, l'ultima luce prima della notte.

Prima faccia. L'esecutore si trova di fronte alla difficoltà; valuta la sua scelta in relazione al brano, decide se valga la pena affrontare problemi tecnici collegandone la risoluzione alla resa finale: spesso la difficoltà assumerà sembianze di puro stratagemma speculativo o di sperimentalismo del compositore. Individuata, però, come mezzo e non come fine ultimo, egli sceglierà di eseguire il brano, perché ritenuto felice. L'esecutore seleziona la difficoltà tecnica confrontandola al complesso discorsivo, al *che cosa* del linguaggio compositivo. Nel caso di un buon fine della sua analisi egli valuterà come esprimere ed interpretare il messaggio (i messaggi – uno tra i possibili). L'esecutore, ovvero, qualifica il brano.

Seconda faccia. Il fruitore percepisce la difficoltà come stilema di rottura, diversificazione. Egli desidera identificarla all'ascolto, e non smarrirne lo spessore; vuole percepire decime o *clusters* come tali. Il virtuosismo dell'interprete non può essere d'intralcio in questo desiderio: eseguirà con respiri in prossimità di salti; con allargamenti agogici delle maglie del tempo quando indicati o quando la stessa frase lo richieda. Ciò perché la variante è un segnale del compositore, ed eseguire la parte privandola di queste scelte costruttive significherebbe equiparare il brano ad un parlato privo di intonazione, di calore emotivo, e degli altri segnali che oltrepassano la parola per qualificare l'umano – cenni degli occhi, pause di respiro, concitazione. Il fruitore si appropria, invece, di questi simboli; ne trae un godimento estetico.

Terza faccia. Per il compositore la difficoltà tecnica è, in un primo momento, una idea piú stimolante delle altre; per sua natura, infatti, essa non è prodotta né pensata con semplicità, ma è bisognosa di lunghi arricchimenti successivi. Un linguag-

gio irto di ostacoli per il raggiungimento di un effetto può alternarsi a suggerimenti improntati alla levità, alla pura e semplice condensazione – emotiva e discorsiva – in elementi di una disarmante facilità tecnica. L'ultima composizione di Wagner, dettata per pianofote e di appena tredici battute, può esserne un esempio, ma anche le *Silhouettes* di Rebikov, *Sur les cinq doigts* di Stravinskij, le *Gymnopèdies* di Satie, il quartetto in fa mag. di Ravel; sono altrettanti *Coagula* del linguaggio musicale. Qui, diversamente che nel *Solve* – scioglimento del linguaggio, presenza di elementi complessi anche nella forma –, la scelta di un compositore deve essere drastica e tuttavia efficace, senza sbavature e ridondanze, come un aforisma di Karl Kraus. Il *Solve*, nel quale la difficoltà può meglio esprimersi, diventa, in una seconda fase, l'elemento di sviluppo piú adatto delle idee fondamentali del compositore. Nel superare un limite precedente, egli conduce la difficoltà sempre piú innanzi, fino a sfiorare lo stallo.

Ultima faccia. Qui la difficoltà conosce il suo estremo, il punto massimo di saturazione. Il brano musicale è vicino alla disgregazione. Giacché l'oltre non esiste piú, e perfino la calda piccola luce in quella notte primordiale appare troppo fredda e lontana per consentire il perpetuarsi del miraggio.

S'approssima ormai l'artista al non eseguibile, in assenza di un possibile spazio oltre il quale andare. Egli è nel buio totale, nella piú fonda delle notti; vicino al nulla, come sopportarne a lungo il silenzio?

V

Lo Streichtrio di Shoenberg del '46 è oggetto di riflessione anche per Adorno, che ne percepisce – e segnala – l'impalpabilità costruttiva:

> L'inconsistenza si tocca con mano, e le ultime opere di Schoenberg costituiscono innanzitutto il tentativo di padroneggiarla[20].

E, in nota:

> L'esempio piú spinto in questo senso è offerto dal Trio per archi op. 45, pezzo assai notevole che, nella sua scioltezza e nella costruzione della sonorità assoluta, rievoca la fase espressionista, alla quale è anche vicino come carattere senza però affatto cedere nella struttura formale.
>
> L'inconsistenza con cui Schoenberg continua a studiare i problemi che egli stesso ha sollevato, senza però confinarsi in uno 'stile' – quale poteva ad esempio essere rappresentato dai primi lavori dodecafonici – può essere paragonata solo con l'opera di Beethoven[21].

L'inconsistente, l'impalpabile, il disgregato: si formula cosí il nuovo tracciato 'padroneggiare l'inconsistente', anch'esso assimilabile ai precedenti, ma con un itinerario già pronto, e suggerito ad Adorno tra le righe: restare padroni dell'inconsistente attraverso la forma. Essa, che nella sua accezione elementare è considerata come un contenente, implica un sistema costruttivo, una definizione, un ordine.

[20] T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949. Trad. it.: *Filosofia della musica moderna*, Torino, Reprints Einaudi 1980, p. 100.
[21] *Ibid.*

Tra l'ordine e la rottura – il frangimento – del sistema esiste uno spazio intermedio, luogo d'espansione del possibile, non compreso nel caso né nella necessità ma consostanziale ad entrambi. Questo spazio, che altri chiama aura[22], è una valvola di sfogo del concetto, non altrimenti definibile. La definizione di un concetto, infatti, lascia sempre un largo margine di idee non espresse, e ciò non per la difficoltà del sistemare ma per l'effettiva larghezza di vedute già insista nel concetto stesso. Indagare nello spessore ritrovato tra idee espresse nell'àmbito del concetto e idee non espresse – non esprimibili – alitate dal concetto è, pertanto, ai limiti delle capacità umane di analisi, giacché si rischia, da un lato, la chiusura del sistema, dall'altro un radicale scetticismo, per la caduta di un alcunché di definibile.

Questo margine di approssimazione, luogo ritrovato, è assimilabile al dispiegarsi della possibilità, in quanto si possa definire, e tingerlo di sistematicità, o diluire, e spegnerne i contorni. Nella sua elasticità esso si presta al molteplice negli usi continuamente variati che se ne possono dare. In ciò il concetto è tipicamente umano, ed è tollerabile indicare sillogisticamente l'uomo e il concetto: anche l'uomo si presta alla metamorfosi, si avvicina al tipo per distaccarlo con improvvisi slanci di originalità; è qui la differenza con altri esseri: nella mutazione all'interno della specie. A tale mutazione, depistamento e frangimento di un ordine – disubbidienza –, si può assegnare un valore: quello evolutivo dell'anomalia, del non conformarsi, che propizia lo scardinamento dei gradi gerarchici.

Se esiste la possibilità che un individuo resti prigioniero della forma che si è data, questa prigionia volontaria, quando non sorretta da un ferreo atto volitivo costante nel tempo, può condurre allo stadio dell'inserimento nello stereotipo, luogo medio e comune già sperimentato e, per ciò soltanto, maggiormente rassicurante. Tale inserimento, anche in arte, è dannoso; difficilmente dà luogo alla scalata di terre superiori. Quando è scelto, lo è in virtú della sua facile definibilità: si preferisce

[22] E. Zolla, *Aure*, Venezia, Marsilio 1986.

avere una bottiglia piena soltanto per metà piuttosto che una bottiglia quasi piena, alla quale manchi una quantità non facilmente codificabile di liquido; cosí si predilige una chiara aderenza alla qualificazione della metà piuttosto che del quasi pieno, con la prevalenza del quale sul quanto.

In relazione al concetto, alla parola che lo esprieme, l'estasi mistica o il godimento estetico sono raggiunti nell'abbandono quasi sciamanico allo spazio tra esteso (definito) ed inesteso (indefinibile) del concetto, il medesimo spazio che racchiude la sua idea pura, il suo archetipo.

L'estasi, dunque, è direttamente collegata all'archetipo, idea non definita nella quale ogni possibile e ogni forma trovano il loro seme germinativo.

La forma può cosí convivere con l'inconsistente: non il solo campo dell'esteso le è proprio, ma qualsiasi altro spazio nell'espandersi del concetto. Essa, tuttavia, appare come una forma che suggerisce l'impalpabile: una forma svanente.

VI

Svanisce nel tempo anche l'energia primordiale, quella originaria e materna per il nostro ciclo; una perdita non compensata da alcun processo sintropico: le opere smarriscono il loro spessore e stentano nel ritrovare una collocazione ed un significato che non sia decadente o che dimentichi la presunta morte dell'arte.

Ciò fa pensare ad un tracciato che si muove tra entropia ed arte, alternativo all'altro 'forma-inconsistenza', e che poggia sul gusto per la corruzione soltanto per immaginarvi la frenetica attività dello spirito e la rinascita estetica dell'opera.

1. Come è noto, l'entropia è una funzione di stato le cui variazioni danno espressione quantitativa al secondo principio della termodinamica e che esprime il rapporto fra le quantità di calore ricevute da un sistema ad una determinata temperatura assoluta, e la stessa temperatura. Ogni trasformazione fisica produce un aumento di entropia per la diminuzione di energia nuovamente utilizzabile; non è possibile, cioè, trasformare nuovamente una quantità di calore nella stessa quantità di energia impiegata per produrla perché «quando un cambiamento è isolabile, il cambiamento inverso non lo è»[23].

Il senso filosofico suggerito da questa affermazione è quello di una progressiva estinzione dell'universo per il massimo degrado di energia disponibile; l'inevitabilità di questo processo lo trasforma in una caduta verso il nulla, verso il buio totale della morte.

[23] J. Perrin, *Le second principe de la thermodynamique*, «Rev. Métaph.» 1903, 183; in A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, Milano, ISEDI 1975, voce 'entropia'.

2. Ma diversi ordini di pensieri s'oppongono ad una interpretazione nichilista dell'entropia. Il piú generale rappresenta la possibilità di una serie ciclica che coinvolge morte e rinascita, espansione e contrazione. Immaginando una creazione simile ad un lento respiro, la fine dell'energia coinciderebbe con l'inizio della caduta, e pertanto con l'inizio di una nuova fase propulsiva. In questo caso, l'entropia rappresenta il massimo grado di sviluppo del vecchio ciclo, fino alla sua completa estensione-estinzione; nello stesso istante in cui il respiro tocca l'apice, il sistema appare come immobile, quasi fosse in stallo, preda di principi opposti che si limitano a vicenda senza riuscire a prevalere l'uno sull'altro.

Seguendo un ordine di idee piú circoscritto e riferendole all'arte, l'entropia potrebbe portare ad un esaurimento delle possibilità espressive, alla paralisi della creatività per una sempre maggiore specialità. L'entropia, per una singolare corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, potrebbe essere verificabile sincronicamente sia nel corso dell'*iter* spirituale dell'artista, che nel paragone tra questo *iter* e la storia universale dello spirito. In altri termini, una saturazione dovrebbe potersi avvertire tanto nella produzione del singolo artista quanto nel rapporto fra questa e la storia universale dell'arte. Ma il nostro senso storico documenta come già esistite nel passato crisi simile a quella che sembra essere in corso oggi, e l'estrema improbabilità di una coincidenza complessiva (nel complesso dell'*iter* di *ciascun* artista) di entropia nell'*iter* individuale ed entropia universale non può che rassicurare sul destino dell'arte.

Tuttavia, se per ipotesi si scegliesse proprio quella piccola possibilità di coincidenza, per amore dell'improbabile e perché tentati dal gioco meraviglioso che ne potrebbe scaturire, il nostro percorso si arricchirebbe di un ventaglio di nuovi sentieri.

Si scelga, fra questi, l'itinerario che conduce all'esaurimento totale, effettivo e senza piú rinascite, dell'esistente – e

VI

Svanisce nel tempo anche l'energia primordiale, quella originaria e materna per il nostro ciclo; una perdita non compensata da alcun processo sintropico: le opere smarriscono il loro spessore e stentano nel ritrovare una collocazione ed un significato che non sia decadente o che dimentichi la presunta morte dell'arte.

Ciò fa pensare ad un tracciato che si muove tra entropia ed arte, alternativo all'altro 'forma-inconsistenza', e che poggia sul gusto per la corruzione soltanto per immaginarvi la frenetica attività dello spirito e la rinascita estetica dell'opera.

1. Come è noto, l'entropia è una funzione di stato le cui variazioni danno espressione quantitativa al secondo principio della termodinamica e che esprime il rapporto fra le quantità di calore ricevute da un sistema ad una determinata temperatura assoluta, e la stessa temperatura. Ogni trasformazione fisica produce un aumento di entropia per la diminuzione di energia nuovamente utilizzabile; non è possibile, cioè, trasformare nuovamente una quantità di calore nella stessa quantità di energia impiegata per produrla perché «quando un cambiamento è isolabile, il cambiamento inverso non lo è»[23].

Il senso filosofico suggerito da questa affermazione è quello di una progressiva estinzione dell'universo per il massimo degrado di energia disponibile; l'inevitabilità di questo processo lo trasforma in una caduta verso il nulla, verso il buio totale della morte.

[23] J. Perrin, *Le second principe de la thermodynamique*, «Rev. Métaph.» 1903, 183; in A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, Milano, ISEDI 1975, voce 'entropia'.

