



la rivista di

A DUEVOCI

NUMERO 2
OTT - DIC 2018

N.2

_Scritti

Il mondo da ascoltare	4
Dante e Bach.....	13
Quando la musica è colorata: il potere della sinestesia	21
Trascrizione come traduzione.....	29

_Frammenti

Notte e musica.....	36
Filze del rosario.....	37
Architettura del ricordo.....	38
Diventare musica	39

_Nietzsche e la musica

La musica di Nietzsche.....	41
-----------------------------	----

_Iniziative

Terezin 17/10: otto città italiane per una generazione perduta di artisti	48
---	----

Scritti



Il mondo da ascoltare

di Bruno Dal Bon

Sappiamo bene come l'eccessivo sviluppo di un pensiero ci allontani dalla vita immediata, dalla realtà. Una distanza che sentiamo ancor più ampia quando cerchiamo di affidare le nostre riflessioni alla linearità della parola scritta che teorizza, fantastica, idealizza.

Forse anche per questa ragione, la musica non si è mai lasciata cogliere fino in fondo dal gioco sottile dell'intelletto incapace di affondare le sue radici nella "non ragione" superando l'insolubile dissidio tra razionalità ed istinto. Questa distanza dal mondo delle parole ha reso la musica inevitabilmente vulnerabile e apparentemente secondaria in un mondo dominato da un'incessante narrazione visionaria sorretta dallo sguardo e dall'immagine.

Un quadro di difficile decifrazione anche per l'assenza di riferimenti o ricerche. Se si escludono i resoconti biografici, la maggior parte degli studi sulla musica sono scritti analitici o musicologici sul testo musicale, sullo spartito, troppo spesso considerato una sorta di monade avulsa dalla realtà. L'ideale di purezza dell'opera in sé è stato ed è tuttora, un bisogno così forte da rendere il foglio pentagrammato l'unico oggetto di culto di una

saggistica che si dedica quasi esclusivamente alla muta comprensione della partitura lontano dalla pratica esecutiva che in molti casi sembra quasi corrompere la verità che si vuole gelosamente custodire sulla pagina.

Poche le eccezioni. Una tra queste è certamente *Rumori, saggio sull'economia politica della musica*, un libro oggi dimenticato e introvabile, scritto nel 1979 dal controverso saggista ed economista francese Jacques Attali. Un libro ambizioso, come del resto il suo autore (da alcuni anni ha iniziato anche un'attività come direttore d'orchestra), che tuttavia continua a sedurci per la scrittura immediata e intemperante, per l'audacia di alcune sue tesi e per la capacità che ha avuto di riannodare le vicende della musica all'interno di una suggestiva mappa filosofica, politica ed economica.



Diego Velázquez, *Las Meninas*, olio su tela, 1656, Museo del Prado, Madrid

Sono gli anni dello strutturalismo e del postmodernismo filosofico di Foucault, Lyotard, Deleuze, Guattari, Baudrillard. Gli anni in cui si cerca di ricostruire una teoria filosofica e politica di sinistra partendo da Nietzsche. Attali è testimone di questi movimenti che lo avvicinano a molti di questi autori. In particolare a Michel Foucault al quale si ispira nell'approccio archeologico al sapere e nella scelta stilistica di presentare un dipinto come spazio visivo simbolico alle proprie tesi. Se ne *Le parole e le cose* Foucault assume *Las Meninas* di Velázquez come immagine pittorica di una rappresentazione che si rappresenta in un gioco di rimandi tutto filosofico, Attali ritrova nel *Combattimento tra Carnevale e Quaresima* di Brueghel il vecchio, la tavola che annuncia la battaglia fra le due socialità fondamentali

della norma e della festa. “Brueghel mette in scena questo conflitto in uno spazio pieno di vita: rumori naturali, rumori del gioco e del lavoro, musiche, risa, pianti, mormorii. Archeologia delle sonorità [...] Bruegel non ci offre solo il mondo da vedere, ma da ascoltare. Da ascoltare come una meditazione sui rumori nei conflitti umani, sui pericoli di un annientamento della festa, di una vittoria del silenzio”.

