

**Francesco Denini**

# **CORREZIONI, REVISIONI, MEDIAZIONI**

*Esercizi di scrittura*

*dal 1976 al 2022*



# Indice

## Premessa

*Come sintonizzarsi con la propria testa tra influenze e interferenze:  
guida per talenti parziali e istinti basculanti*

## Difformi voci

### Musica

1. *Ricordo di Gino Contilli*
2. *Schumann per Shelley. Sul Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters op. 129 di R. Schumann*
3. *Sul Concertino per clarinetto, violino concertante e gruppo da camera (1951) di Luciano Berio*
4. *Il Nero, il Bambino. Nota per Il Narciso, per violoncello solo, di Leonardo Gensini*
5. *Passi su 'Accadimenti'*
6. *It was already late in the evening... Per una mostra con concerto di Giancarlo Gelsomino e Wendy Morrison*
- ...
- ...
7. *Suoni a Sud*
8. *Oblii percettivi, silenzi della memoria e spazi del possibile*
9. *Scelsi, il tempo come emissione (visarga)*
- ...

### Parole

1. *Cartolina dal mare*
2. *Prefazione all'Antologia dei poeti dell'Erbaspada*
3. *Intervista a Emanuele De Pon relativa alle attività della rivista L'Erbaspada*
4. *Contenuti degli otto numeri de L'Erbaspada*
5. *L'età della ferita. Intorno ai 'Diari' di Kafka di Marco Ercolani. Un invito alla lettura*
- [6. *Due lettere (Marco Ercolani ...)*]
7. *Tra visione e commento. Breve invito alla lettura di Pittorici idiomi di Marco Furia (2019)*
8. *Tempo e nulla A proposito di Forme della singolarità di Giuseppe Zuccarino.*
9. *Semi residui. A proposito di Masoniti di Guido Caserza*
- [10. ... (Lucetta Frisa ... )]
- ...

### Immagini

1. *La collezione privata di Andrea Denini*
2. *Fotografie di Mariapia Branca*
- ...

## **Sylvano Bussotti: lezioni fiesolane (frammenti).**

1. *Lezione I*
2. *Lezione II*
3. *Lezione III*
4. *Lezione IV*
5. *Lezione V*
6. *Lezione VI*
7. *Lezione VII*
8. *Lezione VIII*

*Oggetto amato* (riscrittura)

*Il tempo che ci guarda* (L'ispirazione di S. Bussotti)

*Oggetto tempo. Su Pour clavier*

## **SuonoSonda**

### **I. Editoriali**

1. *Stati iniziali*
2. *La piega, il taglio*
3. *La lente del tempo*
4. *Tempo nigredo*
5. *La luce degli occhi*
6. *Lati*
7. *Web & hubs*
8. *Invarianze*

### **II. Scritti**

1. ...
2. Quartetto IV di Leonardo Gensini
3. *Contesti intrecciati di un'immagine doppia*. Su 'Amoroso' di Raffaele Ceconi
4. *Un'azione musicologica* Su 'Projection 2' di Morton Feldman
5. *Espressionismo astratto* Ancora su 'Projection 2' di Morton Feldman
6. *'Trascrizione'. Tra vertigine e misura*. Su 'Del tempo che verrà la nostalgia' di Silvia Colasanti
7. ...
8. ...
9. ...

10. ...

11. ...

### **III. Interviste**

1. Sylvano Bussotti
2. Massimiliano Damerini 1
3. Massimiliano Damerini 2
4. Lucetta Frisa e Marco Ercolani
5. Giacomo Gaggero
6. Mauro Cardi
7. Marina Pugliese
8. Nicola Bucci
9. Sebastian Kunkler
10. Ernesto Napolitano
11. Nicola Capuano
12. Federico Bagnasco
13. Maddalena Novati
14. Davide Anzaghi
15. Fabio Vacchi
16. Paolo Emilio Carapezza
17. Markus Stockhausen
18. Giacomo Manzoni

### **Lecture**

1. *Stelle senza voce* (Adorno)
2. *Catullo, Carme LXIII*
3. *Il tempo che ci guarda* (L'ispirazione di S. Bussotti)
4. *Mare interno* (Bazlen)
5. *Gadda*
6. *Leopardi*
7. *Polvere e nubi* di Samuel Beckett: *da Comment c'est a Mal vu mal dit*

### **Presocratici, eccoli tra di noi**

1. ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...
6. ...

7. ...

## Focus

1. (Fichte)
2. *Comporre come comprendere*
3. *L'oggetto estetico*

## Micron

*Sogni*

2003

...

*Appunti*

...

...

*Traduzioni*

1. *Khrushchev is coming on the right day* di Frank O'Hara
2. *When I went out* di Lawrence Ferlinghetti
3. *Tumling-hair* di e. e. cummings
4. *Windiger Tag im Juni* di Hermann Hesse
5. *Song of songless* di George Meredith
6. *Du suchst Zufluch* di Paul Celan

## Dieci minime tracce vibranti

1. *Dunque...* (1976)
2. *Istanti* (1977)
3. *Pinocchio, storia di pifferi e illusioni* (da Manganelli) (1978 – 1979)
4. *L'opera da due soldi* (da Brecht) (1980)
5. *Si saran fatti il mattino e la sera* (su J. S. Bach) (1980)
6. *Rifrazioni. Per cinque poeti-voce* (con 'Altri Luoghi') (1993 - 1995)
7. *Nuvole di tempo, di sogni* (lavorando con il 'Teatro delle Nuvole') (2003 – 2007)
8. *Attis* (da Catullo) (2015) (?)
9. *Paganini, l'anima, il diavolo* (intervista impossibile per R. Cecconi) (2020).
10. *Canto di Primanorte*

# PREMESSA



## ***Sintonizzarsi con la propria testa tra influenze e interferenze: guida per talenti parziali e istinti deraglianti***

*Tutto si potrebbe far risalire ad uno di quei giorni d'estate, a sei o sette anni, in cui, nella casa di campagna dove si trascorre parte delle vacanze coi genitori, può accadere di scorgere, mentre si gioca in giardino quasi nascosti nell'erba,, una parente – armata di consueta vena competitiva (rivversata puntualmente sui piccoli di famiglia) – che indignata mostra a qualcuno un tuo quaderno, lasciato aperto lì nell'atrio, imprudentemente trascurato, ed effettivamente con qualche errore di troppo. La ferita si rimargina presto; e le scuole proseguono, non più che con qualche rimbrotto fin troppo poco allarmante. Fin quando in prima media, poco prima delle vacanze di Natale, un'insegnante di Lettere, tanto capace quanto tempestiva, invita a colloquio i tuoi genitori per far loro presente che, insieme a qualche problema di disattenzione nei calcoli (registrati dall'insegnante di matematica), gli errori d'ortografia, già scomparsi da qualche anno nelle prove di compagni e compagne, permanevano nelle tue con un'ostinazione che era pari alla vena riflessiva ed espressiva che già, per quanto acerba, ti attraversava, e che, se non corretti, avrebbero comportato un rischio per la prosecuzione dei tuoi studi musicali presso il Conservatorio di Musica. L'infanzia, ecco, così vede la fine. Inizia una lunga battaglia, di settimane, di qualche mese, che imponga a quell'insegnante di cambiare opinione (che la confermi in realtà nel sua strategia): “puoi continuare i tuoi studi musicali, le tue prove sono di fatto migliorate, solo dovrai sempre fare un po' più attenzione, un'attenzione che ad altri viene più naturale, ma che a te non è data, a te non è data la facilità. Dov'è la tua testa? Qual è la tua colpa? Cosa ti manca?”*

*La natura non è con te in quell'impresa. Al suo posto c'è qualcosa come un vuoto, un nulla, una voragine, un Erebo, un'ansia non totalizzante, ma che ti accompagna come un'abitudine, come un'animale da cortile che ti passa tra i piedi nei gesti più semplici della vita quotidiana, qualcosa che non ti toglie per nulla la tua innata voglia di ridere, forse anzi l'accentua, dandogli semmai qualcosa di assurdo, in più, su cui, appunto, far crescere – grande salvezza – un tuo ridere interno.*

*Gli studi musicali proseguono. Nulla li ferma, nemmeno il tuo misterioso fastidio per il pubblico dei concerti. Anzi un giorno d'estate ti svegli in una confortevole stanza d'uno chalet a Salisburgo, in preda ad uno stato d'estasi, quasi, ancora preso dall'emozione che le prime lezioni al Mozarteum ti stanno lasciando. Certo, non sei lì per competere, come i protagonisti de Il soccombente di Thomas Bernhard, con un Glen Gould in persona, al tuo fianco, anch'egli studente, ma già inarriabile. Non è la competizione che ti interessa, se non per rimanere immerso in quel suono; sei già infondo ben oltre le tue aspettative. Riempire le giornate di studio vuol dire soprattutto prostrarre il gioco, l'esplorazione, l'immersione in un ascolto che ha sempre dominato i tuoi interessi, le tue*

emozioni. Certo, i compagni e le compagne invece sì, sono presi nella competizione, talvolta in modo vorace, qualcuno dei top gun di passaggio in quell'area, deraglia, dando luogo a scomposte reazioni nevrotiche dai colori più diversi e sgargianti; ma, no, per te il buon clima prevale, almeno nella tua classe. Ma per cosa sei lì? Davvero, per arrivare alla cima? Tutto concorre a fartelo credere eccezion fatta per i tuoi insegnanti, che però ti accolgono mossi forse da un disegno segreto. Ti stanno forse eleggendo, lì, a qualcosa come una testimonianza? Nulla di verbale lo attesta. Il lavoro dell'Erebo continua in altre forme. Il pubblico. Ti sembra naturale appartenervi, ma non averlo davanti mentre suoni: spesso si focalizza su una figura femminile di bell'aspetto che, con sguardo perplesso ti guarda, mentre suoni, con sguardo non esattamente partecipe e incoraggiante. Qualcosa in questo senso ti differenzia dai tuoi compagni di studio; ma come spiegarlo? Come cercare di spiegare che quello che ti sta succedendo ha un senso, ma che tu stesso non sai spiegare qual è? Lo studio preme, ogni rimuginare è una perdita di tempo. Andiamo avanti.

Prosegue intanto il tuo garbuglio scrittorio, reso solo in parte più maturo da taluni tentativi di sintesi con quell'altra emozione, forse meno estatica, e più antica, ma altrettanto coinvolgente, che ti arriva dalla più antica infanzia, da quelle fulminee e interminabili sere in compagnia di pittori e di quadri, che i tuoi genitori amavano trascorrere, lasciando non di rado che noi bambini ci si sporcasse coi colori, accompagnati dall'occhio vigile e divertito di alcuni giovani artisti tra loro. Che avventura, anche quella! E poi sbarcare con gli occhi accecati letteralmente dalla luce troppo 'estiva' a mezzogiorno da un vaporetto, a Venezia, sulla Riva degli Schiavoni, in cerca di una galleria d'arte o, più in là, direttamente ai Giardini della Biennale. Non ci sarà più possibilità di liberarsi da quel sogno, peggio ancora se, in altre epoche a venire (mille anni dopo), ne farai coinvolta tua moglie, già naturalmente predisposta, e quanto, a questo rischio.

...

...

## **VOCI DIFFORMI**







## **Ricordo di Gino Contilli**

in *Omaggio a Gino Contilli dell'Associazione Compositori liguri* - 11 aprile 1988

Ci si ricomponeva d'istinto e alla meglio appena qualcuno di noi ne annunciava il passare innanzi alla spiazza antistante l'atrio del Conservatorio. Seminascosti, così, nella madrepora di tumulti in erba che assieme si veniva a formare – poco più che decenni –, avevamo occasione di veder passare un uomo vestito frequentemente di chiaro, dotato di una qualche sua propria sapienza, per noi sicuro detentore di segreti arcani.

In prima fila ai saggi di fine anno, naturale punto di riferimento d'ogni nostro insegnante, non poteva che essere l'autorevole decano di quella schiera di grandi risolutori d'enigmi cui ufficialmente spettava il nome, tanto ambito, di Musicista. Alla poetica artigiana che raccomandava caldamente ai nostri genitori noi fingeamo di credere, supponendo in lui – per contro – comunicazioni non rivelate con abitanti di altri pianeti.

Si diceva fosse un peccato che i problemi connaturati al suo lavoro lo distogliessero dal comporre musica. Ci volle del tempo prima di poter venire a sapere dalla Radio che era stato, qui in Italia, uno dei primi ad occuparsi della grande Scuola di Vienna.

Sotto di lui il Conservatorio cominciava ad avvicinare il mondo della Nuova Musica. Lo ricordo presente a concerti dall'aura inquietante, in cui veniva offerta la possibilità di accostare, assieme a musicisti come Britten o Purcell, nomi vulcanici come Earle Brown, Sotckhausen, Feldman, o – per altra via – Ives ed ancora Kagel, Donatoni, Berio... Era di fatto un gran circolare di dischi, un'arrampicata continua nel tentativo di tradurre con i nostri mezzi le note di spiegazione di quella o di quell'altra partitura, fatta magari arrivare da oltre confine. Seppur in maniera talvolta confusa, quella attività incendiaria fu pure un modo di essere educati alla musica, e proprio sotto le insegne ironiche e tumultuose – nel bene e nel male – del mondo alla rovescia. Qui sta il punto. A salvare quel periodo fu in gran parte il suo placet, misto a sincero interessamento: tollerare alcuni eccessi pur di non perdere quel che c'era di valido.

Così lo posso ricordare, non so se con esattezza. Certo è un punto di vista molto, forse troppo relativo. Ma, più ci penso, e più mi sembra che quel suo avvicinarsi fosse sentito. E – se è così – come esempio, non c'è male.

## Il Nero, il Bambino

Nota per *Il Narciso*, per violoncello solo, di Leonardo Gensini

A chi avesse la non facile occasione di sfogliare il quinto numero di *Art International 1961* potrebbe accadere d'incontrare la riproduzione di un quadro nerissimo, presentato al pubblico dalla Galleria Numero, allora nota vetrina fiorentina d'avanguardia, il cui autore, Cancio Nocedo Raul, risulterà oggi pressoché sconosciuto. Tale riproduzione e la relativa nota didascalica sono, per quanto mi è dato sapere, l'unica documentazione ufficiale riguardante questa *Pittura 1960* (a me nota nell'originale un po' da sempre). Il quadro, di dimensioni 60 x 80, la cui parte inferiore appare decisamente sovraccarica di denso materiale nerissimo, si estende verso l'alto per via di una tela bruno-scuro, un sacco, su cui sono visibili, come totemiche lune d'una trasfigurata notte tropicale, una corteccia perfettamente quadrata e la sfumata traccia 'in negativo' di un rombo regolare. La specifica 'verità' di questa pittura-collage, tale da indurmi a parlarne, si manifesta in una particolare, pressante concitazione materica del nero, che non lavora in realtà nessun lutto, ed anzi sembra intesa a capovolgere dialetticamente, per chissà quali insospettate energie, quella prepotente perdita libidica che ha contrassegnato ogni poetica atرابلسiere da Edgar Allan Poe a certo Alberto Burri. Se qualcosa di simile a questa esperienza è dato di trovare altrove, dovremmo forse passare al ben più noto *Negre i Terra* (1970) di Antoni Tàpies: sebbene più dimesso e meno complesso, anche in questo quadro è rintracciabile un qualche inedito *entusiasmo inorganico*, qualcosa di raro che predispone, e qui lancio il mio azzardo, all'incontro con la veste grafica, importantissima, de *Il Narciso* di Leonardo Gensini.

Qui, in questa 'copertina' (ma il termine non rende l'idea) scure macchie squadrate si pongono quali probabili sipari per una scena di grafemi, per una qualche scrittura aerea (azzarderei un minimo confronto con certo 'primo' Achille Perilli) che si indovina popolare (come avvenne in *Wachmann what of the Night* di Matta e in molti lavori di Emilio Scanavino) un qualche spazio vagamente tridimensionale. In altre pagine di questa stessa partitura sono bianche forme squadrate che – tenendo fede alle dimensioni da istantanea di queste incisioni – sembrano riprodurre misterici *menhir* per un palcoscenico immane. Se, come scrisse Adorno, “nell'impoverimento dei mezzi, che l'ideale del nero comporta, si impoverisce anche il frutto del poetare, del dipingere, del comporre è ben più vero che “le arti più progredite immettono un'”energia vitale in ciò che si trova ai limiti dell'an-

nullamento”.

Nel ciclopico teatro d'ombra

...

## Suoni a sud

*Turchesi avvisaglie.*

Il viaggio si colora, all'arrivo, di un'attendibilità inattesa. Qualcosa dovrebbe mettere in guardia. L'aeroporto non si nega una distaccata precisione. La luce stessa già tradisce le aspettative. Ma la cosa può passare inosservata, non sembrando l'atterraggio nemmeno un arrivo. Ed ogni tratto concorre a delineare una qualche dimensione ancestrale, sebbene a suo modo rassicurante e turisticamente già tarata al giusto prezzo. Ecco laggiù, gli attesi tufi di Cappadocia, che appaiono per un attimo vestali di una autentica *philosophia perennis*, immagini d'una spiritualità adamantina che nemmeno si sperava d'incontrare. Ciò che si crede di poter cercare è l'incontro con l'orma del *luogo*, il farsi avanti di qualcosa di puro. Da distante però quel che s'avverte sono i tratti, ben più addomesticati, di una pallida canzone dei Tokyo Hotel. E una volta conquistatoci l'ingresso del più raggiungibile tra i tufi veniamo accolti dallo stesso *flat screen* Philips su cui c'eravamo imbevuti, due sere prima, di una mezza dozzina di video e di un documentario del *National Geographic*.

## *De la nouvelle au livret.*

L'introduzione di Michaela e di Escamillo ha ragioni tecniche precise, tra le quali, la decisiva, e la più semplice, è un'articolazione più completa delle voci. E, se il racconto di Mérimée, alla radice, non conosce né spazio e né tempo, Meihac e Halévy tornano ancora alla piena di un trasporto rigoglioso. Per Mérimée quel che s'incontra, più che l'amore, è la presa alla lettera dell'ombra, l'immediato incontro con Gorgona quale diffida risoluta ad ogni tempo. Non si tratta di un amore costruttivo, borghese forse, ma per lo meno aperto ad oneste coltivazioni di futuro, come quello stolidamente offerto dall'estatica devozione di Michaela. Ciò che Carmen e Don José incontrano è la materia stessa del destino, l'adesione all'immagine dell'ombra. Il Sud diventa, senza alcuna remissione, assenza d'ogni possibile metafora. E la Spagna è sospensione più totale di ogni pratica artigiana più elevata, luogo di una luce non schermata che 'atterrisce' letteralmente le creature. La cortesia stessa del Lizarrabengoa è uno sguardo melanconico dall'ombra. Non c'è merito, diritto, confronto: *les affaires d'Égypte* sono gomorra.

## *Croci del Sud*

Luoghi del 'capovolto' letterale, gli antipodi ancestrali di Varèse, e quei suoi cori maschili viscerali, terrei e incarnati al contempo. E poi il Nord per gli australiani, a sud del Sud. Cifra di un percorso che distacca l'umano dal semplice nulla. Oltre i gorgi terribili di Ulisse e gli strali distaccati di Prospero qualcosa si libera e ci libera: c'è un mondo che sogna al contrario e che pone la ragione nel sogno: non una resa, un altro cielo, a trionfo del duplice sull'uno, del possibile sopra il necessario. Qualcosa che Messiaen sembra trovare nella spiritualità di San Francesco, in quella sua divina *novitas* agli antipodi del Dio-limite di Nietzsche e del nuovo come nulla di Baudelaire. Come per gli angeli di Dante e Cimabue, il tempo corre quale segno del divino. Ed è solamente dell'uomo, il non saper sfrecciare come un ufo.

[.....]

## Oblii percettivi, silenzi della memoria e spazi del possibile

Anche la musica del Novecento può offrire spunti di riflessione relativi alle esperienze percettive e immaginali del silenzio e del deserto. Il IV numero della rivista *SuonoSonda*, uscito lo scorso novembre, presenta tre versioni di *Projection 2* di Morton Feldman, per tromba, flauto, violino, violoncello e piano ([www.suonosonda.org](http://www.suonosonda.org)):<sup>1</sup> la prima, sotto la supervisione della pianista Debora Petrina,<sup>2</sup> attende fedelmente alle prescrizioni grafiche e alle intenzioni poetiche dell'autore; la seconda, una mia trascrizione, rimanda a influenze storiche che credo facciano complessivamente da sostrato a tali intenzioni (Webern e Varèse); la terza, un'ulteriore trascrizione di Carlo Benzi, evidenzia tratti delle poetiche di Feldman che estenderanno la loro influenza sino ai giorni nostri. È stato possibile esperire, in questo modo, aspetti meno evidenti d'una partitura appartata come questa, e pure decisiva per quell'insieme di pratiche musicali che rientreranno nel merito della 'futura aperta'; aspetti, che un'unica esecuzione avrebbe forse lasciato troppo sul fondo e che sono pur tuttavia specifici di tale poetica.

In particolare, gli esiti di tale azione musicologica potrebbero dischiudere considerazioni capaci d'estendere le ragioni di molte inquietudini musicali novecentesche all'insorgenza di nuove alternanze tra *memoria* e *oblio*, di nuove dialettiche tra *riconoscimento* e *spaesamento*, di nuove soluzioni tra *continuità* e *discontinuità*, di nuove relazioni tra *suono* e *silenzio*. Durante i primi anni Cinquanta (la serie *Projections* è del 1951), tanto sul fronte europeo della scuola di Darmstadt, quanto sul fronte americano della scuola di New York, legata alla figura di John Cage, si assiste a una pluralità di attingimenti dall'opera di Webern che rispecchiano le diverse tradizioni di pensiero del mondo continentale e del mondo anglosassone, evidenti soprattutto nelle tensioni costruzioniste del primo e nelle attitudini analitico-decostruttive e liberali del secondo. Come emerge dal dialogo epistolare tra Cage e Boulez, lo sforzo di produrre aree di sviluppo compositivo svincolate dalle forme tradizionali della soggettività musicale portano la formatività che più sa attingere al serialismo di Webern, ora a un meticoloso decostruzionismo, avviato a molteplici forme di ipocodificazione della scrittura musicale e alle poetiche del caso di Cage, ora invece a un costruzionismo seriale spinto sino al controllo quasi totale della relazione tra parametri sonori.

---

1 Gli interpreti: tromba, Giampiero Lobello; flauto, Fabio De Rosa; violino, Marino Lagomarsino; violoncello, Alberto Pisani; pianoforte, Debora Petrina; direzione, Carla Magnan.

2 Debora Petrina nel 2003 ha interpretato un disco di brani pianistici del Feldman gio-vane: *Morton Feldman, Early and Unknown Piano Works* Orge Orgess Production.

In questo contesto, le prime operazioni grafiche di Feldman, come quella che caratterizza appunto *Projection 2*, sembrano proseguire una linea weberniana - relativa alla cosiddetta 'opera didattica' di Webern (dall'opera 22 all'opera 28) - che, secondo Adorno rischia di perdersi lungo una deriva anche troppo trasparente, sospesa, tersa, al limite dell'annullamento della soggettività (un annullamento quasi mistico, ma per Adorno anche sociologicamente irrelato e inevitabilmente alienato), e che per Feldman, evidentemente, conserva invece la facoltà di restituire *chances* di libertà che l'altra faccia strutturalista e più convintamente costruttivista di Webern rischia di soffocare del tutto. L'incontro con gli intrecci di silenzio inerenti a tale svolta schiude spazi di un possibile 'a venire' che sfugge ogni regimentazione e ogni controllo, aprendo un'elusione complessiva dell'ascolto strutturale (quell'ascolto, per Adorno, in grado di restituire a pieno la coesione del particolare con il tutto e il senso del suo essere storico). L'ascolto incontra un particolare silenzio della memoria che è al pari oblio d'ogni coscienza ossessiva del tutto, perso nell'essenzialità viva del singolo passaggio percettivo, e memoria di un qualcosa di 'ulteriore', oltre ogni immagine immaginata, un qualcosa cioè capace di dissodare il soggetto in virtù di una qualche *nigredo* temporale che è pure apertura del soggetto oltre sé stesso, verso l'incognito della terra *nel* suono e il deserto di riconoscibilità *nella* forma. In questo senso, va da sé che il silenzio in Feldman sia crocevia di alcune tendenze chiave della musica del Novecento - l'informale musicale, il materialismo sonoro postbartokiano, la dispersione temporale postwagneriana, le sequenze d'oblii armonici di Varèse e il senso dell'irradiazione sorgivo skryabiniano - che vedono già nelle poetiche di Debussy un loro primo indiscusso precorrimiento e un loro tardo compagno costante, oltreché forse il loro stesso destino ultimo.

## Scelsi: il tempo come emissione (*visarga*)

*Tutto questo universo giaceva in Lui non-manifesto;  
Egli lo manifestò per mezzo del nome e della forma.*

Brhadaranyaka Upanisad I, IV, 7

Prossimo, in gioventù, alle fila dei Futuristi, come attesta il brano *Rotativa* per due pianoforti e percussioni (1930), e coinvolto col tempo in un autentico approfondimento delle culture orientali, Giacinto Scelsi percorse un itinerario paradigmatico e fortemente alternativo nell'ambito della modernità musicale. Se nell'arco della prima metà del Novecento la tecnologia in musica si è espansa anche in virtù di una modulata conservazione di quegli stessi strumenti musicali che avevano dominato i tre secoli precedenti, affiancata progressivamente dall'affermarsi di strumenti elettroacustici e, quindi, elettronici, e da uno studio a largo raggio dei linguaggi musicali extraeuropei, tale espandersi è viepiù cresciuto all'ombra di un interrogativo irrisolto, o comunque difficile da inquadrare, relativo alle facoltà inconse di simbolizzazione del suono quali possibilità di un suo profondo agire espressivo. L'idea leibniziana che la musica compia un 'calcolo inconscio' si è sempre mostrata orientata ad accostare quel misto di controllo e ineffabilità che caratterizza la musica alle virtù precipue dell'analisi matematica, volte a calcolare l'infinito attraverso il finito, ma ciò non ha portato mai a cogliere sino in fondo, nonostante il contributo immaginativo del Romanticismo, come nel suo magnetismo 'senza corpo' la musica si renda radicalmente e profondamente simbolica. E a tale questione, in buona sostanza, sembra intesa l'intera opera di Scelsi, di fatto fuori tempo rispetto a ricerche semiotiche e stilistiche, e invece fortemente versata sul crinale che concerne la dimensione musicale del tempo e una singolare, diretta, e pur fertile, ed elaborata, esperienza della follia.

Qualcosa della bidimensionalità cartesiana su cui s'era formata la scrittura musicale deve essere rimasto ben oltre e forse nonostante le poetiche di Claude Debussy (ad esempio in Maurice Ravel), se ancor oggi Scelsi può apparire sorprendente quando ricorda la dimensione sferica e tridimensionale del suono<sup>2</sup>: *"En plus, le son est sphérique, mais en l'écutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions: hauteur et durée - la troisième, la profondeur, nous savons qu'elle existe, mais dans un certain sens elle nous échappe"*. E questa semplice osservazione rivela come le poetiche di Scelsi restituiscano *points de vue* corrispondenti ad aspetti complessi dell'infinito aperto,<sup>3</sup> provenienti da una radicata consapevolezza dei problemi nutriti dell'*humus* del Simbolismo, del Surreali-

---

2 G. Scelsi *Son et musique* Edizioni Biennale Roma e Venezia, 1981 p. 3.

3 Sull'infinito aperto e il buddhismo: A. Pjatigorskij *La riontologizzazione del pensiero Buddhista I* "Conoscenza Religiosa" 1978 pp. 342-366, citato in P. Zellini *Breve storia dell'infinito* Adelphi Milano 1980.

smo e direi anche del Dadaismo. Le sue amicizie di gioventù - andrebbero ricordati almeno Henri Michaux, Pierre Jean Jouve, Paul Eluard, Salvador Dalí - testimoniano un *background* dei meno provinciali, che fa di Scelsi un personaggio per molti versi anomalo nell'ambito della cultura italiana, non privo di tratti in comune con figure particolari come Giorgio De Chirico, Alberto Savinio (o, per altri versi, Roberto Bazlen). Mentre il suo decentrarsi come musicista lo avvicina alle schiere di taluni musicisti nordamericani, come Henry Cowell, Harry Partch, Conlon Nancarrow, Julián Carrillo o Ivan Wyschegradsky, che hanno lavorato in senso sperimentale, per una comunicazione appartata, degna del tratto iniziatico delle culture cui viene ispirandosi. Il suo trasmigrare attraverso le esperienze europee, da Skrjabin a Berg, dal Simbolismo al Futurismo, tarda a concedergli un vero tratto distintivo, fin quando almeno, ma ormai col 1952, Scelsi non intraprende, come traduzione musicale di alcune cruciali esperienze sul suono risalenti agli anni, immediatamente precedenti, del suo ricovero psichiatrico, l'avventura romana del gruppo Nuova Consonanza. Né potrà dirsi realmente riconosciuto in Italia, se non in questi ultimi trent'anni, e sulla scia di una riconsiderazione promossa da alcuni membri del *Ensemble Itinéraire* e dai *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt del 1982, in virtù di una dimensione del suono che sembra ricondurne il simbolismo ad un'universalità speculativa più ampia, memore di un'ancestrale alleanza tra numero e ritmo:<sup>4</sup> l'identità di mente e natura, infatti, si dà qui in un senso non pienamente letterale, ma in virtù di un'azione simbolico-interpretativa che non pretenda di fondare ontologicamente la conoscenza, se non, a sua volta, come azione e funzione, in modo circolare.