2. Ma diversi ordini di pensieri s'oppongono ad una interpretazione nichilista dell'entropia. Il piú generale rappresenta la possibilità di una serie ciclica che coinvolge morte e rinascita, espansione e contrazione. Immaginando una creazione simile ad un lento respiro, la fine dell'energia coinciderebbe con l'inizio della caduta, e pertanto con l'inizio di una nuova fase propulsiva. In questo caso, l'entropia rappresenta il massimo grado di sviluppo del vecchio ciclo, fino alla sua completa estensione-estinzione; nello stesso istante in cui il respiro tocca l'apice, il sistema appare come immobile, quasi fosse in stallo, preda di principi opposti che si limitano a vicenda senza riuscire a prevalere l'uno sull'altro.

Seguendo un ordine di idee piú circoscritto e riferendole all'arte, l'entropia potrebbe portare ad un esaurimento delle possibilità espressive, alla paralisi della creatività per una sempre maggiore specialità. L'entropia, per una singolare corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, potrebbe essere verificabile sincronicamente sia nel corso dell'*iter* spirituale dell'artista, che nel paragone tra questo *iter* e la storia universale dello spirito. In altri termini, una saturazione dovrebbe potersi avvertire tanto nella produzione del singolo artista quanto nel rapporto fra questa e la storia universale dell'arte. Ma il nostro senso storico documenta come già esistite nel passato crisi simile a quella che sembra essere in corso oggi, e l'estrema improbabilità di una coincidenza complessiva (nel complesso dell'*iter* di *ciascun* artista) di entropia nell'*iter* individuale ed entropia universale non può che rassicurare sul destino dell'arte.

Tuttavia, se per ipotesi si scegliesse proprio quella piccola possibilità di coincidenza, per amore dell'improbabile e perché tentati dal gioco meraviglioso che ne potrebbe scaturire, il nostro percorso si arricchirebbe di un ventaglio di nuovi sentieri.

Si scelga, fra questi, l'itinerario che conduce all'esaurimento totale, effettivo e senza piú rinascite, dell'esistente – e

dell'arte. Questo nulla sarebbe simile ad una privazione di essenziale, di ciò che pare essere essenziale. Infatti, è difficile immaginare una materia che non riesce a darsi nessuna forma, priva di un qualsiasi motore, lo si intenda o meno in senso finalistico; ma anche in questo caso estremo, la morte per esaurimento di energia avrebbe un significato: quello dell'esistito, di tutto ciò che è vissuto ed ha avuto una costruzione ed un senso – anche apparenti – *prima* del nulla. Né *durante* la caduta si può pensare all'esistito perché si è ancora.

Tutto ciò andrebbe riferito anche al microsistema dell'arte: se si è in una progressiva decadenza, interpretata come movimento che non consente ripresa alcuna, non ha senso rivolgere la propria attenzione soltanto a quanto è stato creato, giacché si crea ancora, né potrebbe essere diversamente, perché si è ancora.

La morte dell'arte non può che essere morte dell'esistente. Se ciò che vive sta cadendo, esso è ancora; l'arte – la creazione d'arte – *è* dunque, viva.

3. È impressionante constatare come Thomas Mann esprima concetti simili a quello di entropia nella *Montagna incantata*.

> A dire il vero, il letterato Settembrini non era precisamente l'uomo che godesse la sua incondizionata fiducia, ma Castorp ricordava un insegnamento che il chiaro mentore gli aveva dato un tempo, al principio della sua carriera ermetica, circa la «tendenza al ritorno» spirituale in certi mondi, ed egli trovava saggio applicare con precauzione quell'insegnamento al suo oggetto. Il signor Settembrini aveva classificato il fenomeno di quella tendenza al ritorno come «malattia». Il mondo e l'epoca ai quali egli attribuiva tale tendenza potevano anche sembrare «morbosi» al suo senso pedagogico. E tuttavia come potevano essere «malati» la dolce canzone della nostalgia, la zona di sentimenti a cui essa apparteneva, e l'amore per tale zona! Che assurdità! Essi erano invece quanto di piú tranquillo e sano poteva esserci al mondo. Erano come un frutto che, al colmo della sua opulenza, in quel preciso istante, tendeva a corrompersi e, purissimo ristoro per l'anima se gustato in tempo giusto, comunicava putrefazione al mondo che lo gustava con un attimo di ritardo. Era un frutto di vita generato dalla morte e pregno di morte. Era un miracolo dell'anima, forse il piú alto al cospetto della bellezza priva di coscienza e benedetto da essa; eppure a ragione osservato con diffidenza da chi praticava convintamente l'amicizia per la vita, da chi provava l'amore per tutto ciò che è organico; oggetto inoltre di lotta per superare se stessi secondo il definitivo verdetto della coscienza[24].

Qui l'anima pregna di coscienza universale è al cospetto di una Bellezza priva di coscienza e l'arte, simile alla mistica, usa il simbolo della dissoluzione per confrontarsi col nulla – il puro nulla – e restarne spaurita e liberata.

L'amore per la vita e la crescita, che si frange per dissoluzione, genera caduta.

Causano queste opposte forze una travolgente estasi visionaria, se con occhi socchiusi se ne immagina il punto intermedio nel frutto maturo che sta ormai per cedere alla corruzione. La condanna, la necessità di quanto è sul punto di avvenire non contamina per ciò il meraviglioso sapore del frutto, e il 'purissimo ristoro per l'anima' non è intaccato dalla laida putrefazione. Un decadente gusto per la malattia e la corruzione rende salvifico se stesso qualificandosi sano e, soprattutto, sereno. Sano, perché non solo l'organico genera vita ma ancor piú l'inorganico; e sereno per chi riesca ad accettarlo senza lotte interiori, vane perché a non altro conducono che a un superamento, nella coscienza, della sola amicizia per la vitalità: contemplazione nella rappresentazione di una dualità, giacché se ne intravede la sintesi in un frutto maturo possibile di accadere.

La bellezza altro non è se non «cosa intermedia»...

[24] T. Mann, *Der Zauberberg*, cit., pp. 343-344.

VII

In piú luoghi della sua opera Goethe ha riferito la bellezza ad un luogo intermedio tra percezione ed intuizione. Nella definizione che egli dà di bellezza, per esempio nel suo *Studio da Spinoza*, essa è un modo attraverso il quale la natura si pone in rapporto con l'animo umano: se questo rapporto giunge armonico chiamiamo tale fenomeno con il nome appunto di bellezza. La zona mediana della bellezza anticipa, poi, quella del sublime: in esso il rapporto non viene tutto in una volta concepito né misurato, la sua fuga è verso l'infinito.

Cosí Goethe intuisce la verità nascosta nelle cose intermedie, in punti siti a metà fra tesi e antitesi, in opposti conciliati ed infine trasformati, fra luce e notte, in rosso crepuscolo. Verità mediali – in cui si sciolgono gli opposti – non brillanti di luce propria, ma rese come lontano barlume di bellezza, e sua efficace manifestazione. Verità scaturite non da sintesi e risoluzione di tesi, ma promanate da due opposte presenze che restando identiche a se stesse pur alludono qualcosa d'altro.

Si osservi da lontano questo crepuscolo, si percepisca la sospensione dell'istante intermedio compreso tra vero e falso, riposando lo sguardo in una pura contemplazione del bello, in grembo al rapimento estatico che una simile visione può offrire: ciò che piú non è umano sorride in lontananza, riflesso smarrito e sbiadito di una luce troppo forte e dissimile dalla nostra. Essa comunica incanto, genera smarrimento.

In nodi mediali esistono verità uguali, cose che nella uguaglianza suscitano molteplicità e nella diversità simbolizzano l'unione; opposizioni che celano estasi e potere.

> Ci saranno sempre uomini autorizzati a interessarsi di se stessi, a osservare con la massima attenzione quel che sentono: i poeti, che sanno esprimere con sicurezza, con bellezza, la loro privilegiata vita interiore, e in questo modo arricchiscono il mondo sentimentale dell'altra gente. Ma noi siamo semplici commercianti, mia cara; le nostre osservazioni sul nostro intimo sono senza alcun dubbio prive di importanza. Riusciamo solo a dire faticosamente che le voci degli strumenti che si accordano ci danno uno straordinario godimento, e che talvolta non abbiamo il coraggio di inghiottire...[25].

Thomas Buddenbrook cosí si esprime, individuando nella liceità del riflettersi nello spirito propria dell'artista una profonda differenza tra quest'ultimo e il borghese. Per Thomas Mann il borghese rappresenta la vita, «banale perché sana», mentre nell'artista si incarna lo spirito che

> sintomo di decadenza e di malattia, è elemento disgregatore inseritosi misteriosamente ed assurdamente in quella sola realtà che è appunto la vita, ma rappresenta, comunque, un valore, anzi (...) il solo valore che sia concepibile[26].

Se l'unico valore concepibile è affidato alla deviazione dalla vita, al patologico, e se lo spirito è identificato con una malattia 'particolare', giacché proprio di particolarità e diversità si tratta, questa attribuzione pare creare uno scompenso tra l'artista, uomo qualificato e posto gerarchicamente piú in alto, per capacità di sentire e di autoanalizzarsi, ed il sano borghese, perfettamente uguale ad ogni altro sano borghese, e per ciò stesso noioso.

Questa differenza di grado, inquadrata qui in una scala gerarchica, può essere discriminante? Una risposta negativa sembra doverosa, ma con una specificazione. Non vi è difatti discriminazione tra persone, ma una diversità d'ordine, diffe-

[25] T. Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 2 Bände, Berlin 1901. Trad. it.: *I Buddenbrook*, Milano, Garzanti 1983, p. 236.

[26] L. Mittner, *La letteratura tedesca del novecento*, cit., pp. 168-169.

renza tra livelli; gradualità che trova il suo fondamento non sul giudizio di valore, sulla qualità della persona, ma sulla maggiore complessità degli insiemi cui ci si riferisce. Se ne può formulare un esempio musicale, paragonando una sequenza medievale al *Wozzeck* di Alban Berg. Essa non è allo stesso livello del capolavoro di Berg anche se, in un certo senso, si può parlare di opera d'arte in entrambi i casi. Il *Wozzeck* è molto piú complesso, e presenta maggiori strutture; tuttavia, Berg non può scrivere sequenze: egli può soltanto imitarle, con maggiore o minore successo. La sequenza ha una struttura elementare, scontata agli occhi di un contemporaneo e smaliziato osservatore; tuttavia è anch'essa un intero universo, perfettamente conchiuso ed autonomo. Entrambi, sia il *Wozzeck* che la sequenza raggiungono il loro fine ed in ciò sono simili. Ma assumendo come parametro la complessità, il primo è posto su un gradino superiore.

Analogamente, esistono problemi d'ordine superiore destinati a scienze piú elevate (filosofia, teologia, mistica) e problemi pratici, d'ordine inferiore e meno complessi, affidati a scienze minori, ad agenti che svolgono un ruolo piú documentaristico che creativo. Anche il commerciante Thomas Buddenbrook può raggiungere l'ascesi, e difatti piú di una volta tenta di elevare il proprio compito a dignità di missione, chiedendosi se sia «una persona pratica o un delicato sognatore»[27] e leggendo *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Probabilmente, anzi, egli può raggiungerla anche piú facilmente di un mistico; tuttavia quest'ultimo ci appare ad un livello superiore.

Lo spirito si erge come valore supremo al di sopra della vita, quasi fosse una rottura, una frattura di tutto ciò che è sano. Esso è in guerra con il senso ottimistico e spontaneo del sentirsi coinvolti armonicamente ed in simbiosi con il corpo sociale; vi si nasconde un sentimento prometeico di rivolta e deviazione da quanto è consueto, la deviazione dalla necessità della salute. In ciò il genio è spirituale, nell'implacabile e

[27] T. Mann, *Buddenbrooks*, cit., p. 423.

dirompente esplosione che lo rende altro dal normale, piú alto e complesso nella immaginifica scala umana, piú corrotto e devastato ma non per questo meno necessario a tutta la gerarchia, giacché ne costituisce, propriamente, il nucleo inorganico dal quale trae ragione e salute la vita, e ne rappresenta, per cosí dire, il necessario *humus* vitale. La sua deviazione, la caduta-ascesa del genio, è il solo motivo per il quale l'itinerario umano possa trovare una giustificazione, giacché nella disubbidienza, nel suo distogliersi da un ordine, nasce la sua storia, o almeno la consapevolezza della sua storia. Grazie alla sua esistenza, una opposizione, quella tra vita e spirito può formularsi compiutamente, e cercare una sospensione che consenta una omogenea esistenza di entrambi i suoi termini, lasciandoli contemporanei ed irrisolti, in senso assoluto, aperti alla lettura di una possibile verità mediale.

2. *Solve et coagula*

Anche la tradizione ermetica si riferisce al patologico ed unifica, fonde nel καθολικὸς ὅρις i principi del caos e della dissoluzione, chiamando questa unione Menstruo e Solvente Universale. Nel Menstruo la distruzione indica dualisticamente generazione e morte: è il basilisco universale che fonde tra loro il *Solve* ed il *Coagula*.

Vita e morte, opposti conciliati nell'Opera, l'ἕν τὸ πᾶν che può svelarsi nell'*ambula ab intra*, offrono la possibilità di collegare piú gradi gerarchici, di unificare macrocosmo e microcosmo nella creazione; infatti, sia dal punto di vista cosmogonico che da quello umano, nella specie artistica, la creazione può intendersi metaspaziale, simile a quella chiamata eterna dai mistici cristiani[28].