Partendo dall'intuizione della musica come messa in forma, come addomesticamento del rumore, Attali cerca di costruire una cartografia dei legami tra la società e la sua musica. Una storia dei loro rapporti in cui distingue tre tappe, tre “utilizzazioni strategiche” della musica da parte del potere: “una dove tutto avviene come se la musica fosse utilizzata e prodotta nel rituale per tentare di *far dimenticare* la violenza generica, l'altra dove è impegnata a *far credere* all'armonia del mondo, all'ordine nello scambio, alla legittimità del potere mercantile, poi infine una dove serve a *far tacere*, producendo una musica in serie assordante e sincretica, censurando il resto dei rumori dell'uomo. Quando il potere vuol far dimenticare, la musica è *sacrificio* rituale, capro espiatorio, quando vuol far credere è messa in scena, è *rappresentazione*, quando vuol far tacere, è riprodotta, standardizzata e diviene *ripetizione*”. Sacrificare, rappresentare e ripetere saranno quindi i titoli dei tre principali capitoli del libro.



Peter Bruegel, Lotta tra Carnevale e Quaresima, olio su tavola, 1559, Kunsthistorisches Museum, Vienna

SACRIFICARE

“All’origine dell’idea religiosa, nella maggior parte delle culture c’è il tema del rumore, del suo ascolto e della sua messa in forma [...] la musica è una strategia parallela alla religione. La musica fa rivivere la messa in forma del rumore, la canalizzazione della violenza essenziale. [...] La musica si iscrive quindi tra il rumore e il silenzio nello spazio della codificazione sociale ch’essa rivela [...] Il rumore è un’arma e la musica è, all’origine, l’addomesticamento, la ritualizzazione, dell’uso di questa arma in un simulacro di omicidio rituale”.

Il rumore come omicidio e la musica come sacrificio simbolico sono ipotesi onerose, non facili da accettare. Attali chiede aiuto a René Girard e al suo libro *La violenza e il sacro*, per descrivere il ruolo del rituale del sacrificio come “canalizzatore politico e sostituto alla violenza generale”. In questo senso se il rumore è

violenza, disordine, fonte di sofferenza, la musica come processo di addomesticamento diviene simulacro di sacrificio, capro espiatorio con tutto ciò che di pericoloso e rassicurante contiene. “Ricreando differenze fra i suoni e reprimendo la tragicità della dissonanza duratura, la musica risponde al terrore del rumore, come il sacrificio rituale risponde al terrore della violenza [...] Un’economia politica della musica esige anzitutto di ritrovare questo antico codice, di decifrarne il senso, per seguirne la trasformazione, attraverso lo scambio in valore d’uso, forma sviata, ricordo labile della sua ritualità”.

Nel sacrificio la funzione primaria della musica non dovrà essere ricercata nell’estetica, invenzione moderna, ma nell’efficacia della sua partecipazione a una regolamentazione sociale. Un lunghissimo periodo, dalle prime testimonianze dell’antichità fino alla seconda metà del diciottesimo secolo, dove il musicista, il prete, l’officiante o lo sciamano svolgeranno di fatto una medesima funzione. Un periodo in cui la musica ritmerà la nascita, il lavoro, la vita, la morte, organizzerà l’ordine sociale.

RAPPRESENTARE

Quando appare il denaro la musica cambia statuto e si inserisce nell'uso: "la merce la intrappola, la produce, la scambia, la fa circolare, la censura. Cessa allora di essere affermazione dell'esistenza per essere ridotta a valore". Nel rito, nei concerti della nobiltà o nelle feste popolari, è ancora un elemento di coesione sociale, al contrario nella rappresentazione un diaframma separa l'esecuzione musicale dall'ascoltatore, nelle sale viene imposto il silenzio per permettere al momento esecutivo di assumere una propria esistenza autonoma distinta e prioritaria rispetto al pubblico. Invece di essere relazione essa si trasformerà presto in "monologo di specialisti di fronte ai consumatori". Per Attali la figura dell'artista nascerà solo in quel momento, quando il suo lavoro inizierà ad essere messo in vendita.