Nei *Quattro Pezzi (ciascuno su una nota sola)* (1959) una certa qual 'onticità del suono' - che si affermerà in brani di György Ligeti come *Requiem* (1963-1965), *Lux Aeterna* (1966), *Lontano* (1967), o per altro verso in brani anche molto lontani, per presupposti di massima, come *Ekphrasis (continuo II)* (1996) di Luciano Berio - viene appunto ricondotta qui ad una funzione simbolica più universale<sup>5</sup> e, pur nel suo trascendentalismo, non propriamente ontologica. Le meta-abduzioni sull'infinito, che costituiscono nel loro complesso le metodiche dell'intuizione, si rivolgono in questo specifico frangente a una pratica corporea che converta il mito occidentale della 'certezza del dato' al senso orientale della concentrazione nell'*ómphalos* (il cinese *Ch'i*). Rispetto al fondo psichico del processualismo di Varèse, la corporeità del suono di Scelsi è ben più che archetipica, è quasi immediatamente cosmica. La *Suite* per flauto e clarinetto (1953), rispetto ad un brano paradigmatico di Varèse come *Density 21,5* (1936), mostra – finanche nella sua maggiore completezza timbrica - un'idea di profondità del suono che rimanda a uno spirituale "essere attraversato"<sup>6</sup>. Ma tali concetti, che per Scelsi sottendono ad una predisposizione metafisica, non sono boezianamente riconducibili

---

4 G. de Santillana – H. von Dechend *The Hamlet's Mill* Boston 1969, tr. it. Adelphi, Milano 1983.

5 G. Borio *Apparitions, un pezzo di musica auratica* in E. Restagno (a cura di) *Ligeti* EDT, Torino 1985 p. 69.

6 G. Castagnoli *Suono e processo nei 4 pezzi per orchestra di Giacinto Scelsi* in 'Quaderni sulla Musica .Nuova' 1987.

a termini platonico/aristotelici. Il salto verso la 'seconda navigazione' si approssima alla concreta e insostituibile pratica del *respiro*, che salderebbe mente e corpo, contemplazione e azione, sull'asse dell'intendersi dello spazio percettivo nello spazio delle cose, ed è tutt'al più avvicicabile al *pneuma* di un prefilosofo come Empedocle o al *batheias phren* eschileo (letti oggi, per quanto è ragionevole, nell'eco delle teorie orientali dei *chakra*). È quindi un Oriente molto diverso da quello di John Cage: decostruzionistico quello, e teso ad una sospensione paradigmatica della connessione, pur nella consapevolezza di una fondamentale ritmicità del suono (in vista d'uno svuotamento del soggetto compositore/esecutore/ascoltatore); più attentamente mitico, antropologico e cosmico, questo, volto ad una radicalità del simbolismo che il Surrealismo sembra predisporre, secondo cui il vuoto è il *Wu* del *Tao te Ching*, soggiacente all'indiscernibilità dell'identità come infinito in atto. Il distacco poetico di Ravel, l'*epoché* di Webern, certo vuoto formante di Ligeti o il *vacuus decostruens* di Ferneyhough tendono, seppure in maniere diversissime, ad una sospensione/sostituzione d'ogni ipotetico substrato costitutivo, in vista di un'apertura effettiva verso il possibile. Mentre qui ogni dato, in quanto incontro della certezza sensibile, è contemplato nel sentore costante dell'ombra che cela, secondo una prospettiva che s'incontra forse solo in Jung e in Hillman, e che Scelsi incrocia tra salmodia e invocazione in *Preghiera per un'ombra* (1954) o, acusticamente, nella ricerca del vuoto come ombra interna alla pura potenza del suono/spazio, in brani come *Hurqualia* (1960). In *Kya* per clarinetto e sette strumentisti (1959) la fusione del suono porta, per dirla con Jung, ad una dialettica tra *animus* e *anima*, così come la trasparenza *yang*, in brani come *Tapis* (1987) del coreano Isang Yun, rimanda a uno *yin* soggiacente e nutriente. Tra percezione e simbolico si compie una parabola musicale che s'integra con quell'analoga parabola visuale secondo cui, da Cézanne a Klee, sino a Tapies, Burri o a Beuys, una nuova curvatura dello spazio visivo è venuta fondendosi con le strutture dello spazio simbolico, sino a raggiungere la *materia mater* del colore e delle cose. Da Debussy e Scriabin a Webern e Berg, fino a Scelsi, il tempo spazializzato ritrova nessi energetici tra simbolico e acustico. Nella potenza orchestrale resta il tratto dinamico del sublime lucreziano di Venus.

La *liason* tra surrealismo e intuizionismo, colta in particolare da Merleau-Ponty, rimanda così un corrispondente nesso tra simbolismo e organicismo, nel modo evidenziato da Whitehead, al fondo di un'idea di tempo come *pratibha*, intuizione creatrice dell'organicità vivente<sup>7</sup>; idea, che Gadamer coglie nell'*imago* platonica di *aion* (il tempo è “immagine mobile dell'eternità”, *Timeo* 37d)<sup>8</sup>, non dissimile dal concetto di *durée* bergsoniana (*chrònos*: quantità del tempo; *aion*: qualità come energia e permanenza), sebbene non pensata in contrapposizione ma in completamento con la quantità,

---

7 M. Merleau-Ponty *La nature* Éditions de Seuil, Paris 1995, trad. it. Cortina Milano 1996; N. A. Whitehead *Nature and life* Chicago 1934, trad. it. p. 77, e *Adventures of Ideas* MacMillan, New York 1933 trad. it. Bom-piani, Milano 1997 (VII); U. Eco *Estetica indiana ed estetica occidentale* in *La definizione dell'arte* Mursia, Torino 1985 p. 76.

8 H. Gadamer *Das Rätsel der Zeit* Ge.We. (IV) trad. it. Zanichelli, Milano 1996 citato da De Lisa (cfr. qui nota 8).

come avviene al fondo di *Aion*. *Quattro episodi di una giornata di Brahma* (1961) per sei percussionisti, timpanista e orchestra. Brahma, l'immenso, è il creatore, l'ordinatore del cosmo, e si completa nelle divinità di Visnu, il permanente, e di Siva, il trasformante e tremendo. De Lisa ricorda, con Schneider, l'inizio *ritmico* che si propaga nell'*Om* (per il piano acustico (l'*Akasa*) delle *Upanishad*, secondo i *Vedanta*), volto ai principi di una combinazione orientata di vocali ( *a, e, i, o, u, m* ) entro cui si dispone l'universo ritmico e sonoro da cui emana l'intero mondo materiale. L'anima ritmica del mondo è *aion* e *psyché*, nesso d'individuo e cosmo, soggetto e oggetto<sup>9</sup>, nell'area semantica in cui la radice *\*aiw-* si associa, per Benveniste, a *\*yu* e *\*yuwen*, origine del sanscrito *yuvan* e del latino *iuvenis*. Essa riconduce anfibolicamente l'*aevum* (*aion*) al *puer* e il *tempus* (*chrònos*) al *senex*. In questo senso, il *karman* tra *samsara* e *nirvana* emana (*visarga*: emissione) dal ritmo originario, riconducendo l'impossibilità dell'esistenza separata (*anatta*) e l'impossibilità della permanenza (*anica*) a un non-dualismo mitico e rituale, che coglie l'*atman* dell'esperienza tramite un'esclusione incrociata di definizioni parziali (*neti - neti*). Il nesso della Trimurti (Brahma, Visnu, Siva) collega creazione e trasformazione in un sistema di polarizzazioni che tesse il sostrato di tutto ciò che, per la mente, cade nelle categorie di spazio/tempo/causalità. Né il riferimento si chiude a Brahma: un brano come *Hymnos* (1963) per grande orchestra sembra rimandare all'esperienza del *kundalini*, all'idea di tempo come danza di Siva. E in questo senso, andrebbero intesi, ad esempio, i frequenti riferimenti sonori, musicali e temporali del *Tantrasara* d'Abinavagupta. Per altro, nemmeno le ricerche di Scelsi possono essere circoscritte all'India, mostrando interesse per la cultura mongola, tibetana, giapponese e cinese. Il tempo s'orienta sullo sfondo di un mito spaziale archetipico, la cui spazialità non letterale restituisce la faccia simbolica di un continuo che è pure 'ritmo', in un'identità sincronica e monadica<sup>10</sup>. E tale confronto sembra non arretrare nemmeno di fronte alle ontologie occidentali che, dopo la fenomenologia del tempo di Agostino (*Confessiones*, libri X e XI), hanno provato a porsi a primo fondamento del tempo: la dialettica oppositiva tra Essere e Nulla di Hegel, quella primariamente etico-ontologica del rivolgersi della *voluntas* in *noluntas* di Schopenhauer, quella posta tra scienza arte e vita dell'Eterno Ritorno di Nietzsche o quella di Heidegger che individua uno iato radicale tra esserci ed essere.

Tale consistenza d'unità e molteplicità, e di permanenza e impermanenza, entra nelle strutture sim-

---

9 A. De Lisa *Temporalità e mistica del suono in Aión di Scelsi* in 'Sonus' 18 X 1998, p. 61: secondo i neutri vedici *ayuyus-* per E. Benveniste *Expression indoeuropéenne de l'"éternité"* 'Bull.Soc.Ling.' XXXVIII Paris 1937: "forza vitale ... suscettibile di identificarsi con la vita stessa oppure con la durata". De Lisa rimanda poi a M. Schneider *El origen musical de los animales-simbolos* Barcellona 1946, trad. it. Milano 1986.

10 In senso meta-matematico, questo può non essere privo di nessi con l'origine orientale del triangolo di Pascal (attestato nel *Ssu Yuan Yü Chien* (1303) e noto in India "fin da tempi remoti") o con l'interesse di Leibniz e di Wronski per l'*I'Chin* J.Needham *Science and Civilisation in China* III Cambridge 1959 trad. it. Einaudi Torino 1985, p.171 e 362 e ss.

boliche del pensiero di Scelsi sino a farsi tratto compositivo. "In questo modo non fa scandalo trovare nella musica scelsiana - dice De Lisa<sup>11</sup> - insieme, le ottave e i quarti di tono (la massima conferma e la minima soglia della diffrazione dello spazio prospettico temperato della musica occidentale); in questo modo si capiscono gli scivolamenti micro-tonali, i glissandi sospesi, la scoperta della profondità del suono nella bidirezionalità degli armonici, la pulviscolarità micromelodica e microritmica dei battimenti; si spiegano anche il 'vuoto intervallare' e la circolarità formale". Per contro, compositori successivi come Jonathan Harvey, George Benjamin o Emmanuel Nunes approfondiranno ulteriormente questi orizzonti con risvolti tecnici ancora diversi e in varie direzioni. E l'immagine di fondo, appunto, a cui tende il progetto occidentale di composizione che ne consegue, nel momento in cui sembra attuarsi un dialogo su piani ben più ravvicinati con musicisti giapponesi come Toru Takemitsu, Toshio Hosokawa o cinesi come Tan Dun o Guo Wenjing, si apre al sentimento simbolico di un'identità che colga *nel suono* la coesione del molteplice.<sup>12</sup> Tale musica, quasi fosse uscita da una pagina dello *Zuang-zi*, intende parimenti armonizzare e turbare: "La mia musica comincia con il timore che vi ha dato infelicità; continua nell'abbandono che vi ha suggerito docilità; finisce nello sconvolgimento dell'anima tutta intera che vi ha portato a uno stato di stupidità. Lo stato di stupidità provoca l'esperienza del Tao. Il Tao può sostenervi e accompagnarvi ovunque e sempre"<sup>13</sup>.

*Ed ora il suono è nuovamente  
gigante  
cosmico  
che tutto avvolge.  
Ma anche con prospettive  
se così posso dire per spiegare  
una cosa inspiegabile  
con parole  
che mi fanno pensare.  
Però io non posso pensare  
Sento tutto ciò  
e ne sono avvolto  
e vi sono immerso.<sup>13</sup>*

---

11 A. De Lisa *op. cit.* Sonus 1998, p. 62.

12 Sull'arte fuori Europa: AA.VV. *Poetics Politics* Catalogo *Documenta X* Ed. Documenta 1997.

13 *Zuang-zi* trad.it. da trad. francese. Coll. Unesco Série chinoise 1969) Adelphi, Milano 1992, p. 127.

13 G. Scelsi *Il sogno 101* Quodlibet, Macerata 2010 (da *Seconda parte. Il ritorno*).





*Parole*



## Cartolina dal mare

*Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

Paul Verlaine

Un agglomerato azzurro di piccole case, chiese, campeggi ed arruffati capannoni, quasi strozzato da una catasta di monti invadenti come un'orda di nuovi inquilini. Una campagna super-efficiente, iperproduttiva, decisamente troppo ben pettinata, come quei bravi bambini, insopportabili, di certi sbiaditi film anni Quaranta. Una distesa biancosporca d'un entroterra invernale, infernale, e nebbioso, che muove nel dormiveglia le luci bianchissime d'un moderno viaggio in treno. Oppure gli indicibili colori in delirio, sfuggiti alla catalogazione, al tradire lagunare d'un assoluto giorno di luglio. Un variare troppo rapido, notturno, di lumi civili da una città vista dall'alto, in un attimo, per quel raccordo d'autostrada che proclama, con enfasi eccessiva, un ritorno tanto atteso. O, ancora, certi colori già quasi autunnali, i migliori, d'un morbido danzar di colline ai fianchi sfreccianti del rettilineo automobilista in ritardo e in riserva. O anche un ideale, ideologico, travolgente, ritmo lucente di palme, agavi, rododendri e trapananti pappagalli padroni in una passeggiata già quasi tropicale di un agosto da cartolina illustrata. O, per finire, proprio una vecchia cartolina dal mare che, in fretta, vuol raccontarci storie di chiese, coste, vette ed ombrelloni, rispuntata radiosa da un cassetto in disuso come un ricordo involontario (ma allora così importante).

Sono immagini a stralci, queste, prese a caso da quella brezza mentale che spesso fuoriesce dai sogni, da certi pensieri laterali che sorgono quando riposiamo gli occhi un istante, dai normali ricordi quotidiani, e che spesso ancora intrica certo appartato gesticolare letterario. In tutto ciò che vorremmo fosse la nostra esperienza estetica, questi sono, nella loro quasi impossibile determinazione, fasci eccedenti d'informazione, che si accatastano per le polverose cambuse dei letterati, quali oggetti, si dice, efficaci per ogni effetto di un qualunque 'uscir fuori'. L'eco della natura, con tutto ciò che di umano appare fuso ad essa, come in queste immagini presa nei reticolati del sogno e della memoria, e che infine costituisce il nocciolo di ogni vero effetto straniante della parola, attraverso secoli di tele e dipinti, di romanzi e pagine di diario, e lungo l'infinito viaggio *sur la mer libre* delle esperienze del mondo e della follia, ritorna nei cataloghi dell'estetica sotto la fredda sigla concettuale di 'bello naturale': puro prodotto d'artificio, spesso costituito da consumatissimo mestiere, l'oggetto d'arte non totalizzerà mai il campo della nostra esperienza estetica, che anzi probabilmente nemmeno ci sarebbe se non fosse per quell'area di suggestioni che si muove a noi dal diretto sguardo oltre la finestra.

E non è bastato un per altro caparbio pregiudizio idealistico secondo cui il bello naturale non esiste, durato quasi due secoli ma sconosciuto ancora a Kant (il quale fonda le più acute determinazioni della *Kritik der Urteilskraft* a partire proprio dalla *Naturschönheit*), a far sì che, dell'esperienza estetica della natura, non rimanesse alcunché. Ciò che invece s'impone al nostro atteggiamento nei confronti della natura è, fondamentalmente, una forte insicurezza che ci induce ora al ritegno, ora alla sospetta enfaticizzazione. Vittime forse di una spiritualità incapace di trovare la migliore distanza tra soggetto e oggetto (per proseguire in tale ambito di pensiero), ci sentiamo impacciati o insinceri nel parlare d'un semplice albero, e ritorniamo ai noti affari umani, ripromettendoci, nel migliore dei casi, di riservare a un tardivo romanzo ipotetico ogni abbandono fuori catalogo. Ma l'insicurezza, così percepita, ci parla di un varco semiaperto tra esperienza e follia che conviene comunque oltrepassare, se vogliamo che non si screpoli ogni manifestazione di noi. Ed è possibile che questo varco imponga strategie sottili, in equilibrio tra percezioni e segni, capaci d'una mobilità interstiziale, d'una fenomenologia eminentemente dinamica e fluida, qualcosa che restituisca a noi stessi quella nostra mancanza di controllo che si mantiene appena fuori dai regni della parola e dell'immagine statica. Qualcosa, per molti versi, più vicino alla musica nel suo ritrarsi dalle logiche della designazione e della descrizione e nel suo subordinarle a logiche prevalentemente funzionali.

Immagini come queste potrebbero accostare, nei modi di un Jankèlevich, ad esempio, le evocazioni naturalistiche dei *Nocturne* di Debussy o de *La mère*, o di Faurè, ma anche quelle più espressive di Mahler o di Berg. E potrebbero concernere brani tra loro molto diversi, come *Central Park in the dark* (1906) e *The unanswered Question* (1908) di Charles Ives, o *Klänge der Nacht* e la piccola raccolta pianistica *Im Freien* (1926) di Béla Bartók, *Equatorial* (1934) e *Deserts* (1954) di Varèse, o *Des Canyons aux étoiles...* (1974) di Oliver Messiaen, *Jeux d'eau* (1901) di Maurice Ravel o i *Sechs Lieder* op. 14 (su testi di Georg Trakl) di Webern, sino a poetiche differentemente 'naturali' come quelle di Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Georgy Ligeti, Toshio Hosokawa di contro a simili eccessi (ma a base di tramonti *à la manière de* Gaspar David Friedrich) che una musicologia, oggi in disparte, amava accatastare attorno a tutto un repertorio di brani palesemente evocativi che va da *Le chant des oiseaux* di Jannequin (XV sec.) alla *Symphonie n° 3 in Es-Dur 'Rheinish'* op. 97 (1850) di Schumann o la *Sechste Symphonie* di Beethoven (1808).

Il sobrio ritegno che il moderno musicologo rivolge a tali gesti della scrittura nasconde la sua incapacità a tollerare lo scacco di una comunicazione verbale che, tra rappresentazione dell'oggetto e oggetto rappresentato (il brano musicale in questione), troverà, comunque, e in ogni caso, un resto che preclude l'identificazione. Nello stesso modo, l'obiezione secondo la quale ogni gesto mimetico della scrittura è indegno di ogni seria critica musicale entra nel merito d'una questione di etica della ragione non immediatamente inquadrabile. Il ricorso ad un'immagine naturale sarà detto comunque implicare un triplice arbitrio, nella misura in cui l'analogia si dice mezzo poco indicato per l'atteg-

giamento critico e la musica l'arte con meno riferimenti alla natura, la cui storicità insita nelle modalità analogiche usate risulta, in più, deluderne la purezza. E però qualcosa ancora va detto prima che si concluda con un verdetto affrettato: ci sono, soprattutto dopo che la poesia simbolista e la pittura moderna hanno optato per il distogliersi dall'oggetto, difficoltà 'classificatorie' nell'indicare quale arte più di ogni altra sia in grado di dare accesso a questo 'uscir fuori' del bello naturale. L'eco della natura non è mai pura. Perciò il ridondante scribacchiare musicologico attorno alle campagne russe evocate nel *Sacre du Printemps* ha pure, se assunto in modo critico, un suo precario momento di verità. La stessa natura, allorché si stemperi sino in fondo il concetto che la individua, è un'eco di ciò che al soggetto storico-sociale appare 'esterno'. E, ad esempio, il pianoforte, se interpretato come strumento caparbiamente agguerrito nell'impresa impossibile, e perciò tanto più interessante, di far cantare, con voce calda e sfumata, legno e ferro, non si muove in una regione molto lontana da quella che vede leggere nelle forme a rigore indifferenti della natura, le vicende interne di un soggetto appassionato, e che da tempo un'illustre critica letteraria ha classificato sotto l'etichetta puntuale di 'correlativo oggettivo'.

Che la natura viva il nostro sentire, come la corda percossa d'un pianoforte in salotto dice davvero la nostalgia per un'amica lontana, è un'illusione ineluttabile, un rimando tanto vago quanto imprescindibile che si mostra come una sorta di moderno e silente *haiku* sotteso ad ogni vibrazione. E la musica vive di questi rimandi, di queste intercettazioni. Per quanto possa apparire appendice ingombrante ad un pensare giustamente inteso a misurare le lotterie e gli incerti di un socializzarsi arruffato e doloroso, la sua presenza, come la luce lunare attorno al distributore di benzina in un quadro come *Gas* di Edward Hopper o in *Full Moon* di Allan d'Arcangelo, indica in sé stessa, come eco, la cosa che più importa.

## Prefazione a l'*Antologia dei poeti dell'Erbaspada*

*Verità, questo ultimo  
incondizionato, questo tacere  
in cui sfociano tutte le parole  
- da quando la verità  
è diventata condizionata.*

(R. Bazlen, *Quaderno E*)

Asilo per senzatetto, qualunque antologia poetica da sempre balza in groppa a quell'idea di un "pantheon della classicità" che, diceva Adorno essere comunque, in realtà, "una finzione della cultura neutralizzata".<sup>1</sup> La padronale pretesa di affratellare i tentativi nasconde quasi sempre, in letteratura, la volontà di incatenare una accanto all'altra divergenti aspirazioni alla totalità. Ogni opera d'arte si muove e si dispone in rapporto alla verità con atteggiamento suo proprio di radicale singolarità. Che poi questa volontà sia comunque destinata a cedere il passo sembra essere, nel momento in cui si pone, considerazione valida d'una benché minima attenzione. Ogni prodotto artistico, in misura diversa, tende alla sua fine, lo sa, e, in modi propri, allontana e al contempo avvicina il momento in cui apparirà la sua limitazione. L'atto di antologizzare la letteratura può tradire il desiderio inconfessato di realizzare anticipatamente una necropoli di classici o, come forse in questo caso, un 'cimitero di famiglia'. Chiunque si disponga a tale compito è bene che confessi a sé stesso tale interno intendimento e che, senza misconoscerlo, si appresti a saperci fare con esso. Un primo passo in questa direzione può essere forse il tentativo di ricreare nella prefazione quell'aurea che ogni prodotto poetico antologizzato ebbe al suo primissimo diffondersi, tentando di ascoltarne le fonti più interne, per poi, in un secondo tempo, se sarà possibile, rivelare una eventuale posizione critica che intenda evidenziare ciò che di vitale trova nel suo oggetto, trasformando il cimitero in un vivaio.

---

<sup>1</sup> T. W. Adorno *Minima Moralia ... Asilo per senza tetto* [auf deutsch]

## I. *La parola e il vuoto.*

Su Epitaffio di un vivo di Guido Reverdito

*Eppure giorno dopo giorno  
questa tua fuga silenziosa vedo  
come se il vuoto che gli àuguri pospongono  
alla vita ancora del tutto non t'avesse  
impovertita dell'alibi bugiardo  
d'esister clandestina tra di noi*

(Guido Reverdito, *Epitaffio di un vivo*, XIV)

*Epitaffio di un vivo* di Guido Reverdito è una silloge di quindici passaggi convergenti verso un unico luogo in cui l'io poetico costantemente pone il suo marmoreo interlocutore. Alcune di queste poesie furono motivo, già in sé isolate, di apprezzamenti e incoraggiamenti in un ambiente in cui la lingua è delegata al mantenimento della comune compostezza. A tali apprezzamenti il giovane poeta ha avuto modo di rispondere con uno studio accurato, giornaliero e passionale del comporsi linguistico. La sua presenza all'interno dell'attività di una rivista come l'*Erbaspada* è significata, non a caso, in maniera pressoché totale, dall'attività di traduttore. Le sue traduzioni di *La finestra* di Ghianis Ritsos o delle *Poesie* di Odysseus Elytis, dal neogreco, mostrano la pratica e la confidenza con una letteratura forse appartata, ma non per questo meno interessante e, soprattutto, rivelano una cura per la scelta lessicale che sicuramente non fa torto all'altezza dei tradotti.<sup>2</sup> Intanto, in tali attività, si raffinanano i mezzi di un'indagine che già lo distinguono in quell'ambito almeno in cui, qui, è inserito, e spesso lo pongono nel ruolo di suggeritore segreto e attento represso dei collaboratori che con lui lavorano attorno al *Erbaspada*. Non sarà quindi una sorpresa notare in queste poesie una passione per il modulo alto della parola, una cura estrema nella disposizione del verso e delle immagini, che solo un rapporto professionale, direi, con la parola può garantire. La trama a poemetto di questa raccolta non sembra coordinarsi con l'intento di formulare l'"epitaffio" d'alcunché, né entrambi questi elementi si incontrano in immediata ovvietà con il sottotitolo 'dialoghi minimi'. Tra 'dialogo' ed 'epitaffio' c'è, semmai, la massima distanza possibile, e proprio in tale distanza trova forma la poesia. La situazione di ambiguità iniziale si espone come tema musicale ideale per un gran numero di variazioni: semplice, lineare e, parimenti, ricco di possibilità. L'intera silloge, letta come una forma a tema e variazioni rivela, tra l'altro, anche il gonfiarsi dei segni, il complicarsi, dalla prima alla quindicesima poesia, delle trame d'incubo che infestano il rapporto tra l'io e il tu in questa raccolta.

---

<sup>2</sup> [Ghiannis Ritsos ... ; Odysseus Elytis ...](#)

In principio è una rottura, precedente alla poesia, l'uccisione di un bambino possibile, l'infrangersi di un cristallo che simboleggiava la sintesi in-cantata tra l'io e il tu, tra soggetto e oggetto; immediatamente il cristallizzarsi d'una posizione necessaria e dolorosa, in cui la voce poetica si spande di fronte al tacere del fantasma dell'interlocutore.<sup>3</sup> Quindi, le variazioni, ovvero i ricordi casuali, le immagini, la fatica di sopportare il tempo senza sogno, la riflessione affannata, il pentimento o il reincontro inatteso oltre misura, l'inferno, e infine la totale inappartenenza al mondo circostante in un'unica tensione verso una fredda alterità che, ferma, ci porta con sé. Detto ciò, è inutile ritornare altrimenti sulla vicenda che collega i vari momenti; basta invece sottolineare il vuoto che li fonda e li nutre. Attorno a tale vuoto la poesia di Guido Reverdito si arrischia in una fortissima pressione, nel tentativo di innalzare il tono il più possibile, affinché qualcosa di questo duro vuoto si sciolga. I rischi che si corrono sono evidenti a chiunque si appresti ad una analisi storico-sociologica dei vocaboli usati, ma il tentativo ha, dal punto di vista espressivo, la sua ragion d'essere. Impensabile un futuro di questa poesia, almeno questa è la mia opinione, se non in un diverso rapporto con il vuoto, con l'altro e con sé stessa; ma certo anche questo dato è coerente con la raccolta e ne rafforza la lettura.

## **II. Il caos della contingenza.**

*Su Poesie di Renato Banchi*

*Fu per un'impazzita filologia  
che mi trovai a pensare che 'hapax'  
volesse dire 'senza pace'  
e per questo il mio amore fu tale;  
poi rinchiusi il quaderno senza follia  
e pensai che, forse, teorema discende da  
Dio.*

(Renato Banchi, *Poesie*)

Disordinato e volutamente scomposto, il modo delle *Poesie* di Renato Banchi si fa programma del suo rifiuto di ogni *labor limae*. La parola sgorga da un luogo che non tollera ritorni, né d'altra parte la ragione che lo vaglia sembra capace d'alcuna sua mimesi o sistemazione. I suoi momenti culminanti giungono alla voce come *lapsus*, accolti quali agnizioni da un ragionare consapevole della loro verità. Perciò il verso 'spettinato' ha più da dire, e il pensiero che si abbandona ai suoi luoghi comuni nutre più di ogni affamante intelligenza. La poesia è un *hapax*, che, come il moto di spirito, non è affatto il più insigne prodotto dell'intelligenza del soggetto pensante, quanto il procedere

---

<sup>3</sup> La ... *Si uccide un bambino ..*

d'una sua apertura in esso verso l'altro. Intelligente, se mai, è l'accettazione di questa faglia, il lasciarsi passare che il soggetto gli concede. Ma con la verità non è possibile un rapporto senza resti, una totale identificazione, ed è per questo che il poeta, o almeno questo poeta, è rigettato nel caos della contingenza. Allucinato dal *daimon* del vino o dalle promesse di amori interrotti è sempre lo stesso muro che lo sorprende: il dettato di un sapere insufficiente, estraneo ed esterno, che non è né guida, né svezzamento, ma ancora caos incalcolabile. Così al gusto della ferita si aggiunge l'aroma sarcastico dell'assurdità, dell'impossibilità di trarre da essa modelli per un vivere futuro: “ ... andavo cercando muri calcinati / e gore di ricordi / ma quando sostai ai bordi del mondo / non ebbi risposte / solo pausa / al mio dolore.” E, d'altra parte, non è possibile nemmeno confidare sulla stasi dell'indifferenza, perché “c'è sempre un pretesto, una magia / a-simpatia che t'attacca la musica / e allora s'inarca d'azzurro / e tutto diventa, poi memoria ...”. Il caos è proprio questo mondo sconnesso, in cui, rifiutato ogni nuovo modello 'divino-paterno' e ogni traccia di dettame autoritario, ci si muove inebetiti con sguardo bambino rivolto sbarrato verso le gigantesche proiezioni della nostra impotenza. Il soggetto cosciente, protagonista di questo suo epilogo senza fine, contempla le rovine di sé, i resti che son rimasti dopo la vendetta della verità, e accetta la lezione senza fiatare (ben lungi ancora dal poter ricostruire). Qui bisogna prestare attenzione, perché in questo caos senza periodicità, la poesia di Renato Banchi è, almeno in quest'ambito letterario, l'unica che tenti ancora di prendere le parti di quel soggetto della poesia lirica tramite il quale l'individuo dell'età contemporanea ha indagato “da Hölderlin a Rilke”, direbbe Foucault, “le forme della sua finitudine”.<sup>4</sup>

Responsabile di questa schiacciante tradizione, questa scrittura deve ancora dimostrare di saper aggiungere qualcosa al 'già detto', nel senso almeno di saper descrivere davvero i confini ancora concessi a questo nostro fantasma di soggettività ragionante, senza resistenze o reazioni al suo nuovo ricomporsi storico e linguistico. Certo, la capacità di vivere senza reprimenda nel disordine della parola è già molto. Significa che non c'è più ombra d'alcun atteggiamento possessivo o geloso con la verità. Il prossimo difficile passo, quello tanto atteso, che deciderà del valore di questa impostazione, sarà di imparare ad ascoltarla.