L'incanto è generato dalla percezione unitaria di questi opposti, propiziata dalla Creazione e dall'Opera come dalla

[28] Da ciò altra considerazione che suggerisce l'impossibilità della morte dell'arte, giacché la creazione, e per esteso anche quella artistica, è eterna. Cfr. per il simbolismo ermetico, J. Evola, *La tradizione ermetica*, Roma, Mediterranee 1971.

– analogicamente – creazione dell'opera. L'arte può somigliarsi all'estasi mistica quando conduce ad un equilibrio, all'ἕν τὸ πᾶν, alla visione della divinità, dell'Uno.

Nell'arte è cosí dispiegata la possibilità della mente di ampliarsi fino a coprire stati piú ampi di coscienza, o stati di coscienza diversa da sé.

3. *Bellezza, arte, follia*

Nel *Werther* vi è un commovente accenno alla follia: l'incontro con il «felice infelice» Heinrich, l'uomo che raccoglie fiori in pieno inverno.

Werther passeggia lungo il fiume, verso mezzogiorno, meditando sulla sua sciagurata disgrazia, ed ecco che, da lontano, vede un uomo che vaga tra le rocce come cercando erbe. Heinrich è descritto da Goethe quasi fosse una apparizione, una visione nel vento «freddo e umido della sera»; un effetto creato con un sommo stratagemma stilistico: l'alone serale e nuvoloso calato su tutta la scena, che si svolge in realtà a mezzogiorno. L'uomo ha lunghi capelli neri, divisi in due parti sui lati e legati in treccia dietro alle spalle, un volto interessante, con segni di «muto dolore», ma che esprime ciononostante «un'indole buona e leale»[29]. Un personaggio dalla duplice natura: tenerezza della bontà, del dolore, dell'amore si unisce a sprazzi di incomparabile mistero, ad un'aura quasi mefistofelica pregna di profonda e irrefrenabile follia. Egli raccoglie fiori per farne un mazzettino da offrire in dono alla sua bella, la regina conosciuta in un lontano e straordinario periodo di tempo, quando era felice e «leggero come un pesce nell'acqua»[30]. Ad un tratto una voce materna richiama a sé la sua pesante croce: la madre di Heinrich riprende il folle sognatore e racconta la storia della violenta depressione mentale ad un Werther sconvolto e addolorato.

[29] J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, cit., p. 149.
[30] *Ibid.*, p. 151.

> Interruppi il flusso del racconto, e le chiesi: ma qual è stato il periodo di tempo di cui parla tanto e nel quale dice di essersi sentito tanto bene? Povero pazzo, esclamò con un sorriso di compassione, vuol dire il tempo nel quale era fuori di sé, ne parla sempre! Il tempo nel quale era in manicomio e non sapeva nulla di se stesso. – Queste parole mi colpirono come un fulmine, le misi in mano del denaro e la lasciai di corsa[31].

Scappando verso la città Werther invidia la malinconia del folle, il suo smarrimento dovuto alla perdita dell'immaginario amore di un tempo lontano. Ma invidia l'illusoria speranza del povero mentecatto o la sua stessa follia?

> Fra i punti piú audaci vi è l'episodio del pazzo che in pieno inverno cerca fiori (...). Si intravede qui l'invidia per i vantaggi della follia che è tra le affermazioni psicologiche piú audaci dell'opera intera[32].

La follia, anzi la sua forma piú acuta, la pazzia furiosa può portare dei vantaggi all'infelice e, contemporaneamente, il genio può trarre vantaggio dalla follia; egli brama l'insania mentale per l'inconsapevolezza che trasforma un povero malato in una «felice creatura».

Thomas Mann in un altro suo saggio cita la lettera di Goethe a Wilhelm von Humbolt dove il genio è definito come

> quello che tutto in sé accoglie, che tutto sa appropriarsi, senza che ne venga menomata affatto quella tendenza fondamentale che si suol chiamare carattere ma anzi elevandola e accrescendone le facoltà[33].

La follia pare essenziale al genio, indispensabile all'artista, alla «personalità», perché ne completa naturalmente le facoltà.

È proprio di colui che è ed ha personalità attuare una

[31] *Ibid.*, p.152-153.
[32] T. Mann, *Goethe's «Werther»*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1960. Trad. it.: *Il Werther di Goethe*, in *Saggi su Goethe*, Milano, Mondadori 1982, p. 294.
[33] T. Mann, *Phantasie über Goethe*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1960. Trad. it.: *Goethe, una fantasia*, in *Saggi su Goethe*, cit., p. 298.

vitalità dalla misteriosa origine e che è un composto di «malattia e di energia».

Ma un itinerario ancora piú spregiudicato può tentarsi, quello che. ipotizza la piú grande genialità come vicina al massimo inconsapevole sapere, e al piú elevato grado di una Scienza della conoscenza, ad un passo, ad una microscopica distanza dalla follia. In tal caso il folle non sarebbe in realtà felice perché inconsapevole, ma folle perché consapevole e per ciò stesso felice.

Il filosofo, l'artista, la «personalità» può facilmente impazzire, e la storia lo documenta: Nietzsche, Schumann ne sono solo due esempi. Ma perché la follia e non il sonno, il suicidio? Perché Adrian Leverkühn non regge al peso del dire qualcosa in piú di quel che è possibile dire?

Una risposta potrebbe essere in ciò, che quanto sembra impossibile da dire, inaccessibile alla parola, non è irraggiungibile per quanti scalano l'alto monte che parte dall'umano e giunge infine al non umano, a quanto è posto al disopra – e già non è piú – umano. Se vitalità e spirito sono due emisferi contrapposti, la follia può forse definirsi come una prova dell'incredibile vitalità dello spirito, capace di andare oltre la necessità e per ciò stesso spegnendo la necessità con l'assenza dalla vita.

E quale maggiore bellezza dell'assenza, priva perfino di una testimonianza che la attesti? Nulla resta dello spirito, distrutto, o cresciuto – e salvo; nulla che non sia solamente vitale.

VIII

1. *Armonia e cultura*

La parola 'trascendere' indica in Hermann Hesse il costante risveglio dell'uomo, la sua conseguente iniziazione; simile al 'trasumanare' dantesco, ne conserva, probabilmente, il medesimo significato esoterico.

La strana analogia con lo *streben* di Goethe è sintomatica, mette in luce delle corrispondenze, delle armonie che spingono ad osservare come le apparenti diversità e le sconnessioni presenti nella storia umana celino invece un programma preciso, dettagliato e retto da una trama di fili sottili che ne rivela la meravigliosa costruzione. Analogie che non richiedono spazi e tempi eguali, ma che possono constatarsi a distanza di piú lustri e prescindono perfino dall'ideologia di chi le ha prodotte. Ma ciò che piú interessa è la rappresentazione che esse scatenano in un terzo, quasi si trattasse di una traccia, una spia lasciata nei secoli per guidare i futuri pellegrini di un favoloso viaggio verso la conoscenza.

Hesse chiama questo intreccio di associazioni il «gioco delle perle di vetro», ed immagina perfino un viaggio metaspaziale e metatemporale nel *Pellegrinaggio in Oriente*. Attinge, probabilmente, da fonti reali, giacché molte tradizioni parlano di un simile viaggio inteso in senso metaforico come pellegrinaggio verso una meta lontanissima ed intrapreso da uomini appartenenti a società segrete.

Renè Guènon ne riferisce nel *Re del Mondo* narrando dell'*Agarrtha*, una società che opera attraverso il collegamento di iniziati in cammino verso la sapienza[34].

[34] R. Guènon, *Le Roi du monde*, Librairie Gallimard, Paris 1958. Trad. it.: *Il re del Mondo*, Milano, Adelphi 1985.

E Renè Daumal:

> Posso assicurarvi che nonostante tutto l'*età dell'oro* esiste sempre, simultaneamente, in rare persone, ma sta a noi meritare di poterle individuare ed avvicinare[35].

Da ciò nasce l'idea di una cultura predisposta appositamente quale arte che consente d'intravedere armonie o corrispondenze simultanee; sarà forse possibile individuarle e collegarle ad uomini, ad esistenze che si presentano intrecciate e reciprocamente significanti pur appartenendo a diverse epoche ed ideologie. Una cultura che potrà forse rilevare e rivelare queste assonanze, spettro di un progetto universale che coinvolge l'intero itinerario umano, e ne rappresenta la struttura piú significante, trasformandosi in percezione metastorica dei piú vari contributi dello spirito alla vita. Thomas Mann sembra intuire una simile idea:

> Sempre avevano formato oggetto dei suoi studi quei meandri oscuri ed estesi dell'anima umana che si designano come subcoscienza, quantunque, se fosse possibile, sarebbe meglio parlare di una supercoscienza, perché da tali meandri emana talvolta un sapere che supera di gran lunga la coscienza dell'essere insita nell'individuo, e fa sorgere il pensiero che possano esistere rapporti tra le zone piú profonde e piú oscure dell'anima singola ed un'anima universale assolutamente cosciente[36].

Un'anima cosciente in modo assoluto è in rapporto con la zona piú lontana e oscura della persona, una supercoscienza che talvolta avvertiamo e che ci consente di ascoltare significati universali superiori a tutto quanto già si è sperimentato e vissuto. Ed una tale esperienza è ben lontana dalla vita, normale a se stessa, appartiene anzi ad un mondo che rischia lo spaurimento per un sentire infinitamente superiore, e che offre piccoli brandelli di conoscenza: il mondo dello spirito, tanto vicino all'arte e alla mistica.

«(...) A volte, in certi momenti, sospetto l'infinita connessione delle cose» scrive Hamsun[37]. La turbolenza di questo sospetto collegato col sentire la profonda eguaglianza di cose diverse non è che un aspetto variato del sentire dello spirito: il rischio che si corre nell'esplorare i «meandri oscuri» della coscienza è nello scoprire con questa frenetica attività quella parte demoniaca, e non demonica, che vi si cela. Nella ricerca di sottili armonie potrebbe rinvenirsi soltanto quella parte del frutto ormai marcia e putrefatta, e lo svilimento che ne conseguirebbe potrebbe scoraggiare la ricerca. La follia dell'artista potrebbe essere un riflettersi dello spirito in zone profonde e irraggiungibili.

Tuttavia la deviazione dal normale, la diversione dalla vita rappresentata dall'attività dello spirito può condurre, foss'anche nell'insania mentale, ad istanti di purissima felicità perché si è finalmente capaci di scorgere l'intima verità e connessione tra le cose.

In questo stato simile al *nirvana*, lo spirito s'acquieta e si confonde quasi con la vita, ed anzi torna alla vita, che se ne nutre, ne fa un lauto banchetto per offrire a tutto il creato il benessere di quell'esplosione verso l'eterno.

2. *Spirito ed arte*

Se la cultura si risolve nel percepire l'incontro metastorico tra vicende e pensieri di eccelse menti, nello scorgere un barlume della logica universale che trascende materialità e immanenza della vicenda umana, è con l'arte che lo spirito può esprimere la cultura; arte intesa in senso lato, cioè generale.

Lo spirito, giunto all'intuizione di una inaccessibilità, si rivolge alla vita e può trasformarsi in arte e quindi in cultura. Ma come può riferire alla vita l'incontro con l'eterno? Con quale arte, attraverso quale cultura? Come dare, cioè, un senso teosofico alle parole d'arte?

In un precedente tracciato si era accennato che nella

[35] R. Daumal, *La conoscenza di sè*, cit., p. 224.
[36] T. Mann, *Der Zauberberg*, cit., p. 345.
[37] K. Hamsun, *Mysteries*, 1892. Trad. it.: *Misteri*, Milano, Rizzoli 1979, p. 388.

percezione degli opposti, o di due verità antitetiche che ne rappresentano una, è possibile palesare un'estasi mistica. Il mezzo letterario che può esprimere al meglio questo godimento sembra essere il *nonsense*, il paradosso.

Così Chesterton, nella sua appassionata *Difesa del nonsense*:

> È alquanto significativo che nel piú grande poema religioso esistente, il *Libro di Giobbe*, l'argomentazione che convince il miscredente non sia l'immagine dell'ordinata bontà del creato, quale l'aveva raffigurata il fanatismo religioso rigorosamente razionale del diciottesimo secolo, bensí la descrizione della sua immensa ed arcana irrazionalità.
> «Hai fatto piovere sui deserti in cui non abita alcuno?». Questo semplice senso di attonita sorpresa dinnanzi alla forma delle cose e alla loro esuberante indipendenza dai nostri principi intellettuali e dalle nostre banali definizioni è la base della spiritualità, cosí come del *nonsense*. Il *nonsense* e la fede, per quanto strano possa apparire il connubio, sono le due affermazioni simboliche di questa verità: non è possibile estrarre l'anima delle cose con un sillogismo, proprio come non si può prendere con l'amo il leviatano. Colui che, animato dalle migliori intenzioni, studiando soltanto l'assetto logico delle cose, è pervenuto alla conclusione che «la fede è un *nonsense*», non sa quanto siano vere le sue parole; gli si potrà replicare che il *nonsense* è fede[38].