L'imperativo è far credere "ad una rappresentazione consensuale del mondo, rimpiazzando la ritualizzazione perduta della canalizzazione della violenza attraverso lo spettacolo dell'assenza di violenza; di imprimere negli spettatori la fede in un'armonia, nell'ordine. [...] Quando la musica è pagata per essere ascoltata, quando il musicista s'iscrive nella divisione del lavoro, è l'individualismo borghese che appare in scena. L'uso della musica non serve più a creare l'ordine, ma a far credere alla sua esistenza al suo valore universale, alla sua impossibilità al di fuori dello scambio".

La rappresentazione della musica esige quindi uno spettacolo totale.

La fisionomia del musicista muta radicalmente. Svestito l'abito del funzionario salariato di corte o di cappella, si allontanerà gradualmente dal proprio protettore ed accrescerà la sua volontà di autonomia trovando un alleato nel filosofo dei lumi che lo spronerà ad uscire dalla sottomissione al mondo feudale ben rappresentata dall'antica pratica delle "epistole dedicatorie" sulle quali Attali si sofferma con diversi esempi: "E' per vostra Maestà che ho intrapreso questa opera, non devo consacrarla che a voi,

"Ogni elemento adempie una funzione sociale e simbolica precisa: convincere della razionalità del mondo e della necessità della sua organizzazione. Seguendo i principi dello scambio la grande orchestra sinfonica sarà perfetta metafora di potere [...] immagine del lavoro programmato nella nostra società".

Sire, siete voi solo che ne dovete fare il destino. [...] Descrivendo i doni sinceri che Perseo ha ricevuto dagli dei, e le meravigliose imprese che egli ha portato a termine così gloriosamente, traccio il ritratto delle qualità eroiche e delle azioni di Vostra Maestà” (il compositore Jean-Baptiste Lully a Luigi XIV).

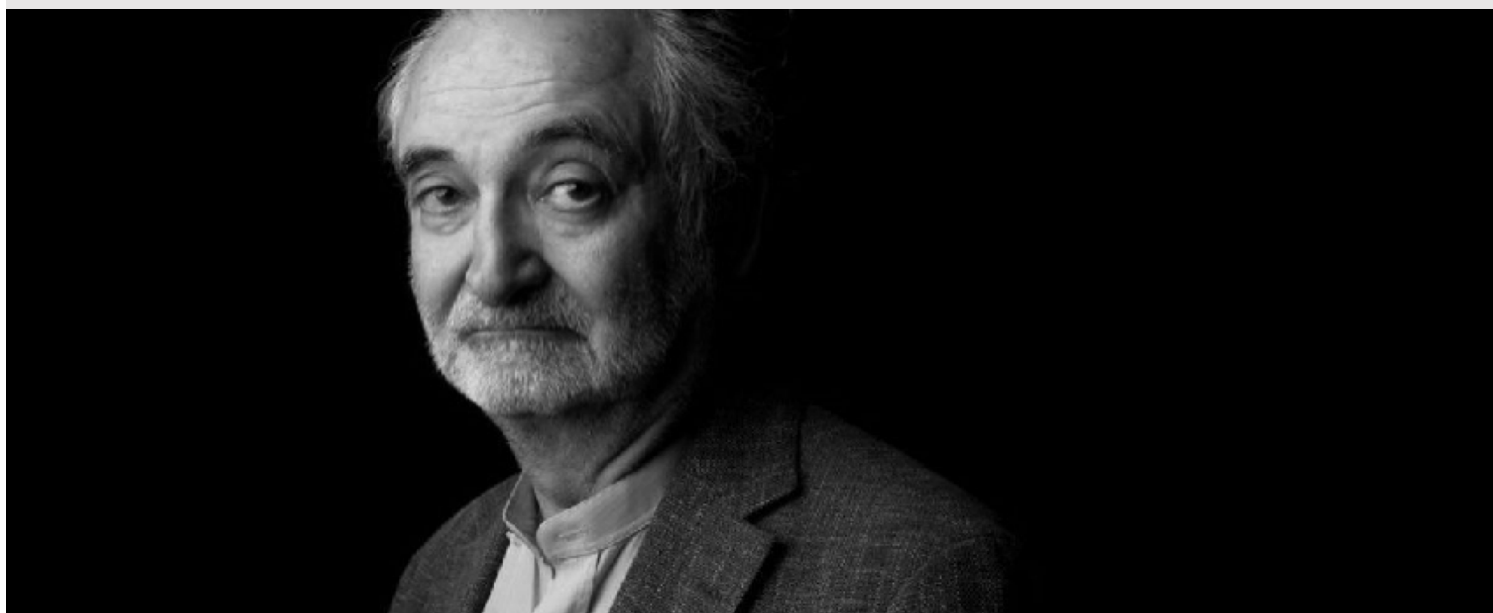
Il mecenate non sparirà mai del tutto, ma la musica in quegli anni si inserirà definitivamente in una nuova realtà. Smetterà di essere oggetto destinato al solo piacere di nobili inattivi per diventare “elemento di un nuovo codice di potere, quello del consumatore solvibile, il borghese”.