---

4 Nella *Conclusion* di *Nascita della clinica* M. Foucault evidenzia, parlando della medicina moderna, come “questa esperienza medica è perciò stesso apparentata ad un'esperienza lirica che ha cercato il proprio linguaggio da Hölderlin a Rilke. Quest'esperienza, che inaugura il XVIII secolo e alla quale non siamo ancora sfuggiti, è legata ad un ritorno alle forme della finitudine, di cui la morte è senza dubbio la più minacciosa, ma anche la più piena”. Poche righe prima spiega, infatti, questo fenomeno così: “In realtà, la medicina offre all'uomo moderno il volto ostinato e rassicurante della sua finitudine; in essa la morte è detta e ridetta, ma al contempo scongiurata; e se annuncia senza posa all'uomo il limite che questi porta con sé, gli parla anche del mondo tecnico che è la forma armata, positiva e piena della sua finitudine”. - <M. C... *Normale e patologico* Einaudi ... >

### III. Sincerità metodologica.

Su Note carsiche di Riccardo Ferrante

*Un pennone infinito  
mi squadrava dall'alto  
mentre li osservavo fuggire;  
chissà Biagio - allora -  
dove si nascondeva.*

(Riccardo Ferrante, *A Grado*)

In *Note Carsiche* Riccardo Ferrante vive un tentativo di conciliazione veramente inedito, a mio avviso, tra poesia e prosa. Attento ascoltatore di sé stesso attraverso l'analisi delle sue vicende ambientali, Ferrante, nato a Trieste ma vivente a Genova da tempo, propone una presa di coscienza razionale di ogni elemento storico sedimentatosi in quello che sembra delinarsi come il suo particolare destino. Tra Genova e Trieste, tra poesia e prosa, tra 'pulsione odissea' e riflessività, la sua scrittura apre ad una analisi 'dal vivo' di tutto ciò che di 'folle' si è vissuto in questa tradizione, di tutti coloro che *“hanno perso la testa”* in questa storia. E intanto progetta, attraverso il momento riflessivo a cui la poesia rimanda, un sapere fare, un *modus vivendi*, un metodo, inteso come 'via' *“... per rischiare di essere felici ... a prezzi d'occasione”*. Ad una prima lettura, il letterato individuerà evidenti echi montaliani; in realtà di Montale qui è rimasto il forte intento etico a non lasciarsi andare al flusso oscuro del puro significante, del puro suono della parola, del puro sedurre della sintassi. Tra logica del pensiero e seduzioni della lingua qui si cerca un qualche incontro. Certamente più interessante, se non altro perché vivo, il suo rapporto con il romanziere Fulvio Tomizza, con il quale, per il quinto numero di *L'erbaspada*, dedicato alla cultura triestina, da lui curato, ha intessuto un dialogo in cui è evidente sino a che punto egli condivide con lo scrittore la fiducia in un ascolto interiore di quella particolarità ambientale e storica che li determina. Nelle sue poesie il dialogo con Tomizza si riflette soprattutto come precario tentativo di compiere un esilio, una distanza dalla felicità, che sappia vivere nella memoria di una regione abituata da sempre all'arsura della contingenza.<sup>5</sup> La *“perizia rotta al rifiuto”* e avvezza ad un desiderio difficilmente collocabile, *“(coito 'interruptus' da sempre)”*, di una terra come quella istriana che vive della memoria di una promessa storicamente sepolta, si somatizza in un gesto, né illuso, né incantato, consapevole in prima istanza della sua costitutiva precarietà: nave in bottiglia, rilasciata ad un mare senza limiti, al caos. E, pure, nel luogo che in questo mare più conta per la vita, ossia l'incontro, si riproduce lo stesso adatta-

---

5

...

...

mento consapevole e provvisorio: “*Contro i cenni di scollamento / per ciò che mi circonda /- quando comincio a perdermi / per improvvisa angina mentis - / ho i tuoi capelli / e il tuo sguardo / e il tuo grembo*”. Si tratta di prime ma lucide esperienze, e visioni, dal gesto ora più abbandonato, ora più duro, che tentano come nucleo fondante della poesia, una *definizione* (etica ed estetica) della *sincerità*.

Il rischio, se c'è, sarà forse nel farsi meccanico di una scrittura che promette piuttosto la totale, radicale apertura alla vita; ma questa responsabilità va ben più in là del mero fatto letterario, e non saremo noi a dettare al *medium* di questa poesia l'*iter* del proprio destino.

#### **IV. La metafora assoluta.**

*Su Poemetto indiano di Paolo Bernardini*

*La morte soltanto poteva  
Scioglierlo dai dubbi irrisolti  
A cui Wilhelm era crocifisso:  
Però la morte era fuggita*

(Paolo Bernardini, *Riflessioni di W. H.*)

Se, tratto, com'è, da un apologo di W. H. Wackenroder,<sup>6</sup> il *Poemetto Indiano* di Paolo Bernardini è immediatamente incamminato per i corridoi principali di un museo dalle più varie maniere romantiche, oltreché barocche o stile floreale, è forse che ogni etichetta, dal 'manierismo', al 'neoclassicismo', sembra mancare l'essenziale di questa poesia. Probabilmente, il suo gioco è un altro. Avulsa, qui, programmaticamente dalla vita, di cui tutt'al più si fa metafora lontana, la vicenda poetica di Paolo Bernardini approda a queste immagini a partire, è il caso di dirlo, da stilemi ed esperienze sperimentali. Ma se, nelle inedite poesie giovanili, Bernardini mostra già fastidio per l'attualismo di molta poesia recente, a cui per altro ancora si attiene, e se in un romanzo di prossima pubblicazione si esprimono pienamente, e disperatamente, le motivazioni vitali di tale difficoltà, in questo *Poemetto Indiano* egli sprizza totalmente fuori, con la dimensione di chi vuol svoltare, dall'orizzonte d'attesa dell'estetica dell'avanguardia. Il primo errore che si può compiere nell'accostare questo poemetto è nel crederlo un gioco estetizzante, tanto più ameno quanto più carico di stilemi d'altri tempi. Ogni gesto antico ed ogni innalzamento smisurato del tono parla invece di un desiderio che colloca tutto il suo oggetto nella scrittura, in maniera probabilmente pericolosa, nella misura in cui non sembra apparire quasi nessuna apertura ad altro oltre ad essa, ma certo carica di realtà interiore. La

---

6 ...  
...

serietà è, appunto, nel fatto che non ci sono soglie verso la vita, né, d'altra parte, ci si abbandona al puro fluttuare dei suoni, in quella musica in cui Benjamin individuava il paradiso della parola.<sup>7</sup> Piuttosto qui romba l'urgenza di una metafora gigante di un oggetto lontano, attorno a cui l'abside della lingua forma una voce aerea e monumentale al contempo, nell'urgenza più intransigente e ineluttabile di un desiderio senza altri canali. Nuova sensibile torre di Babele, la sua scrittura fa raccolta di tutti i gesti più alti di ogni accessibile letteratura al fine di realizzare in sé stessa l'immagine madre a cui il desiderio tende esclusivo. Da qui il poemetto, i decasillabi, gli endecasillabi, i novenari, e tutto l'apparato retorico, monumentale e soffuso, spesso anche raffinatissimo, che costituisce il narrante di una vicenda riscritta (e riletta): le figure del Santo, motore del tempo, della giungla caotica, degli amanti invidiati e del protagonista, bambino invecchiato, Wilhelm Heinrich, raccontano ciò che muore dietro questo labirinto letterario senza uscita. Traduttore dal tedesco, studioso di Michelstaedter e Weininger,<sup>8</sup> conoscitore appassionato di molti ambiti della cultura mitteleuropea e della filosofia classica e moderna, instancabile organizzatore di attività letterarie tutte volte verso il mondo e generosissimo indagatore di talenti coetanei, Paolo Bernardini è in realtà ben lontano da ogni intento ludico, ed anzi qui ha scritto con la disperazione contenuta, e talvolta bloccata, di chi teme di non poter nutrire la propria vita che di questo. Non sarà certo una lettura sbrigativa a promuovere i suoi incanti e la sua produttività, quanto forse l'indicazione, aperta e silenziosa, di ciò a cui il suo desiderio sembra mirare, se giova, e quando:

*Perché l'incanto non si spezzi  
nuvole non velino la luna:  
Grazie madre dei tuoi consigli  
la falce sola può abbattere il cedro  
egli dona i più teneri frutti  
dolci al palato caldi alle mie labbra,  
chè l'anca possente non ceda  
volgerò in canto l'offerta d'amore: ...*

---

7 W. Benjamin ...

8 ...

...

## V. *Costruzione di un abbandono.*

*Su Il Dauada di Guido Caserza*

*larve dietro rari sassi immote*

*forme assortite fitte nel meriggio*

*annichiliti paesaggi tra spiazzi finali*

(Guido Caserza, *Hemithynnus Hyalinatus*)

Le immagini dure, lucenti e plastiche, i suoni solidi e 'lisci', la sintassi scolpita e, parimenti, scivolosa della poesia di Guido Caserza sulle prime non lasciano spazio ad una lettura più *pensierosa*. I modi del dire distraggono il lettore dal detto; già dicono, significano di per sé, o, almeno, pretendono un'autonomia che, incompleta, contraddice e si ribella al concetto a cui essi rimandano. Estremamente plastico e scultoreo, il verso denuncia, se mai, un impaccio nel tempo; esso non fluisce, ma, volutamente (questo è ciò che importa), si blocca, nel tentativo mimetico-'fotografico' di *possedere* l'immagine, farne statica compagna fedele di una solitudine senza respiro. Compreso questo, si illumina, oltre i significanti, tutto il 'destino' di questa poesia: destino, in quanto non scelto, ma trattato, spesso subito, che qui procede brusco e bloccato come un proiettore. E, così pure, si spiegano le allegorie: l'*Dauada*, abitatore del deserto, senza occasioni di vita, attonito e sconvolto dal pietrificarsi della memoria nell'impossibilità di un recupero semantico del mondo, e, come il protagonista del film di Wenders *Paris-Texas*,<sup>9</sup> un esistente senza accesso al tempo, pietrificato nel deserto del suo centro mitico ed immobile; lo *Speaker Silenzioso*, luogo di una teologia assurda, surreale, è il parlatore di un fluttuare di immagini senza nucleo simbolico, o, meglio, il cui simbolo in frantumi è incapace di far gravitare attorno a sé i segni. *Dell'oggetto contemplato in se stessi*, la terza poesia, documenta un farsi cosciente di questa arsura, che da accesso al presentimento di un passaggio possibile dall'ulisside deragliato dietro il suo orizzonte senza presa all'uomo senza immagini, in quella qualche paura utopica, e forse illusoria, delle ideologie che da nuovo accesso al movimento, ancora ignorato, sconosciuto. Sino all'ultima allegoria, l'estrema l'*Hemithynnus Hyalinatus*, larva nella crisalide, che affida a questo stento il suo minimo vitale. Ed è il letargo, la pausa ghiacciata, catatonica... corrispondente a un lungo periodo in cui questa poesia (si leggano le date) cessa di scriversi.

A conferma dell'autodiagnosi, la scrittura ritrova quindi accessi regi alla vita, al tempo, al suono ed al vagito, magari ("...e dissigilla gli occhi la tua nascita"), che, pur trascinandosi dietro molti cocci, ciotole, frammenti di detriti e schegge del passato, comincia un processo di 'costruzione', tra-

mite una metamorfosi dell'immobilità petrosa in atto edile. *Toccata e sequenza*, *Sequenza per Valeria*, *Voci simultanee* e *Vocalità interposte* sono poesie spesso di una o due archi sintattici, ricche di nuovo slancio vitale, amore e non odio per il tempo, il ritmo percussivo della vita e gli spiragli oltre l'inorganico. Ultimo, il caso di *Recitativo a due voci pari per Antonella*. Seppure sia la più complessa e costruita di queste poesie, essa mostra ormai organizzato l'inorganico *tuareg*, nel senso proprio del farsi 'organico', organismo, corpo vivo, in armonia con gli elementi, erotico, addirittura, teso sin giù verso l'abbandono di sé, del proprio io. Da qui il superato desiderio edile appare un mezzo, ormai, non un fine; e la scrittura non avrebbe da gioire se, in seguito, dimentica, riprendesse calce e mattoni. Tutto dipende dalla maturità del suo *medium*, se sarà capace di vedere e di evitare i luoghi in cui la felicità contingente di un incontro può trasformarsi in dipendenza, necessità, promessa vincolante, forse soffocante, sino all'impossibile; cioè, se egli pure (almeno lui), oltre ad abbandonarsi al canto, avrà capito.

## **Intervista a Emanuele De Pon relativa alle attività della rivista *L'Erbaspada***

Inserisco qui un'intervista relativa al lavoro letterario di una rivista dei primi anni Ottanta, *L'Erbaspada*, richiestami da Emanuele Pon per una tesi di laurea incentrata sul lavoro delle riviste letterarie genovesi degli ultimi trent'anni. La propongo sulle pagine web di *SuonoSonda* per facilitarne la lettura agli interessati, sia quelli direttamente nominati, sia quelli che hanno partecipato a *L'Erbaspada* e non ho potuto nominare. Il testo qui proposto potrebbe subire modifiche, correzioni e aggiunte in seguito ad eventuali correzioni, precisazioni e interventi di chiunque mi segnali qualcosa da precisare. Così pure sono pronto a correlare l'intervista con ulteriori interventi in questa pagina, al fine di portare l'argomento a una maggiore chiarezza e, se la cosa fosse necessaria, a una maggiore pluralità dei punti di vista. Negli articoli di questo spazio web di *SuonoSonda* è possibile trovare il testo della mia presentazione a *L'Antologia dei poeti de L'Erbaspada* (di poco modificata) sotto la categoria Teoria, Estetica, Analisi. Per leggere le poesie degli autori a cui la mia presentazione fa riferimento è invece necessario, va da sé, acquistare il libro, rivolgendosi all'editore San Marco dei Giustiniani di Genova.

### **1) Com'è nato il progetto della rivista *L'Erbaspada*? Con quale intento e sotto quali auspici?**

*L'unica visione delle vicende relative a L'Erbaspada che posso fornire (che vanno dal 1984 al 1986) risente del fatto che già allora i miei interessi erano sostanzialmente musicali, mentre L'Erbaspada è stata un contenitore attraversato da temi letterari e filosofici, una rivista di studenti tra loro differenti in cerca di un autentico dialogo. Al Conservatorio avevo partecipato alle attività didattico-creative del maestro Raffaele Cecconi, all'interno delle quali mi trovai incoraggiato ad adattare testi diversi - alcuni recenti, come Pinocchio: un libro parallelo di Giorgio Manganelli (1977), altri classici, come L'opera da tre soldi di Bertold Brecht (1928) - al fine di allestire spettacoli suonati da noi studenti, grazie alle trascrizioni di Cecconi. Questo mi permise di maturare una formazione variegata, coerente con gli interessi artistici dei miei genitori che, in anni precedenti, s'erano appassionati a collezionare (con mezzi limitati, ma con successo) quadri d'artisti allora emergenti del calibro di Capogrossi, Fontana, Rotella, Baj, Scanavino, Christo, e*

*che avevano aperto, nel 1974, una libreria musicale nei pressi del Conservatorio che durerà trentacinque anni (mio padre suonava il pianoforte piuttosto bene), incoraggiati dal allora direttore di Conservatorio, il compositore Gino Contilli. Seguendo i miei, avevo potuto respirare la vitalità delle Biennali di Venezia degli anni Settanta: il 1976 e il 1978 (avevo 14 e 16 anni) erano gli anni in cui Philip Glass scriveva con Bob Wilson, Einstein on the beach; si poteva assistere a prime di brani di Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Luis De Pablo, John Cage, e per le calli della città era possibile incontrare una tuba e un piano che suonavano Unguis incarnatus est di Mauricio Kagel. Avevo potuto anche frequentare i corsi estivi di violino che il maestro Renato De Barbieri teneva presso il Mozarteum di Salisburgo, il quale, intuendo una mia attitudine chiaroscurale, mi propose brani sfumati come l'Humoresque IV di Sibelius. Intanto, presso i corsi di musica da camera del maestro Massimiliano Damerini accostavo classici come il Trio degli Spiriti op.70 n°1 (1808) di Beethoven, per violino, violoncello e pianoforte (mio fratello Graziano si diplomerà in violoncello), legato a un progetto di Beethoven attorno a Macbeth, e che da pochi anni era divenuto parte costitutiva della piece di Beckett Ghost Trio (1977). La mia presenza all'interno de L'Erbaspada risentiva, inoltre, di un'iniziativa, tenutasi a Genova nel maggio del 1980, grazie all'assessorato alla cultura della giunta di sinistra di allora, curata da Edoardo Sanguineti, Luciano Berio, Massimo Bacigalupo e Nicola Costa, e intitolata Parole per musica, in ragione della quale la città venne invasa dai più grandi poeti e compositori d'avanguardia del tempo, provenienti dalle nazioni più diverse. Memore di quell'iniziativa mi iscrissi, dal 1982 al 1987, ai corsi di Composizione e Analisi teatrale che Sylvano Bussotti (presente a Parole per musica) terrà presso la Scuola di musica di Fiesole. Luca Paolo Bernardini, che conoscevo dai tempi del ginnasio, mi chiese di collaborare a L'Erbaspada. E fu così che provai a gettare ponti tra musica e parole in una città appena uscita dagli anni di piombo, che tentava, senza ben sapere come, forme di dialogo tra opposti fronti, attraversata pesantemente da una sorta di 'ansia dell'influenza' e contrario, rivolta cioè verso le nuove generazioni, e a cui tentammo di fornire abbozzi parziali e forse non sempre adeguati di risposte.*

**2) L'Erbaspada era un prodotto indipendente: come avvenivano la sua produzione fisica, la sua distribuzione e la sua diffusione? Che tiratura aveva?**

*Devo riconoscere la mia immaturità pratica d'allora, che mi porta ancora adesso a non saper rispondere a questa domanda, se non molto parzialmente. Direi che del bilancio, dell'amministrazione e della stampa s'occupava soprattutto Bernardini, a cui sicuramente andrebbe rivolta questa (e non solo questa) domanda. Per altro, gli anni Ottanta, nella loro prima metà, sono*

*stati per me anche anni critici. Mio padre stava morendo di cancro ancora giovane, e in famiglia s'iniziava a comprendere, ma solo per gradi, e confusamente, che ciò poteva esser connesso (ma nessuno ce ne avrebbe dato conferma) al suo primo lavoro - una piccola ditta di coibentazione navale in via Mura del Molo - che aveva portato, lui e i suoi sette o otto operai (non pochi dei quali ebbero la stessa sorte), a contatto quotidiano con lana di roccia e amianto, non solo presso il porto di Genova, ma anche presso i porti di Mestre, Taranto, Bari e Trieste, in un'epoca in cui la tragedia 'amianto', più che sottovalutata (come ancora avviene oggi), era totalmente passata sotto silenzio, da più parti e per motivi, responsabilità e correttezza diverse. Mio padre ci chiedeva di proseguire senza esitazioni nel conseguimento dei nostri obiettivi, ma in realtà non era facile. Non parlavo, se non a pochi, di queste cose. La vita mi sembrava offesa da un'incuria di cui non era possibile capire i contorni. Non avevo raggiunto nemmeno una maturità sufficiente per affrontare quei fatti: lavoravo molto, ma perdevo talvolta anche i contorni di alcune cose che facevo. La domanda, quindi, se rivolta a me, resta senza risposta, sul piano materiale. Vorrei però dire una cosa circa l'indipendenza (che non è mai solo un fatto materiale). Il nome L'Erbaspada mostra un'influenza montaliana che - nonostante l'ancora recente premio Nobel a Montale, nel 1975 - poteva trovare accoglienze ideologicamente contrastanti. E, a distanza di anni, credo che l'uso un po' troppo 'istituzionale' a cui noi abbiamo sottoposto Montale - proprio come certa avversione ideologica a tale 'marchio' da parte dei seguaci del Gruppo '63 - abbia mancato qualcosa d'essenziale ancora per i nostri tempi attuali: mi riferisco a una concezione davvero 'generativa' dei contrasti che poteva comportare il riferirsi a figure come Eugenio Montale o Edoardo Sanguineti e quindi ai loro padri ideologici, Piero Gobetti e Antonio Gramsci. Colui che tra noi aveva le idee più chiare circa l'armonizzazione di istanze di libertà e giustizia, era, direi, Sergio Luzzatto. Ma, né noi, che tentavamo una messa a fuoco del problema, né il contesto cittadino, e né forse quello nazionale, è riuscito a fare abbastanza in questo senso. Ed è così che, ancor oggi, un libro come Numero Zero di Umberto Eco suona come uno stizzito pugno sul tavolo da parte di una generazione che è riuscita, sì, a modernizzare il paese, ma in un modo per molti versi incompleto, perché non è riuscita, di fatto, a moralizzarlo. L'impresa, per altro, non era facile per nessuno. E poi le cose vanno anche un po' per conto loro. Valga un esempio apparentemente piccolo, relativo a L'Erbaspada: quando Bernardini mi chiese di scrivere la prefazione all'Antologia dei poeti dell'Erbaspada (1985), non avevamo ancora conosciuto bene la scrittrice Paola Guazzo, che collaborerà poi con noi fruttuosamente, e che - son convinto - avrebbe dato dinamismo, apertura, spessore e criticità storica maggiori a quell'antologia.*

### 3) La vostra rivista era indirizzata ad un tipo o ad una fascia di pubblico precisi?

*Dal punto di vista dell'attenzione alla ricezione si era poco attenti, un po' ovunque, a un qualunque equilibrio nel triangolo autore/opera/fruttore: in musica erano ancora di là da venire le critiche di Jean Molino e Jean Jacques Nattiez a quel 'primato del compositore' che aveva contrassegnato molta musica d'avanguardia, e che trovava corrispettivi letterari nei tentativi di mutare il mondo mutando il linguaggio. Non credo questo valesse però per le poesie presenti nei numeri de L'Erbaspada, quanto per alcuni saggi critici, e più per gli argomenti che per il linguaggio. Il più radicale dei poeti dell'Antologia mi è sempre sembrato Guido Caserza, che di montaliano aveva ben poco. Sapevo di una sua attenzione a Ungaretti, che però nelle sue poesie emergeva in modo, direi, piuttosto indiretto. Guido Reverdito e Paolo Bernardini mostravano doti di traduttori, lavorando, il primo, a La finestra di Ghiannis Ritsos (III numero) e curando un'interessante rassegna di poesia greca moderna (VIII numero); il secondo, traducendo poesie di Theodor Däubler (V numero), che scoprii essere tra i poeti musicati da Adorno, insieme a Mark Twain. Solo Reverdito riuscì in realtà ad approssimare le dinamiche esistenziali montaliane di Le occasioni, non tanto nei testi presentati nell'Antologia, quanto, direi, in Treno e Mirologio per l'Iran perduto (VII numero). Nei numeri della rivista, per altro, risultava ancor più significativa la parola di poeti non presenti nell'Antologia: Elio Grasso, Marco Berisso, Luigi Vallebona, Stefano Rocca, Umberto Curti, Albino Crovetto. Ed anche Sylvano Bussotti, per il II numero, ci aveva affidato alcune sue poesie che rifluirono poi nella raccolta Letterati ignoranti (1986), il cui titolo voleva essere una stoccata contro coloro che non avevano apprezzato Sandro Penna (tra cui avrebbe forse messo Montale e Sanguineti, ma non avrebbe potuto mettere Bazlen, in buoni rapporti con Penna): tali poesie verranno poi apprezzate da Andrea Zanzotto, come riferisce Luigi Esposito in Un male incontenibile. Sylvano Bussotti artista senza confini (Bietti 2013). Si trattò, insomma, per quanto concerne la poesia, di una produzione non pigra e coerente con le mediazioni che veniva tentando la rivista. Parlerei di un esempio da non seguire, invece, a proposito del mio Don Giovanni (VII numero), nella misura in cui - non sta a me dire se per immaturità o falsa coscienza - confonde i piani 'personale' e 'letterario', accennando a versi di Sanguineti per trattare una figura in realtà del tutto allegorica e archetipica. Questo lapsus contribuì a spingermi negli anni verso un percorso analitico intrecciato al percorso intrapreso da Renato Banchi (molto dopo la partecipazione a L'Antologia); tale percorso porterà Banchi a diventare anch'egli analista junghiano, grazie alla supervisione di quello stesso Franco Colombo (formatosi presso Franco Fornari e Silvia Montefoschi, allieva di Ernst Bernhard) che era venuto formando anche lo scrittore e psichiatra Marco Ercolani, capace più di Banchi (che non so se ha pubblicato poesie dopo la sua partecipazione a L'Antologia) di cogliere, direi, il difficile equilibrio*

*tra professione di psicologo e scrittura (e alla cui opera mi sento attualmente molto vicino, così come a quella della sua compagna, la poetessa Lucetta Frisa). Si capisce che, nell'insieme, comunque, il pubblico a cui L'Erbaspada aspirava - che esistesse o no, e che ne fosse degna o no - era un pubblico di autentici e variegati cultori della parola.*

**4) Quale era la posizione del gruppo redazionale nei confronti della diffusione della poesia, nella città di Genova e altrove? E quali sono le scelte e/o le motivazioni che hanno portato alla fine della rivista?**

*Il Teatro Carlo Felice non era ancora stato ricostruito: se ne vedeva i ruderi per i bombardamenti subiti durante la Seconda Guerra Mondiale. Il Porto Antico era recintato da ondulati metallici: Porta Siberia era esclusa da via Mura del Molo e l'azione di Renzo Piano era ben al di là da venire. Palazzo Ducale era di un grigiore oggi inimmaginabile. I quartieri di ponente, che nei decenni erano diventati sede di un grande polo industriale, poi smantellato, erano anche divenuti luoghi di pesante inquinamento. Genova era, insomma, completamente diversa. Dal rapimento di Mario Sossi (1974) all'uccisione di Francesco Coco (1976) e poi di Guido Rossa (1979) ad opera delle Brigate Rosse, s'era passati attraverso tensioni drammatiche: l'Italia era venuta trasformandosi, e Genova era al centro delle sue problematiche. Un misto di creatività appassionata e di irrigidimento ideologico era stato raggiunto dall'eco dell'assegnazione del premio Nobel nel 1975 a Montale. E, di fatto, il nome de L'Erbaspada, avrebbe voluto essere un omaggio al Montale di Riviera (... bastano pochi stocchi d'erbaspada / penduli da un ciglione / sul delirio del mare, ...). Qualcuno tra gli studenti attivi nella rivista avvertiva forse più chiaramente l'intrico che implicava muoversi entro tali criticità. Ma non si venne a creare una linea unica. Luzzatto, realizzando un'intervista doppia a Indro Montanelli ed Edoardo Sanguineti (I numero), intendeva, credo, favorire una ricomposizione dei conflitti ideologici entro il medesimo alveo nazionale, secondo una visione storica presente anche, direi, nella sua intervista ad Henry Bernard Levy, relativa agli ultimi giorni di Sartre (IV numero). Altri hanno reagito invece con opposti cambi di rotta. Certuni difetti, oggi piuttosto evidenti, a mio avviso, negli otto numeri della rivista, relativi anche a una non comprensione delle esigenze del fruitore, potrebbero riguardare ancor oggi poeti fieramente smarcati da quella linea, e più criticamente sorvegliati: collaborando musicalmente con il gruppo d'azione poetica Altri Luoghi, a cui parteciparono Caserza e Berisso, con Paolo Gentiluomo, Piero Cademartori, Massimo Drago, Marcello Frixione e altri, mi è parso che le loro letture pubbliche favorissero ancora, efficacemente, la sperimentality dei loro testi, e che - per quanto si prefiggessero di non trattare il fruitore come un bambino - non volessero essere propriamente letti, ma volessero leggere dentro il fruitore i*

*suoi presupposti ideologici. E gli inferni che ne conseguono (penso a Malebolge di Caserza (2005)) rischiano di esser popolati quasi solo da mezzi diavoli, graziando così i peggiori, senza cioè mai compiere il salto 'pasoliniano' o 'sciasciano' (ma, onestamente, dovrei aggiornarmi ancora sul loro lavoro) verso i demoni più estremi delle mafie, delle industrie di petrolio, d'armi o d'amianto, dell'alta finanza, e delle collusioni più insidiose tra politica e affari. E mi chiedo se operazioni più consapevolmente orientate a conflitti creativi tra opposte opinioni, ai tempi de L'Erbaspada, non avrebbero favorito in seguito maggiori profondità psicologiche, da un lato, e maggiore coraggio pubblico, dall'altro. Per altro, la chiusura de L'Erbaspada, a parte tutto, sebbene sia raccontabile in differenti modi (probabilmente anche molto diversi dai miei), penso abbia coinciso, di fatto, semplicemente con l'ingresso nel mondo del lavoro dei suoi componenti.*

**5) 2014/2015: a Suo parere è cambiato qualcosa nella ricezione e nella diffusione della poesia a Genova? La situazione è migliorata o peggiorata? Quali possono essere stati i fattori di tale cambiamento? Che cosa si può fare per continuare l'opera di diffusione culturale, letteraria e specificamente poetica?**

*Il mondo è cambiato, ma è possibile ritrovare tratti di continuità anche nei conflitti. La morte di Edoardo Sanguineti - se posso dirne - può aver sortito un abbassamento della soglia critica o una maggiore disponibilità alla pluralizzazione, a seconda dei punti di vista, ricordando talune descrizioni degli effetti sulla cultura tedesca procurati dalla morte di Goethe. Sarò forse troppo schematico, ma penso davvero che l'influenza di Montale e l'influenza di Sanguineti possano generare oggi, nel loro insieme, la ricerca di un allestimento ottimale dei conflitti futuri tra istanze di libertà e istanze di uguaglianza, secondo quella che recentemente lo psicologo del lavoro Ugo Morelli ha definito 'conflitto generativo', e che incoraggerebbe un allestimento ottimale dei conflitti, sia a livello individuale intrapsichico, sia nelle relazioni pubbliche tra istanze ideologicamente contrapposte. Per quel che può contare la mia opinione, i non allineamenti de L'Erbaspada, mi appaiono perciò oggi non solo un difetto. Il difetto, se mai, potrebbe essere nel non aver saputo perseguire con più ostinazione una ragionata 'non appartenenza' letteraria, impegnata a trasformare la domanda 'libero con chi' in un'altra domanda, del tipo: 'libero per quale ragione'. L'espressione individuale si può fare, solo così, nella sua totale fragilità, più motivata di qualsiasi collettività presunta reale, perché conosce meglio le ragioni del proprio conflitto interno, della propria storia di conflitti, del modo in cui essi parlano anche per altri. Questo porterebbe, ad un invecchiamento dell'utilizzazione redazionale, editoriale e salottiera della psicanalisi: troppe volte abbiamo sentito scrittori, i più vari, prodursi in giudizi psicanalitici su altri, ma poi - se si chiedeva se avessero, loro, af-*

*frontato un'analisi – ci si sentiva dire che il loro controllo su sé stessi non glielo avrebbe concesso. Ciò che fa di Manganelli o Beckett, due scrittori più liberi, e più liberamente vicini al lettore, è un complesso di cose non facilmente circoscrivibile, ma tra queste, c'è l'aver affrontato i propri conflitti interni, sino a portarli a un livello espressivo, l'uno, grazie all'analisi con Bernhard, l'altro, grazie all'analisi con Bion e all'incontro con Jung. Da questo punto di vista, mi viene solo da aggiungere che sentirsi un vincente o un perdente in questi campi è pressoché ininfluenza: potremmo contare vari esempi di scrittori che pensavano di aver fallito e sono stati decisivi (Virgilio, Hölderlin, Kafka, Walser), di scrittori che hanno goduto di reale successo (Goethe, Hugo, Dickens) e di scrittori che hanno avuto successo in vita senza lasciare pressoché nessun segno. Mi fermo qui. Vorrei solo scusarmi, infine, perché di troppe persone non ho parlato, e posso immaginare che mi aspettino non poche tirate di orecchie per i più vari motivi. Per questo, chiedo se posso pubblicare questo dialogo sul sito di SuonoSonda ([www.suonosonda.it](http://www.suonosonda.it)), la rivista di ricerca musicale che dirigo in questi anni insieme alla compositrice Carla Magnan. Questo mi permetterebbe di correggere nel tempo errori di forma e di contenuto che doversi ritrovare, o che eventualmente mi venissero segnalati, e di ricordare gli amici (e, perché no, anche i non amici) de L'Erbaspada che ho inevitabilmente trascurato.*

#### **Indice degli otto numeri de *L'Erbaspada***

**Numero 1** (gennaio -febbraio marzo 1984) Dialogo con: Indro Montanelli

Dialogo con: Edoardo Sanguineti

Paolo Bernardini *Il tempo e le tenebre: Saggio su Carlo Michelstaedter*

Karl Kraus *Sulla lingua* a cura di Franco Caviglia

Riccardo Ferrante *Uccelli di Passo* Poesie Guido Reverdito Poesie

Renato Banchi Poesie

**Numero 2** ()

**Numero 3** ()

**Numero 4** ()

**Numero 5** ()

**Numero 6** ()

**Numero 7** ()

**Numero 8** ()

## In sogno

*L'età della ferita. Intorno ai 'Diari' di Kafka* di Marco Ercolani. Un invito alla lettura

Il sogno apre quel che la veglia chiude. La coscienza risponde al nostro mondo onirico soprattutto là dove crea ritorni all'azione, ma risulta anche sempre schiava delle sue intenzioni. Ed è a qui che il sogno interviene. La maturità non è tutto, almeno finché non è che la forma esteriore della responsabilità. Questo almeno è quanto sarei portato ad evincere dalla lettura di *L'età della ferita. Intorno ai 'Diari' di Kafka* di Marco Ercolani.