Da tutto ciò due importanti corollari:

a. Il *nonsense*, come il paradosso, esprime il contrasto tra significato e non significato; l'apprensione di questo contrasto, la visione unitaria degli opposti autolimitanti è incanto, incontro con l'eterno. Pertanto, il *nonsense* è uno strumento efficace per alludere verità superiori; esso, inoltre, è utile come metodo di creazione letteraria e musicale.

b. Quando un sistema diventa paradossale, tenta di darsi fondamento e giustificazione attraverso l'autoreferenzialità. I suoi stessi limiti conducono il fruitore – e ciò che è vitale – ad uscire dal sistema per cercare verità diverse al di sopra

[38] G.K. Chesterton, *The Defendant*, 1901. Trad. it.: *Il bello del brutto*, Palermo, Sellerio 1985, p. 47.

delle sue capacità. Ed anche in questo caso, il *nonsense* raggiunge il suo fine[39].

3. *Zen*

La strada aperta dall'uso del paradosso può farci seguire anche un altro itinerario, collegato all'esperienza zen. In Giappone lo zen è mistica indispensabile all'arte. Tirare con l'arco, disporre fiori, dipingere con la china sono tutte arti che consentono l'avvicinamento della grande dottrina. Quando si apprende una di queste pratiche ci si accorge che occorre fare arte *senza* fare arte; ovvero occorre sperimentare le singole sezioni di ogni movimento per poi realizzarlo intero e senza sforzo alcuno, con la massima spontaneità possibile. Si arriva al punto che l'arco non è teso, e la freccia non è scoccata, ma è l'arco che 'si' tende e la freccia che 'si' lancia. Non si danza, piuttosto 'si è danzati'. L'arco ed il bersaglio sono due verità contrapposte eppure unite saldamente; l'insegnamento sarà vòlto proprio in questa direzione: non tanto a migliorare una tecnica quanto a comunicare che il saggio tende l'arco senza sforzarsi, colpisce il bersaglio senza mirare e non gioisce del tiro. Che uomo e bersaglio sono la stessa cosa, un reciproco sogno privo di voluttà[40].

Per strano che possa sembrare, gli ultimi stadi dell'addestramento zen non permettono poteri eccezionali: nel settimo il «bue è perduto, l'uomo rimane», il che equivale a dire che sia l'illuminazione che lo zen sono stati dimenticati; nell'ottavo stadio tutto scompare, giacché lo stesso io è scomparso; nel nono si torna, come in circolo, al punto di partenza; nel decimo ed ultimo stadio l'illuminato con nudità mentale si mescola agli altri[41].

[39] Cfr. D.R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Eternal Golden Braid*, Basic Books, INC. 1979. Trad. it.: *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi 1985.

[40] Cfr. E. Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, Otto Wilhelm Barth Verlag. Trad. it.: *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi 1985.

[41] Cfr. K. Sekida, *Zen Training*, 1975. Trad. it.: *La Pratica dello zen*, Roma, Ubaldini 1976.

Ecco che lo spirito s'acquieta ed il tormento è placato, poiché il sapere, l'oblio ed il ritorno ne hanno plasmato la pace. Uno sguardo sereno ora volge verso la natura e la vita, nel tranquillo sorridersi della conoscenza. La sua consapevolezza è interiore, e completamente appagante.

Due saggi discutono tra loro affannosamente dell'invisibilità. Affiancano argomento ad argomento, tesi a tesi. Il terzo, con maggiore buon senso, è assieme a loro. Ma nessuno lo vede.

Interludio

Non trascuri i particolari insignificanti,
amico mio!
Per l'amor di Dio,
le sciocchezze hanno un valore immenso...

KNUT HAMSUN

Il mio rispetto per le cose insignificanti
sta assumendo proporzioni gigantesche.

KARL KRAUS

Queste indistricabili voluttà, che privano lo spirito dell'amorevole gioia della ricerca, di quanto possa indurlo al rifiorire e rinascere dai frammenti della carne, dai crepacci della piú nera delle cave. Voluttà che frantuma e frange la possibilità della speranza; che conduce visibilmente al presagio di future follie, noie e dannazioni.

Quanto incomprensibile ed oscura quella strada del Sapere: non ancora è sceso il tramonto e già sensibilmente tutto è arrossato, come occhi pieni di lacrime.

Nel silenzio soltanto lo spirito muove il suo respiro. Esso traccia una linea invisibile e coerente, s'insinua nella circostanza e se ne fa padrone. Domina l'istante.

Un'amarezza riprorevole? Ci si può sentire oppressi dall'odio che conquista la mente e se ne invade ogni pensiero? Se l'uomo può somigliarsi al dio, sia benvenuta una colpa per l'odio. Ma se la sua sete di vendetta per tutto quanto non fu mai detto o prestabilito lo conquista, se il postulante dunque ritiene di non essere stato esaudito, e nel suo spirito allarga ancora la domanda sulla giustificazione dell'imperfezione, e nulla può colmare il suo interiore vuoto spirituale... forse non è il demonio, non Mefistofele a parlare in lui, ma il dèmone greco, lo spirito prometeico di rivolta per l'incomprensibile e inaccessibile decisione superiore.

Verità nemmeno lontanamente paragonabili ai valori consueti e al metro quotidiano di tendenza riallacciano la nostra mente al passato, alle primordiali esperienze umane. Tutte le mistiche poggiano su questa verità, in modo che esse rappre-

sentano il ceppo in comune tra tutte e, contemporaneamente, la più grande tra le verità di ognuna.

Nei simboli vengono celate queste verità, affinché non ne venga sminuito il valore, e non cadano in mani sbagliate. Alla ricerca appassionata del significato dei simboli di ancestrali e primitive verità ci si dovrebbe dedicare, per scoprire quanta parte di forza essi nascondono e per intuire dove sono le principali linee di potere; dove i suoi nodi piú importanti.

Vi sono cose che nella uguaglianza suscitano molteplicità e nella diversità simbolizzano l'unione; piú cose, diverse soltanto in apparenza, dissimili per la forma e non per il contenuto; e cose uguali in apparenza che si manifestano simili soltanto per la forma, ma non nel significato.

Cosí molte cose uguali sono diverse e molte cose diverse sono uguali.

Nel profondo, lí all'interno del cuore... Torbidi, inconfessati, s'agitano i pensieri proibiti, che prendono agilmente sembianze di languidi desideri. Essi sono scomposti, e non si curano della morale. Premono, s'agitano sconnessamente, e corrotti riescono ad irrompere nella mente che li analizza e quasi riesce ad irrorarli della luce di una Scienza Sacra quando — sconvolta — si spaurisce e ritira precipitosamente. Ma questa fuga è disastrosa, i gioielli indiscreti si fanno ancora piú importanti e conquistano il pieno controllo della coscienza: cosí crolla il sapere, ridicola è la sua resa incondizionata.

Allora lo spirito dimentica che si amano soltanto le figure, non la carne, non le donne, non ciò che è materia. L'immagine soltanto è poesia, incanto, dolcezza come di musica; la carne non può esserne all'altezza.

E perfino il desiderio segue i sentieri della fantasia, non vuole toccare il volto, il corpo delle amate, ma goderne nel ricordo, trascendendo l'accaduto. Ed è in un sito immaginario che risiede la bellezza, rivelandosene l'amore soltanto un'inconsapevole riflesso.

Sogni di disperazione, nati dal tormento e dalla compassione. Essi non possono che ispirare tenerezza, come qualsiasi bambino che incespica e cade, come qualsiasi delirio senile.

Il desiderio si cela forse dietro alla bellezza, ed il dolore provocato nel constatarla induce ad esaminare la nostra cupidigia di forme, l'attrazione per ciò che è materia, come un cupo e malsano sentimento, prossimo alla morte e alla follia.

Questa intensità del volere rasenta il dolore piú atroce e penetrante; ad esso soltanto s'eguaglia la pena per la comprensione del danno di un ingiusto possesso, di un irrefrenabile e volgare appetito che sconvolge l'intimo.

Per quale motivo la calma del chiostro ci attira? Siamo gelosi dello scorrere di un fiume, del passo di un cerbiatto e del volo della rondine.

Arte, gerarchia, mistica

Quale avvilente scoperta, carica di deplorevole nichilismo e gravida di scetticismo, l'aver davanti agli occhi, chiari, i gradi di una Scienza sovrumana, e dover constatare la nostra impotenza nell'adeguarci a tale sapere, che vorrebbe privilegiate le attività vitali e sanzionate quelle dannose alla salute, all'ambiente, alla giusta misura delle cose umane. Tonio Kröger, il personaggio di Thomas Mann, si trova di fronte lo stesso dilemma: vede egli chiaramente, come artista, che comprendere le cose fino in fondo, scoprirne i piú riposti segreti, è tipico di una natura umana piú complessa, diseguale dalla media, e che proprio in quanto tale soffre nel confrontarsi con la massa. Ora, che il letterato sia o debba essere necessariamente immorale è una invenzione; ma che egli debba conoscere la decadenza dello spirito, la putrefazione della carne ed il tormento dell'esistere è piú che probabile.

L'opera attende il creatore per vivificarlo col dono del suo abbraccio: essa è la sola salvezza possibile per l'artista.

Paura della sabbia, dell'essere che si frange nelle migliaia di granelli: il *qualsiasi* di quei granelli, ecco il dramma.

Si fa un gran parlare d'arte, ma il duro lavoro del musicista, del pittore e, talora, quello dell'esteta impallidisce scolora ed infine svanisce se alla domanda 'ti piace?' segue in risposta lo sguardo inespressivo e vuoto dell'uomo comune.

Se l'arte rende manifesta l'esistenza di una gerarchia umana, essa rappresenta anche uno strumento utile per superare questa gerarchia, e per accedere ad una dimensione che nulla piú ha a che vedere con l'umano, ma che aspira a verità universali, altrimenti inaccessibili.

Una risposta alla frase di Goethe «Niente è fuori, niente è dentro, poiché ciò che è fuori è dentro» è forse contenuta nella *Morte di Virgilio* di Broch: «L'interno e l'esterno sono la medesima cosa sono l'immagine e il riflesso dell'immagine, ma non sono ancora quell'unità che è la conoscenza». Si potrebbe forse aggiungere, però, che sentire l'assenza di limite nelle cose è già un *essenziale* passo verso la conoscenza.

L'idea di pura perfezione perseguita l'artista. Egli non può che distruggere opere e interpretazioni di opere che ritiene non essere alla sua altezza. Un vero e proprio tormento deriva, cosí, dallo stato dell'opera.

L'arte è vicina alla mistica: Dio e la morale sono problemi che l'artista *deve* porsi, fosse solo per il gusto di lasciarli irrisolti. Per questo, sembra quasi scandalosa la frase di Stirner: «tutte le verità sotto di me sono cose: una verità sopra di me, verso la quale io debba dirigermi, non la riconosco. Per me non c'è verità alcuna, poiché sopra di me niente ha valore! Neppure la mia essenza, neppure l'essenza dell'uomo è superiore a me». È scandalosa per il *lapsus* che tradisce l'esistenza di un problema d'ordine superiore; essa sarebbe passata via se non vi fosse alcun accenno, neanche per puro scrupolo metodologico, ad un sistema superiore.

In modo forse piú efficace Rimbaud nega qualche cosa — forse soltanto la validità dell'espressione artistica — quando decide di abbandonare la poesia, e di dedicarsi al commercio di armi in Africa. Egli agisce senza lasciare lettere di addio o spiegazioni, manifesta il rifiuto col silenzio e l'indifferenza e non in spaurite negazioni verbali. L'arte non può essere a perfetta dissimiglianza da dio, e dichiararlo. Diceva Hofmannsthall: «Ha mai saputo di qualcosa che nella vita possa essere risolto mentre se ne parla? Uno non è mai convinto dell'insolubilità di un problema come quando cerca di risolverlo parlando».

Eternità

Pare sia ancora lecito parlare e riferirsi ad una bellezza dell'arte che implichi necessariamente una valutazione sul grado di eternità che informa l'opera: una eternità perfettibile riferita all'opera e soggettiva, limitata nel giudizio soltanto all'attimo della creazione.

Sembrerebbe, cosí, che la bellezza della musica consista nella mutabilità della sua perfezione, anzi nella sua attitudine a rendersi perfetta in un determinato modo e non in un altro, a seconda dell'interprete. Esiste, cioè, una modalità del cammino verso la perfezione che ammette la variabilità del punto d'arrivo.

Questa riflessione induce a pensare che esistano molteplici perfezioni possibili in relazione ad un unico brano musicale, qualità desumibile specialmente nell'istante interpretativo. Ed un'unica eternità per ciascuna di queste perfezioni.

Parte seconda

Siamo artisti senza volerlo
L'idea può fare a meno
dell'arte
Diffidiamo dell'arte:
spesso è solo virtuosismo.

Erik Satie

I

Dopo la scoperta del sistema temperato equale si scelse, in musica, semplicemente una delle strade possibili a percorrersi: la creatività fu indirizzata soltanto in quella direzione credendo – fingendo forse di credere – che fosse l'unica, ed utilizzando per comporre soltanto quelle determinate frequenze date dalla divisione in dodici parti uguali di un unico suono universale. Ma oggi si pone il problema di un'arte che sembra non aver altro da dire, di compositori che scrivono brani dall'esecuzione ormai non piú «grata» ma soltanto «impossibile», della mancanza, ovvero, di una produzione creativa e lirica.