Se nel sacrificio l’opera non aveva una sua esistenza autonoma, questa prende corpo nella riduzione a valore mercantile dell’oggetto partitura e del suo uso, i concerti, la rappresentazione. Su questo si sosterrà per quasi due secoli un’economia della musica dove editori, compositori ed interpreti tenteranno di spartirsi le rendite. Far credere implicò anche la necessità di addestrare dei musicisti all’altezza. Nacquero così i primi Conservatori come luoghi selettivi di istruzione che sostituirono la libera formazione dei giullari e dei menestrelli. Scuole severe dove i ragazzi venivano presi giovanissimi: “le uniche vacanze si avevano in autunno e non duravano che qualche giorno. Durante l’inverno i ragazzi si alzavano due ore prima del giorno fatto e continuavano i loro esercizi con l’eccezione di un’ora e mezza per il pranzo, fino alle otto di sera”.

Non ci vorrà molto per innescare un processo di selezione sottomesso alla concorrenza. La nascita del virtuoso, della vedette accelererà il processo di mercificazione della musica, la selezione e l’isolamento del musicista “arricchendo solo quelli conformi alle richieste dei nuovi consumatori”. Non tutti saranno in grado di adeguarsi alle nuove leggi del mercato. Tra i diversi esempi citati, particolarmente significativo quello di un Mozart già malato che vive in tutto il suo travaglio questa fase storica che gli imponeva di essere anche impresario di sé stesso: “A causa della mia malattia non ho potuto guadagnare denaro. Nonostante il mio stato malandato, ho deciso di dare dei concerti per sottoscrizione a casa mia per poter far fronte almeno alle mie spese quotidiane. Ma anche questa è andata a monte. Quindici giorni fa ho inviato la mia lista agli eventuali abbonati, e fino a ora, non ho ricevuto che una sola risposta.” Mozart morirà poco dopo pieno di debiti e con un patrimonio di soli sessanta fiorini.

La rappresentazione si svilupperà ulteriormente nel diciannovesimo secolo quando verrà introdotto un sistema di remunerazione del compositore attraverso un’impresa specializzata, delegata dal musicista ad introitare la

totalità dei suoi diritti. Nasceranno così le prime società degli autori ed editori che si svilupperanno lentamente attraverso legislazioni complesse che tenderanno di regolamentare il controllo del capitale su ogni forma di esecuzione musicale.