Per riordino neuronale o per intervento divino un sogno, in questo libro, smentisce l'impressione diurna che nulla possa aggiungersi ormai a quanto scritto sull'opera e sull'anima di Franz Kafka: “[...] quella stessa notte sognai di essere un filosofo praghese, contemporaneo di Kafka, che iniziava [...] a leggere e a commentare i *Diari* di Kafka [...]. Non appena sveglio, fu naturale tradurre quel sogno in un piccolo libro, *in questo libro*”.

E va da sé, che la *polpa* di questa citazione – lo dico perché questa è a tutti gli effetti e solo una recensione – è tutta interna alle tre parentesi quadre che io qui ho inserito per evidenziare il *nocciolo* di questo libro; polpa che il lettore potrà gustare solo leggendolo. Qui anzi dovrei fermarmi, se davvero fossi fedele al mio mandato di recensore. Ma tale fedeltà, in coscienza, sarebbe a sua volta tradita in sogno: ed il sogno di questo libro è, nel mio piccolo, il mio modo di leggerlo, cioè di tradirlo: tradimento a cui vorrei rimanere fedele, nella speranza che tale 'fedeltà al tradimento' tradisca una mia fedeltà al primato della possibilità sulla realtà.

L'arte di immaginare un punto di vista 'non facile' può rinnovare completamente una lettura che rischia di diventare suo malgrado 'facile'? Quando si arriva a Praga, oggi, e si vede l'immagine di Kafka celebrata quasi fosse un Mozart a Salisburgo, si comincia a temere che abbia perduto tutta la sua forza perturbante. Amare Kafka (non troppo diversamente si potrebbe dire di Mozart; come non ricordare la velata ironia di von Hofmannsthal alla prima edizione del Festival di Salisburgo) vuol dire, oltretutto cavalcarne la riproducibilità warholiana, restituirgli anche qualcosa della sua calibrata violenza perturbante. Emblematico nel testo di Ercolani è, in questo senso, il rispecchiamento col destino di Kleist, “il peggior della sua stirpe.”

Storia e inconscio sembrano, anche qui, i diodi che danno luogo al 'corto circuito' della scrittura kafkiana, contesa, per intenderci, tra Benjamin e Scholem. Ma l'angelo nuovo che questo libro coglie rimanda a una visione terza tra filosofia e interpretazione rabbinica: un altro filosofo – forse quel Felix Weltsch, che esplicitamente l'introduzione al libro chiama a protagonista del libro – potrà scrivere qualcosa che per struttura ricordi un poco *Anima* di James Hillmann, ma che per prospettiva sembri piuttosto calibrato a quella 'stretta fessura' verso il sogno che unisce Weltsch a Kafka e che intenderei qui come il versante più 'freudiano' del libro: necessità e libertà si contendono l'ontologia di questa filosofia, immaginata come interferenza tra eternità greca e creazione ebraica. L'età della *ferita* è forse la nevrosi a cui the Age of Anxiety di Auden sembra essere il sintomo? Ed è perciò che la *Weltanschauung* di Weltsch cerca una stretta uscita dal mondo che gli dia accesso al fuori-mondo di Kafka? Il libro di Ercolani trova la smentita al tutto-detto su Kafka in una coscienza del sogno che ha il coraggio di farsi sogno di un'intenzione. E ciò accade in virtù di una sua precisa cultura della ferita, che ne percorre tutta l'opera, e che qui mi è impossibile sintetizzare. Posso solo dire che, quando qualcuno trova il modo di restituire alla 'felicità' autori sommi nella loro ferita – su tutti, va da sé, Leopardi, Kafka, Beckett – la nostra navicella spaziale sembra ritrovare il suo assetto a noi congeniale. La potenza della loro reale felicità è misura della nostra comune e rimossa infelicità: un'opera espressa, fosse anche la più tragica, ride di gusto come sa ridere il pubblico al cospetto dei migliori comici. E poco importa se l'autore ribalta nella sua opera la più grande ferita personale. Come disse l'artista Giulio Paolini, l'opera d'arte autentica è quella che sa dimenticare il suo autore.

La vitalità che si riversa nella rivolta dell'opera verso il mondo, ed anche contro se stessa, è qui già tutto. Il silenzio di Dio in queste opere – intrinsecamente, vertiginosamente atee, e con la rapida forza divina con cui l'Arcangelo rese accessibile a Dante e Virgilio contro tutti i diavoli, l'ingresso alla città di Dite – sembra incarnare la stessa risata di Dio al cospetto della sua stessa essenziale inesistenza. Non meno che in questo modo accoglierei l'impressione di Ercolani di aver scritto, con questo libro, l'opera sua finora più felice. E perciò invito a leggerlo.

## Tra visione e commento. Breve invito alla lettura di *Pittorici idiomi* di Marco Furia (2019)

'Idioma' - come è noto - è parola che rimanda eminentemente alla lingua, a dialetti, a modi particolari del parlare che non recedono da una qualche dimensione collettiva, stabilita e continuamente contrattata ufficialmente, contrariamente a parole come 'idioletto', 'gergo', 'gramelot', 'cenno', il cui senso, non meno complesso, sembra riguardare piuttosto l'individuale, il particolare, l'appartato, l'insensato o quasi. Questo almeno sembra suggerire il più semplice studio della parola. L'accostamento alla pittura, implicato nel titolo del essenziale libro di Marco Furia, può essere accolto allorché s'intenda rimandare ad una analogia, per altro consolidata ben prima d'ogni approfondimento semiotico, secondo la quale anche le immagini 'parlano' e parlano chiaro: *ut poesis pictura*. In questo senso, *Pittorici idiomi* di Marco Furia sembra da intendersi quale libretto volto a tradurre dall'idioma 'pittorico' (per scelta delle immagini, oltreché perché il titolo questodice) qualcosa che si ponga nell'ambito del verbale, ma che a definirlo tale, e basta, senza nulla approfondire, non si è detto ancora - va da sé - un bel nulla.

Tornando a rileggere *Critica e commento. Benjamin, Foucault, Derrida* di Giuseppe Zuccarino [Graphos 2000, ora anche nel sito *La dimora del tempo sospeso*] alla ricerca di suggerimenti per raffinare, in modi finanche indiretti, i miei tentativi di scorgere pensieri dentro le opere e le poetiche di musicisti del Novecento (*focus* primario delle mie letture) mi capitava di fantasticare un'analogia ricerca attorno al tema del commento e della critica in un filosofo a prima vista poco più che tangenziale a questi ambiti, come Ludwig Wittgenstein. Si trattava naturalmente di un pensiero del tutto laterale, a cui nemmeno lontanamente mi sono applicato almanaccando nelle bibliografie più facilmente disponibili, e che grossolanamente potrebbe vedere (e farei bene a pensarci più attentamente) il primo Wittgenstein più vicino all'analisi logico-critica del linguaggio e il secondo Wittgenstein più vicino al commento. Ma se il pensiero va a Wittgenstein è perché da un lato è, direi, più rara la sua presenza nelle ricerche preziose di Giuseppe Zuccarino (almeno in quelle che conosco, e non è certo un limite di Giuseppe, se non da lui scelto), ma soprattutto perché la lettura delle opere di Marco Furia porta naturalmente ed esplicitamente a confrontarsi con il filosofo del *Tractatus* e delle *Bemerkungen*, per – e lì sta lo scarto che risponde alla domanda circa il *medium* della traduzione – farne, potrei dire, poesia critica del linguaggio.

Se è anche un poco tollerabile una tale prospettiva, ecco che è possibile - questa almeno è la mia proposta, qui - leggere con soddisfazione il libro di Marco. La scelta dei pittori e dei quadri non risulterebbe affatto indifferente, mostrando anzi un sapido understatement (al di là d'ogni luogo comune, per quanto nobile, della critica d'arte) che invita a uno sguardo primario, uno sguardo che si ricordi di se stesso prima d'ogni categorizzazione e che è, poi, a mio avviso, il ponte stesso verso la poesia. E rischierei di fare un torto al lettore se ripercorressi quadro per quadro, scopertamente, le parole dell'autore, avvertendolo però, questo sì, a non farsi ingannare dall'apparente semplicità, appunto, con cui Furia lo aggiorna con notizie di supporto e descrittive. La scrittura si ritrae qui volutamente al servizio del vedere, con l'intento di estrarre qualcosa di impalpabile, qualcosa che accosti quelle soglie che richiedono tanto il gusto fine della geometria quanto l'infinitesimale aspirazione della geometria per la finezza più estrema; sempre che se ne abbia il gusto. Ad un certo punto si dice (e volutamente non dico dove): "L'artista è il suo pennello e quel pennello siamo anche noi che osserviamo il suo dipinto". Ed è così che si delinea, in estrema sintesi, il nastro di Moebius in cui è presa la visione.

Percorrere tale nastro di Moebius vorrà dire esporsi all'esperienza della visione con la giocosità calibrata - si inizi a leggere - di tiratori con l'arco. La veduta in un quadro si scoprirà così essere un'integrità del vivere, un modo di vedere per cui vedere è un modo di esistere, qualcosa che ci può rivelare come la materia sia essa stessa un concreto altrove che influisce sul nostro linguaggio. In un'assenza di enfasi potrà manifestarsi aperta la proposta di un'armonia possibile, tra eterogeneità e integrità. Potrà accadere di sentirsi chiamati dentro la figurazione da una tela che si estrinseca come assenza/presenza lungo i limiti imposti dal linguaggio, di cogliere un tempo dello sguardo tra istante e vita, tra esistenza ed esserci, in cui l'immagine chiami il noi che si scopre incerto del suo essere o non essere, con un realismo che vuol dire innanzi tutto essere al confine del senso, proprio in quanto essere mondo. Ci accosterà la precisa ambiguità del essere e del senso di un mondo che rimane incerto, relitto, speranza, segno, traccia, impronta di una strada che è ancora 'luogo', in quanto è predizione presente di un qualche futuro, oscillazione tra il costruire e il distruggere che divengono sguardo umano in se stessi, superamento di ogni fanciullezza pur permanendo in essa tra tempo sospeso e storia.

Potrà accadere che ci venga incontro un personaggio in se stesso estraneo alla nostra forma di vita, forse intrigante come un pericolo potenziale, un mostro che per essere tale debba rimanere irrisolto, fermo in una persistenza enigmatica che rispecchi in sé la condizione aperta e fredda dell'essere stesso dell'osservatore. O piuttosto potrà accadere che una persistenza metafisica, bilanciata tra serenità e leggera inquietudine, permetta di entrare nell'emozione, di illuminarla dall'interno. O, infine, potrà accadere che un provvisorio e contingente ritrovarsi, un camminare dall'interno, si riveli,

con una complessa semplicità stilistica, immagine che parla con noi, fisionomia provvisoria che trapassi in cadenza emotiva, al pari passione e materia del quadro, comunicazione e suo perimetro materiale. Questo potrà accadere leggendo, vedendo Pittorici idiomi. Questa è la poesia critica che Furia sa estrarre, direi, dalla visione pittorica.

\*\*\*

Per la lettura del libro:<http://www.ebook-larecherche.it/ebook.asp?Id=234>

Si veda anche: Angelo Andreotti Marco Furia 'Pittorici idiomi', 2018 - Pagine a maggese

[www.angeloandreotti.it](http://www.angeloandreotti.it)

E, quindi, strettamente correlato, Marco Furia 'Iconici Linguaggi':

<http://www.ebook-larecherche.it/ebook.asp?Id=205>

## Tempo e nulla

a Hugues Dufourt

*Forme della singolarità. Da Michaux a Quignard* di Giuseppe Zuccarino (Milano-Udine, Mimesis, 2022) è un libro che favorisce la mediazione. Mi sento di affermarlo, pur comprendendo che tale idea possa risultare in qualche modo paradossale, in quanto il titolo si esprime apertamente a favore, semmai, della pluralità delle forme e dell'immediatezza della singolarità. Ma la lettura, che è anche sempre un po' un'indagine circa i rapporti tra titolo e contenuto, mi sembra riveli più sottese complessità. Si tratta di una raccolta di scritti capaci, senza violenze, di far affiorare da tali "forme della singolarità" una concettualità orientante ma mai chiusa, tanto intimamente sistemica quanto poco o nulla sistematica. Michaux, Leiris, Klossowski, Beckett, Char, Blanchot, Jabès, Caillois, Simon e Quignard sono autori già precedentemente studiati da Zuccarino, ma la raccolta è comunque irriducibile al novero d'una notazione insistita. Il libro è filosofico, certo, nei modi in cui può esserlo un lavoro totalmente votato alla letteratura, quando la critica letteraria non si mostra "interessata alla filosofia" (sebbene non manchino riferimenti a Hegel, Heidegger, Sartre o Derrida), ma si concentra appieno sullo sviluppo dell'esperienza di sé, essendo volta ad indagare davvero la singolarità di ogni evento di scrittura. Ma la disposizione dei saggi, che comunque li collega fra loro, li rende anche complici di un'esperienza ulteriore. Ed è in quest'ultima che credo si possa scorgere l'agire della mediazione.

Riferendomi ad essa, penso che il libro non abbia nulla da temere se, in questa recensione, proverò a far risaltare spicchi del suo valore quasi "usandolo", accostandolo a coordinate di pensiero a me più prossime, nate nell'ambito di una riflessione sul tempo musicale che non può rinunciare a una molteplicità di mediazioni. L'invenzione del tempo – poco importa qui decidere se si tratti di tempo razionale dell'orologio o di tempo inconscio della memoria involontaria – partecipa al nascere e maturare, specificatamente occidentali, della scrittura e della teoria musicale, in quanto passaggio da una dimensione antica (pitagorica ed eraclitea) dell'eterno scorrere del movimento, a una dimensione "creativa" *ex nihilo* (di origine sostanzialmente ebraica, ma parimenti moderna e dinamica) del cambiamento. Questa seconda dimensione, costruita tenendo conto delle conseguenze più ampie della rivoluzione cosmologica del XVII secolo, rivede e ribalta i rapporti tra necessità e libertà, tra mediazione e singolarità. In questo senso l'invenzione e costruzione del tempo (musicale e non) interroga quell'essenza della creazione (letteraria e non) che collega i saggi del libro di Zuccarino.

Sto parlando di razionalizzazione, di costruzione teorica del tempo musicale in cooperazione con le esperienze matematiche e scientifiche (di matrice araba) che hanno partecipato alla sua crescita? Sì, ma non solo. Sto parlando di una conversione che dia precedenza all'azione piuttosto che al pensiero teoretico? Il termine "singolarità" potrebbe suggerirlo, ma soltanto se ci si affidasse *in toto* all'accezione indeterminatamente oggettiva della parola. Senonché il libro è costituito solidamente sull'accezione soggettiva, più intimamente e propriamente letteraria del termine "singolarità". I letterati francesi avvicinati in questo libro, e qui spesso legati da esperienze variamente connesse all'immagine pittorica, interrogano ognuno a proprio modo la soggettività, eleggendosi talvolta a decostruttori di essa, spesso a suoi problematizzatori, se non a suoi dissipatori.

I volti negati ed evocati, e i segni, di Henri Michaux risultano quali emersioni da uno spazio interiore che cerca l'immagine nel suo farsi, nel suo emergere dal nulla. Un altro modo per avvicinare il perturbante si ritrova in ciò che scrive Michel Leiris parlando di Francis Bacon: «Non sembra forse che un'arte di tal genere, in cui quasi in ogni immagine la bellezza e la sua negazione appaiono sovranamente coniugate, faccia eco alla doppia natura di quegli istanti che assaporiamo come i nostri istanti forse più specificamente umani, quelli nei quali – affascinati, sedotti fino alla vertigine – crediamo di toccare la realtà stessa, di vivere infine la nostra vita, per poi constatare che alla gioia si associa una strana dissonanza: l'angoscia suscitata da quell'istanza radicalmente nemica, la morte, che ogni presa in apparenza plenaria della vita ci denuncia come situata nella parte più intima di noi?».

L'eco di tale "doppia natura" si fa oggettiva nella citazione, geniale, di sant'Agostino, da parte di Zuccarino, per definire le *delectationes morosae* al fondo delle immagini erotiche di Pierre Klossowski: «Quelle cose alle quali lo spirito ha pensato a lungo, compiacendosene, ed alle quali si è legato con il glutine della sollecitudine, esso le trasporta con sé anche quando rientra in sé, in qualche modo, per pensarsi. E poiché quelle cose che per mezzo dei sensi della carne ha amato all'esterno sono corpi, e si è mescolato ad essi per una specie di lunga familiarità, né può portare i corpi con sé nel suo interno, in ciò che è come la regione della natura spirituale, esso rigira in sé le loro immagini e trascina queste immagini fatte in se stesso di se stesso». Ma se tale oggettività ha qui il suo lato più "caldo", è in *Le dépeupleur* di Samuel Beckett che si può indagare la "fredda" immersione in un purgatorio cilindrico, desiderante ma senza sbocchi o reali godimenti, quasi rigettato all'indietro verso una vuota intermittenza del desiderio d'ascesa e di calore.

È sulla soglia della soggettività che accadrà alle immagini di René Char di incontrare il loro stato iniziale, sorgivo, il loro farsi evento-metodo nella notte: non l'attesa di un risorgere involontario della memoria e della durata, ma l'esercizio notturno della libertà della poesia permette a Char di ricondurre l'uomo a uno spazio intimo, in cui «il Tempo, orchestra da camera con ottoni,

si mostrò impotente dinanzi alla candida candela». Perché, se sul fronte oggettivo il tempo si costruisce nell'esercizio della quantità, rafforzando le sue possibilità, sul fronte soggettivo l'inquietudine aumenta, l'esposizione al nulla si scopre, perde ogni schermo, fonda la ricerca stessa del tempo, rendendola più inquieta in se stessa, anche in senso autocostruttivo, sulle orme del mito di Sisifo. Per Blanchot, infatti, Sisifo è l'«uomo che lavora ancora, ma inutilmente, privato dell'opera del tempo ma non liberato dall'assenza di tempo, consegnato in essa alla dismisura dell'eterno ricominciamento».

E, di fatto, è Blanchot che si avvicina maggiormente al nucleo in cui la soggettività si fonda sull'incontro col nulla e si genera in un'assenza interiore. Anche se l'oltretomba prospettato dalle religioni non è più credibile, e se la discesa all'Ade conduce Orfeo nel «fondo della profondità non originaria, regione sempre altra, spazio del vuoto e della dispersione, quel vuoto e quella nudità diventano il volto nudo dell'incontro e la sorpresa del faccia a faccia». C'è dunque perdita del tempo divino, perdita del volto, forse della stessa notte autocostruttiva di Char, di ogni io intenzionale? Siamo forse prossimi al punto in cui la letteratura perde l'opera stessa? «Se l'unica maniera di preservare un qualche rapporto col sacro – dirà Blanchot parlando di Hölderlin – è quella di assecondare il distogliersi degli dèi, obliandoli a propria volta, allora anche il compito del poeta diventa più arduo».

Così s'inaugura la “teologia letteraria” di *Forme della singolarità*. Il saggio dedicato al tema del libro in Jabès può dirsi appunto un'indagine sull'ebraismo inconscio, laico, di tutta una parte della letteratura moderna occidentale? Sarebbe una tesi un po' forte, ma risponderebbe appieno al *vacuum* magistrale su cui si apriva l'esperienza “totale” del *Livre* mallarmeano. La saldatura della scrittura «all'inquietudine, all'esigenza di domandare, di andare sempre alla ricerca dell'ignoto, in sé e fuori di sé», che Zuccarino ravvisa nell'ebraismo laico di Jabès viene evidenziata dalla versione della vicenda biblica di Mosè (la stessa che aveva ripercorso Arnold Schönberg in *Moses und Aron*) proposta dallo scrittore egiziano. Essa vede proprio nel passaggio attraverso la frantumazione delle Tavole della Legge il gesto umano che trasforma Dio in libro. Se in Jabès il sacrificio delle Tavole si fa interrogazione sempre sospesa della parola, nel *Ponce Pilate* di Caillois il sacrificio dello stesso Figlio di Dio si fa enigma aperto sul possibile, per via della possibile biforcazione, «l'incidente spesso minuscolo a partire dal quale la storia si è inoltrata in un divenire differente, producendo un mondo senza il cristianesimo».

Un altro saggio torna sul rapporto con l'immagine pittorica, prendendo in esame il rapporto di amicizia e di affinità che si stabilisce tra lo scrittore Claude Simon, maestro dell'*école du regard*, e il pittore Gastone Novelli. Se tale rapporto favorisce in entrambi un rinnovamento stilistico, di rinnovamento parla anche la vicenda narrata da Quignard nel romanzo *Carus*. Si tratta della storia, piena di musica ed arte, di una depressione alla fine oltrepassata grazie alla vicinanza epicurea degli

amici. Altrove, dopo aver a lungo riflettuto su due immagini arcaiche pregnanti, Quignard arriverà ad ammettere: «Scrivendo, ciò che cerco è il mancamento. [...] È la possibilità di assentarmi da ogni cattura riflessiva di me stesso da parte di me stesso [...]. Chi scrive si tuffa nella parola assente per trovare qualcosa che ignora il linguaggio, che non è né buono né bello, che atterrisce il linguaggio e appassiona i giorni».

*Forme della singolarità* ingenera in me la tentazione di spostarmi sui versanti della musica e del suono. Le grandi diadi ontologiche che hanno attraversato il Novecento – da *Sein und Zeit* e *L'être et le néant* fino al più recente *L'être et l'événement* di Alain Badiou, o alla contrapposizione che vuole riconsiderare il tempo al cospetto della Necessità dell'Eterno (Severino) oppure al cospetto della Libertà ontologica (Pareyson) – potrebbero essere riorientate, in modo certo più povero, da un qualche primato della diade tra Tempo e Nulla (in questa direzione mi pare si orienti il lavoro di Gino Zaccaria). Il tempo sarebbe allora quella costruzione umana votata a istituire dialetticamente la realtà, e l'uomo stesso, per cercare di far fronte alla propria inconsistenza e all'inconsistenza fisica del tempo? E se le indagini messe in campo dalle parole più profonde collaborano alla conoscenza che l'uomo ha di tale sua inconsistenza, la musica – nell'inquietudine con cui insegue le sue stesse possibilità e i suoi tempi – ne estende l'esplorazione reale e i vissuti emotivi? Si tratta, naturalmente, di domande che posso qui lasciare aperte.

Se questa mia utilizzazione del volume di Zuccarino lo rispetti o lo tradisca, a questo punto non so più dirlo, però vorrei aggiungere una nota personale. Da vent'anni mi accompagna la lettura dei libri di Giuseppe (legata per me alla lettura dei libri di Lucetta Frisa e Marco Ercolani: a tutti e tre va la mia gratitudine), e questo mi ha dato modo di elaborare un'esperienza, nei rapporti tra letteratura, filosofia e psiche, che ha assunto i tratti di un dipartimento di letteratura francese creato su misura per me, e tra l'altro utile a rafforzare i miei tentativi di approfondire notevoli vicende musicali francesi concernenti il tempo musicale. Tale esperienza ha contribuito a focalizzare un percorso parallelo in ambito letterario (anche questo è un modo di ascoltare la ferita al fondo di un mio musicale *Klangfetischismus*) con una raccolta di testi non a caso intitolata *Suono*. E il risuonare, indebito, di questo mio itinerario ha giocato un suo effetto durante molti momenti della lettura di *Forme della singolarità*. Penso che l'incontro con questo libro restituisca la forza di autodeterminazione che l'esercizio critico più solido sa fornire a chi vi si accosti, proteggendolo da quella pressione interna che, talvolta, può indurre anche l'artista più riconosciuto a sentirsi escluso dentro la propria singolarità, troppo vecchio, troppo giovane, troppo esposto al nulla o al tempo. Questa esperienza di scrittura, aiutandomi ad ascoltare il vento d'immagini da cui sorge, oggi mi dice che si è delineato un percorso di formazione, in quanto forma autogenerativa di una singolarità. Buon esito, in fondo, per un libro di critica letteraria, quello di accompagnare il vocio interiore di un suo strano lettore. Mi lascia libero di meglio sprofondare, necessariamente, dentro il mio

coinvolgimento con la musica e la composizione musicale, e con le poche uscite in frammenti di quell'itinerario di scrittura verbale di cui dicevo. Anche così possono sorgere singolari, e forse perciò meno paludate e più sincere, forme di gratitudine.

## Seme di residui

*A proposito di Masoniti di Guido Caserza*

*Masoniti* di Guido Caserza ha i tratti quasi nobili del residuo, del dismesso, del dimesso, non solo in senso letterario, ma - tutto insieme e per estremo - in senso comunicativo. Tratti quasi 'nobili', dico, perché è nel residuo che si cerca il tono che si è perso, che si sta per perdere, che si prova senza pretese a conservare. C'è ancora il senso di un meglio o un peggio in questi versi, ma come lo si avrebbe all'interno di un panorama di riciclo, tra oggetti dislocati ai margini di un mondo da sempre senza centro, di un mondo normalmente senza mondo, di una casa pressoché inabitabile, pura vita che continua, natura che teme ancora per poco di estinguersi in un post-mondo, ma che è già senza parola. E tantomeno senza i lussi retorici, per carità, dello scarto *maudit*, del testo *voué à l'échec*, o il birignao sbrindellato del *bloody trash*.

*Ogni lingua è aldilà. Qui c'è un io  
che scrive, per sottrazione. Quando  
spunta un'altra mano  
è impossibile la vicinanza.*

Nulla che attenga al grande destino della letteratura emerge dalla parola, se non nel vuoto che ne scaturisce e in cui è immersa, un vuoto per nulla tragico, che si scopre varco di memoria inaspettata e di creazione locale e, dico ancora, residuale: non sono nemmeno pochi gli incontri letterari, in altri mondi si sarebbero dette 'citazioni', 'istituzioni', 'luoghi'. Non in questo. E forse sono ancora tali, ma che si reincontrano come amici o conoscenti non più visti da tanto tempo, per caso nei sottopassaggi di una qualunque stazione ferroviaria, alla ricerca di rapidi treni per viaggi puntualmente diversi.

*Sempre qui, disgiunto qui  
all'arte sul posto:*

*gamba ferma del compasso  
limite l'ode a due miglia di cerchio,*

*la mobile alla prima  
torna: la vita comincerebbe  
il metodo mostra  
il suo splendore*

Non esistono qui più biblioteche, riviste cartacee, almanacchi letterari, libri. La parola ha comunque trovato finalmente il suo non-luogo geografico nella rete, nel web, fosse anche per un destino figurato, ma alla fine non meno condizionante, e dopo tutti gli sforzi di farsi residuale - da Hofmannsthal a Beckett, per ritornare ai grandi - ha reso residuale finalmente il testo, l'autore, l'editore, il lettore e il suo improbabile, residuale mercato. Ancora un po' si gioca al versetto protrato di tardissimo impero, ma non si sa più di quale urbe, e poco preoccupa. Sembra quasi se ne tragga un respiro diverso, strano, non si può dire spiacevole, non si può dire piacevole, il gesto di un aforisma vuoto.

*Cerca al contrario il senso della ginestra:  
il senzapena dimora altrove  
tu stai, nella prestigiosa  
quiescenza del morire.*

Luoghi montaliani, sospensioni ungarettiane, allitterazioni dantesche o petrolinesche e reminiscenze goethiane accompagnano ancora la vita di questa poesia con l'acre leggerezza di casuali gadget personalizzati, di ricordi di viaggi fatti, non fatti, di saluti 'di altri ad altri' su cartoline decennali arrivate a noi comprando su banchetti di strada libri usati che precedenti possessori sconosciuti avevano assunto a veloci segnalibro: la colomba di Picasso sulla tazzina, il cuscino col Paul Klee, la tovaglia con le piazze barocche di Roma. Anche meno. Ed è anche diverso ciò che si dice con quelle e accanto a quelle. Si notano, ma non sono il centro. Un tratto funereo forse non manca, ma se ne colgono i tratti, dal semplice disperdersi di cenere. La vita si racconta in perdita attraverso dolori stinti, talvolta bruschi, ma non meno precisi, anche nei suoi sputi, e anzi meticolosi quasi nel loro venir via. Talvolta qualcosa trapela forse di un fuori-vita, ma può anche essere solo un'impressione, in prevalenza da parole sdrucchiole: *rigogolo, terribile, slimina, lucertola, upula, slargano, lunule...*

*L'uccello vittimale aperto a ventaglio  
niente lo eguaglia:  
i padri dei padri  
si slargano su di noi  
- vita su altra vita.*

Troppo impegnato a calcarne questi perimetri, mi rendo conto, mentre scrivo questa nota, che sto perdendo ciò che conta, e che non è ancora questo. *Aikaus, Wintrreise, Aus, Masoniti, Stemmi*. Questi, i cinque titoli delle cinque parti in cui si divide la raccolta. L'orma del capire, sembra dire un verso, è nel cammino, un metodo, un 'così'.

*Un piede dopo l'altro  
l'orma commemora  
il passo  
così  
si arriva a capire.*

Il *memento mori* non è un gioco, ma gioca un ruolo, anch'esso non primario, solo di un apparente primo piano, ciaccona di un niente di colpa che si ritrova esistente (cioè proveniente) da un niente, per una inquisizione minima che è traccia anch'essa della perdita di ogni connessione: 'se Dio non c'è ancora qualcosa non è permesso, ma non si sa cosa'. Il tempo è perduto, e così i suoi tribunali. L'essere stesso appare terrificante per un miraggio del vivere residuo. Non c'è più società, forse non c'è mai stata, non c'è individuo che la divida e condivida. Non c'è che un salto da un non-essere a un non-esistere, se non locali, casuali, accidentali. Ogni libertà sembra slabbrarsi contro una necessità.