Per tentare di risolvere questi problemi occorrerà, forse, far cadere alcuni luoghi comuni e, primo fra tutti, quello che limita l'agire dell'artista vincolandolo – parentela involontaria– ad un unico genere musicale, ad una certa corrente, ad una sola scuola[42]. Ciò irrigidisce naturalmente il procedere stesso del compositore, il quale si trova di fronte a preclusioni che nascono come verità assoluta e che invece altro non sono che finzione, falsa rappresentazione.

Altro luogo comune è quello relativo all'ambito di azione che si sceglie per operare: nulla ci impedirebbe di sviluppare la nostra innata sensibilità abituandola a percepire frequenze diverse non piú come distorsioni ma come suoni autonomi che a pieno diritto convivono con quelli piú usati. Grazie agli straordinari progressi in informatica musicale si potrebbero assegnare frequenze arbitrarie ad ogni tasto-suono, per poi

[42] Intesa qui in senso riduttivo.

studiare ed applicare liricamente le combinazioni che possono risultarne. E che dire dello sfruttamento dei nuovi timbri sintetici? Tutto ciò comporterebbe, naturalmente, la creazione e l'adattamento ad un linguaggio completamente nuovo e che accetti, quando sia il caso, prestiti perfino dalla musica rock e leggera, che in quanto a qualità del suono sono già ad altissimi livelli.

Ma anche con gli strumenti tradizionali è forse ancora possibile esprimere qualcosa, soprattutto se musicisti e tecnici abbandoneranno una sterile fase di sperimentalismo che paralizza da alcuni decenni qualsiasi eventuale sviluppo lirico[43]. Ciò individua nell'espressione di un alcunché – nulla di sentimentale – ed in un pacato e moderno lirismo due fenomeni oggi completamente assenti, quasi a dimostrare la preminenza di una musica concepita esclusivamente come materia artistica, come arte che si fonda sulla 'materia', utilizza 'materiali', non è altro essa stessa che 'materia'. Con ciò non si vuole certo sostenere un reazionario ed involutivo ritorno al passato, ma che occorre rivestire di emozionalità gli scheletri che la tecnica ci offre. Bisogna, cioè, farsi una ragione del fatto che oltre alla materia esiste l'idea, almeno altrettanto importante ed anzi oggi piú importante che mai, giacché soltanto in una sua espansione e dispiegamento l'arte potrà prosperare.

Se tutta la materia disponibile è stata esaurita è la materia stessa a morire, e non l'arte. Dovrà nascere a nuova vita l'idea, con l'impegno per una espressione lirica e la possibilità di nuove e fertili forme d'arte. Si attendono movimenti basati sulle ultime acquisizioni tecniche ed estetiche, sulla nascita di piú personalità capaci di trascinare ed unificare le contemporanee particolarità. Si attende l'arrivo di un genio, fondatore di un'arte nuova universalmente riconosciuta e basata su un'idea.

[43] Ciò non è da confondersi con un invito ad abbandonare la sperimentazione, se intesa come ricerca di nuove possibilità: I) altro è ricercare, altro ritenere di produrre musica utilizzando questa ricerca come *materiale puro*, non evoluto, non trattato, ma presentato con brutalità, e privo di peso emozionale. II) Fasi di elaborazione si alternano sempre a fasi di produzione: nessuno nega l'importanza e il valore delle prime, ma non si dimentichi per ciò che esse sono *preparatorie* e funzionali alla produzione successiva.

II

La reificazione dell'arte sembra aver mascherato una sterile ricerca tesa a sperimentare materiali ed effetti privi perfino di una casuale determinazione formale. Ciò ha generato una mancata produttività forse anche giustificata, ma che rischia, protraendosi ancora nel tempo, di sanzionare in modo irreparabile l'opera d'arte. Oggi la sperimentazione, intesa come movimento, va estinguendosi, e simula col silenzio un'ansia contenutistica soltanto pretesa, non corrispondente nell'artista ad alcun fenomeno interiore. Egli conosce nel silenzio non piú la sublimazione della parola, presenza ectoplasmica di un'opera assente per scelta cosciente e volitiva, ma l'incapacità di un qualsiasi discorso espressivo.

Cosí la materia, in origine concentrata e condensata in un unico punto, poi esplosa con immenso fragore, lascia soltanto il vuoto, ed infiniti frammenti ormai separati da qualsiasi centro, da ogni ragione. Decine di compositori, di artisti anche notevoli, sono oggi divisi per distanze incolmabili, e l'impeto dell'esplosione iniziale ora è immobilità, vacua e inquietante assenza di parola.

Non nella periferia di questo cosmo immaginario e devastato può risiedere il futuro dell'arte, non in uno qualsiasi di questi frammenti, ma al centro, laddove soltanto un'idea, una determinazione precisa e forte possa volere nuovamente la costituzione di un nucleo. Non occorrono ulteriori schegge o frammenti di materia: lo sperimentalismo ha esaurito il suo compito; occorre un'idea che possa qui formalizzarsi per diventare ragione costruttiva di un'arte neo-nata, che come la fenice risorga dalle ceneri di una morte già in parte consumata.

La consapevolezza di una rinascita va trasformata nella concreta esistenza di un movimento artistico basato su compositori, interpreti e filosofi che siano pubblici e vergini ostensori dell'idea.

Nasce in tal modo un ulteriore tracciato: esso cerca di individuare soltanto alcuni precedenti musicali su cui fondare la nuova idea ed il concreto sviluppo di un movimento artistico.

Ciò significa, in un sistema che è ludico e possibilistico, procedere per amori intellettuali, rilevando quelle caratteristiche e peculiarità che rendono alcuni grandi autori del passato veri e propri precursori dell'arte dell'avvenire.

1. *Alberto Savinio*

Oltre ad essere letterato, coreografo, critico, pittore, Alberto Savinio fu anche musicista. Si diplomò, infatti, in pianoforte e composizione al conservatorio di Atene; iniziò a comporre, poco piú tardi, un *Requiem*, un'opera, un balletto. Nel 1914 conobbe la sua piú intensa attività, fino all'ideazione di un'estetica che anticipa, per certi aspetti, il surrealismo. Nel 1915, infatti, affermerà: «La musica è l'emanazione di una metafisica reale».

È recente la pubblicazione[44] di alcuni dei brani del 1914: l'*Album 1914*, per voce e pianoforte, con un finale «*pour voix, basson et célesta*», dove voce e fagotto si intersecano in modo delizioso; *Les chants de la mi-mort*, una *suite* per pianoforte tratta dall'omonimo dramma del 1914; *Abdication* per pianoforte, soprano e basso, inserita in calce ai 'Canti' di cui forse faceva parte.

Gli elementi costanti in questi brani di Savinio non sono desumibili dalla sola considerazione dell'estraneità di influssi contemporanei. Altri musicisti del tempo, infatti, non sono assenti nei suoi lavori, almeno nello spirito di talune frasi, nella particolarità dei testi e della scrittura.

[44] In due album della Suvini Zerboni, Milano, 1980.

Secondo Luigi Rognoni[45] solo a Stravinskij si potrebbero relazionare certe peculiarità saviniane; ma un'analisi del segno (di note e di altre caratteristiche: testo, interpretazione, allusioni) può portare a diverse consapevolezze.

Ci si riferisca, a mo' d'esempio, a *Les chants de la mi-mort*. Sappiamo che Savinio fu autore anche dei testi, delle scene e dei costumi, ma ci resta soltanto la trascrizione pianistica dall'orchestra ed il testo[46]. La *suite* consta di sei scene: *L'homme chauve et l'homme jaune*; *L'exécution du général*; *Daisyssina*; *Les anges tués*; *Le roi affolé-La phare*; *Danses*.

Si può notare, anzitutto, l'uso funzionale della battuta, come del resto già in *Avant-derniéres pensées* e in molti altri brani di Satie. La divisione ne risulta facilitata, e cosí anche la lettura immediata; non si è costretti a cambiare continuamente il tempo; le alterazioni non vengono ripetute perché già presenti nella battuta, che è giustificata soltanto dalla ripetizione di veri e propri *Leitmotiv*: idee ed incisi di pregnanza particolare o bassi con funzione di ostinato.

L'*Idylle* di Satie è vicinissimo a *L'homme chauve et l'homme jaune*: una stessa idea di ostinato 'in movimento' li ricollega, meno in Satie, piú in Savinio. *L'exécution du général* deve molto all'ultima *Gnossienne* di Satie: stessa disposizione delle parti, stesso effetto ascendente-discendente delle armonie sostenute da un suono in ottava. La citazione ironica dell'inno nazionale italiano non fa che avvicinare ancor piú Savinio al Satie satirico e folle della *Sonatine Bureaucratique*. *Les anges tués* avvicina Savinio allo Stravinskij del *Souvenir d'une marche boche* (che risale, però, al 1915) e ancora al Satie della Sonatina. Infine, l'uso di alcuni *Leitmotiv* dell'*Exécution* è simile al procedimento di Ravel nel suo *Les entretiens de la Belle et de la Bete* (*Ma mére l'Oye*).

[45] L. Rognoni, in nota introduttiva ad A. Savinio, *Les chants de la mi-mort*, Milano, Suvini Zerboni 1980.

[46] Rognoni propone di valutare col beneficio del condizionale la versione orchestrale, che però dovette esistere: molti passaggi sono poco pianistici, talvolta sono usate soltanto due voci che non si superano ed intrecciano tra loro; i glissandi fanno pensare ad una resa non pianistica; il pedale resta quasi inutilizzato.

Tutto ciò sembra sconsigliare giudizi di valore motivati soltanto sull'originalità di Savinio: la piacevolezza dei brani, la stessa originalità, una valutazione a posteriori che altri ne hanno dato, non sembrano giustificare l'appartenenza ad una o ad altra categoria estetica.

Piuttosto, il profilo che qui piú preme rilevare è legato alla grande libertà concessa agli esecutori, che non sono costretti ad interpretare i brani secondo una chiave di lettura ben determinata, essendo possibili innumerevoli divagazioni – dai coloriti agli andamenti – che rendono facile la reinvenzione del segno.

Savinio crea cosí un precedente che anticipa l'agire di molti compositori contemporanei, in relazione ad una sempre maggiore aleatorietà del brano musicale.

2. *Erik Satie*

a. Satie si definisce da solo: «Sono un uomo del tipo di Adamo (del paradiso)»[47]. Piú difficile è definire e inscatolare la sua musica, che pare variare in modo impressionante da brano a brano. V'è il Satie elegiaco e lirico delle *Gnossiennes* e *Gymnopédies*, quello ironico e beffardo della *Sonatine*; il Satie tenero e romantico dei notturni, e quello rude e ridondante jazz di *Jack in the box*.

Chiave di volta dell'esse-esse (Sistema-Satie) è probabilmente la variazione delle forme, l'espandersi in generi variegati, cosa questa che lo rende uno tra i musicisti piú vicini a noi, quasi un precursore.

Altro pilastro dell'esse-esse è rappresentato dall'aspetto satirico: nelle abitudini di vita (collezionava ombrelli...), nella costruzione dei brani, nella scelta dei titoli piú eccentrici. In casi sporadici Satie ostenta serietà; è certamente serio e lucido quando scrive:

[47] E. Satie, *Quaderni di un mammifero*, a cura di O. Volta, Milano, Adelphi 1980, p. XIII.

> Quand'ero giovane, mi dicevano: vedrà quando avrà 50 anni. Ho 50 anni. Ma non vedo niente[48].

Nel riferire del personaggio non si deve però dimenticare il poeta, il musicista: i brani di Satie, oggi sempre piú diffusi, richiedono una particolare agogica, anche di pensiero nell'ascolto: essi hanno un respiro inconfondibile; inoltre si basano sulla essenziale condizione di una esecuzione elastica. Difatti, se Satie preferisce logiche paradossali, del tutto estranee a categorie o a sistemi rigidi di riferimento, come avrebbe potuto riconoscere dei limiti all'interpretazione? Ciò può forse essere provato riportando uno dei 'consigli' dati agli esecutori, in relazione ai testi contenuti nelle sue partiture:

> A chiunque.
>
> Vieto di leggere, ad alta voce, il testo durante l'esecuzione della musica. Ogni inosservanza di quest'ammonimento determinerebbe la mia giusta indignazione verso l'impudente.
>
> Non sarà accordato alcun lasciapassare[49].

Naturalmente, il consiglio va interpretato proprio in senso opposto, come concessione bonaria della lettura del testo, anche durante l'esecuzione. E a chiunque abbia una conoscenza anche sommaria dei brani e del loro intreccio con i testi apparirà evidente la necessità di 'invenzioni' da parte del pianista e dell'attore-lettore. La lettura del testo, infatti, stravolge ed altera la logica interna del brano, alterazione che è – dunque – prevista da Satie, quale possibilità alternativa. Sarebbe un errore cercare di rendere al pianoforte o con l'orchestra l'originale idea musicale di Satie, perché se è già impensabile cercare in senso generale di riprodurre l'esatta idea di un compositore, lo è poi ancor di piú nel caso specifico di Satie, musicista che non prendeva sul serio nemmeno la sua stessa musica.