Jacques Attali

RIPETERE

La musica per essere ascoltata, utilizzata, consumata esige un tempo incompressibile, quello della propria durata. Con l'avvento della registrazione, il tempo viene stoccato, immagazzinato in modo da poter essere distribuito, venduto e riutilizzato in un secondo tempo. Qui si verifica la contraddizione maggiore della ripetizione "l'uomo deve consacrare il proprio tempo a produrre i mezzi per acquistare la registrazione del tempo degli altri, perdendo non solo l'uso del proprio tempo, ma anche il tempo necessario all'uso di quello degli altri".

Attali ci ricorda come il potere di registrare i suoni fosse considerato, con quello di fare la guerra e di ridurre alla fame, uno dei tre poteri essenziali degli dei in diverse società antiche: "registrare è da sempre un mezzo di controllo sociale, una posta politica. Il potere non si accontenta più di mettere in scena la propria legittimità, esso registra e riproduce le società delle quali è gestore. [...] Allorché la tecnologia occidentale alla fine del diciannovesimo secolo, la rende possibile, la registrazione del suono sarà

concepita dapprima come un ausilio politico della rappresentazione [...] in seguito contribuirà a far emergere invece una nuova società, quella della produzione in serie, della ripetizione, del non progetto. L'uso non sarà più godimento di un lavoro in atto, ma consumo di una replica [...] la morte dell'originale, la vittoria della copia”.

Sul piano estetico l'avvento della registrazione escluderà ogni rumore, disturbo, errore, incertezza isolando e paralizzando l'opera fuori da ogni contesto. L'esecuzione sarà costantemente manipolata dagli interventi dei tecnici, che dovranno garantire un prodotto sonoro di astratta perfezione.

La musica ripetitiva moltiplicherà la sua diffusione con nuove tecnologie sempre più versatili imponendo la sua costante presenza come sostituto della relazione. “Essa creerà un sistema di valori apolitico, acflittuale, idealizzato. Ma far tacere esige, al di là dell'acquisto, l'insinuazione generale di questa musica. Così essa sostituirà il rumore di fondo naturale e scivolerà negli spazi sempre più grandi dell'attività svuotata di senso e di relazioni”. Un flusso costante di musica ripetuta e consumata come surrogato di socialità.

Sbaglia chi oggi cerca il ruolo politico della musica in ciò che essa veicola, le sue melodie o i suoi testi, “con la sua presenza invadente, assordante, il potere può stare tranquillo, gli uomini non si parlano più”. La ripetizione è il preludio di un freddo silenzio sociale dove il godimento avverrà per effetto ipnotico. “La gioventù d'oggi è forse sul punto di sperimentare questa favolosa e ultima canalizzazione del desiderio: in una società nella quale il potere è così astratto che non può più essere afferrato, o la peggiore delle minacce temute è la solitudine e non l'alienazione, la conformità alla norma diventa godimento di appartenenza, l'accettazione dell'impotenza si installa nel conforto della ripetizione”.

Anche per questo oggi ogni rumore evoca ancor di più un'idea di sovversione. Attali lo spiega bene analizzando le norme sulla quiete pubblica in Francia: “la repressione degli schiamazzi non era, prima della rivoluzione industriale, oggetto di alcuna legislazione. Il diritto al rumore era un diritto naturale, un'affermazione dell'autonomia di ognuno”. Oggi non è più così ed anche l'intensità del rumore di un semplice clacson è fissata con precisione affinché non superi certi decibel e ne siano definite norme che ne autorizzino solo un uso specifico. Quello stesso suono di clacson rumoroso e liberatorio dei caroselli automobilistici che inneggiano alla vittoria della propria squadra o che festeggiano l'arrivo del nuovo anno.

Sulla musica Attali scrive ovviamente molto altro: ne reclama il valore profetico ritenendola da sempre capace di annunciare i mutamenti futuri di una società e ne sottolinea la forza terapeutica, purificatrice, liberatrice, radicata in un'idea globale del sapere sul corpo. L'invito ultimo è quello di rimetterci in ascolto dopo venticinque secoli in cui la cultura occidentale ha cercato di farci guardare il mondo.