*Come una pietra sto  
che ha sé e non sa:  
un terzo vi ha iscritto  
nascita e morte, memoria  
come colpa su di noi.*

Sentimenti ricompaiono, ancor più dolci del vuoto che li rende dolci, di peggio in peggio. Unità degli opposti è l'apparente perimetro del vivere, non è certo cosmologia. Perché mai dovrebbe esserlo. Alcune parole ritornano senza ritegno, e senza l'alibi del sinonimo, un '*e allora?*' le dispone a sigillo dell'ovvio, che deve pure avere il suo ruolo. In mezzo, occasioni di qualcosa che scappa, l'unica semina possibile, quasi fosse un saluto scabro su un palco vuoto a uno scabro non-so-chi.

*Tra due mondi murato: l'occhio  
finestra sonaglia  
al portone che s'apre di scatto.*

*Immagini*



XXXX...



# **SYLVANO BUSSOTTI: LEZIONI FIESOLANE**



## Lezioni fiesolane

*“Ho qui la possibilità di fare un rimprovero collettivo. Nel senso che, secondo me, non significa niente che voi arrivate qui con alle spalle esperienze diversissime – chi ha sedici anni, chi invece nel dieci, o venti di più... Questo per me deve contare zero. Non deve contare più di quanto non salti fuori dal contesto. Secondo me si tratta di avere la pazienza (e non vi chiedo più di un anno di pazienza) di fare tabula rasa delle vostre esperienze precedenti. Fino all'anno prossimo: il 1981. Come si fa quando si prendono i voti religiosi. Per esempio, per gli indiani sapete che tagliarsi i capelli a zero è un simbolo dei più correnti e noti. E non riguarda solamente gli indiani, ma – per citare qualcosa di squisitamente laico – ci fu la famosa frase, detta da Diaghilev a Picasso, che si rifà a Cocteau: “Taglia i capelli alla tua Musa.”*

*Fino ad adesso ognuno di noi ha cercato il più possibile il consenso, l'adesione, da parte mia, alla sua smania (badate che ho detto ognuno di noi, non ho detto ognuno di voi). Anche perché molti di voi hanno faticato nei vari Conservatori, nelle varie situazioni del lavoro specifico dei musicisti, e credono di trovare qui un barlume, un'isola di libertà particolare, nella quale, esprimendosi, affermarsi per quello che desidererebbero essere.*

*Viceversa sono costretto a tirare i cordoni della borsa, e a chiedervi un anno di scrittura, proprio in senso 'scemo', e scusatemi se non trovo un'espressione migliore. Tanto meglio se vi do lo schiaffo ultimo ed ulteriore [e vi chiedo] di cercare materiale per questa scemenza nei vostri migliori pezzi, cioè di trascrivere in linguaggio scemo ...*



## **Il tempo che ci guarda**

Scorrevole e sillabico, esordirà in apertura Harno Lupo, sul finire d'una devastante e fragorosa sinfonia di aviogetti in decollo e in atterraggio, meccaniche, ironiche e anodine voci extraterrestri, roboanti clamori di tam tams, bidoni, lastre di rame, macchina del vento, timpani ed altri strumenti a percussione, ed evocative visioni ventose, vagamente criptonarrative. Insieme a lui, ma più potente e luminosa, Futura si limiterà a recitare, contrappuntando, in qualche modo, prosa a canto.

*Il viaggio percorre un labirinto  
di secoli o d'istanti sul capriccio  
d'andirivieni alati ove m'affaccio  
ubbidendo al dettato dell'istinto  
e secoli o momenti sono uguali  
se domino lo spazio della scena  
o nel sonno conosco il tempo in piena  
or che viaggio del désio sull'ali.*

Il duetto tra basso e cantattrice non avviene parallelamente; anzi, mentre il primo canterà l'intera poesia, esclusi i versi terzo e sesto, la seconda reciterà i quattro versi centrali e l'ultimo, evidenziando in questo modo, insieme, la doppia anima intrecciata alle parole. Si mostra così, direttamente, e quasi programmaticamente, lo spazio mentale itinerante d'un personaggio, mi riferisco in particolare ad Harno Lupo, dalla struttura eminentemente enigmatica e ipertemporale, la cui ombra – forse perché di fatto moderatamente riproposta sulla scena nell'esteso arco dei tre atti – sovrasterà comunque, e quasi incontrariata, l'intera opera dall'inizio alla fine.

Qui, a dire il vero, non abbiamo ancora avuto il tempo di asciugarci il viso e di riprendere fiato da una nascita oltre ogni dire traumatica e violenta di suoni indeterminati, epilettiche sinestesie e magmatici, ansiosissimi viraggi attraverso altre sorprendenti dimensioni, che subito ci imbattiamo impreparati di fronte all'evidenza atemporale di un presente perenne, che viene dal nulla e fluisce verso il nulla, e che si mostra, auratico e sfuggente, in questo incontro tra Futura ed Harno Lupo, per l'appunto, con l'ineluttabilità, parimenti rassereneante e indigesta, di un destino sistemico e globale. Riducibili ma solo in parte ad allegorie della pratica compositiva e teatrale, e, certo, totalmente prive di ogni rigidità rappresentativa, queste due figure hanno effettivamente tratti in comune con un po' tutte le più diverse statue di pietra, reali e mentali, delle tantissime e svariatissime mitologie dell'anima umana; ma, a voler essere ragionevolmente un poco meno vaghi, d'altronde, sarà poi cosa difficile a decidersi se accomunarle definitivamente all'atemporalità incalzante delle Parche o, per

esempio, alla coppia divina d'Hermes e d'Hestia, il dio dei viaggi e la dea del focolare.<sup>1</sup> La loro fisicità iniziale, per altro, non esclude in concreto, nell'arco dell'intero intreccio narrativo, la leggerezza mobile e caratterizzata di maschere eventuali per una qualche ipotetica commedia dell'arte a venire, e dunque volerne a tutti i costi caricare la presenza di una cupa profondità espressiva, un poco esoterica, magari, e vagamente sincretistica, sarebbe probabilmente altrettanto ingenuo quanto prenderle per buone, quali mere pedine di un vispo intreccio, dinamico davvero, ma perché, sostanzialmente, privo di peso. E forse allora, incamminati già abbastanza sulla strada che ne indaga il senso, più di qualunque schematica ed errante identificazione, recherà veri frutti – come per tutte le allegorie in senso forte – un più partecipe abbandono al moto proprio della loro seduzione 'enigmistica'.<sup>2</sup>

Di fatto, Futura comparirà più spesso nell'arco dell'intera opera, e non a caso la sua figura viene a rappresentare la coscienza parlante degli eventi, sino anzi a interferire in essi dal vivo, come ad esempio, nelle vicende misere e violente del secondo atto in casa di Mastro Wolfango, qui nelle mentite spoglie d'una qualsiasi provvidenziale donnetta di buon senso, secondo un luogo tipico d'incontro tra umani e divinità. Per magia e strategia, in lei è tutta la linfa vitale dell'opera, che nel suo nome trova fondamento, rendendola imprescindibile da ogni indagine almeno volenterosa. Se ritorniamo invece ancora su Harno Lupo, verrà quasi da pensare che il suo vero lavoro, per definizione specifica, non potrà concretamente avvenire 'in scena', ma si collocherà piuttosto sotto o dietro essa, eccetto almeno in quei casi in cui, per qualche particolare vortice di perturbazioni telepatiche, non verrà forzatamente ridestato a ricordare il senso delle cose, di cui è assoluto artefice e sovrano. Immediatamente, ed è forse appena il caso di dirlo, il suo nome saprà fornire un gran numero di suggestioni e connotazioni indirette, individuandovi intanto echi di indiscussi maestri del moderno comporre (da Arnold Schönberg a Luigi Dallapiccola, direi),<sup>3</sup> e quindi la allusiva tentazione di designar-

1 J.-P. Vernant *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique* Librairie François Maspero, Paris 1965-1971 (trad. it. Einaudi editore, Torino), in particolare, nel terzo capitolo, la prima parte, dedicata al rapporto tra Hestia e Hermes, quali figure d'espressione religiosa tra spazio e movimento.

2 Inavvertitamente, questo è già lo stesso mondo che predispone a quel "abisso verso l'alto" che J. Starobinski, in ..... (*Ritratto dell'artista da saltimbanco, ...*) insegue, e vede inseguire in Gautier e Mallarmé, nel capitolo *L'abbaglio dinanzi alla leggerezza: ossia il trionfo del clown*, quale tentativo, impossibile e fallimentare, di superamento verso e oltre l'Idea. La similitudine con la tragica parabola del pilota Fabien, in *Vol de Nuit* di Saint Exupéry, è in questo senso essenziale alla teatralità dell'opera *Volo di notte* di L. Dallapiccola, l'opera premessa e 'palinsesto' de *L'ispirazione* di Bussotti. E la stessa coerente polemica di Starobinski contro i tentativi ad opera di Leoncavallo, ad esempio, con i *Pagliacci*, di tentare un'uscita fuori dal mondo, in realtà inevitabilmente chiuso, dei *clown* si riverbera nel destino di Fabien, ritrovando davvero in Hegel l'intima matrice di questa chiusura verso l'"elevarsi oltre" dell'idealista ingenuo. Per altro, il racconto di Saint Exupéry testimonia, nei tratti autocritici e drammatici del capitano Rivière, anche le parziali ragioni, o almeno la comprensibilità, di questa illusoria e suicida uscita verso l'alto e quindi non solo la durezza, ma anche l'autoritarismo di questo richiamo (e di quella ricaduta). In qualche modo, l'eccessiva facilità con cui la filosofia idealista liquida i suoi effetti di 'abisso verso l'alto' sembra preoccupare la riflessione al fondo de *L'ispirazione*.

ne l'anima, avanzando, non senza un'ironia di fondo e un'eco di rancore, un giudizio fondamentale scettico sulle sorti globali di un disagio civile che davvero sembra statuto. A questo proposito va aggiunto subito che Bussotti stesso, al di là di ogni pur vaga congettura, legittima per scritto, nel libretto, ogni possibile collegamento, in particolare, tra questo suo inizio e il finale di *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola, aprendo intanto varchi di luce che potranno estendersi dai modi melodici di tutti gli interventi del basso lupesco ai più complessivi contenuti morali di quest'opera rispetto a quella, sino ad arrivare a contrapporre, in qualche modo, Bloch a Saint-Exupéry.<sup>4</sup> Il ché non vuol poi necessariamente dire che si tratti d'un semplice 'ribadire rovesciando' della moderna lezione italiana di Dallapiccola, quanto piuttosto, e qui entriamo immediatamente nell'ambito più ambizioso e rilevante dell'opera di Bussotti, di un più complesso modo di rispondere 'in due tempi' del teatro musicale italiano nel suo insieme ai problemi e alle esperienze della Modernità. Il realismo notturno di *Volo di notte* e la fantasia riflessiva de *L'ispirazione* indagano cioè quelle stesse trame oscure di interrogativi e disagi che insieme sembrano comporre un solo modo di porsi della musica tra le cose, e che trovano in questo evolutissimo lupo umano e ultraterreno la verità di un fermo moto inafferrabile, tra disincanto e dileguarsi. *Volo di notte* canta problematicamente l'irriducibilità con cui il direttore della compagnia di navigazione aerea Rivière arriva a imporre la realizzazione del suo avveniristico progetto di voli notturni, al quale ha lavorato con coinvolgimento tale da distogliersi dalle migliori gioie della vita, e che provocherà in concreto la sua primissima imbarazzante vittima nella persona del pilota Fabien, al quale grosse difficoltà dovute al maltempo hanno imposto in lucido suicidio una rotta verso le stelle, a preludio dell'inevitabile naufragio, lasciando così sulla vittoria conseguita da Rivière con altri due viaggi sperimentali in simultanea il graffio indelebile di un'inquietante responsabilità vitale.<sup>5</sup>

E, appunto, mille anni più tardi, eccola lì, ancora e nuovamente, l'anima insaziabile e vorace di Rivière, in fondo, che lavora, nelle più vere vesti di Harno Lupo, in disparte e duramente, alla Ruota del Tempo, non molto diverso da come ebbe a cantarlo, in un suo noto apologo orientale, l'appassionato Wackenroder,<sup>6</sup> ma con qualcosa di più dimesso e affaticato ancora, nella traboccante fabbrica di cerchi e di spirali, di linee curve, andate e ritorni, di meridiani, ellissi, lossodromie, prolungamenti, limiti, derive, entropie, giardini, passaggi, viaggi e poi cadute, declinazioni, *clinamen*, turbolenze, flussi, rivoluzioni, catastrofi, e ancora equilibri, confusioni, metodi, aggregazioni, sistemi, giochi, universi, multiversi, tensioni, flessibilità, calendari, orologi, cronometri ...strumentari di comunicazione. Mondo di mondi, cerchio di cerchi, o forse vuoto del mozzo od occhio del ciclone, il vecchio fabbricante di frequenze ha smesso i panni di capitano coraggioso e ha rivelato le sto-

---

4

5

6

rie e gli atti “*scancellati pel gioco del futuro*”, vien da dire, confessandosi così, semplicemente, come i più accorti avevano intuito, l'ostinatissimo fabbro, il miglior fabbro, di ogni eterno ritorno dell'uguale. Grazie a lui il grande seno del globo è stato ampiamente divorato, e il pianeta, dopo gli ultimi enigmi veri del Nilo, del Congo, del Rio delle Amazzoni, dopo il passaggio a Nord-Ovest e il coraggio effettivo di una ristretta pattuglia di uomini – vari Livingstone, Stanley, Speke, Mac Cluse, Amundsen – sembra avere finalmente adagiato la carcassa di vecchio dinosauro ferito, e soprattutto ha lasciato i nipotini d'Ulisse, Marco Polo e Colombo a guardare sé stessi dalla luna, da poco conquistata, ma senza più promesse di ori e di profumi, di donne esotiche e avventure per scriba e bevitori, a tu per tu con la loro irrefutabile maturità raggiunta, il dovere di farsi carico del proprio ambiente, e la riscoperta magari di vecchissimi Libri dei Cambiamenti, oltreché la possibilità di intraprendere, dopo un primo viaggio esplorativo, un secondo scientifico e un terzo enciclopedico, un quarto viaggio, interno nella follia.<sup>7</sup>

È come se il Telemaco de *L'Ulisse* di Dallapiccola, svegliatosi di soprassalto dentro una scena di *Solaris* di Tarkovskij, s'avvedesse interdetto che papà, in realtà, da vero scultore del tempo, non si era mai mosso dalla sua amata poltrona accanto al camino, e che, anzi, stava proprio avanzando con il cane Argo, vivo e vegeto, e ancor pieno di zecche, caldi elogi delle pantofole nuove e della pipa comprata che è poco; addirittura, il piccolo Giove, un tempo dannatamente tumultuoso, s'avvedeva finalmente, sullo sfondo, che papà Crono in realtà stava solo scherzando, e anzi, pronto a dialogare, a tempo debito, poi, con Prometeo, invitava intanto i fratellini ad venir fuori. Si direbbe, insomma, già 'postmoderno' dal tempo della Genesi, Harno Lupo, nome di questi nomi, e ancora realmente Signore del Tempo, ma ora deciso a perfezionare i panni non più funzionali di capitano di lungo corso, pronto anzi a moderare, quando è opportuno, ogni persecuzione e sabotaggio, e, si direbbe ancora, intento a farsi finalmente musicista e compositore. Pur sempre maestro di ogni competizione, concederà pari diritti a Futura, mostrando, si è tentati di dire, nel suo gigantesco carcere di invenzione un nuovo comune strumentario di possibilità, tra competizione e comunicazione, tra rigore e fantasia, e infine disposto, come si vedrà, a concedere anche a un seguace di Futura, qual è di fatto Maestro Wolfgang, un senso e un nome nella sua Fabbrica del Tempo.

*Il tempo in suono ha significato  
dove per scena v'è illusione, gli atti  
e del futuro oppure dal passato  
han perduto ogni senso ogni ragione.  
Ho inventato una data; per le tue  
storie bizzarre qui mi son sognato:  
duemilasettecentocinquantadue!*

Il tempo, insomma, si rivolge alla scena. E qui entra in gioco la funzione di Futura, l'altra metà del cielo poetico di Bussotti ed evidente musa di ispirazione. La sua presenza in scena sarà egualmente necessaria in quanto personaggio tra gli altri e in quanto voce narrante, quasi un cantafiabe che, nel gioco, si lasciasse andare a intervenire tra le figure, come comparsa. Sul versante della scena è dominante. Dopo il primo breve duetto con Harno Lupo, esordisce nuovamente con una risata cavernosa “*da far rabbrivire*”, ed esplora col pubblico una vicenda che ha trovato “*curiosando in teatro*”, risalente al duemilasettecentocinquante, e contenente in sé “*la ripetizione identica del tutto*”, il cui protagonista, un violinista scalcinato e misantropo, risolve, grazie alla musica del tutto inedita e alla figlia cantante, le sorti di un mondo minacciato da un'improvvisa mancanza d'acqua (e fantasia); appunto la trama dell'opera di cui si sta per far sovranamente, Signora dello Spazio, ma soprattutto Regina della Notte, Futura si mostrerà esplicitamente evocata nelle sembianze di Cathy Berberian, in un momento fantastico e melanconico del primo atto, in cui Mastro Wolfango chiede ad alcuni strumentisti dei *Solisti Seculum* di suonare un suo brano per viola, flauto e piano, *In memoriam*, sopra il quale Futura reciterà parole di oscuro antiquariato, ricordi – schermo e immagini – enigma per un rapporto duale tra Mastro Wolfango e Futura, in cui le identità d'entrambi sembrano perdersi l'una nell'altra, lontano dall'ossessionante mondo delle orchestre e delle prove – e alla ricerca d'una qualche voce madre cui attingere qualche sfrangiata, telepatica verità.

*Dall'orecchio interiore ascolto, Cathy,  
voce futura detta a te in memoriam.*

Se quindi la figura di Luigi Dallapiccola è solo diagonalmente evocata (e il peso tecnico di Dallapiccola nell'opera di Bussotti è enorme: ne convincerà la più semplice analisi delle melodie e delle strumentazioni o anche la più ingenua vicinanza tra le grafie di partiture, per altro diversissime, come *L'Ulisse* del primo e *Due Voci* del secondo), la figura di Cathy Berberian viene richiamata direttamente, secondo una fedeltà a un incontro che andrebbe fatta risalire almeno ai tempi dell'ufficiale opera prima di Bussotti, appunto *Due voci*, per soprano, martenot solo e orchestra, che vide una sua prima magistrale esecuzione a opera della cantante vide una sua prima magistrale esecuzione a opera della cantante Liliana Poli, ma che fu promessa in un primo momento da Pierre Boulez a un'esecuzione parigina con Cathy Berberian, e che ha avuto direi i suoi momenti culminanti, per dettato radicalmente teatrale, nella *Passion selon Sade* (1965-1966), nei di poco precedenti *Pièce du chair II* (1958-1960) e nella loro rievocazione teatrale *Oggetto amato* (1975), intrisi di una musicalità artaudiana e 'crudeli' per il loro stesso nucleo, radicalmente legato alla seduttiva musa scenica. Un mondo che vive nell'ansia di evitare ogni incontro zoroastriano con Harno Lupo, ma che qui, ed è forse questa la vera novità de *L'ispirazione*, ne mostra invece

l'incontro pieno.

In ragione della sua stessa musa, comunque, Maestro Wolfango è destinato a non avere vita facile. Se è ve-ro infatti che la validità di un sistema di vita e di pensieri è tanto più probabile quando più in esso si procede al recupero di tutto ciò che di escluso e di diverso vi appare, senza per questo polverizzarsi o svendersi (a questa idea è – credo di poter dire – riconducibile l'insieme stesso dell'atteggiamento filosofico di Bloch),<sup>8</sup> allora si dovrà constatare, non senza un velo di ironia, che nella sgangherata prova d'orchestra del primo atto qualcosa in questo senso non funziona, e anche se sulle prime non risulta chiaramente, si dovrà aggiungere poi che l'atteggiamento di Maestro Wolfango, il quale ha per cento il torto di non impe-gnarsi, ha però la sua ragione d'essere nel fatto che in devozione per Futura e, però, sembrano incapaci di farsene consapevoli, creando così un troppo rigido sistema di compromesso, il cui motore, viene da dire, batte in testa. In particolare, è evidente che il volgarmente detto 'coro delle sepolte vive' della prima scena comprenderà in sé un buon numero degli orchestrali, probabilmente fedeli a Futura, ma ufficialmente al servizio di sedicenti apostoli di Harno Lupo, come il maestro di cappella. E, comunque, che le cose stiano o non stiano così, qualcosa di certo esaspera il violinista straccione, e alla sua fatale trascuratezza per il lavoro seguono inevitabilmente disastri, liti, inquietudini e diffuse maldicenze, che trovano il loro nucleo ragionevole nella preoccupazione per le sorti della dotatissima figlia Serena. Il suo atteggiamento, giustifica-bile o meno, rischia infatti di mettere a repentaglio il suo stesso futuro, verso il quale, e forse proprio per la sclerotica conduzione del lavoro a cui in fondo lui stesso è abituato, sembra perdere ogni equilibrata capaci-tà di giudizio, cadendo anzi in un grosso equivoco comunicativo, che lo porterà a supporre in Serena un'e-ducazione larvatamente delinquenziale o, almeno, capricciosa e traditrice.

Nel pieno delle incomprensioni e dei malintesi, il terzo atto si aprirà su un apocalittico paesaggio bruli-cante, spaventosamente privo di acque, vero correlativo oggettivo delle contraddizioni interne a Mastro Wolfango. Qui, a segnare involontariamente la via sarà un qualche replicante, un poco surreale, di quel pa-storello con cui si apriva il terzo atto della *Tosca* pucciniana, qui detto altrimenti l'acquiolo; figura altrettanto melanconica, infantile, nella sua melodia tonale, e straccionesco (come per Serena, è difficile stabilire se si tratti d'una presenza innovatrice o delinquenziale), il suo destino (ma è meno che un paragone) sembra assumere percorsi assimilabili a quei fenomeni fisici indicati col nome di attrattori strani: presenza funziona-le quasi come un angelo wendersiano, comunque, capace o meno di competere per sé, è pure in grado, si direbbe, col suo minimo mare interno, di indicare a Mastro Wolfango la via verso il gigantesco ghetto di ri-strutturazione in cui, per la prima volta sulla scena e nel racconto, verrà a trovarsi a tu per tu con Harno Lupo. Il Signore del Tempo, anch'egli nei panni falsi di straccione si mostra parimenti pressante (apparente-mente

---

8 Ernst Bloch ...

mordace) e soccorrevole verso il disorientato Mastro Wolfango, disperato per il supposto tradimento della figlia Serena e per il sentimento di morte del futuro che la sua ribellione all'orchestra gli ha procurato. Anzi, qui, Harno Lupo sembra dare il meglio di sé e indica proprio nella musica di Mastro Wolfango una possibilità per la sua stessa 'missione di futuro', che solo nell'illusione può trovare il suo presupposto ... per *clinamen* della memoria, Mastro Wolfango, ritiratosi, cade in una rievocazione tonale/infantile in cui sembra che le ferite d'una antica trasgressione riemergano limpide e ancestrali. Ed è fatta.

L'illogicità con cui si annuncia la svolta finale è *tout court* l'illogicità di ogni vero cambiamento visto dal-l'interno. Un messaggio verrà a portare il protagonista a teatro, quello stesso teatro da cui l'avevano da poco escluso, e lo farà assistere a un'inondazione del pianeta per opera della sua stessa musica, trascritta in gran segreto dalla in realtà devotissima Serena, realizzando così quella caduta degli argini del tempo finito che dà via libera alla, da sempre sognata (e rinviata), comunicazione globale, per virtù della dea Futura. Così pure tempo indeterminato e tempo determinato, nella figura del cibernetico Harno Lupo, sembrano per Mastro Wolfango tornare a ritrovarsi e, insomma, appunto, sarà vero che *il tempo* (l'opera, in fondo, come il rac-contino di Ernst Bloch da cui è tratta, non vuole essere nulla più dell'esplorazione di questo proverbio) è *galantuomo*.

Questo è il gioco che si ripete in eterno, secondo le parole di Futura: il sistema della comunicazione tra uomini prevede proprio questo continuo lavoro di riconsiderazione del trascurato e del marginale, capace di ristrutturare ciò che il sistema di per sé tende a scartare, e di cui ha invece un costante bisogno, secondo un assunto di fondo della filosofia di Ernst Bloch. “*Così l'uomo – dice appunto il filosofo in Principio Speranza -*

*è la possibilità reale di tutto ciò che nella sua storia è scaturito e soprattutto da ciò che ancora scaturirà con aperto progresso*”.<sup>9</sup> E così, appunto, nella parabola di Bussotti, la ragione per cui il Mastro Wolfango vince rispetto al maestro di cappella, che guidava le prove del primo atto, è che egli, per dirla con Bloch, si pone come il materialista dialettico rispetto al materialista meccanico: “*Come uno scultore vede nel blocco di pietra, così il materialista dialettico vede nel blocco delle condizioni economico-sociali l'aspetto umano sociale di volta in volta raggiunto e in particolare quello futuro. Il materialista meccanico invece - uno scultore alla rovescia, un anti-scultore -, vede nella statua solo un blocco di pietra e scolpisce al ritroso ogni elemento, riducendolo nuovamente a un livello puramente fisico*” (Ernst Bloch *Soggetto-oggetto*).<sup>10</sup>

In realtà, tutti sappiamo perfettamente che il tempo è e non è galantuomo, e che qui non si tratta di una mera apoteosi del narcisismo, ma di una semplice metafora sul futuro. Questa consapevolezza

---

9 Ernst Bloch

10 Ernst Bloch

fa già parte del sistema d'urgenze con cui il tempo, astuto e discontinuo, indaga i campi inesplorati delle proprie possibilità future. A questo proposito (e ovviamente ben lontani dal proporre un benché minimo rapporto tra i due filosofi), mi è difficile resistere alla tentazione di indicare una qualche convergenza adorniana, e precisamente nell'ultima parte di *Dialettica Negativa*, là dove, a partire da un *Lied* di Schoenberg intitolato *Entrückung*, a cui anni dopo l'autore aggiunse una nota in cui lo considerava come “una anticipazione profetica dei sentimenti di astronauti”,<sup>11</sup> Adorno muove conseguentemente una riflessione attorno ai due versanti della fantasia astronomica e della metafisica, alle quali sembra parimenti indispensabile e indegno credere, e per le quali è forse opportuno, come per la partecipazione alle cose del mondo, di cui parlava in pagine poco precedenti, tra coinvolgimento e indifferenza, qualcosa di simile a “una giusta désinvolture e simpatia”.<sup>12</sup> Questo in fondo, in termini filosofici, è parimenti lo stesso spettro problematico, e problematicamente ideologico, del teatro musicale d'oggi, inevitabilmente bilanciato tra critica ed effusione, e, in qualche modo, conteso tra i due estremi simbolici della brechtiana *Vita di Galileo*, si fa per dire, è dell'*Adagietto* della *Quinta Sinfonia* di Mahler, e a cui Bussotti tenta qui, appunto, di dare una risposta. È probabilmente noto che Bloch ebbe, a suo tempo, maniera di constatare quanto il più che giustificato sabotaggio delle sinistre della Germania negli anni Trenta avesse lanciato ogni potenzialità mitologica tra le braccia arcigne dell'apologia nazista, e proprio per questo intese riproporre una rifondazione critica e non ingenua della fantasia in quanto riemersione improvvisa e liberante del represso... quasi un'eco, direi, di quella definizione che diede Otto Rank, nel suo libro sulla psicologia dell'artista, del meccanismo dell'ispirazione: “le pulsioni represses possono diventare attive in un momento di passività”.<sup>13</sup> Mentre il tempo ci guarda, qualcosa di futuro, forse una metafora, lega quindi indissolubilmente la consapevolezza d'un disagio e il sentimento della sua liberazione. Qualcosa, infine, che qui ho tentato di inseguire anch'io, e che Bussotti, sapiente enciclopedista e trovarobe, ha per noi così fornito di definizione apposita alla relativa voce: *L'ispirazione*.

Nota introduttiva al melodramma in tre atti *L'ispirazione* di Sylvano Bussotti (tratto da una traccia di Ernst Bloch), pubblicata sul programma di sala della prima assoluta dell'opera, per il Maggio Musicale Fiorentino, nel 1988. Regia dell'opera di Derek Jarman.

---

11 Theodor Wieselgrund Adorno [Negative Dialektik ...](#)

12 Theodor Wieselgrund Adorno [idem pag ...](#) Il testo della poesia *Entrückung* di ... musicata da Arnold Schoenberg nel *Lied ...*, qui citato da Adorno, dice esattamente: ...

13 Otto Rank *L'artista ...* Così come descritto da Otto Rank, potrebbe configurarsi, anche, quel punto di svolta creativo che Thomas Mann auspicava come essenziale al recupero del mito dal abuso nazista, nelle lettere ad ... [Paul Amman\(\)](#). [cerca nella lettere tra Adorno e Mann](#)

## Oggetto tempo. Su *Pour clavier*

Un appunto sulla pagina Facebook di SuonoSonda – novembre 2022

*Pour Clavier* di Sylvano Bussotti è a mio avviso un brano rilevante per chi fosse intenzionato a comprendere più da vicino la poetica complessiva dell'autore. L'aspetto grafico è fondamentale quanto più lo si sappia anche intendere come opposto al mero ornamento. Il rapporto con l'interprete vive di una dialettica interna, che fa del segno scritturale, di volta in volta, prescrizione meticolosa, segno vago, cenno, prescrizione al limite del possibile. Tale strategia impone all'interprete un esercizio di discussione totale dell'opera musicale stessa, ma sempre al suo interno. La dialettica intima all'opera musicale impone invece all'interprete un continuo passare dalla decifrazione 'filologica' alla messa in scena. L'opera vive al suo interno un caleidoscopio di intenzionalità del segno. In questo senso si potrebbe dire che, mentre Cage arriva all'opera musicale dall'esterno, sempre e ancora occasionalmente in ragione di una strategia che l'ha già oltrepassata in partenza, Bussotti sviluppa la sua 'critica' all'opera esclusivamente dall'interno. Ascoltare più volte *Pour clavier* osservando le pagine della partitura apre, per certi versi, a una dimensione privilegiata l'ascoltatore, a condizione che sappia leggere la musica bene e però sappia aprire le proprie competenze al gusto per la danza e la coreografia, per il copione di scena, l'appunto dell'esperto delle luci e via dicendo, pensando in altre parole l'intenzione del segno nei modi più mobili possibili. L'oggetto estetico stesso ne risulta alla fine un oggetto oltremodo inquieto, conteso tra il sublime e il grottesco, tra l'elegante e il caricaturale, volto a un caleidoscopio ulteriore di stili che è corrispondente al caleidoscopio di intenzionalità a cui è sottoposto il segno. In questo senso la comunicazione dell'opera di Bussotti è massimamente contrastata e paradossale, tale da rendere oltremodo necessario il ruolo dall'ascoltatore, il quale però deve rendersi disponibile a un ascolto massimamente perturbato, in questo senso capace di allontanarsi talvolta anche di molto dai parametri medi dell'audience ideale per un facile ascolto, per poi saperci rientrare improvvisamente nei modi più concilianti. Da parte dello stesso autore è stato un valido esercizio l'accostare tali strategie alle macchine erotiche del Marchese de Sade, ma per quel che vale è mia opinione che tale ridiscussione dell'opera musicale e dello stesso oggetto estetico possano essere anche un'occasione rarissima di risvegliare il fruitore ai più alti livelli dell'attenzione multipla dell'ascolto, capace di portare il soggetto che ascolta a dimensioni ulteriori, di introdurre egregiamente all'ascolto della musica contemporanea e alle sue difficili ma non vane esigenze di esplorazione del tempo.