[48] *Ibid.*, p. 68.
[49] *Ibid.*, p. 3.

b. «Balli interiormente, lei!»

Satie si rivolge agli ipotetici fini dicitori del lavoro teatrale e musicale *L'insidia di Medusa*, e senza saperlo – sapendolo fin troppo bene – ci consente di riprendere il tema dello zen, e dell'artista che si danza, del musicista che non suona, giacché è il suono a prodursi da solo.

Anche qui, specie nei discorsi fuorvianti e pieni di raffinata ironia, ci si riavvicina al *nonsense*, nell'ottica di cui piú sopra, nel riappropriarsi di un godimento artistico attraverso l'incontro dialettico di due verità opposte. Satie usa lo stesso identico stratagemma di Stefan Themerson, che eleva ad evento pieno di dignità artistica un semplice catalogo di mercanzie per signore.

Nella *Sonatine Bureaucratique* viene descritta la giornata di un impiegato, parafrasando la sua noia con quella provocata dall'ascolto di una sonatina di Clementi, che fornisce anche il tema al brano.

Questo il testo:

Allegro

Eccolo fuori di casa
Se ne va allegramente in ufficio, «rimpinzandosi»
Contento, scrolla il capo
Ama una bella signora, molto elegante
Ama anche la sua penna e le sue mezzemaniche
di fodera verde e il suo zucchetto cinese
Cammina ad ampie falcate; divora le scale,
salendole di schiena
Una ventata!
Seduto nella sua poltroncina, è soddisfatto
e non lo nasconde.

Andante

Riflette alla sua promozione
Forse avrà un aumento
senza bisogno di passare di grado
Prevede di traslocare alla fine del mese
Ha in vista un appartamentino
Purché sia promosso o aumentato!

Nuova fantasticheria sulla promozione

Vivace

Canticchia una vecchia aria peruviana
esumata nella Bassa Bretagna da un sordomuto
Un pianoforte vicino suona Clementi
Com'è triste!
Osa qualche passo di valzer (lui, non il pianoforte)
Tutto ciò è ben triste
Il pianoforte riprende il suo tran-tran
Il nostro amico interroga benevolmente se stesso
L'aria fresca peruviana gli monta di nuovo alla testa
Il pianoforte continua
Ahimé! È ora di lasciare l'ufficio, il suo bell'ufficio
Coraggio: andiamo, dice[50].

Similmente anche nell'*Insidia di Medusa*:

MEDUSA (verso Astolfo): È un essere dolcissimo... Mi è molto devoto... Servitori cosí non se ne trovano piú. L'ho visto nascere, ... quando aveva venticinque anni[51].

O ancora:

MEDUSA: Sa ballare su un occhio, lei?
... Sull'occhio sinistro?[52]

Si tratta di frasi apparentemente prive di significato convenzionale, ma che sono magistralmente usate per alitare lo stordimento prossimo al godimento estetico. Cosí Satie crea un precedente: nell'anticipare nel momento creativo un'apparente opposizione dicotomica risolta in godimento estetico.

Se ne può scorgere un riflesso divino?

[50] *Ibid.*, p. 28.
[51] *Ibid.*, p. 139.
[52] *Ibid.*, p. 141.

III

1. Un esempio di fusione tra generi può forse leggersi nella poliedrica attività di Stravinskij, operata secondo i canoni di un amore inconfessato, come strumento popolare – la musica jazz – nelle mani di un musicista 'colto'. Stravinskij stesso chiarisce la sua posizione, laddove Robert Craft gli chiede quale sia il suo atteggiamento verso il jazz:

> Il jazz è nell'insieme come una diversa confraternita, un modo di fare musica completamente diverso. Non ha nulla a che vedere con la musica composta e quando cerca di subire l'influenza della musica contemporanea è jazz scadente.
> L'improvvisazione ha un proprio mondo come tempo, necessariamente libero e ampio poiché una vera improvvisazione può svilupparsi soltanto in un tempo scevro da esatte limitazioni; va creato l'ambiente, e ci deve essere calore. La batteria e il contrabbasso (non il pianoforte: è uno strumento troppo ibrido, e per di piú la maggior parte dei pianisti ha appena scoperto Debussy) funzionano come un sistema di riscaldamento centrale. Debbono mantenere la temperatura 'fredda', non fredda. È una specie di masturbazione che non approda mai a nulla (si capisce) ma che fornisce la genesi *artificiale* che l'arte richiede. L'interesse sta nel virtuosismo strumentale, nella personalità dello strumento, non nella melodia, non nell'armonia né tantomeno nel ritmo. Il ritmo qui non esiste perché non esiste proporzione ritmica né rilassamento. Al posto del ritmo c'è la 'battuta'. Gli strumentisti battono di continuo solamente per mantenere il tempo e per sapere in quale punto della battuta si trovino. Le idee sono strumentali o piuttosto non sono idee perché nascono dopo, nascono dagli strumenti. Un esempio di quello che io intendo per derivazione strumentale è il modo in cui Shorty Rogers suona la tromba, sebbene la sua tromba sia in realtà uno strumento dal suono profondamente penetrante come quello della cornetta, e mi riporti alla mente quelle cornette a chiavi che mi piacevano cosí tanto e che avevo impiegato nella prima versione di *Noces*. I moduli che vengono da Rogers sono strumentali: effetti di mezzo pistone con glissandi labiali, intervalli e volate dovuti alle dita, 'trilli' su una sola nota, per esempio sol-sol su uno strumento in si bemolle (fra suono aperto e primo e terzo dito), ecc.
> Come esempio di ciò che ho detto sulla concezione del tempo, posso ascoltare l'ottimo stile di Shorty Rogers con la sua tradizione di note puntate per un quarto d'ora e piú senza accorgermi affatto del tempo che passa, mentre il peso di ogni virtuoso 'serio' che conosco mi deprime ben piú dell'effetto dell'equanil dopo circa cinque minuti.
> Se il jazz mi ha influenzato? I moduli del jazz e specialmente le combinazioni strumentali del jazz ebbero influenza su di me quaranta anni fa, senza dubbio, ma non l'idea del jazz. Come ho detto, quello del jazz è un altro mondo. Non lo seguo ma lo rispetto. Può essere un'arte con una sua dignità molto toccante (...)[53].

Il carattere autoritario di Stravinskij, come si può constatare spesso dalle sue dichiarazioni, lo porta a sottovalutare in modo forse eccessivo l'importanza dell'esperienza jazz. Ma influenze incisive possono ritrovarsi in *Mavra*, per esplicita ammissione di Stravinskij:

> Utilizzai principalmente strumenti a fiato, sia perché sembrava che la musica dovesse fischiettare come fischiettano gli strumenti a fiato, sia perché essa conteneva qualche spunto di jazz specialmente il quartetto che sembrava richiedere il suono di una 'band' piú che quello di una orchestra.

E aggiunge, in nota:

> Questo elemento jazz fu percepito da Jack Hilton, direttore di una 'band' inglese, che di conseguenza ottenne da me il permesso

[53] I. Strawinsky e R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 1958. Trad. it.: *Colloqui con Strawinsky*, Torino, Einaudi 1977, pp. 82-83.

di fare un arrangiamento della scena centrale dell'opera, del duetto e del quartetto, e per la sua combinazione di sassofoni-e-cosí-via. Il signor Hilton diresse effettivamente questo *pot-pourri* di *Mavra* all'Opéra di Parigi (!) nel 1932 (credo). Fu un orribile fiasco, perché i componenti dell'orchestra cercarono di eseguire la musica 'rigorosamente' (...)[54].

Da segnalare, ancora, la *Bransle Gay* e la *Bransle Simple* da *Agon*. Stravinskij stesso scrisse che

> L'influsso esercitato di tanto in tanto sulla sua musica dal jazz dopo il 1918, lascia le tracce persino nei suoi pezzi piú 'seri', come, per esempio nella *Bransle de Poitou* e nella *Bransle Simple* da *Agon* (...)[55].

Dalla stessa fonte (Roman Vlad nel suo *Stravinskij*) si apprende che tali brani possono essere riferiti al *blues* e al *boogie-woogie*. Difatti, analizzando la partitura di *Bransle Gay* può rilevarsi:

a. ritmo della *Castagnette* 3/8 costantemente mantenuto in 3/8, contro l'alternarsi di 7/16; 5/16; 3/8 del resto dell'orchestra;

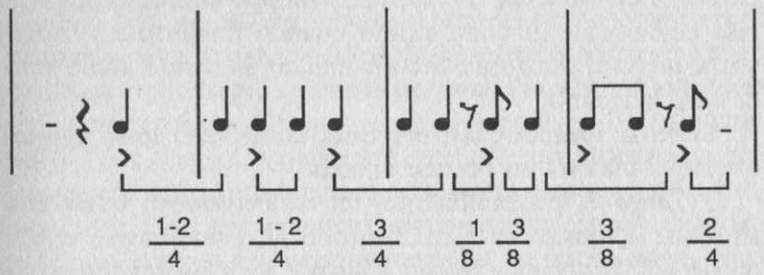
b. ritmo dei flauti: 7/16

c. frequente uso di acciaccature in senso jazzistico nelle battute 12-22; ripetizione usando medesime altezze in battute 14-17-21.

Il *Bransle Simple* presenta caratteristiche ancora piú interessanti: inizia con un canone molto particolare, dove falsando i rapporti fra gli intervalli si ottiene un effetto simile alla frase di *Chez Petrouchka*:

[54] *Ibid.*, p. 270.
[55] R. Vlad, *Strawinsky*, Torino, Einaudi 1958 e 1974, p. 86.

Può essere quasi superfluo segnalare la riutilizzazione, in chiave personalissima, di materiali e strutture classiche. Da notare, invece, lo spostamento di accento delle battute 17 ss., che ne falsa la reale estensione:



Le opere pianistiche di Stravinskij che risentono di influenze jazz sono: *Rag-time* (1918), trascrizione dall'originale per 11 strumenti; *Piano Rag-music* (1919); *Tango* (1940); *Circus Polka*, composto per la banda del circo americano *Barnum and Bailey* e poi trascritto e per orchestra e per pianoforte.

Rag-time è molto piú conosciuto nella versione per undici strumenti (flauto, clarinetto, corno, cornetta a pistoni, trombone, violino, viola, contrabbasso, percussione e cymbalum). Si può pensare, comunque, che la versione originale sia quella pianistica, poiché Stravinskij aveva l'abitudine di comporre sedendo sempre al pianoforte. In ogni caso, in una lettera di Lord Berners indirizzata a Stravinskij s'apprende che già da molto prima del 9 gennaio 1919 doveva esistere la versione pianistica. All'ascolto, confrontato con il *Piano Rag-music*, è molto piú vicino a modelli standard del jazz, dalle tecniche pianistiche ai parametri ritmici. Le dissonanze sono numerose ma ben occultate, quasi indirizzate e finalizzate ad una resa esteriore esteticamente vicina a Gershwin. Probabilmente il brano va considerato come un prodotto non profondamente motivato: secondo Roman Vlad l'interesse principale di Stravinskij era stata la resa timbrica degli strumenti (soprattutto i fiati) secondo la nuova espressione jazz[56].

[56] *Ibid.*

Piano Rag-music ha un diverso spessore. Sembra contenere, infatti, una reale ispirazione di tipo jazzistico: dall'improvvisazione (con gli «spazi vuoti», quasi privi di quel calore cui accenna Stravinskij) alla citazione di motivi familiari; dalla ricerca di un tema che si presti allo sviluppo jazz, alla completa resa emozionale di quest'ultimo quando finalmente si ripresenta, privo di citazioni e decontaminato, in tutto il suo effetto di puro pianismo.

Tutto si spegne, quasi per caso, come se si fosse appena offerto al pianista un boccale di birra.

Il *Tango* è, probabilmente, un *divertissement*, quasi una allusione a musica da film. Esistono altri due tango: uno è quello dell'*Histoire du Soldat*. L'altro è anch'esso pianistico: si tratta dell'ultimo dei piccoli brani della *suite Sur les cinq doigts* (per inciso, anche Satie ha scritto un *Tango*, poco conosciuto e incluso nella raccolta degli *Sports et divertissement*). Questo *Tango* è meno tematico dell'altro, a causa dell'estensione programmaticamente limitata ai cinque tasti; gioca molto sul ritmo che diventa quasi aforistico, per condensazione ed essenzialità.

Circus Polka, scritto per un elefante – dalla dedica –, può ricordare, nello spirito, i brani 'canini' di Erik Satie: si tratta di una citazione – stravolta – di andamenti e ritmi di Polka. Da rilevare le opposizioni tra pesantezza (impiego tematico di un basso poderoso) e visione (uso della sola zona alta della tastiera): tutto ciò suggerisce una idea singolare e grottesca. Il brano può essere parafrasato a *La valse* di Ravel, anche se in quest'ultimo caso la trama è organizzata per simulare l'idea di un vortice dove tutto – l'immaginaria danza e il salone dove si svolge – sembra suggerire effetti caleidoscopici e colorati. *Circus Polka* può essere avvicinato al *Souvenir d'une marche boche*: li accomuna lo stesso senso della parodia ed un gusto mai gratuito per la dissacrazione.