# SUONOSONDA



## Otto prefazioni

1 – Stati iniziali

2 -

3 – La lente del tempo

4 – Tempo Nigredo

5 – La luce degli occhi

6 – Lati

7 – Web & hubs

8 – Invarianze



## Stati iniziali

Prefazione al I numero di *SuonoSonda*

E in questo turbine, questo slancio creatore  
Per la magia della coscienza dolcemente sedotta,  
L'onda, nel sapore mai ancora conosciuto  
Si dà alla contemplazione delle differenze.

*Skrjabin Misterium*

Inizia qualcosa. Intende durare. Si dà come identico. Ogni cosa è là dentro e si è già oltre il nulla, *ex nihilo* da sempre. Un tessuto forse è già avviato e dal dramma del tempo scaturisce una trama. Noi siamo lì, in quella trama, in quell'inizio. La sensazione sembra nascere da qualcosa come un dato, un *quid* già sbilanciato e oltre la coscienza. Non resta che percepirlo, qui ed ora. Si nasce già dentro quell'iniziare ed è per noi letteralmente de-mente, oltre il mentale, numero Uno extra-numerario e a monte d'ogni conto-per-uno, inattingibile se non *a posteriori*.

Così ogni mondo nasce all'evento. Il tempo medesimo sembra un unico tessuto collegato, puramente sintattico, continuo, infinitamente divisibile e - se chiuso - certamente infinito.

Qualcosa inizia. Alla durata sottende un'idea, un'attenzione, quasi un volere. Qualcosa struttura la forma. È un ritmo che ordina a cenni. E si è già fuori, nell'indeterminato. Contro la follia del contraddire, l'incognita di un'intenzione. Siam già coscienza in quel che rende 'immagine' ciò che inizia. Certo, non vi è dono senza coscienza, né vi è coscienza senza intenzioni segni categorie sensi. L'oggetto nasce all'intenzione e la sfugge, rimandando ad un'origine altra, non raggiungibile oltre ogni astratto *a priori*. Così ciò che è nato suppone una decisione, un taglio *ab aeterno*. E il tempo si mostra in un unico gesto assoluto, puramente semantico, paradigmatico, un pulviscolo discreto, acausale, probabilistico e - se strutturato - certamente aperto sul vuoto.

Di tali complessi sfondi originari la musica, in particolare, cosa ne sa?

Cosa essa conosce degli stati iniziali? Capita, in essa, di presentire le possibilità infinite delle dialettiche del tempo? Di vivere le radicali dinamicità del significare?

In quale modo gli intrecci tra sintassi e semantica investono la musica?

Si tratta forse di cogliere meglio ciò che di specifico vi è nella musica?

O di affrontare più consapevolmente i rischi di una sua indeterminatezza costitutiva?

Anche così si pone la questione della genesi del senso. E perciò lo scandaglio s'orienta verso il gesto che sorprende se stesso, verso l'orecchio che tende all'infinitesimo, verso il deragliamento dei rituali e delle istituzioni espressive. Qualcosa inizia e inizia a qualcosa. Deve fare la sua esperienza, darsi corpo. *Suono Sonda* prova a muoversi appunto tra le sorprese della forma e le dinamiche della significazione, tendendo verso l'inizio, gli stati iniziali, la radice dell'atto formativo, tra i *donnée* della materia e dell'ascolto. Nel *solve et coagula* tra riflessione e creazione e nel gioco di scarti tra allegorie critiche e perturbante si spera d'intercettare quei momenti in cui il suono scuote l'ascolto, in cui un ascolto anticipante (ma ben al di là d'ogni presunta o pretesa contemplazione) sappia intendere, cogliere e chiamare il suono.

In questo primo numero l'intenzione è lasciata al suo esordio. Autori diversi e diversi interpreti concorrono a lanciare qui squarci differenti su differenti modi di percepire l'inizio, di restituirne i simbolismi nel tempo, di evocarne le allegorie, di instaurarne lo spazio come risonanza o come taglio, come soglia o come fondo indistinto, confuso, magmatico. La stessa indagine critica sarà plurale e policentrica: un'esperienza dell'anima o un rilievo storico, l'*animus* riletto di una pratica e l'approfondimento di prospettive semiotiche sono solo specifici momenti di una tale intenzione inesauribile.

Ogni numero della rivista si proporrà di proseguire questa impostazione, attraversando temi diversi e tra loro collegati. Azione, pazienza, esposizione all'errore, disponibilità al dialogo, al ripensamento, all'insistenza saranno ad ogni passo indispensabili. I pregiudizi assurgeranno a vecchi nemici o a buoni consiglieri. Ci s'inoltrerà nel tugurio frizzante e nella biblioteca labirintica, nell'accademia o nella metropolitana, tra epigoni preziosi ed esploratori inesausti, tra insegnamenti trascurati e principianti perfetti, attratti dal lavoro critico e da quello creativo, alla ricerca di qualcosa che inizia, dell'inizio di qualche cosa.

## Tempo nigredo

Prefazione al IV numero di *SuonoSonda*

Qualcosa svanisce. Un'intenzione rifluisce al molteplice. Non c'è più un fuori o un dentro. Si è quasi nel nulla. Un tessuto si sfibra, una trama si sfalda lungo le catastrofi del tempo. E noi siamo lì in quella nube, in quel pulviscolo. Le sensazioni non ritrovano il disegno degli oggetti e sono quasi sul punto di scemare. La percezione si fa problematica. Qualcosa muore oltre questo disperdersi, per noi letteralmente de-mente, spazio inaccessibile alla mente. Ed ogni evento ammutolisce. Il tempo cede a una miriade di cenni discontinui, melanconici, pletorici, paratattici, scollegati, o collegati solo per caso.

Svanisce qualcosa. Si disgrega una durata. L'attenzione si sperde e qualcosa blocca le forme. Un ritmo si torce come in cristallo. La memoria stessa si sfalda togliendo al segno il suo silenzio. Ed un canone si fa pietra. Non v'è coscienza senza memoria, intenzioni, segni, categorie, codici. Né vi è incontro con l'altro. L'oggetto perde la sua intenzione costitutiva, ogni concreto esperire approda a una fine sfuggente. Ciò che muore lascia le tensioni in sospenso, slegandosi in modo del tutto occasionale. E se pure il tempo si conservasse almeno a livello di fluttuazioni del vuoto, il suo senso risulterebbe semanticamente neutro, invariante rumore di fondo, struttura residua di funzioni dimesse. Ed è lì, in quel ventre, la cupa scienza, l'agitazione ghiacciata.

Ma di tale svanire la musica cosa ne sa? Cosa conosce di quel che si perde? Capita in essa d'incubare il macerare virulento e passivo di ogni radicale nigredo del tempo? O di disporre a bagnomaria il trasformarsi stesso degli animi presso il loro minimo vitale? In che modo gli incerti tra sintassi e semantica riguardano anche la musica? Qualcosa polarizza la pluralità delle costituzioni verso un tratto specifico? O cede alla sua indeterminatezza costitutiva? Anche così si dispone la questione del disperdersi del senso. L'orecchio coglie l'infinitesimo nell'anarchia del venir meno,

presso un resto espressivo, depressivo. E qualcosa muore, morendo in qualcosa.

Suono Sonda prova a muoversi tra gli incerti della forma e il disperdersi della significazione, avvicinando in essi i lati nutrienti del sogno, dell'inconscio, del caos, là dove ogni prospettiva unilaterale ritrova finalmente un suo ghiacciato punto critico, la luce stessa del suo trauma, una sua via di redialettizzazione, un suo intimo paradosso dissolvente.

Nel solve et coagula tra smembramento ed esperienza, nel gioco di scarti tra perturbante e allegoria, si accetta d'accogliere quei momenti in cui il suono sfalda l'ascolto, in cui un ascolto malinconico, un esperire per percezioni e smembramenti (ma al di là d'ogni letterale pessimismo e d'ogni sterilità nichilista) sappia vivere e commuovere il suono.

In questo IV numero la musica incontra i modi dell'estinguersi: diversi autori ed interpreti aprono squarci sugli sfaldamenti saturni, sulla possibilità di immaginarli e trarli in vita, di restituirne i simbolismi nel tempo, di evocarne le allegorie. L'indagine critica sarà ancor più plurale e policentrica:

un'azione musicologica o un'esperienza consolidata nella critica, l'anima riposta di un archetipo e l'approfondimento di prospettive architettoniche, di approcci elettronici, di spazi teatrali attraverseranno l'ampia luce invernale del gesto che si perde.

Nel suo primo biennio Suono Sonda ha provato a delineare sperimentazioni prospettiche lungo temi diversi e collegati.

La riflessione sugli errori, la disponibilità al dialogo effettivo, l'azzardo critico e creativo ancor più saranno al fondo d'ogni proseguire nel possibile. E forse i giudizi esprimeranno un'esperienza in divenire. Anche presso i non-luoghi residuali dell'astrazione s'assegnerà un primato ai dissidi del possibile,

si coglierà la condizione di possibilità che vuole l'estetico teso oltre il fattuale, e che interroga i punti di congiuntura fra cultura, da un lato, e desiderio, libertà e autonomia del soggetto, dall'altro. Il perdersi del volto del suono sarà riflesso di uno svuotarsi dell'ascolto. E il respirare nel possibile potrà perfino confidare in qualcosa che svanisce, nello svanire di qualche cosa.

---

## La luce degli occhi

Prefazione al V numero di *SuonoSonda*

**Cos'è accaduto allorché l'occhio splende? Devono svelarsi grandi meraviglie:  
s'è fatto cielo l'interno d'un uomo pieno di stelle brillanti nella notte, pieno d'un sole che  
risveglia il giorno.**

Was ist geschehen, wenn das Auge strahlt? Sehr Wunderbares muss es uns verraten:  
Daß eines Menschen Innerstes zum Himmel ward mit soviel Sternen als die Nacht erhellen  
mit einer Sonne, die den Tag erweckt.

( Hildegard Jone Das Augenlicht,  
testo dell'omonima op. 26 di Anton Webern )

La luce dà forma al presente. L'occhio ne vela il divenire dilatando l'attimo in cui passa sulle cose.  
Corre lungo l'instabile stasi nota al surfista che plana sull'onda.

La luce può essere anche un residuo di cose. Accade  
quando la mente si distoglie dagli oggetti, e sposta l'attenzione su ciò che modula l'essere loro per  
lo sguardo.

Così l'occhio articola lo spazio. Reagisce ai dati come a residui d'un passato che risorge - al  
presentarsi della luce - quale polline d'un tempo metanarrativo, come rivela lo sguardo fotografico.

\*\*\*

Il suono modula il divenire. Compie e smentisce le attese articolando e dissodando le ripetizioni.  
Anche così l'ascolto puro distoglie la coscienza dall'alveare ronzante dei riferimenti.

E il suono può non essere altro che un convenire formale di moti, allorché la mente non possa  
discernere la sua proposizione oltretutto nel ricorso a campi di eventi, le vibrazioni.

117

Così l'orecchio articola il tempo. Raccoglie in architetture transitorie il passare del suono. Ricerca  
uno spazio d'abitabilità del mutare, in vista d'un ascolto il più possibile non funzionale.

\*\*\*

E quindi, poi, occhi che guardano l'iride altrui che guarda, cercano la motilità vivace e emozionata,  
l'interrogazione espressiva e sfuggente, sino all'incontro degli sguardi, all'abisso duale di due punti  
di vista al pari attivi e reattivi.

O, infine, orecchie che odono il suono d'una voce, la voce stessa interna a un suono, che trova nel timbro emotivo del parlante (o del cantante) pienezze e increspature, pastosità e fratture.

È forse questo l'alveo stesso del mondo della vita, quel gioco intenso tra fenomeno e acumeno che da risonanza alle idee

e abbraccia con immagini umane il passar degli eventi?

Suono Sonda prova a iniziare il suo secondo biennio (V numero) auspicando una sospensione consapevole d'ogni volontà

di potenza sul suono, d'ogni controllo suo più che possessivo, rispondente a sfondi ontologici più fiacchi che tragici.

Prova ad affidarsi piuttosto all'arte delle risonanze,

alle emanazioni del suono/luce, alle corrispondenze folgoranti dell'estemporaneità, alla progettabilità sottesa dell'espressione.

L'infinita modulabilità dell'immaginazione temporale,

le deviazioni dell'ideare auditivo, le dialettiche stesse del tempo registrerebbero anche così

l'indissolubile consistenza

tra una voce infinita e lo sguardo che ne coglie le scansioni.

Quel che si vorrebbe lasciar essere potrebbe cogliere eidetiche ulteriori dell'evento sonoro quale ideazione non idealista,

ed il rifiuto d'assolutizzare punti di vista tanto ampi da perdere l'amore per il loro oggetto, pensieri a tal punto dominanti

da bruciare ogni contatto con le istanze stesse che li renderebbero partecipi - più sottilmente - al comune mondo della vita.

## Lati

Prefazione al VI numero di *SuonoSonda*

### *Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins. L'Après-midi d'un faune*

S. Mallarmé

*Un lato non è mai isolato né assoluto. Faccia di figura spaziale... o, meglio, segmento (o semiretta... ) sul piano, il lato è sempre solo uno dei lati.*

*Certa della sua pluralità collaterale (per n lati,  $n \geq 2$ ), che può tendere all'infinitesimo, ovvero all'infinito curvilineo ( $n = 2, 3... \infty$ ), l'idea di lato sa spingersi sulla cresta dell'onda, in stretta prossimità dell'ombra,*

*sino a svoltare quasi oltre il limite, verso l'aperto, l'abisso dietro l'angolo.*

*Come due lati di un angolo, grazia e tragedia muoverebbero verso (o da) quel vertice presso cui l'atto artistico avviene. Endiadi vuota e fondante presso cui s'arrischierebbe il salto al transfinito, s'avvertirebbe l'eco di un quid originario e bipolare, quello che per Nancy aprirebbe all'osmosi tra gioia e angoscia,<sup>1</sup> essendo ombra, notte e nutrimento l'una dell'altra.*

*L'evento del suono spiazza e ricontra le attese dell'ascolto, esponendolo a invarianze in serie e a instabilità. Affida al gioco tra costanti e variabili ogni rinvio alle armonie locali e ai rumori del mondo. Dilata e contrae il tempo, anche simultaneamente, e si mette sulle tracce di un silenzio concettuale interno, esterno, sotto, sopra, dietro, intorno, in mezzo, accanto a sé - angolo di angoscia e gioia in quanto prossimità gratificante e tragica tra non-ancora e non-più.*

<sup>1</sup> J-L. Nancy *La decisione di esistenza in L'essere abbandonato* Quodlibet Macerata 1995.

*In quest'ambito, la sensazione di essere 'condannati' a un'esperienza del limite tradisce una nostalgia per l'illimitato quale sostegno all'identità del dominio, una compensazione per la perdita, un rancore per la rinuncia su cui si fonda l'avversione al tempo: si blocca così l'endiadi tra angoscia e gioia,*

*irrigidendosi su uno solo dei due lati, e si schiaccia l'esperienza stessa alla dimensione piana di una gioia o di un tragico reificati.*

*La moltitudine di 'lati in ombra' richiama piuttosto la curva di vita del suono, il gioco di motilità variabili e costanti, il suo brulicare come folla metropolitana. E il suono richiama le motilità del desiderio, le sue variabilità, le sue costanti. La fiumana di volti, di facce, e gli incontri di una modernità fluida o gassosa rimandano a un ascolto intenzionale plurimo, distribuito su vari piani di tempo, oltre la violenta persuasione che vorrebbe chiudere il rapporto tra infinito e finito.*

*Alla radice della teoria musicale, insomma, s'incontra il senso di questa irrequietezza: l'ascolto anela - nel tempo - all'incontro con un infinito aperto.*

*Il suono sembra anche invitare a non ridurre sempre l'uomo entro categorie fuori dal tempo, a inseguirne il volto nella molteplicità finita del semplice numero di uomini che son stati, che sono e che saranno, semplice numero ma superiore a qualunque appartenenza, irriducibile a null'altro che non sia la sua esposizione percettiva e interpretante, e la sua prossimità anticinica al nascere e al morire.*

*Nemmeno il lato in ombra di una tale molteplicità, come prossimità al non-nato e infinità eraclitea dell'anima, potrebbe compiere il salto verso il dominio categoriale sull'uomo, rispettando anch'esso la parzialità della sua immagine, cara proprio perché fragile, mutevole, tenera e - come il pianeta in cui vive -*

*da preservare contro ogni avvilitamento anche proprio perché in 'tiratura limitata'.*

*SuonoSonda VI prosegue l'indagine ideale del V numero, rimandando alla molteplicità delle poetiche e dei mezzi, alla prossimità dell'ombra e dell'(in)visibile nelle cose, all'evento inteso come imprevedibile nuovo assetto di cose e fatti: indaga cioè l'evenienza spiazzante della molteplicità dei generi e delle opere, prepara all'intuizione che intende ogni brano quale genere a sé, parziale, latente e laterale incontro di una sempre diversa finitudine nel tempo.*

## **Invarianze**

Prefazione al VIII numero di *SuonoSonda*

*Ci possono essere possibilità, mondi possibili se preferite, senza che ci siano necessità, affermazioni che valgono in tutti i mondi possibili. Le possibilità (i mondi della possibilità) possono essere così diverse da resistere a descrizioni in termini di verità generali. [...] La mancanza di inventiva è la madre della necessità.*

Robert Nozick *Invarianze*.

*La struttura del mondo oggettivo*

*Gli editoriali del II biennio hanno inseguito campi di suono e luce (n°5), tessuti e pulviscoli di materia (n°6), concezioni dinamiche miste di tempo e durata (7°), alterne derive immaginarie lungo l'arco che ogni brano apre tra percezioni del suono e concezioni del tempo.*

*Nel I biennio un analogo tragitto aveva inseguito la non pensabilità di ogni inizio (n°1), la diade granulare e ondulatoria della materia (n°2), gli spazi di creazione aperti dall'idea di una lente del tempo (n°3) e lo spezzarsi di tutte le cose sul fronte naturale della ne (n°4).*

*Tali evocazioni inseguivano una congettura sul mondo, tesa ad ospitare musicalmente i mille modi coi cui s'immagina la materia, la si identifica, la si gura, la si manipola; qualcosa di apertamente umano (senza troppe certezze meta sicche su cosa debba essere davvero un essere umano) e comprensibile meglio se si parte da un'idea il più possibile variegata e multiforme di variazione.*

*È stato questo, infatti, il tema sotteso dei nostri tragitti: la variazione. E si è provato a modularlo lungo diverse gure di tempo e di materia.*

*La fantasia musicale non può non domandarsi cosa sia una variazione, tanto oggi quanto ai tempi*

*di Bach, se si assume che, per molti versi,  
la sua stessa sintassi sia quasi solo un gioco temporale di costanti  
e varianti. Variando col variare dei presupposti teorici  
e delle contrattazioni con pubblici reali o ideali, la variazione  
è struttura del materiale vivo e di ogni suo mobile incorrere nel senso, ma è anche l'idea  
immanente del suo contrario, cioè l'idea  
- individuabile nei modi, con gli esiti e con gli intenti più diversi -  
di un qualunque perno d'invarianza.*

*Spesso tale polarità di invarianze e variazioni sposa pensiero profondo e artigianato, e mira a far  
brillare l'ascolto nel pieno del tempo,  
per una meraviglia che sappia riattivare emozioni e critica,  
talvolta difficile da essere in parole (da qui, talune difficoltà espressive, dei nostri editoriali, tesi verso  
la comprensione dei fenomeni).*

*Le Variazioni Von Himmel hoch, da komm ich her (1747) di J. S. Bach intrecciano entro un unico  
campo armonico rigide macchine imitative, liberi contrappunti oriti e memorie religiose (il canto  
luterano  
che le guida), mettendo in gioco tale dualità di variazione e invarianza, volta a produrre - come  
evidenzia la trascrizione di Stravinsky -  
una pluralità di piani temporali (youtube Ton Koopman).*

*Teardrop dei Massive Attack prova a essere il suo clinamen entro  
un campo statico: lo scarto verso il possibile si dischiude alle parole stumbling a little, quando la  
canzone s'avvia alla fine. La variante emerge così in virtù di una distillazione della stasi; una stasi  
prossima all'invarianza. La nascita qui è un improvviso stagliarsi dal invariante.*

*Altri esempi potrebbero essere tratti da Ligeti o da Berio, dalle poetiche della minimal music, dai  
compositori spettrali francesi, e non solo...*

*L'VIII numero proverà a giocare anche stavolta per accostamenti.*

*E pure la fine del nostro II biennio vorrà riaprirsi al possibile, anch'esso conteso nei propri ambiti  
tra varianti e costanti: anche così la memoria dei numeri precedenti proverà a trasformarsi -  
pazientemente, passo dopo passo - in una sempre più solida esperienza concreta. Opinioni  
e punti di vista sono tutto fuor che univoci, e forse è questo il primo vero sforzo della redazione:  
lasciare massima libertà di opinione.*

**LETTURE**



1. *Stelle senza voce* (Adorno)



2. *Catullo, Carme LXIII*



3. *Il tempo che ci guarda* (L'ispirazione di S. Bussotti)



#### 4. *Mare interno* (Bazlen)



5. *Gadda*



6. *Leopardi*



**Polvere e nubi di Samuel Beckett: da *Comment c'est a Mal vu mal dit***

(1992 1993)

*Et j'entends aussi, nous y voilà enfin un choeur, mais assez distant  
pour que ses piano ne puissent arriver just'à moi. Je connais ce chant, et ne sais d'où.  
Et quand il diminue, et quand il s'évanouit, il continue en moi, mais plus lent, ou plus vite.  
Car lorsque le airs me l'apportent à nouveau, c'est avec de l'avance, ou di retard, sur mon chant à moi.  
C'est un choeur mixte, ou je me trompe fort.  
Avec des enfants aussi peut-être. J'ai l'absurde sentiment qu'un femme le dirige.*

Malone meurt

Svanito ogni segno di interpunzione, apparentemente dissolta ogni tradizionale struttura sintattica in un susseguirsi fluido di brusii e di silenzi, imposto – inoltre – al lettore un ruolo di investigatore tra i rifiuti, se non di oracolare contemplatore delle nuvole (dissimulando così, abilmente, una trama persistente e addirittura paradigmatica nella sua scheletricità), la sfilacciata prosa di *Comment c'est* (1960) arriva a mostrare un'immediata parentela con gli storditi flussi verbali di molte *pieces* beckettiane, secondo un procedimento già avvicinato in *Malone meurt* (1948) e approfondito poi in molte prose successive, ma mai come qui posto alla base di un più generale disfacimento del racconto.



# **NOVE MINIME TRACCE VIBRANTI**



**DUNQUE:**  
**Fabbricazione di personaggi**

1976 (revisione 2013)



**DUNQUE:**  
**Fabbricazione di personaggi**

1976 (revisione 2013)

Ai miei genitori

*La mia intuizione urlava che non potevo fare a meno del mondo materiale  
... Dopo essermi dato grandiosamente il permesso di usare ogni cosa del mondo reale,  
inclusi la luce, il suono, l'aria, la memoria, la psicologia,  
scoprii che dovevo limitare me stesso per creare forme semplici, chiare, complete.  
... Nel 1958 feci una figura a grandezza naturale.  
... Avevo fatto qualcosa che era grande come me,  
dove io potevo camminare incessantemente.*

(George Segal)

Una scena. Tre attori: **A**, **B** e **C**. **A**, sul fondo della scena, da un lato. **B** e **C**, inizialmente assenti, si porranno al centro, uno di fronte all'altro. Sul palco, tre sedie, una per ogni attore. Una porta, verso il fon-do, decentrata, posta un poco in diagonale. Un registratore su un tavolino, facilmente raggiungibile dalle dita dei due attori seduti al centro, **B** e **C**. I diffusori del suono, volti verso il pubblico, sono collegati al re-gistratore, anch'esso al centro, ma posto più avanti e più in basso rispetto agli attori. **A**, a lato inizialmente, in disparte, entra per primo sulla scena, precisamente a partire dalla parte opposta in cui è collocata la sua sedia. Porta sottobraccio una cartella molto grande con dentro un cartoncino. Si dirige in modo lento verso la sedia. La raggiunge. Appoggia l'oggetto alla sedia. Si siede. Dopo circa 5 secondi dalla fine dell'operazio-ne, entrano **B** e **C**, insieme, dalla parte opposta rispetto a quella da cui è entrato **A**. Ognuno si siede sulla sedia stabilita. Tre riflettori, illuminanti le sedie, si accenderanno man mano che entreranno i personaggi. Una quarta luce si accenderà 5 secondi dopo il momento in cui gli attori si sono fermati ai posti stabiliti e illuminerà la porta, semiaperta. Una quinta luce si accenderà 5 secondi dopo la quarta, illuminando unica-mente il registratore. Il nastro che percorrerà il registratore, contiene la registrazione di una telefonata tra altri due personaggi, **X** e **Y**, che non hanno nulla a che fare con la scena. Questo è il testo della telefonata:

**X:** *“Dunque (sospensione di circa 5 secondi) ... che ore fa il tuo?”*

**Y:** *“Le sei e un quarto”.*

**X:** *“Ok, perfetto, il tempo di chiamare gli altri, chiudere casa, e, uhm ..., guarda,*

*ci vediamo direttamente stasera in Piazza Sturla alle otto ...*

*(reagendo a un'interferenza improvvisa sulla linea) ... Pronto? ... Pronto, mi segui?*

**Y:** *Sì, scusa... stavo pensando (breve pausa). D'accordo, allora ci vediamo alle otto*

*...e, Xavier, non dimenticarti di portare il disco del Marteau di Boulez.*

*Davvero, che lo devo restituire a Raffaele. Non è che, poi, come al solito, lo hai prestato...” .*

**X:** *“No. Non preoccuparti. Te lo porto. ...ah, Yumi, di' un po', bisognerà telefonare*

*a Jean? ... voglio dire, i suoi, la lasceranno uscire?”*

**Y:** *“Mah, veramente ... (dubbioso) ... non è che io, ecco, possa proprio 'saperlo'.*

*Ieri mi aveva detto che, probabilmente, non le avrebbero permesso di uscire.*

*Comunque, guarda ...(breve pausa) le telefono io. Provo e ... intanto...”*

**X:** *“D'accordo, allora intesi così, ... ciao, eh ... ciao”.*

**Y:** *“Ciao”.*

In una continua alternanza di sospensioni e riprese della telefonata, i due personaggi **A** e **B**, commenteranno il testo scritto sopra. Quando un attore in scena accende il registratore, si accendono sulla scena luci a sufficienza per illuminare tutto il palco. Si torna subito alle sole luci indicate una volta che il nastro venga spento.

## ***Retrosceca di un ascolto***

*Anello per anello, maglia per maglia, gli sarà concesso di scoprirlo.  
Sono appunto questa catena di scoperte ed ogni scoperta di per sé stessa  
a dare origine all'emozione che segue sempre,  
e da vicino, le tappe del processo creativo.*  
(Igor Strawinsky)

Dopo 5 secondi da quando si è accesa la luce sulla porta semiaperta, **A** accende il registratore.

### **X: “*Dunque ...*” (sospensione di 5 secondi)**

**A:** *Egli disse, oppure ella disse, ...*

**B:** *Ma perché non, allora, 'esso disse'?* (con fare stentoreo,  
ma l'espressione del volto si fa subito perplessa).

**A:** *Già ... (prima pensieroso) dunque, ... ed è ovvio:  
questi pronomi risultano per lo meno faticosi (infine, deciso) Via i pronomi, allora!*

**B:** *E sia! Con scientifico piglio lo chiameremo semplicemente X.*

(un poco enfatico) *E, quindi, potremo finalmente dire: 'X disse!'*

**A :** (con maggiore enfasi) *Qualcosa con un'innata vocazione all'introito, o  
all'esordio,*

*finanche accompagnato da tre colpi di gong, squilli di tromba e rulli di tamburo!*

**B:** (davvero esagerato) *Azzarderei perfino un 'Cantami, o Musa, ...*

**A:** (con fare più ironico) *Confezione espresso, pero.*

**B:** (ridimensionato) *Naturalmente.*

**A:** *D'accordo, ma ... non basta. Potremmo dire, altrimenti, un 'raccogliersi in sé';  
o invece un annuncio, un ripensamento, o anche ... anche, ... come potrei dire,*

*... un qualche 'costruttore di deduzioni',*

*una via di mezzo tra l'arguto sperimentatore e il capzioso 'sillogista'.*

**B:** *In realtà, non si sa se è il detto o il dicitore.*

**A:** *Magari, il 'dicitore assoluto'.*

**B:** (dubbioso) *Qualsiasi cosa, ma non 'tutte le cose'.*

*Qualcosa di pronto per fare ipotesi ...*

*un 'invito all'ascolto' , un 'signore e signori' ...*

**A:** (con fare vagamente conclusivo) *Come di consueto, ormai, per prima cosa, sarà un X.*

**X: ... che ore fa il tuo?**

**A:** *Una domanda?*

**B:** *Un interrogativo?*

**A:** *Eh, già!*

**B:** *Prima di tutto, direi una cosa: nota bene, cos'è il 'tuo'? Un qualcosa, no? Diremo, quindi, che c'è un 'qualcosa'. Un qualcosa, che fa un altro 'qualcosa'.*

**A:** *Precisamente, fa a sua volta delle 'ore', per l'esattezza.*

**B:** *Perfettamente. Il nostro X parla a qualcuno, un certo Y, che ha qualcosa che, a sua volta, crea ore.*

**A:** *Vorresti dire, in altre parole, di intravedere già tre personaggi. Dico bene?*  
(Rimane in sospenso).

\*\*\*

**C:** (mentre A e B si arrestano, immobili, si accende un faro e inizia la musica sullo sfondo (\*). C, volto al pubblico, seduto, dopo 10 secondi, parla con voce contenuta) *“La mia intuizione urlava che non potevo fare a meno del mondo materiale (tace per 10 secondi circa, lasciando spazio alla musica). Dopo essermi dato grandiosamente il permesso di usare ogni cosa del mondo reale, inclusi la luce, il suono, l'aria, la memoria, la psicologia, scoprii che dovevo limitare me stesso per creare forme semplici, chiare, complete (seconda pausa di 10 secondi circa, la musica prosegue imperturbabile). Nel 1958 feci una figura a grandezza naturale (terza pausa di 10 secondi circa, con le stesse modalità) Avevo fatto qualcosa che era grande come me, dove io potevo camminare incessantemente”* (finisce la musica, si spegne il faro, riproponendo sul palco l'illuminazione precedente, e riprende il dialogo tra A e B).

\*\*\*

**B:** (riprende, rianimandosi, come se nulla fosse) *Sì, diciamo di sì. Tre personaggi, di cui uno è per ora del tutto ipotetico.*

**A:** *Adesso, però, mi sorge una questione. Cioè, mi sembra che quel ...mi sembra che quel 'dunque' iniziale sia diventato qualcosa in più di quello che avevamo detto che fosse.*

**B:** *Vorresti dire?*

**A:** *Vorrei dire, semplicemente, che forse quel 'dunque' è, oltretutto un' annunciarlo, e pensare',*

*è anche un raccogliere se stesso con i gesti, cioè ...”*

**B:** *Non credo di seguirti.*

**A:** *Voglio dire, ecco, che, ... magari, mentre parla a 'sto ipotetico Y, X sta facendo dei gesti che ora riordinare, di controllare in qualche modo. Come potrei dire? ...*

**B:** *Ok, allora quel 'dunque' potrebbe essere anche una preparazione che non concerne*

*solo il discorso. Forse, più in generale, potrà essere un accingersi a qualcosa, una cosa qualsiasi, ... non solo parole, ma anche azioni, gesti.*

*Oppure sta per dettare qualcosa, Ch so, ... leggere un elenco telefonico, o invece sta per mettersi a correre ...*

**A:** *Si allargano le cose, insomma.*

**B:** *Già!*

**A:** *Quest'ultima frase, allora, non potrà che essere tutta tra parentesi.*

**B:** *Fa parte del 'raccogliersi'. È un dato utile per raccogliersi, per prepararsi...*  
(sospeso)

*Se davvero le cose stessero così, questa non sarà che una parentesi intima.*

**A:** *Togliaci l' intima' e saremo d'accordo. Chi ti dice che siano solo in due?*

**B:** *È vero. E, comunque, in generale le cose stanno così.*

**A:** *Beh! Diamola come un'ipotesi. ... (dubbioso).*

**B:** *Aspetteremo la risposta (pausa, in attesa). Per intanto, sogneremo le fabbricazioni d'un artigiano del tempo.*

*O, meglio, delle ore. Un artigiano denso di richieste e pungolato dalla concorrenza.*

*Magari in combutta o in diatriba con un altro artigiano diverso da lui.*

*Una diatriba spettacolare, che richiama folle di accesi tifosi, di accaniti scommettitori,*

*bramosi, per l'appunto, di informazioni.*

**A:** Dici bene: 'sogneremo'. In realtà, mezza dozzina di parole conosciute, sì, ma praticamente senza contesto. O, almeno, senza un chiaro contesto. Sono solo moti confusi in attesa, come noi, di una risposta.

**B:** Come credi. Ma non mancherò - ne converrai, spero - di annotarlo, quel 'dunque...'  
come un 'due punti', o, se preferisci, un 'benvenuto' davanti alla porta di un qualche caos consueto, attaccato da un ipotetico sprovveduto, ...  
la cui esistenza è molto probabile, ora, alla luce della domanda che abbiamo sentito.

**A:** Vedi un qualcuno, dunque? Un personaggio ...

**B:** Direi proprio di sì: un personaggio Per un altro che a domanda risponda; ma ancora sommerso nell'istante, pronto lì, potenzialmente 'chiacchierone', nello stato, precario, che ne prelude a una risposta.

### **Y: "Le sei e un quarto".**

**A:** ... ed ecco la risposta. Sappiamo ora che, con ogni probabilità, è nato un dialogo.

**B:** È ovvio che parlerà di orario.

**A:** E, notare: 'anche Y parla'.

**B:** Sono le ore sei e un quarto. È l'affermazione di Y. Prevedibile, infondo. Un'amante dell'armonica bugia? Dell'ordine, finanche approssimato? Del catalogo? Dell'enciclopedia? Di un'enciclopedia, però, onnisciente e orientata, nata dal caos,

ma per ucciderlo e 'completarlo' ... Permetti? Quella Y sono io. Sei tu.

M'immagino il mio, il tuo doppio. Mi vedi? Laggiù?

Il viaggiatore assente e squilibrato? Il ricercatore del archetipo 'alpha-omega-morfico',

l'inventore della bussola? Della rosa dei venti? Della stasi che prelude al movimento?

È magnifico! Alle porte dell'area impenetrabile dove regna, incontrastata, l'orchestrata orchessa del disordine, un viaggiatore peripatetico, più che patetico, meglio se apatico, di fronte al quesito pratico prorompe, statico, ma dopo mille supposte peripezie, con il suo 'cosmo' improbabile: '... le sei e un quarto' .

**A:** Mah, ... per tutt'altra via, potremmo dire che due perfetti sconosciuti

*(a noi, ma forse non tra di loro) hanno bisogno di un certo numero di informazioni.*

*Ci sarà un motivo. Una qualche decisione logica da prendere.*

*Per lo meno, un uomo che gira il suo polso, alza gli occhi, s'informa meglio presso l'orologio più vicino. Perché, diciamo la verità, proprio di un orologio si tratta.*

*Non posso credere che tu non ci avessi pensato.*

**B:** *Un orologio? (sorpreso) Davvero, tu pensi, a un orologio?*

*Ti giuro, non era questo che avevo in mente. Avrei scommesso, se mai, su un 'orologio'*

*(con tono faceto), nel senso di un qualche artigiano esperto dell'ora.*

*Però è vero quello che dici. Una decisione imminente è ormai molto probabile.*

**X:** *“Ok, perfetto, ... “*

**B:** *(fastidiosamente esaltato) Evidente! E già lo supponevo. Y è cosmico!*

*Ed X adesso ce ne da una prova!*

**A:** *(pacatamente infastidito) Altrimenti Y è un semplice organizzatore di non so ché.*

*Ed X è il gergale compagno ... dal sesso per ora ancora indefinito.*

**X:** *“... il tempo di chiamare gli altri, ...”*

**B:** *(troppo sorpreso) Altri, quali altri?*

**A:** *(ironico) Non son soli.*

**B:** *L'intreccio, ahimè, si complica.*

**A:** *Infondo, non te l'avevo forse detto?*

**X:** *“... chiudere casa, ...”*

**B:** *Una casa? Qualcosa accomuna, e collega, X con Y ...*

**A:** *Una casa, per l'appunto.*

**B:** *E no, ... hm, anzi, ... qualcosa di diverso.*

*(arrampicandosi sui vetri, ma senza risultati) ... la casa, gli altri ...*

**A:** *(comprendendo l'intento con cui B cerca di forzare, senza nemmeno riuscirvi, ogni ipotesi normale) Ma chi te lo dice?*

**B:** *Eppure ... (alludendo, appunto, a ipotesi che non riesce nemmeno ancora ad*

esporre)

**A:** (A guarda B da sopra gli occhiali, con perplesso) *Andiamo avanti.*

**X:** “... *e, uhm ..., guarda, ...* (pausa)

**B:** (inserendosi, per la prima volta, nella pausa della registrazione) *dove?*

**X:** “*ci vediamo direttamente stasera  
in Piazza Sturla alle otto ...*

**A:** *Esattamente come supponevo. Non capisci? Sono al telefono!*

**B:** *Ma veramente...*

**A:** *Per quale motivo pensi allora che dica 'ci vediamo'?*

*È evidente che si stanno parlando, ma non si stanno vedendo.*

*Perché parlano, per l'appunto, al telefono.*

**B:** *Ma che stupido! È chiaro come il sole! Dunque, X e Y sono due capi del telefono*

...

(A e B rimangono sospesi per una seconda volta)

\*\*\*

**C:** (A e B si arrestano per la seconda volta, s'accende un faro su C e ricomincia la musica (\*). C, seduto, rivolto al pubblico, dopo 20 secondi, torna a parlare con la stessa voce contenuta) *Anello per anello, maglia per maglia, gli sarà concesso di scoprirlo. Sono appunto questa catena di scoperte ed ogni scoperta di per sé stessa a dare origine all'emozione che segue sempre, e da vicino, le tappe del processo creativo* (dopo 20 secondi finisce la musica, ritorna all'illuminazione precedente, e riprende il dialogo tra A e B).

\*\*\*

**B:** *Una cosa chiama l'altra. Quel 'il tuo che ore fa?' Si riferisce a un orologio.*

**A:** *Poi ci sono gli 'altri', e c'è questa 'Piazza Sturla' ...*

**B:** *Sai dov'è?*

**A:** *Intendi la piazza ?*

**B:** *Si.*

**A:** *Non ne ho la più pallida idea. Comunque, io pensavo che forse gli altri, poniamo che siano da chiamare per telefono anche loro, ecco che quella telefonata dovrà finire, prima o poi, e perciò X e Y avranno tutto il tempo per incontrarsi ...*

**B:** *Appunto, in Piazza Sturla.*

**A:** *Eh, già!*

*... Pronto? ... Pronto, mi segui?*

**A:** *Come volevasi dimostrare!*

**Y :** *Sì, scusa... stavo pensando (breve pausa). D'accordo, allora ci vediamo alle otto ...e, Xavier, non dimenticarti di portare il disco del Marteau di Boulez.*

*Davvero, che lo devo restituire a Raffaele. Non è che, poi, come al solito, lo hai prestato...” .*

**B:** *Cosa hai capito?*

**A:** *'somma, veramente ...*

**B:** *Dunque, X è Xavier, credo. ... (perpelsso) è il resto che faccio fatica a seguire.*

**A:** *E allora ... (pensando e soppesando più ipotesi), hm, no.*

**B:** *Poi, ... c'è tutta quella faccenda del disco.*

**A:** *Un tipo un po' sbadato questo Xavier.*

**B:** *Credi?*

**A:** *A sentire il tono della raccomandazione. Quando Y dice 'è importante' non ha l'aria di una esortazione forte? Quasi un rimprovero?*

**B:** *Mah! Sarà! ... magari non è proprio sbadato.*

*Magari non è proprio 'sbadato'. 'somma, un tipo un po' così.*

*Un po' come Giorgio, per intenderci. Piuttosto, il fatto è che qui ...*

*(la scena si arresta una terza volta, con le stesse modalità precedenti).*

\*\*\*

**C:** (attacca la musica e, dopo 30 secondi) *“Il viaggio di uno zoppo che con gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficilissimi, alla neve, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate. (dopo 30 secondi finisce la musica).*

\*\*\*

**A:** (riprendendo, rigorosamente indipendente da C) *“Già! Comunque, una cosa è chiara.*

*(ci pensa bene) ... Si occupano di musica. E, pure, abbastanza bene ...*

**B:** *Musica? E perché?*

**A:** *Beh! Boulez è un grande musicista! Non ti occupi di queste cose?*

**B:** *Boh! (agitato da sentimenti contrastanti) Davvero vuoi che ti dica la verità?*

*Per me è tutto un caos! Musica, X, orologi, piazze, telefoni, parole, amici, personaggi,*

*tutto in tutte le direzioni ... Tutto, tutto è un 'come' e nulla è un 'perché'. A vuoto.*

*(più alterato) Un orologio! Ci pensi cosa abbiamo detto?! Che mostruosità!*

*Ma come lo sai che entra in gioco un 'orologio'? Un orologio, capisci?*

*Abbastanza per fare cose incredibili. Una cosa enorme! Non so, qualcosa di tremendo!*

*Troppo, davvero troppo complicato (esagerato) Un orologio! Capisci? Un orologio!*

**A:** *Ma, che ti prende? Così, all'improvviso. Andavamo così bene?*

**B:** (appena più calmo) *Non posso. Semplicemente, non posso sostenere tutta questa baraonda nella testa. Non ci sono abituato.*

*In mezzo al caos si è infondo come due lepri in fuga*

*al primo sparo del cacciatore ... (poi, guardandosi attorno)*

*C'è qualcosa di marcio ... in questo palco.*

*Fino ad ora, ho preso parte a questo dialogo, a questo ascolto.*

*L'ho fatto anche volentieri. Ma, adesso, basta. Chiuso!*

*(guardandosi ancora tutto attorno, rivolto agli oggetti di scena)*

*Sono stufo di questo retroscena di bilancini, molle, quadranti, lancette, rotelle dentate ...*

*Via tutto! Faccio saltare tutto!*

**A:** *Mah ... d'accordo, ma, ma dove? Permettimi ... distruggi pure tutto. E poi? Sarà ancora più arduo che sostenere questa baraonda, come la chiami tu. Noi, qui, non siamo altro che quelli che 'leggono', o ascoltano, due voci che parlano da un nastro. E basta. Nulla e nessuno ci ordina di comprendere cosa possa essere un orologio o cosa stiano facendo le due voci che sembrano consultarlo. Nulla e nessuno confermerà l'esattezza della nostra comprensione. Ma, una volta che noi avremmo acquisito, in più rispetto a prima, anche solo una qualche idea su tutte queste cose, potremmo prendere, toccare e consultare un orologio, o sentire queste voci che parlano, senza che queste angosce ci assalgano puntualmente. Non siamo come lepri, a cui basta scappar via. Dobbiamo decidere ogni volta la strada. Come, infondo già stiamo facendo.*

**Xavier:** *“No. Non preoccuparti. Te lo porto. ...ah, Yumi, di' un po', bisognerà telefonare a Jean? ... voglio dire, i suoi, la lasceranno uscire?”*

**B:** *Che fai?*

**A:** *Aspetta ... (rinviando con un cenno la spiegazione di ciò che sta facendo).*

**Yumi:** *“Mah, veramente ... (dubbioso) ... non è che io, ecco, possa proprio 'saperlo'. Ieri mi aveva detto che, probabilmente, non le avrebbero permesso di uscire. Comunque, guarda ... (breve pausa) le telefono io. Provo e ... intanto...”*

**Xavier:** *“D'accordo, allora intesi così, ... ciao, eh ... ciao”.*

**Yumi:** *“Ciao”.*

**A:** *Scusami, ma (traffucando col registratore) ... ho voluto apposta far scorrere tutto il nastro ... intanto, perché mi sembra di poter dire una cosa. Non credi anche tu che il nostro stesso interesse si sia spostato dalle parole pure e semplici direttamente ai personaggi? Così, senza accorgercene. E che ora il nome del personaggio è venuto ad assumere un'importanza maggiore*

*di quella di un oggetto qualunque o, che so io, di una semplice parola, di un 'dunque'?*

**B:** *Vorresti dire che abbiamo già assimilato tutto ciò che ci interessava inizialmente per capire la base del dialogo e ora siamo passati a un livello diverso?*

**A:** *Beh! ... almeno in modo inconsapevole. E, comunque, in maniera tale da capire la situazione contingente, un certo ambiente, ... nulla più, sia chiaro.*

**B:** *I personaggi. Beh, sì.*

**A:** *E, sia chiaro, intendo dire che tutto è avvenuto naturalmente, senza accorgercene.*

**B:** *(seguendo il ragionamento, ma anche spostando sorprendentemente l'attenzione su le cose da bere sul tavolino a cui non avevano ancora fatto riferimento)*

*Cosa prendi?*

**A:** *Un caffè, grazie. È da stamani che non tocco cibo.*

*(tornando sul tema del discorso) Probabilmente hai ragione, sai.*

*Dunque, ricapitoliamo: c'è Xavier, Yumi, Raffaele, Jean... E, poi, gli altri. E l'orologio, il telefono, (e spostando, a sua volta, di nuovo, il discorso – mimando i gesti consueti con cui si prende insieme un caffè) Quante, di zucchero?*

**B:** *(rispondendo alla domanda) Una, grazie.*

*(rinforzando la traccia di A) Comunque, c'è Xavier ... che sembra avere la testa un po' per aria.*

*Almeno, così sembra, in questo scorcio, ... ma non solo, ci sono altri indizi.*

*Yumi, cioè l'altro, ... è lui che getta questa impressione su Xavier.*

*Ed è quello che ha fissato l'appuntamento.*

**A:** *E, poi, evidentemente, ci si occupa di musica.*

**B:** *Direi, in generale, che se ne occupano un po' tutti lì dentro.*

*L'unica è Jean, forse, ... ma non è detto ...*

**A:** *Jumi, direi, non riesce ad apparire molto bene (pensando ad alta voce)*

*Da quella impressione, si direbbe ...*

*(cambiando ancora discorso, cercando quasi un complice per la sua golosità)*

*Vuoi per caso una granatina, un gelato, qualcosa?*

**B:** *Meglio di no, ...Sai, dopo l'altra sera, non è che non ...*

**A:** *Ah già, scusa. Per carità! ... (riprendendo il filo del dialogo,*

*e rinunciando a ogni tentazione golosa) Comunque, dicevo,*

*non ha per te qualcosa di paternalistico*

*nelle sue conservazioni con Xavier? Intendo, Yumi.*

**B:** *Non sarei così certo. Lo direi più un lusso amichevole che un rimprovero, sai ...*

**A:** *Già ... ah, chi sono poi quelli che non la lascerebbero uscire?*

*Sì, dico, in riferimento a Jean.*

**B:** *I casi sono pochi, infondo: suore, genitori, parenti ... Ma se loro sono titubanti, vuol dire che, infondo, qualche volta esce anche di casa. Saranno probabilmente genitori ...*

**A:** *Beh! Certo.*

**B:** *Sembrano un po' dei Peanuts, o qualcosa del genere. Almeno, nella mia immaginazione ...*

**A:** *Ma, forse. ... non ho, però, la stessa impressione. Penserei a qualcosa di più verosimile. E nello stesso tempo più vago.*

*S'incontrano la sera. Amici. Ragazzi. Abbastanza giovani.*

*Guarda questa Jean. Non la 'lasciano uscire'. Una semplice telefonata di ragazzi.*

**B:** *Beh, se è per questo, ... non vuol dire, eh! Guarda Marta.*

*Quanto tempo ci ha messo per uscire la sera!*

**A:** *Erano altri tempi, Beppe. ... Ah! Tra l'altro, salutamela; che è un po' che non ci si vede.*

**Beppe:** *È a casa, adesso.*

**A:** *Con Paolino?*

**Beppe:** *Credo proprio di sì. A meno che non siano andati ai giardinetti.*

*(Si volta, rivolgendosi, fuori scena, a un barista) Scusi, quant'è?*

**Andrea:** *No! Ma che, scherzi? Pago io, Beppe, figurati!*

**Beppe:** *Non dirlo nemmeno per idea.*

**Andrea:** *Quante storie!*

**Beppe:** *Domani paghi tu, dai! Io, piuttosto dovrò tornare, adesso.*

*A proposito, ... che ore fa il tuo?*

*(ultima sospensione).*

\*\*\*

Si accende ancora un'ultima volta il faro su C. Inizia anche la musica, una quarta e ultima volta. Dopo 30 secondi dall'inizio della musica, andati via gli altri, e prima di andarsene a sua volta, C si alza con calma, apre la cartella grande che, all'inizio, aveva appoggiato vicino alla sedia, e tira fuori un cartoncino di grandi dimensioni. Lo appoggia quindi sulla sedia, in maniera tale che ne risulti visibile, e leggibile, la parola scritta sopra, che è: "DUNQUE, ...". Si avvia con calma fuori dalla scena. La musica va avanti per 30 secondi, poi morbidamente si spegne.

## ***Post scriptum***

*Il viaggio di uno zoppo che con gravissimo carico in sul dosso  
per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficilissimi,  
alla neve, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole,  
cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate.*

(Giacomo Leopardi)

...

George Segal *Sull'arte ambientale* (26 marzo 1976),

in Germano Celant *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*. Edizioni La Biennale di Venezia 1976.

Igor Stravinsky *La Poétique Musical*

Giacomo Leopardi *Zibaldone* ....

**ISTANTI**

**Per un teatrino radiofonico o quasi**

1977 (revisione, 2013)



**Nota di scena**

Un palco, pressoché spoglio, viene attraversato da voci diverse. A parte il movimento delle voci, nulla accade. O, meglio, nulla accade di drammatico. Nessun personaggio. Nessuna vicenda. Nessuna presenza. Nemmeno attori, comparse, mimi o ballerini. Solo voci e luci. Voci che si spostano. E luci che variano posizione, inclinazione e intensità.

**VOCE I:**

(immagine fissa)

*Un pomeriggio senza nulla da fare.*

*Scrivo la porta,*

*calco l'angolo,*

*spalanco il libro.*

*- vengono combinazioni curiose -*

*Chiudo una finestra,*

*apro la giostra,*

*grido a squarciagola la mia immersione.*

**VOCE II:**

(...)

*Un gruppo di olivi, l'estate*

*uno sflogorio di mare*

*una falba luna serale.*

**VOCE III:**

(...)

*Guardo oltre,  
non vedo fiori,  
né foglie multicolore.*

*Sulla riva del mare - una cascina isolata,  
nella luce in declino d'una sera autunnale.*

**VOCE II:**

(...)

*Un pino  
predica la saggezza  
e un uccello selvatico  
va gridando a gran voce il vero dire.*

**VOCE IV:**

()

*Il vento  
porta un numero sufficiente  
di foglie morte  
per fare un falò.*

**VOCE V**

()

*Calato il vento,  
ancora cadono fiori  
e il grido di un uccello di lontano.*

**VOCE IV**

()

*Va più a fondo  
il silenzio dei monti.*

**VOCE V**

(...)

*Le onde danno un'energia vitale alla luna  
e nel fiume la luna risplende.*

*Fra i pini il vento sospira,*

*la notte è quindi tranquilla.*

*Ogni cosa è buona per sempre,*

*e per sempre,*

*e per sempre.*

**VOCE VI:**

(...)

*Nessun cancello sbarra  
le pubbliche  
strade.*

**VOCE IV:**

(...)

*Vi sono sentieri di ogni genere.*

**VOCE VI:**

(...)

*Coloro che oltrepassano*

*questa barriera*

*cammineranno liberamente*

*per tutto l'universo.*

**VOCE I:**

(...)

*Sì! Sì!*

*Si tratta di vivere,  
si tratta di cercare il vero.*

**VOCE III:**

(...)

*La lunga notte – il suono dell'acqua dice  
quello  
che io  
penso.*

**VOCE II:**

(...)

*Gli occhi del falco  
ora  
sono  
cupi  
mentre la quaglia garrisce.*

**VOCE III:**

(...)

*Dove sono andati tutti i fiori?  
È passato tanto tempo.  
Dove sono andati i fiori, tanto tempo fa.  
Ho visto all'orizzonte  
erbe impaurite che danzavano.*

*E così la nube si dirige verso la discesa  
che dirige verso il fiume.*

**VOCE IV:**

(...)

*Gli uccelli volano  
bruchi spuntano da sottoterra  
Sul fiume la luna, fra i pini il vento, la notte.*

**VOCE II:**

(...)

*Un cane gira sette strade intorno*

*e*

*altri gridano 'cani' alla luna.*

*Tutti urlano, quando la smetteranno?*

*Quando la smetteranno?*

*Io camminavo – io camminavo insieme a loro.*

< --- MUSICA I --- >

(...)

**VOCE I:**

(...)

*Vedo e sento  
la pagina bianca,  
la fantasia è svanita  
lo spazio si è chiuso nel sole.*

*Non affermo nulla, non nego nulla,  
perché  
ogni cosa affermata non è vera  
e  
ogni cosa negata non è vera.  
Dunque alle loro domande  
offro il silenzio,  
soltanto il silenzio  
... e un dito che indica il cammino.*

**VOCE III:**

(...)

*Il corpo è simile all'albero  
e la mente ad uno specchio limpido.  
Con cura lo ripuliremo di ora in ora  
per timore che la polvere vi cada sopra.*

**VOCE II:**

(...)

*Non vi fu mai un albero  
né mai un limpido specchio  
in realtà nessuna cosa esiste.  
Su cosa può cadere la polvere?*

**VOCE III:**

**VOCE II:**

**VOCE III:**

**VOCE II:**

**VOCE III:**

**VOCE II:**

( ... )

*Abbiamo costruito  
templi,  
copiato scritture  
sacre,  
ordinato  
di convertire*

*Quale è dunque  
la santa verità,  
il primo principio?*

*monaci e monache. Nessuno.*

*Vi è qualche  
merito  
nella nostra  
condotta?*

**VOCE V:**

(...)

*Noi non possediamo niente.  
La nostra poesia oggi è rendersi conto  
che possediamo il niente,*

*perciò ogni cosa è una gioia  
e così non c'è da temere di perderla.*

*Non occorre distruggere il passato:  
è andato*

*è libero,  
e così noi.*

**VOCE IV**

(...)

**VOCE VI:**

(...)

**VOCE I:**

(...)

**VOCE IV:**

(...)

< --- MUSICA II --- >

**VOCE II:**

(...)

**VOCE III:**

(...)

**VOCE I:**

(...)

**VOCE VI:**

(...)

< --- MUSICA III --- >

# **PINOCCHIO, STORIE DI PIFFERI E ILLUSIONI**

1978-79



**PINOCCHIO, STORIE DI PIFFERI E ILLUSIONI**

1978-79



**SI SARA FATTO IN ESSO IL MATTINO E LA SERA**

**Radiofonica II**



## **SI SARA FATTO IN ESSO IL MATTINO E LA SERA**

### **Radiofonica II**

?

1980

Trasmissione radiofonica su J. S. Bach, scritta con e da Raffaele Cecconi  
per i programmi regionali della Rai, regione Liguria.

Registrata il 6 ottobre 1980.

Nato a Eisenach nel 1685 e morto a Lipsia nel 1750, Johann Sebastian Bach è uno dei più grandi maestri d'ogni tempo, uno di quei maestri che non possono venire sorpassati, perché in essi s'incorporano in modo eguale la sensibilità e il sapere musicale di un'epoca; un maestro il quale deve il suo significato particolare e la sua grandezza senza pari al fatto che i due generi di stili di due ere diversi fioriscono simultaneamente in lui; sì che egli si erge fra loro come n

Senza essere creatore di forme, egli porta alla perfezione



# **NUVOLE DI TEMPO, DI SOGNI**

Momenti per attori



## NUVOLE DI TEMPO, DI SOGNI

Momenti per attori

A Franca Fioravanti e Marco Romei,  
Adriano Rimassa, ... Petrolini e tutti gli attori del *Teatro delle Nuvole*.

Quattro monologhi concentrici, forse per un video. Quattro attori diversi recitano ognuno il suo monologo. Il video non sarebbe altro che la ripresa di questa recitazione, ognuna in un ambiente diverso, ma sempre un ambiente aperto, ad esempio un parco, gli spazi d'una fabbrica in disuso, su una spiaggia, per la strada. Si tratta, infondo, di quattro studi di scuola per attori, e insieme di un modo di ricordare una maniera di far teatro.

### **Primo monologo**

*Voci di bambini in lontananza, glomeri serali di luce trasversale, parchi curvilinei alla chiusura, ville vuote, urla di folaghe, rondini, gabbiani, palchi di legno grezzo, mixer 16 tracks, 8 tracks, 24 tracks, proiettori, larsen improvvisi nell'aria più vasta, cavi elettrici, soppalchi di luce, riverberi naturali, artificiali, palchetti arrugginiti, teloni immensi materni, teatri minimi, sibillini, murmuri sino al puro acustico, al sogno percettivo, all'assoluto buio fuori orario, laceri lacerti di ferrame, galassie esplose nel colore puro, nelle forme liquide del visivo preconcio, proiettate su grotte, polveri, squarci, rescissioni, spacchi congelati, mise en abime di specchi contrapposti, gesti artigianali estremi, estemporaneità preparatissime, volti noti e diversi, improvvisamente ignoti, vissuti, traditi nel lavoro, incontri pieni o tangenziali, appuntamenti, bagagliai d'automobili, carichi di attrezzi e cene lungomare, corpi allucinogeni, alla ricerca del loro gesto chiave, d'una loro fugace finalità senza scopo, video scheggiati, vivi, vegetali,*

clown archetipici e salotti bianchi fluxus, locandine, foto, refusi, arrotolati manifesti, fogli siae, attimi riusciti, atti mancati, cori di voci, lontane come venti, fedeli come impronte digitali, autostrade in piena notte solo, in attesa di un segno dal futuro, une nuage qui passe, d'uno starnuto che colleghi sentimenti e mondo, occhi che tocchino, linee che parlino, sul fondale d'una babele microfilmica, sul passaggio al quid asimmetrico, al clinamen, eventuale, impossibile, dall'idea al gesto, dalla bellezza inedita al sessuale, dal sogno al tempo.

## **Secondo monologo**

*Immensa fatica o nostalgia al cubo? Cercar di immaginare un giovane Goethe stravolto dal passaggio*

*occasionale di una compagnia d'attori? Calcare i tardi teatri psicoidi di un De Sade?*

*Interrogare un Artaud recluso, prima che esprima con un peto di voce l'assurdo sacrificio della carne?*

*Tuffarsi in quella foto del '57 che riporta un Ferlinghetti attento entro la Hall of Justice a San Francisco*

*al processo contro Howl di Allen Ginsberg? Immaginarsi impalpabili cavalli di Troia,*

*entro la macchina attoriale di un Carmelo Bene, immerso entro un vuoto della voce?*

*Affondare la pala nella terra di un campo sconsecrato, per l'ultimo anonimo Arlecchino di una compagnia fermata dalla peste presso una stanca Monaco seicentesca?*

*Stringere la mano, per quel che vale, ad un affilato e accogliente De Berardinis*

*dopo un suo scarramuche in scena al Duse? Assistere, dietro la macchina da presa,*

*alla gag picaresca d'un Grucho Marx estremo, emblema affabile della sua stessa maschera?*

*Tornare in una calle veneziana degli anni Settanta d'estivo-utopiche incursioni*

*di un Living Theatre compartecipe? Sorprendersi in macchina ad ascoltare il contrabbasso*

*vociare radiofonico di un Majakovskij espanso e plastico? Sorprendersi davanti ad un video,*

*alla mediateca del Goethe Institut, con un Brecht in scena, d'un bianco e nero stile fuori orario*

*(cose (mai) viste) e mai più visto? Ricordarsi, sul finire di un simposio stile antico,*

*le figure sedute in lontananza di un Euripide e di un Socrate ormai vecchi*

*all'ennesima replica del Oreste? Cantare spalancati, volto al sole di un Petrolini polimero e assoluto,*

*tutt'uno con lui e con il mondo, al An' vedi ecco Marino? Coccolare con gli occhi consapevoli*

*l'horror vacui più che ragionevole di un'attrice di provincia, adamantina,*

*tra le braccia di una Strasberg silenziosa? Respirare Mar Nero e gasolio  
con un Nazim scarcerato e convulso, grumo di levante e incontri onirici?*

### **Terzo monologo**

*Rispondere, sempre: ad ogni singulto basso, con un solo bicorde re/sol, á la Scelsi;  
ad ogni morire della voce, con un armonico artificiale sul do diesis in vibrato aperto dell'arco;  
ad ogni spezzatura vuota e inaspettata, con un pizzicato sulla tastiera, á la Bartók;  
ad ogni repentino alzarsi del grido con un glissando sul re metallico al ponticello;  
ad ogni esplodere in sequenza di crescendo, con un gioco di intervalli di settima,  
in sequenza, tra le corde re/la e le corde la/mi; ad ogni affondo nasale da samurai, con un altro  
bicordo,  
ma tremolato, rapidissimo e un poco balzellato, con mano destra in movimento;  
ad ogni annuncio di un disastro di urla, con un arpeggiare quanto mai nervoso,  
a due, a tre, a quattro corde, sporco come la fame, e perfetto nell'equilibrio e nei tempi;  
ad ogni arrestarsi, improvvido e improvviso, d'una voce finalmente senza più corpo,  
con una serie di armonici elettrici, sempre sul punto d'innescare un larsen nel microfono ...*

### **Quarto monologo**

Fatica al cubo o immensa nostalgia, dal fondo simmetrico del sogno l'*ex nihilo* creativo ancora,  
ti risistemi il risvolto della giacca ed entri in scena, simulacro dei loro simulacri,  
fabbricatore di mnemotecniche asimmetrie, forse anche orfei che si voltano, ad essa, la scena,  
e la mancano ogni volta, sempre e ancora, *willy koyote* della differenza di registro, *donald duck*  
dell'anti-pensiero, o della sospensione del pensiero, valigia forse ormai senza più viaggio, calzone  
forse ormai senza più nuvola,  
o forse un 'forse' senza un 'più' o senza 'ormai', nell'incertezza più assoluta, più insoluta e al macero,  
come un totò color verde, marionetta tra i detriti d'un essere ora insieme ed ora identico  
(in qualche modo *aut creatio, aut gloria*)...