2. Sono numerosi i brani pianistici di altri musicisti 'colti' ispirati al jazz, ma ci si riferirà senz'altro a quelli piú reperibili all'ascolto: Debussy: *Golliwogg's Cake-Walk*, da *Children's Corner*; Satie: *Rag-time Parade, Cinema, Jack in the box*; Auric: *Foxtrot*, da *Adieu, New York*; Gershwin: *Jazz piano préludes*; Hindemith: *Suite 1922*, op. 26; Schulhoff: *Esquisses de jazz*.

Tra i brani citati il piú noto è forse *Golliwogg's Cake-Walk* di Debussy; composto tra il 1906 e il 1908, è caratterizzato dal persistere della figurazione ♫, le dissonanze sono scarse, o presenti solo in quanto segno; la resa del brano oscilla tra il divertito e il meravigliato. Al confronto, *Jack in the box* di Satie è qualcosa di molto piú convincente, quasi l'esperienza jazz fosse piú interiorizzata e vissuta (non si dimentichino i lunghi anni dello *Chat noir*). L'atmosfera è quella di un neobarocco che trova però una sua tranquillità e pacatezza espressiva nella consapevolezza del 'già avvenuto'. Satie sembra conscio di utilizzare uno soltanto dei mezzi espressivi a sua disposizione, quasi diversivo, a mo' di catarsi e purificazione. La fusione tra gli elementi barocchi e le armonie ispirate al jazz avviene attraverso il tramite della scrittura pianistica: da sempre Satie aveva usato un basso in ottava alternato all'accordo, da sempre melodie barocche – basti ricordare il tema della prima Gymnopèdie o quello dell'ultima, la sesta, Gnossienne –; qui non fa altro che accelerare i tempi, potenziare il basso dove necessario (triplicandolo a salto), colorire gli accordi con dissonanze.

Il *Rag-time Parade* può essere confrontato direttamente a quello stravinskiano; quest'ultimo piú vicino alla tecnica jazz dell'improvvisazione, quello piú spontaneo, lungimirante e carico dell'elemento satirico proprio di Satie. Rispetto al segno occorre dire che la scrittura di Stravinskij appare talvolta artificiosa, sovraccarica di inutili difficoltà. I tre righi sono usati senza alcuna parsimonia, e talvolta anche la divisione tra le due mani sarebbe piú leggibile scritta in altro modo. Tuttavia è da notare ed apprezzare la scrittura quasi 'a canovaccio' della parte centrale: senza piú spezzabattute, con un valore detemporalizzato delle figure. La scrittura di Satie è piú semplice alla lettura: le difficoltà sono soltanto di esecuzione, velocità, pedale, estensione. Qui accade l'opposto che in Stravinskij: laddove sarebbe opportuna una scrittura a tre pentagrammi si incontra quella tradizionale a due, con la sovrapposizione di note ed armonie che sarebbero piú gustate dall'occhio con qualche piccolo artificio di scrittura.

Dovendo – volendo – azzardare qualche valutazione: Gershwin fa del jazz in tutta naturalezza perché la sua essenza, la sua stessa formazione è jazz. Debussy pare divertito dal jazz, ma lo usa soltanto in una raccolta per bambini. Stravinskij intuisce ritmi e timbri, riesce addirittura a 'segnare' l'improvvisazione, anticipando e dimostrando una versatilità propria dell'artista contemporaneo. Satie personalizza il jazz, e lo osserva dall'alto con un sorriso fra l'ambiguo ed il sardonico. Auric è forse un po' manierato. Hindemith estremizza la dissonanza facendone la sacra divinità del jazz, mentre in Satie e Debussy viene soltanto allusa, e in Stravinskij espressa con cruda essenzialità.

Molti precedenti venivano posti mediante questa contaminazione tra il jazz e la musica colta; si ponevano le basi per una non discriminazione tra generi in base a giudizi di valore, veniva rafforzata l'apertura verso l'utilizzazione di stili e forme differenti; si riprendeva, lentamente, il gusto per l'improvvisazione.

IV

In una musica priva di definizione e fondata sull'assenza di un programma soltanto sperimentale e materico è forse possibile scorgere i germi per un movimento fondato sull'Idea musicale. Immaginarci in questo movimento conclude il nostro tracciato, conduce al fine il nostro ludico pellegrinaggio tra realtà e fantasia.

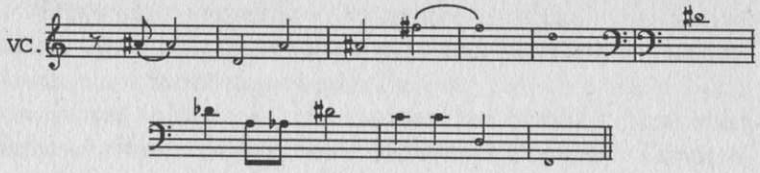
1. *Circostanza e divinità*

La musica di Luciano Cilio raggiunge altezze e rarefazioni sonore da capogiro. La circolarità è assoluta, sia nella presenza formale che nell'*intuizione* di una presenza.

In *Suiff*, ad esempio, le diverse zome tematiche o semipercussive, affidate rispettivamente al violoncello e al pianoforte si rincorrono, intrecciandosi, per l'intera estensione temporale – in termini reali – del brano. Pur tuttavia, nell'ideazione, deve essere esistito l'intreccio *perpetuus* di cui *Suiff* è solo la rimembranza speculare.

L'accesso alla circolarità assoluta e, quindi, all'infinita ripetizione di strutture piú o meno complesse non è certo qualcosa di nuovo. Tuttavia le *Vexationes* di Satie non rappresentano che un precedente, giacché qui la ripetizione, che è semplicemente uno dei possibili, diventa rarefazione e, quindi, condensazione delle masse sonore.

Analizzando le zone tematiche – affidate al violoncello – rileviamo:



Il tema nella sua totale estensione copre i dodici suoni reali, ma è contemporaneamente lirico, triste, mai povero di *patos*. Le indicazioni contenute nel manoscritto sono assai scarse: è la tradizione orale che si vuole confermare. Luciano Cilio intendeva, in tal modo, superare parzialmente l'aleatorietà della partitura. Donella Del Monaco mi disse di trovarsi realmente immedesimata nel brano *Liebesleid*, alla sua prima esecuzione assoluta, e di superare, cosí, le difficoltà esecutive: il rapporto orale aveva sostenuto e preparato questa interiorizzazione rappresentando forse il miglior sistema per comprendere ed eseguire la problematica di Cilio. Sulla nota finale del tema si trova un «molto vibrato», quasi a determinare il punto di fine-sequenza. La serie – cosí piacé chiamarla – verrà ripresa e intrecciata alla zona semipercussiva del pianoforte. Si può tentare una resa numerica dei suoni. Al loro apparire:

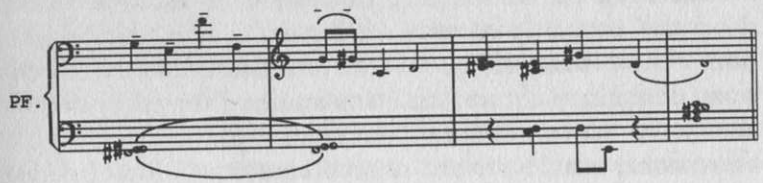
la#	re	la	fa#	re#	reb	lab	do	fa	si	mi	sol
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

1 - 2 - 3 - 1 - 4 - 2 - 5 - 6 - 3 - 7 - 5 - 8 - 8 - 2 - 9 - 8 - 8 - 2 - 5 - 3 - 7 - 6 - 10 - 8
6 - 8 - 10 - 6 - 2 - 2 - 3 - 1 - 10 - 11 - 3 - 12 - 9 - 11 - 2.

Possono osservarsi delle ripetizioni o possibili costanti; nella sola esposizione tematica:

1	(prime quatto battute / ripresa finale)
2	(nota di sosta nelle battute 3, 6, 9, 11, 16, 19, 20)
8-8-2	(in battute 9 ed 11)
6-8/6-10	(variazione tra si e si diesis)
1-1-10-11	(ripetizione e variazione, un semitono sopra, secondo il modello 3-7-5, prima/quarta aumentata)
11	(nota di sosta nelle ultime battute)

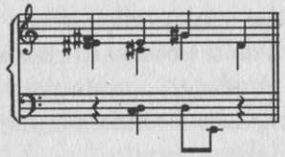
Occorre, ancora, notare il violoncello usato tematicamente in un registro piuttosto alto.



Ci si era riferiti a questa zona sonora con il termine di 'semipercussione'. Non è presente, infatti, alcuna caratteristica percussiva – nel senso pianistico del Prokofiew della toccata op. 11. Qui, Cilio raggiunge l'aporia sonora. Le prime quattro note (in un registro sensibilmente basso e pastoso, per la vicinanza del *cluster* fa-sol-la) vanno eseguite preferibilmente col medio sorretto da pollice e indice, in modo da spostare la pressione del pollice sulle due dita uniformemente. Sono piacevolmente forti e infrangono la delicatezza del tema violoncellistico. Esse sono, pertanto, percussive soltanto per contrasto. In senso meccanico, e tecnicamente, l'esecuzione-tipo deve essere non eccessivamente marcata.

L'aporia si raggiunge nel legato sol-sol diesis, che altro non è che finzione di un rapporto d'attrazione soltanto ideale; musica nuova, quindi, anche nella interpretazione del segno, già di per sé ermetico.

Si noti, ancora, che la terza battuta riproduce in senso imitativo la prima:



Inutile osservare che anche la zona semipercussiva presenta tutti i dodici suoni.

L'incastro tra le parti è discorsivo, fluido. Ne deriva un suono che spazia, che riempie la sala. *Suiff* è simile ai labirinti borgesiani: è la via d'accesso a una diversa dimensione del

reale, a una lettura variata dei materiali sonori, traduzione di una vera e propria Idea.

Nel tema per violoncello, Luciano Cilio esprime i sacri deliri dell'anima; la corruzione, l'ansia, la noia. Nei *clusters* non viene definita la percussività ma visualizzata la sospensione. Il risultato di tutto ciò è una musica d'atmosfera che usa ancora la materia sonora non tanto per una sua vuota espressione, quanto per una sua sublimazione in Idea. I dodici suoni, ravvicinati e poi allargati in maglie dodecafoniche d'ampio respiro, non sono il fine, ma soltanto uno dei mezzi.

Si ottiene, cosí, una circostanza cospirante alla circolarità. Una circostanza che allude alla divinità.

2. *Lontananza nel tempo*

L'*Antica monodia* di Eugenio Fels esprime già nel titolo il suo programma, peraltro svolto e ampiamente sviluppato anche nei precedenti concerti – purtroppo parzialmente rigettati dall'autore – per pianoforte ed orchestra e per violoncello e orchestra. In questi lavori emergevano costanti rilevabili anche nella produzione posteriore: l'uso della modale (scarsa presenza della sensibile), ripetizione di *Leitmotiv*, presenza di melodie qualificate da un gusto medievale (forse anche con elementi del barocco) e con la mediazione di elementi jazz e romantici, quantomeno nelle possibili soluzioni interpretative.

Nel concerto per violoncello solista non è assente un virtuosismo al limite delle possibilità classiche di scrittura. Una valida esecuzione conduce, comunque, alla dissolvenza di questi caratteri, giungendo a rendere la tonalità come punto di arrivo mediato dalle dissonanze.

Quasi pietra miliare nell'evoluzione di un gusto sempre piú arcaico ma proiettato verso un divenire costante (è voluta l'apparente dicotomia tra distanza nel passato-presenza ed assenza-proiezione nel futuro) è l'*Improvvisazione per violoncello e pianoforte*. Nella sua concisione, l'*Improvvisazione* è il punto di partenza per una diversa concezione del barocco, che

viene qui mutuato tra passato-futuro. La ripresa di temi ed armonie classiche sconvolge per la nuova collocazione e disposizione delle progressioni. Si ricerca costantemente il sollievo dopo lo spasmo, e l'interpretazione deve essere tesa proprio verso questo fine; le ottave presentano questo movimento spasmodico, e lo stesso tempo rubato è inteso come tensione verso l'assenza di ritmo. L'ineffabile, e una pacata ironia per la sua consapevolezza fa già capolino nel tranquillo dialogo fra violoncello e pianoforte. L'altro carattere che troverà una originale soluzione nella problematica di Eugenio Fels è l'uso dell'improvvisazione (che nel brano in esame è, paradossalmente, codificata): in *Take-five time*, sul modello di Brubeck essa dominerà incontrastata, nel fondersi del tema francese di *Vent qui chante, Vent qui danse* al ritmo quinario. Un frullare di sensazioni ci raggiunge all'ascolto, dovuto ad una percezione sintetica dei diversi motivi: è un sottinteso, dove l'espressione è raggiunta col tacere.

L'*Antica monodia* si colloca, in questo contesto, come l'altra soluzione espressiva: una assoluta condensazione dei mezzi, sia tecnici che armonici.

Molti altri hanno tentato questa strada: Stravinskij (*Sur les cinq doigts*) e il figlio Soulima (pezzi infantili), Rebikov (*Silhouettes*), Satie (*Caresse*), Ravel (*Prèlude*), Schoenberg (*Klavierstücke* op. 19), Wagner (*Ultima composizione*), e tanti altri, *ad libitum*.