(Genova, 27 aprile 2003)

**Post scriptum: "I fabbricatori di sogni" 1994 - 1997**

*C'è una poesia che chiede una voce umana in cui incarnarsi,  
Ci sono attori che non amano apparire, ma scomparire...  
rinascere nei respiri,  
sorgere dalla carne,  
mostrare le parole.*

Franca Fioravanti

Tre personaggi si rincorrono, impazziti, sulla spoglia scena della poesia. Il primo ha nome Luce, ed è un viaggiatore nel paese dei significati palesi, delle definizioni estensive, dei chiari ordinamenti delle parole. Il secondo si chiama Notte, ed è un personaggio opposto al primo, indicibile, totalmente extraverbale, o quasi, capace tutt'al più d'esclamazioni o imprecazioni, ma totalmente vuote di ogni intenzione segnica, piene solo di vita emotiva. Il terzo si chiama Penombra, ed è, tra i due, l'Arlecchino servitor di due padroni, ma forse, e più propriamente, l'occulto padrone di ogni scena, colui che solamente è in grado d'intrecciar le loro vite come un suono, oscillante tra loro come tra il sì e il no, tra il lì e il qui, tra il su e il giù. Spesso oscuro al primo e ipocrita al secondo, egli ha il suo regno d'origine nella retorica, la sua arte più propria è quella di spostare il senso dalle cose alle emozioni, e viceversa. Luce viene dal cielo. Le sue province son quei giorni mediterranei di sole in cui brezza e calore rendono esatto il termostato del pensiero, e gli occhi, aperti verso il cielo, si scontrano contro una campo percettivo totalmente omogeneo, vuoto. Notte vien dalla terra. Le sue province son quelle tramandate dai più pazzi tra i viaggiatori, quelle dell'abisso, e della musica, là dove lo sguardo è impotente e l'ascolto impera come un sultano passivo e lascivo. Penombra è figlia d'entrambe, per qualche antico turbinio femminile, e ora il suo regno sono le nuvole, montagne del mutamento perpetuo, libro naturale dei cambiamenti, verità biologica dell'oscillare, del divenire, del passare. Da mille anni la poesia gioca il gioco delle tre carte, chiedendo al suo pubblico dov'è Penombra. Ma nessuno lo può prevedere; nemmeno lei, scoprendo così l'intenzione biologica di un'estetica del tempo.

(2007)

**CATULLO, CARME 63**

**traduzione per musica (2013)**



Il testo che segue è concepito per una lettura in pubblico (con suoni) del Carme 63 di Catullo, alternato alla sua traduzione in italiano. Si deve immaginare qualcosa come due contrapposti cori misti di voci recitanti (che quindi non per forza cantano), uno recita in latino, l'altro in italiano. Due gruppi di percussioni, associati ognuno a un coro; due gruppi di legni e ottoni, associati ognuno a un coro. Quando richiesto, dal coro s'isolerà una voce recitante, ora maschile, ora femminile. Materiale sonoro ispirato agli appunti della seconda parte del primo capitolo di questo mio testo, eventualmente sviluppato, potrà essere utilizzato affidandolo a strumenti a percussione o a fiato. Per la traduzione sono partito dall'idea di accostare il tetrametro giambico catalettico a minore di Catullo a un ottonario doppio, non senza tener conto, secondo le mie possibilità, della tradizione in virtù della quale la letteratura italiana ha tentato di modellare la sua metrica tonica alla metrica quantitativa antica, da Leon Battista Alberti, Gabriello Chiabrera, Giovanni Fantoni, sino a Giosuè Carducci (quello, per esempio, de *La sacra* di Enrico Quinto). La possibilità d'accostare le due metriche e le due lingue in un unico percorso sonoro terrebbe conto del fatto che il galliambo è, infondo, un verso doppio, formato da due anacreontei, il primo acatalettico e il secondo catalettico. In questo senso, l'accostamento a un doppio ottonario italiano mi sembrava sufficientemente pertinente. È possibile concepire la partitura in modo che il testo della traduzione (unicamente quello) possa essere cambiato. Non sembrerebbe difficile sostituire la parte tradotta, oltretutto con versioni italiane anche migliori della presente, con versioni in altre lingue moderne capaci d'immaginare soluzioni metriche variamente accostabili al galliambo e compatibili con la partitura musicale. Esistono già siti web che raccolgono traduzioni del Carme LXIII di Catullo in diverse lingue (un esempio è fornito dal sito [rudy.negenborn.net](http://rudy.negenborn.net) che comprende anche traduzioni in ungherese, serbo o cinese, alcune delle quali si direbbero metricamente più adeguate di quelle reperibili in francese o in inglese). In questa prospettiva, il carme di Catullo potrebbe essere non solo comunicato ad un pubblico, ma posto al centro di un gioco creativo in cui la 'poesia della lingua' catuliana, per usare un concetto jacobsoniano, potrebbe diventare feconda a un confronto pressoché infinito tra diverse 'poesie della lingua' (e non si potrebbe nemmeno escludere un nuovo incontro con il greco antico) anche grazie al supporto dell'internazionalità della musica.

## CORO I

(mormorando, con sottofondo di percussioni leggere e legni pp; velocità della sillaba: ?=112)

*Super alta vectus, Attis, celeri rate maria  
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit  
adiitque opaca silvis redimita loca deae,  
stimulatus ibi furentis rabie, vagus animis,  
devolsit ili acuto sibi pondera silice,  
itaque ut relicta sensit sibi membra sine viro,  
etiam recente terrae sola sanguine maculans,  
niveis citata cepit manibus leve typanum,  
typanum tuum, Cybebe, tua, mater, initia,  
quatiensque terga tauri teneris cava digitis  
canere haec suis adorta est tremebunda comitibus.*

## CORO II

(mormorando alla stessa velocità; continuano le percussioni, si fermano i legni)

Per profondi mari spinto su veloce legno, Attis,  
giunto quindi al bosco frigio, con il piede concitato,  
e toccato il suolo cupo delle selve della dea,  
colto da rabbia furente e da spirito impazzito,  
si tagliò, con pietra aguzza, il suo organo maschile  
e, macchiando ancora il suolo del suo fresco sangue vivo,  
avvertì le proprie membra vuote d'energia virile,  
con le nivee mani prese il tuo timpano leggero,  
il tuo timpano, Cibele, tuo strumento iniziatore,  
con le dita percuotendo la taurina pelle, lieve  
e tremante, alle compagne cominciò così a cantare:

## SOLO I

(a voce più alta, e con legni più forti; velocità della sillaba: ?=108)

*'Agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul,  
simul ite, Dindymenae dominae vaga pecora,  
aliena quae petentes velut exules loca  
sectam meam exsecutae duce me mihi comites  
rapidum salum tulistis truculentaque pelagi,  
et corpus evirastis Veneris nimio odio;  
hilarate erae citatis erroribus animum.  
Mora tarda mente cedat: simul ite, sequimini  
Phrygiam ad domum, Cybebes, Phrygiam ad nemora deae,  
tibicem ubi canit Phryx curvo grave calamo,  
ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae  
ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant,  
ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant,  
ubi suevit illa divae volitare vaga cohors,  
quo nos decet citatis celerare tripudiis'.*

## SOLO II

(sempre con tono più vicino al parlato; percussioni più forti, velocità della sillaba: ?=108)

“Presto andate per i boschi di Cibebe, vasti, oh Galle,  
gregge errante alla padrona che di Dindimo è la dea,  
terre estranee esploranti, come esuli sospinte,  
dietro me, oh mie compagne, affidaste a me la guida,  
affrontaste onde furenti ed il mare vorticante,  
eviraste il vostro corpo in odio puro ad Aphrodite!  
Fate ilare Cibebe con le corse più sfrenate,  
perda l'animo ogni indugio, dai, sù, presto, sù venite!  
Della dea al tempio frigio, della madre ai frigi boschi,

dove il cembalo risuona, dove il timpano rimbomba,  
dove intona il flauto frigio, dalle canne curve e cupo,  
dove s'agita la testa cinta d'edera, alle Galle,  
dove il culto si conforta con acuti ululati,  
dov'è solito il corteo della dea volteggiare,  
svelte, là si deve andare coi tripudi più solerti!”

## **CORO I**

(intonando in modo più rabbioso e forte; legni e ottoni, velocità della sillaba: ?=120)

*Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier,  
thiasus repente linguis trepidantibus ululat,  
leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant,  
viridem citus adit Idam properante pede chorus.  
Furibunda simul anhelans vaga vadit animam agens  
comitata tympano Attis per opaca nemora dux,  
veluti iuvenca vitans onus indomita iugi;  
rapidae ducem sequuntur Gallae properidem.  
Itaque, ut domum Cybebes tetigere lassulae,  
nimio e labore somnum capiunt sine Cerere.  
Piger his labore languore oculos sopor operit;  
abit in quiete molli rabidus furor animi.  
Sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis  
lustravit aethera album, sola dura, mare ferum,  
pepulitque noctis umbras vegetis sonipedibus,  
ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit;  
trepidante eum recepit dea Pasithea sinu.  
Ita de quite molli rapida sine rabie  
simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit,  
liquidaque mente vidit sine quis ubique foret,  
animo aestuante rusum reditum ad vada tetulit.*

*Ibi maria vasta visens lacrimantibus oculis,  
patriam allocuta maest ita voce miseriter.*

## **CORO II:**

(rispondendo in modo sempre più rabbioso e forte; solo percussioni, velocità della sillaba: ?=120)

Ha cantato questo, Attis, falsa donna, alle compagne,  
urla il tiaso veloce, ratto e con lingue tremanti,  
lieve il timpano rimbomba, cavi crepitano i cembali,  
svelto il coro sù si lancia sopra il monte verde d'Ida.  
Furibonda ed anelante, affannata, andava Atti,  
con il timpano, nei boschi, lei guidava le compagne,  
come indomita giovenca che rifiuta il duro giogo,  
ed il passo suo incalzante, svelte, seguono le Galle.  
Giunte quindi, ormai stanche, presso il tempio di Cibele,  
cominciarono a dormire, fiacche, e senza più mangiare.  
Un torpore prese, pigro, i loro occhi illanguiditi  
e la molle quiete spense il furore devastante.  
Ma allorché gli occhi irradianti, viso aureo del Sole,  
ne risplende l'aria chiara, l'aspro mare e il suolo duro,  
e le ombre della notte coi cavalli fa fuggire,  
fieri, e con zampe sonanti, ecco, allora, sfuggì il Sonno  
da un Attis, presto sveglio, che accolse Pasitea  
presso il suo piede danzante ed il grembo trepidante.  
Dal sopore molle uscendo, senza più furia incalzante,  
nel suo cuore Attis rivide per intero il suo percorso  
e limpidamente intese dove fosse e ciò che fece:  
con sconvolto animo, allora, ritornò presso le rive  
e, guardando il vasto mare, con lo sguardo lacrimante,  
con la voce triste e mesta alla patria si rivolse:

## SOLO I

(con voce sempre più in evidenza; percussioni e ottoni; velocità della sillaba: ?=94)

*'Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,  
ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae  
famuli solent, ad Idae tenuli nemora pedem,  
ut apud nivem et ferarum gelida stabula forem,  
et earum omnia adirem furibonda latibula,  
ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor?  
Cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,  
rabie fera carens dum breve tempus est.  
Egone a mea remota haec ferar in nemora domo?  
Patria, bonis, amicis, genitoribus abero?  
Abero foro, palaestra, stadio et gymnasiiis?  
Miser a miser, querendum est etiam atque etiam, anime.  
Quod enim genus figurest, ego non quod obierim?  
Ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer,  
ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:  
mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida,  
mihi floridis corollis redimita domus erat,  
linquendum ubi esse orto mihi Sole cubiculum.  
Ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferat?  
Ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?  
Ego viridis algida Idae nive amicta loca colam?  
Ego vitam agam sub altis Phrygiae columinibus,  
ubi cerva silvicultrix, ubi aper nemorivagus?  
iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet'.*

## SOLO II

(recitato, parlato, con voce più in evidenza; solo percussioni; velocità della sillaba: ?=94)

Oh, mia patria creatrice, mia patria genitrice,  
come schiavo in fuga fugge ti lasciai, misero me,  
e nei boschi su dell'Ida misi piede, per campare  
tra le tane d'animali congelate, e tra le nevi,  
per cercarne i rifugi, nella mia piena follia.  
Dove devo a te pensare, patria mia, in quale luogo?  
La pupilla mia, da sola, si dirige verso te,  
nell'istante in cui il mio cuore liberato è dal delirio.  
Io, lontana dai miei luoghi, questi boschi ho da vagare?  
Dalla patria, dagli amici, e dai beni e i genitori,  
e dal foro, dalla palestra, dallo stadio e dal ginnasio,  
io in lacrime, lontana, sempre e ancora dovrò gemere.  
Quale genere di immagine io ancora non ho assunto?  
Io donna, io adolescente, io efebo, io bimbo;  
io che fui fior dei ginnasi, io la gloria degli atleti,  
la mia porta era affollata, la mia soglia riscaldata,  
la mia casa inghirlandata di corolle floreali,  
ora che, al levare del sole, il mio letto abbandonavo.  
Ora io a dei ministra, sarò, io, serva a Cybele?  
Io menade, io frammento, io, sterile di un uomo?  
Vivrò io nei freddi luoghi del nevoso monte Ida?  
Condurrò tutta la vita sotto alte vette frigie,  
dove son cervi di selva e cinghiali boscaioli?  
Già mi duole ciò che feci, già mi pento, adesso, sì!

### **CORO I:**

(intonando; legni, ottoni e percussioni; velocità: ♩=80)

*Roseis ut huic labellis sonitus <citius> abiit,  
geminas deorum ad aures nova nuntia referens,  
ibi iuncta iuga resolvens Cybele leonibus*

*laevumque pecoris hostem stimulans ita loquitur.*

## **CORO II:**

(recitato, parlato, solo percussioni; velocità: ?=80)

Tale suono uscì veloce dalle labbra sue di rosa  
la notizia riportando alle orecchie degli dei;  
il nefasto avversario della schiera aizzando,  
sciolse il giogo dei leoni, e così parlò Cibele:

## **SOLO I:**

(intonando; legni e percussioni; velocità: ?=94)

*'Agendum', inquit 'age ferox <i>, fac ut hunc furor <agitet>  
fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat,  
mea libere nimis qui fugere imperia cupit.  
Age caede terga cauda, tua verbera patere,  
fac cuncta mugienti fremitu loca retonent,  
rutilam ferox torosa cervice quate iubam'.*

## **SOLO II:**

(recitato, parlato; sole percussioni; velocità: ?=94)

“Va' su, disse, va' feroce, fa che l'agiti il furore  
fa che presa dal furore di ritorno sia ai boschi,  
ella essere desidera troppo libera ai miei ordini  
Va', colpisciti i tuoi fianchi con la coda minacciosa,  
fa che tutti i luoghi vibrino al ruggito tuo fremente,  
scuoti rossa la criniera sopra il collo fieramente.”

## **CORO I:**

(intonando; solo legni; velocità: ?=72)

*Ait haec minax Cybebe religatque iuga manu.  
Ferus ipse sese adhortans rapidum incitat animo,  
vadit, fremit, refringit virgulta pede vago.  
At ubi umida albicantis loca litoris adiit,  
teneramque vidit Attin prope marmora pelagi,  
facit impetum. Illa demens fugit in nemora fera,  
ibi semper omne vitae spatium famula fuit.  
Dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymi,  
procul a mea tuos sit furor omnis, era domo:  
alios age incitatos, alios age rabidos.*

## **CORO II:**

(recitando, parlato; sole percussioni; velocità: ?=72)

Questo disse, minacciosa, dea Cybele, e sciolse il giogo,  
avanzò quindi la belva da sé stessa incattivita,  
che, ruggendo e camminando, spezzò arbusti con le zampe,  
e alle spiagge biancheggianti giunse, umide le coste,  
e poi vide in fronte al marmo di marea la dolce Attis:  
l'assali. Nella selvaggia selva fugge, l'alienata,  
lei è serva di Cibebe per il resto della vita.  
Grande dea, dea Cybebe, dea e domina di Dindymo,  
fuori restino da casa mia i tuoi aspri furori  
altri guida, concitati, altri guida, imbestialiti.



# **PAGANINI, L'ANIMA**

**musica di Raffaele Cecconi**



Qui presento un'"intervista impossibile' a Nicolò Paganini, per due attori recitanti; questo scritto è parte integrante delle *Variazioni Paganini* per violino, orchestra d'archi e due voci recitanti di Raffaele Cecconi, ed è stato scritto, su richiesta di Cecconi, appositamente per questo brano musicale. Le foto di Mariapia Branca rimandano a una presentazione in anteprima delle *Variazioni Paganini* avvenuta il 6 giugno del 2015, in cui Mariapia ed io abbiamo letto, quasi recitando, l'intervista. In tale occasione, Carlotta Cecconi ha presentato alcuni suoi dipinti dedicati esplicitamente a Nicolò Paganini, mentre il violinista Eliano Calamaro ha eseguito e commentato alcuni *Capricci* di Paganini, illustrandone le peculiarità tecniche più riposte e significative. Si spera vivamente che a questa prima presentazione possa seguire quanto prima un'efficace interpretazione delle *Variazioni Paganini*.

## **I. Cordiali sconfinamenti**

Intervistatrice: (*trafelata, un po' emozionata*) Paganini ... Maestro Paganini!

Paganini: (*palesemente seccato*) Sia chiaro! Ho accettato questa intervista per pura cortesia. Davvero un'intervista 'impossibile', essendo lei, Signora, mi permetta, ... piuttosto 'vitale' (*la guarda nel suo insieme*). Ed io non più vivo da quel tempo assai!

I.: Son qui ... per la sua musica!

P.: Sì, sì. Come se non l'avessi capito. Mi chiederà di quella maledetta leggenda del 'patto con il diavolo'. D'accordo, per i miei posteri ho solo gratitudine: mi hanno dedicato montagne e addirittura un 'pianeta celeste'... per carità!

Ma 'sta storia del patto con il diavolo vorrei davvero che finisse.

I.: Si dice sia stato un grande seduttore; ma, ora,

... sia lei ad abbandonarsi alle mie domande.

P.: Lei, lo ammetta: è qui, per quella 'storia'.

I.: ... forse, anche. Ma in maniera 'diversa'.

## **II. Il vescovo di Nizza**

P.:(*più pacato*) La storia del 'patto col diavolo' è, mi creda, mera letteratura.

Avrà collaborato, forse, alla mia notorietà, non dico di no!

Almeno nella fase di ascesa della mia carriera.

(*sospirando*)Ma mi è costata cara nei giorni ultimi della mia vita!

I.:Si riferisce a quella storia del vescovo di Nizza, che le ha rifiutato la sepoltura?

E del sacerdote che, spaventato dalla sua nomea, le ha addirittura rifiutato i sacramenti?

P.:La voce mi s'era fatta via via sempre più fioca, fino quasi ad esaurirsi.

Sul punto di morire, cercavo di dire qualcosa, ma... E fu così che il prete scappò terrorizzato.

I.: E per questo il Vescovo di Nizza le ha rifiutato quella sepoltura che le hanno trovato solo poi, a Parma?

P.: Peggio di una farsa! (*pensoso*). E ha procurato ai miei famigliari e a mio figlio Achille non pochi problemi.

## **III. Tempo musicale in Beethoven**

I.: Sembra abbia acquistato, in età matura, musiche di Beethoven.

P.:Avevo un'alta opinione di tutto ciò che veniva da Vienna.

Anche se per me sarebbe stato inconcepibile scrivere cose del genere.

Le sue sonate per violino e piano però parlavano di qualcosa di nuovo.

Totale padronanza del tempo, energia, intreccio. E poi certi sentimenti particolarissimi.

Era musica che si formava nell'introspezione, sapendosi però aprire a un'umanità ideale.

I.: Una musica 'autonoma'?

P.: Forse lui, sì, stava facendo un 'patto con il diavolo', ma lo faceva in ogni suo pezzo. Quelle sue sonate, invece, erano un'altra cosa. Sì! Le ho ordinate, appena ho potuto.

#### **IV. Colore e timbro in Berlioz**

I.: Si parla, invece, di una volta in cui si è addirittura inginocchiato davanti al giovane Berlioz, dopo la prima del Aroldo in Italia. E' vero?

P.: Sono rimasto un uomo del Settecento. Come Gioachino.

Ce lo dicevamo. Ma sapevo capire i tempi che cambiano.

E credo che gli affreschi orchestrali di Berlioz abbiano aperto un mondo.

Ha saputo fare quello che pittori e scrittori francesi di quel tempo avevano saputo fare nei loro campi rispettivi. Si è aperta una tradizione francese che è giunta fino ai vostri giorni, direi.

I.: Era con suo figlio piccolo. All'uscita del concerto - racconta, nelle sue Memoires, Berlioz - è andato lei a trovarlo e, non riuscendo a parlare si è inginocchiato e gli ha baciato la mano.

P.: Ormai le mie corde vocali erano uno strazio. Non sapevo come esprimere tutta l'ammirazione.

E l'unica cosa che ho saputo fare è stato inginocchiarmi davanti al uomo che aveva portato alle mie orecchie il puro mistero del suono.

#### **V. Il romanzesco e l'anima**

I.: Mi parla di musica del futuro, di mistero del suono. Vede che è lei che mi parla sempre di un'ombra dentro di noi!

P.: Furono le gazzette di quando ero ragazzo che già cominciarono a descrivermi come un personaggio pittoresco. Funzionavano. Infondo, era musica, concerti.

E c'era di che ben guadagnare. Raggiunta Milano, è stato naturale che la mia carriera si espandesse a tutta l'Europa.

I.: Non ha mai pensato che ci potesse essere qualcosa di vero nelle dicerie che viaggiavano sulla sua persona, il patto con il diavolo. E via dicendo.

P.: Non scherziamo! Sono stato anche un simpatizzante giacobino, da giovane, ma alla fine conoscevo il sentimento religioso. Era una forma di promozione. La gente veniva a sentirmi; ed io, effettivamente, suonavo piuttosto divinamente.

## **VI. Il diavolo, la voce**

I.: Un traguardo intellettuale. Un “paysage terrible et merveilleux”. Una distanza estrema dal mondo. Voci extraterrestri, dalla cassa armonica del violino. Lingue estreme, innaturali. E, là infondo, una luce d'energia oltre l'umano. Emanazione del nulla. Il suono più acuto, l'arpeggio più veloce. Il più suadente dei “presque rien”. Il più meccanico moto perpetuo. Fu così che inseguiste un attimo eterno, vi sentiste per un istante onnipotente?

P.: (con voce fioca) Cosa vuole da me? Una confessione!

I.: Non pensi alla sua storia, a quella triste vicenda per cui la portarono a Parma. Io voglio sentire parlare di musica, esclusivamente di musica.

P.: La musica è una tecnica, signora. Senza tecnica non c'è niente.

Ma quando il niente non c'è, è vero che arriva un niente diverso. Nulla di distruttivo, m'intenda, anzi vitale. Quando si raggiunge l'apice lei pensava davvero che lassù, su quella nota con cui si conclude un concerto, ci sia infondo davvero 'qualcosa'?

## **VII. Sogno**

I.: E i suoi studi? Ricorda qualcosa di quei giorni di studio solitario?

L'imitazione degli uccelli, del vento, del cigolio dei metalli? I suoi sogni?

P.: Ricordo un sogno infantile, che poi ho ritrovato in età adulta.

Scendevo per via Madre di Dio. Ero piccolo. Ed ero circondato dalla folla.

Non una folla di gente al lavoro, donne alle finestre, ragazzini chiassosi.  
Ma una folla di animali d'ogni colore. E un uomo fatto a pezzi,  
eppure vivente, che mi pregava di cantare: solo così avrebbe potuto ritrovare unità.  
Per farlo, avrei dovuto imitare la voce di tutti quegli esseri assurdi, colorati, sinistri.  
E la mia risposta era un'angoscioso, e gioioso inseguimento di quelle voci,  
di quelle scene di animali proprio nei molti timbri del violino.  
Qualcosa di disumano, che però mi riusciva facilissimo.  
... ma chi sei, tu, che mi fai dire queste cose così strane?  
I: Arrenditi finalmente, mia cara anima terrestre, hai appena detto la cifra  
del tuo destino umano, un sogno di bambino (risata).

### **VIII. La presenza di Gioachino**

P.: Non riesco ancora a capire da che parte stà, cosa vuole, qual'è la sua intenzione...  
I.: Parlare di musica. Cos'altro?  
P.: Con una signora come lei ci sarebbe voluto Gioachino Rossini.  
Forse sarebbe riuscita a sapere anche quel qualcosa che si ostina a cercare presso di me.  
I.: Provi a parlarmene.  
P.: Eravamo agli antipodi. Ma ci ha legato una stima profonda.  
Era un uomo piacevole nei modi, e simpaticissimo.  
Abbiamo avuto la stessa 'malattia', ovvero un successo quasi eccessivo,  
assolutamente massacrante. E questo ci ha fatto sentire solidali.  
Lui amava dire che era una fortuna che io mi occupassi di violino,  
perché se mi fossi occupato di opera lirica, sarei diventato un concorrente fin troppo  
temibile. Naturalmente era un complimento a cui non credevo nemmeno io.  
I: Vi siete capiti come si possono capire forse solo due uomini dal destino in tutto  
opposto.  
P.: Credo proprio di sì.

## **IX. Tartini. L'antro alchemico del violino**

I: E Tartini? Anche quella sonata intitolata al 'trillo del diavolo' era un escamotage letterario?

P.: Più che un violinista Tartini mi ha sempre ricordato un certo genere di costruttori di violino, sempre in mezzo ai calcoli. La sua musica mi pareva un antro alchemico, un mistero pitagorico, un calcolo ermetico e indicibile.

I.: Sta forse dicendo che Tartini, lui sì, avesse fatto il patto con il diavolo?

P.: Nessuno ha fatto patti con nessuno! In ogni tempo c'è tutta una stirpe di musicisti che impazziscono dietro calcoli, teorie, connessioni. La sua epoca ne sa qualcosa.

A me non mi interessavano quelle cose. Il mio rapporto con il pubblico era saldissimo.

I.: Questo è vero.

## **X. I concerti di Viotti e i Capricci di Locatelli**

P.: Mi hanno influenzato in molti. Viotti è stato un imprenditore esemplare.

Attento al suo pubblico. Locatelli è stato l'estrema propaggine della stirpe di Corelli.

Ci sono aspetti dei suoi 24 Capricci che sono appena riuscito ad eguagliare.

Erano stati scritti quasi cinquant'anni prima e i gusti, certo, erano diversi.

I.: Si direbbe non aver rotto i ponti con i suoi predecessori. Eppure, a detta di alcuni, sembrava proprio che lei avesse segnato una svolta epocale nella storia del violino?

P.: Una cosa non esclude l'altra. Ho sentito la linfa potente di quelle musiche.

Migliaia di generi si sono già affermati, in seguito. E nuove tecniche le hanno rese facilmente rintracciabili. La musica è diventata qualcosa di sterminato.

E sentirete musiche preziosissime arrivare dalle Americhe, dall'India, dalla Cina, suonate da interpreti sceltissimi.

Diventerà ancora più importante ricordare con cura.

I.: Quello che ha appena detto le fa onore.

## **XI. Cosa chiedere ai miei interpreti futuri?**

I.: La sua musica, dopo anni di lavoro, comincia ad essere un po' più in ordine.

Alcuni studiosi e studiose hanno fatto progressi preziosi.

Non pochi dei suoi brani sono rimasti chiusi in una cassa per molti anni.

E una maggiore attenzione l'hanno ricevuta solo nel Novecento.

Cosa chiederebbe ai suoi interpreti futuri?

P.: Chiedo di suonare tutti i brani che vi sono pervenuti.

Per il resto, chiedo di far emergere dalla mia musica tutta la trasparenza espressiva

delle sue volute formali. Credo di aver puntato sull'evidenza emotiva

e sulla chiarezza delle forme, più che sul virtuosismo.

## **XII. Il violino, un eterno conflitto creativo**

-

P.: Dopo gli anni del grande successo ho pensato molto alla musica degli altri.

Vorrei che vi fosse rimasto almeno qualcosa di tutto quel pensare.

Se solo avessi saputo vincere la mia ritrosia...

Piuttosto, lei, cos'ha potuto capire da questo nostro incontro, mia misteriosa intervistatrice?

I.: Sono riuscita nel mio intento; e credo, perciò, di poterle rispondere.

La musica per lei è stata un qualcosa di molto particolare, che non si

può dire di tutti i musicisti: un unico sottile, ombroso, e a volte ritorto,

inseguirsi di una voce e della luce.

*Lavori:*

**1) *Suono***

- 2) Dialogo con Marco Ercolani
- 3) Il concetto di tempo nella musica contemporanea
- 4) Traduzione di *Mathesis et Subjectivité* di Huges Dufourt
- 5) Monografia su Gino Contilli
- 6) Disgrafie e correzioni
- 7) Composizioni musicali: 'Quaderni di tempo'