In *Antica monodia*, tuttavia, non opera soltanto un mero *divertissement*: essa, con il *Take-five time* e la *Vent qui chante, vent qui danse-Sonata*, rappresenta uno dei poli ermetici del *Solve et Coagula* per la realizzazione dell'Opera. Un sentore mistico si percepisce, difatti, all'ascolto; si ha l'impressione di un circolare ricongiungimento tra passato e futuro, una circolarità intesa in senso alchemico: l'opera solare che si compie e concretizza nella scarna essenzialità o nell'espansione di ostinati.

La parola, usata qui per alludere emozioni non facilmente descrivibili, non ha un senso parnassiano: Eugenio Fels non muove la sua ricerca soltanto in una comune e usuale quotidianità, ma in un terrestre ideale di vita per e con la musica. Il

musicista diventa un operatore di mistiche fuggevoli, a lui solo vicine, e lo stato alterato di coscienza che ne deriva funge da dimensione quotidiana vissuta con pieno spessore, diventa realtà e coscienza a se stessa normale.

In Fels la musica suggerisce il rapimento estatico, l'ipnosi, lo stato altro di coscienza, la concentrazione-dissoluzione di una Idea nel pensiero.

3. *Suono e visione*

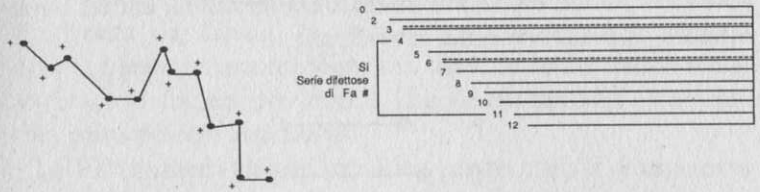
La risonanza e la perdizione nell'infinito: questo ho tentato di esprimere in *Chimaerae*, dodici preludi per pianoforte; si è usata la dispersione sonora per significare l'infinito, per opinare dei frammenti d'eterno in vere e proprie elegie musicali. *Chimaerae* ha reso operante una lettura a piú livelli, con variegate finzioni; letteratura, musica, pittura, che sviluppate sempre in rapporto di interagenza diventano finzione per celare un contenuto ermetico.

La chiave dell'opera, che ne dichiara il *corpus*, è posizionata al termine del lavoro letterario: solo alla fine sottili lacci vengono tesi, e il tessuto narrativo è cumulato, e viceversa, a quello musicale-pittorico. Va da sé che la partitura può simbolizzare anche da sola il piacere estetico della visione, e la scrittura quello dell'ascolto... Descrizione e suono, suono e visione: l'effetto è il medesimo in ogni caso: uno spasmo. Questo procedere spasmodico, che trae la sua ragion d'essere in una presunta aporia che provoca dolore ed estasi, va compreso nella sua essenza piú profonda; ed allora, il *Thil Ulenspiegel* di De Coster ed il secondo concerto per pianoforte e orchestra di Brahms potranno essere assimilati, assorbiti con il medesimo godimento. Armonie presenti anche tra Hoffmann e Grieg (l'*Elisir del diavolo* è vicinissimo al *Peer Gynt*) tra Brueghel, Bosch e la *Danza delle Silfidi* di Grieg; tra Egon Schiele ed il *Prèlude à l'après-midi d'un faune*.

Chimaerae non è titolo posticcio che voglia nascondere contenuti inesistenti, indica piuttosto qualcosa di evanescente, rarefatto; qualcosa di prossimo alla visione. Nelle prime note

della *Chimaera* I si allude alla sovrapposizione armonica di una dodecafonia a larghe maglie. Non vi è, comunque, nessuno stimolo intellettualistico, o razionale, sul tipo dei *divertissement* maderniani o beriani. Si tratta di suoni completamente sciolti, liberi nella loro entrata ritmica, che si sovrappongono l'un l'altro con la stessa intensità. Lasciano, grazie a un pedale sempre mantenuto, un'atmosfera di magia, di mistico accadimento.

La struttura che suggeriscono è, a posteriori:

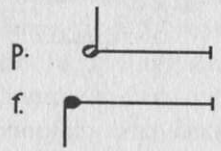


La sospensione è interrotta dagli accordi meditabondi, quasi corale, che si alternano secondo linee di armonia-dissonanza. È l'estensione della concezione di 'disturbo' dodecafonico cara al Savinio del *Les chants de la mi-mort*. Anche qui i valori hanno un senso puramente indicativo, non esauriscono tutte le possibili letture. Il secondo suggerimento all'esecutore è dato da un «interroga» posto all'inizio del secondo rigo. Le note devono urlare, chiedere all'ascoltatore una giustificazione della loro presenza, del loro esistere. E la domanda è, naturalmente, solo retorica. Da questa frase occorre aver chiaro il senso di tempo rubato, comprensione che è essenziale per dare luogo a questa interpretazione. Le note devono respirare, vivere. Occorre dimenticare il ritmo, lasciarsi andare alla casualità, prima, al trasporto e alla passione, poi. È come un'onda che rifiuta di essere dipinta o disegnata a chiare linee; un movimento in divenire.

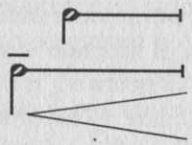
Occorre giungere agli accordi con un senso di liberazione, con il sollievo della calma, della tranquillità che suggerisce soltanto quanto è già avvenuto. L'«espressivo» dichiara apertamente la consapevolezza di un parlato, del narrato; un inciso, agli alti, spezza, rompe le simmetrie. Tutto infine tace sull'accordo perfetto maggiore. Questo do maggiore ricorre spessis-

simo nel brano eppure non indica la tonalità, come non la suggerisce la presenza dell'accordo di dominante; l'armonia funge da atmosfera calda sulla quale avvengono le sospensioni dei dodici suoni.

La seconda chimera analizza a fondo, ed esaurisce, la concezione di pedale tenuto. Infatti, il pedale non va mai sollevato, obbligando ad una estrema lentezza nell'esecuzione, nel sommario rispetto dei valori, nella sosta prolungata fin quasi all'esaurimento delle vibrazioni, nella notazione delle note che devono essere piú intense. Da segnalare, anche, l'inserimento di piani armonici ravvicinati:



La semiminima viene suonata prima, in modo da reggere la minima. Se la notazione fosse stata pensata per due strumenti si sarebbe potuto scrivere:



ma per pianoforte questa particolare segnatura non aveva senso. Del resto, questo effetto è stato fino ad oggi usato solo da qualche interprete.

Analogo senso (quello di masse sonore sovrapposte) ha l'inserimento dei re diesis ribattuti secondo uno schema ternario. Compare, al termine, il barlume di un tema, che subito si esaurisce nell'accordo, quasi tonale, si-do-re diesis.

Nella terza chimera gli effetti sperimentali nelle iniziali battute della prima vengono amplificati ed affidati ad ottave. L'esecuzione diventa piú difficile e il risultato è di densa pastosità.

La *Chimaera* IV è un esperimento pentatonale. Usando il sistema della sovrapposizione – mediante pedale – dei differenti piani sonori, si tenta di sussurrare le tonalità secondo i diversi livelli. Si parte da un contrappunto a quattro voci in la minore; seguono mi minore, si bemolle maggiore, do e sol maggiore. Il tema è uno sviluppo del contrappunto usato da Eugenio Fels nella sua *Vent qui chante, vent qui danse-Sonata.*

La V è intesa in senso piú ritmico ed armonico. Il pedale è usato, qui, in senso tradizionale, senza suggerire sovrapposizioni. Termina con la citazione del tema di *Oiseau d'eau*, sonata per pianoforte.

La VI richiama, invece, una frase della *Fantasia* per pianoforte tratta da *Libido*. Il pedale, fino all'inserimento della sordina, è sempre tenuto; viene poi usato in senso tradizionale. L'ostinato della sinistra non è che insistenza sull'ossessione come puro piacere espressivo.

La VII (numero chiave, ermetico per eccellenza) è una sorta di modulazione molto diversa da quella classica. Il primo accordo è atonale; segue l'entrata del basso in ottava (fa diesis, con la sinistra) che si aggiunge ai suoni dell'accordo; subentra la terza maggiore (la diesis) del basso. Il pedale era stato tenuto dall'inizio fino all'inserimento della terza maggiore; manteneva, quindi, l'accordo iniziale piú i due nuovi suoni. Sollevandolo lentamente e quanto basta per far scomparire l'accordo atonale ci si trova alla presenza netta e definita di un solare fa diesis maggiore. Questo effetto è ripetuto piú volte, per disorientare e produrre un godimento lirico.

L'ottava chimera è una riproposta della discesa semitonale wagneriana. La lettura è naturalmente in chiave contemporanea e nell'ambito delle sovrapposizioni realizzate col pedale.

La IX è un rapido e breve scherzo; è citato ancora il tema di *Vent qui chante*; sono sempre presenti i diversi livelli sonori; la parte centrale è dominata dalla sconnessione; tutto si conclude con un canone.

La decima chimera si occupa della piú antica utopia pianistica: la vocalità strumentale, impossibile da ottenere su un pianoforte moderno se non con l'illusione, l'inganno acustico. Avendo studiato su un sintetizzatore il modo di apparire e lo sviluppo di onde sonore, mi sembrò di intuire che nella dimensione dell'ascolto non esisteva alcuna differenza tra

andamento e dinamica di una frase. In altri termini, non aveva nessuna importanza, in quel sistema, che il godimento estetico fosse prodotto dall'intensità o dalla frequenza. Trasposto il problema al pianoforte, era impossibile ottenere una unica emissione sonora e bisognava pertanto *fingerla* con l'illusione acustica di un combinato tra dinamica e andamento. L'orecchio, nel percepire uno spasmo nella produzione del suono, avrebbe ritenuto questo suono come unico. Reso graficamente,

l'onda si spezza in piú emissioni: 

aggiungendo la dinamica: 

se si aggiunge ancora la frequenza (intesa qui come un tempo rubato clavicembalistico, che accelera in corrispondenza del ff.:

È possibile, ancora, raddoppiare i suoni di una unica emissione e quadruplicare, quintuplicare l'emissione delle onde.

L'undicesima chimera è il riepilogo delle altre. Sono presenti quasi tutti gli elementi presi in esame, compreso l'ultimo. In questo caso, però, l'onda è suggerita non dall'emissione ripetuta di un unico suono ma dalla rapidissima esecuzione di piú note. Queste vengono inizialmente percepite nei loro reciproci rapporti. Poco alla volta, tuttavia, quando la frequenza (intesa non piú come tempo rubato ma come effettiva rapidità di esecuzione) e l'intensità sono al massimo non si distingue piú né ritmo (tre su quattro) né note (le sette della serie). È un clamore, qualcosa di simile alla schoenberghiana *Klangfarbenmelodie*.

La dodicesima chimera è, poi, del tutto inesistente.

Postludio

Tutti i poemi pronunciati e
tutti i canti senza eccezione
sono porzioni dell'Onni-penetrante,
del Grande-essere,
che riveste una forma sonora.

Visnu-purāna, in Sāhitya-darpana di
Viśvanátha Kavirája, nella traduzione
di R. Daumal

Nella Cattedrale di *Saint Victor*, a Marsiglia, è ancor oggi possibile vedere, nella cripta, una vergine nera: è *Notre-Dame-De-Confession*, un simbolo esoterico che si ritrova anche a Chartres, a *Notre-Dame du Puy*.

La dea nera è presente già nella tradizione precristiana, col nome di Semele, madre di Dionisio, dio di morte e rinascita, e deve il suo colore al significato iniziatico del nero. Ella è un simbolo dell'Arte e non a caso è stata posta nelle cattedrali, ma per continuare una tradizione millenaria che ha segni e verità in comune col cristianesimo.

Analogamente nella tradizione orientale esistono simboli che si ritrovano in quasi tutte le altre tradizioni esoteriche, come ad esempio quello del cerchio, quello della *Tetraktys* pitagorica, quello dell'albero del mondo e della vita.

Ciò fa pensare all'esistenza di un ordine cosmico eterno ed immutabile, del quale si percepisce talvolta l'esistenza ed intuisce il movimento.

Tuttavia, l'esistenza del simbolo in sé conduce al pensiero di una via interiore, dove la ricerca delle corrispondenze tradizionali non si manifesta nella catalogazione e nell'apprendimento, ma nella trascendenza pura, nel rifiuto dell'intelligibilità delle cose, ed infine nella caduta della stessa ricerca, poiché piú non vi è oggetto di ricerca.

L'artista che ha scelto il silenzio è, in quel mutismo consapevole, pieno del sentimento della natura, simile al maestro zen folgorato dall'intuizione; l'artista che invece produce e compone è in meditazione, perché ha deciso di scambiare con l'ascoltatore il suo grado di consapevolezza dell'assoluto; l'artista che esegue, infine, è in una dimensione di percezione del puro suono, e scambia con il fruitore la *sua* comprensione dell'assoluto, che non è unica, non perfetta, ma perfettibile.

Per il musicista il suono non è che un pretesto dell'Idea, una sua manifestazione nell'ordine cosmico.

Egli percepisce questa eternità, la chiama ispirazione, realtà, divinità e ne fornisce una sua versione con l'opera.

Ma qualche altra volta tace, scopre la profonda dignità ideale del silenzio e ne fa la sua ragione di vita.

Appendici