“Non ha capito invece che il mondo non si guarda, si ode, non si legge, si ascolta. [...] Lo sguardo ha fallito, lo sguardo che non vede più il nostro avvenire, che ha edificato un presente fatto di astrazione, di assurdità e di silenzio. Allora bisogna imparare a giudicare una società in base ai suoi rumori, alla sua musica, alla sua festa”.



Dante e Bach

di Federico Orsini

Lectura Dantis in cattedrali gotiche. Thomaskirche, Lipsia. Silenzio confuso, dopo l'inesistente e assurda cerimonia. Il leggio di legno massello dista dal portale quanto basta, per ascoltare, meditare e rimeditare ogni parola. Come in loop, l'eco che annuncia la Buona Novella, questa volta proclama la Comedia, esaltata in centinaia di registri: uno – più degli altri – ci colpisce. La vox humana, vox ora anche poetica e, perciò, degna di essere amata, accompagnata in coro, e stimata divina. Ci sono vecchi che ancora oggi ricordano a memoria i versi del Poema, delle rime, dei sonetti o delle canzoni; e ci sono bambini che imparano a intonare un preludio, una suite, un'invenzione o una partita di Bach. Ecco, non è anche questo un coro perpetuo, un "corale" che accompagna da secoli il registro più divino di cui possiamo servirci? La voce. È sufficiente lei, a volte, per confessarci felici, o almeno, investiti e sconfessati – sacralmente – dalla bonheur; cantus firmus, senza tremito, che acquista vita e ci raggiunge, campata dopo campata. Ma come ci raggiunge? La voce non è più una sola. Sono almeno tre, moltiplicate dal riverbero, come quelle di un organo: terzine di poesia polifonica. Non è un attore a interpretare il Poeta, né un lettore in carne ed ossa. È una macchina ben più complessa, di natura ultraterrena. Può essere persino l'architettura della chiesa, o meglio, l'architettura della musica nella chiesa. La musica di Bach e la poesia dantesca sono

naturalmente solide, sicure, accese come intimi focolari, rassicuranti. Sono articolate, reticolari, proteiformi: mutano appena le catturi, come il Proteo omerico dell'Odissea. Perciò, se dovessimo pensare a un'ideale e utopica lettura di Dante, sarebbe preferibile la polifonia: una melodia tripartita, o almeno "fugata" a tre voci, dove un singolo tema è interpretato, identico e assolutamente diverso, da tre differenti prospettive, autonome ed interdipendenti. Suite No. 5 in Do minore, preludio. La gravità e l'angoscia dell'ouverture si interrompono; inizia una fuga, sul violoncello. Com'è possibile? "Se la Passacaglia, nel caso di Bach, è destinata all'organo, strumento polifonico per eccellenza, la Ciaccona si rivolge al violino, strumento eminentemente melodico e per sua natura non in grado di supportare da solo una parte di basso e di realizzare armonie. Tuttavia, mediante artifici tecnici particolari (corde doppie, accordi, bariolage ecc.), è possibile simulare una polifonia. In ciò sfruttando anche il concetto di "polifonia immanente", secondo il quale l'orecchio umano è in grado di riconoscere armonie (e relativo basso) suggerite da passaggi melodici o accordali in regioni più acute." (cit. Diesis&bemolle). In Bach, non esiste la "nota": esiste una "nota in fieri".

Leggiamo la famosa epistola di San Paolo: siamo esseri in fieri; conosciamo come in uno specchio. Ora non "siamo". Soltanto post mortem "saremo". Era chiaro a Bach il concetto di piega, di trasformazione perpetua e unitaria: quando la corda cessa di vibrare, non appena il suono muore, la nota si imprime icasticamente nella memoria, nel subconscio dell'animo, in uno spirito inconsciamente al cardiopalma. E noi continuiamo ad udirla; tutto ciò che accade dopo, è una sovrimpressioni, piegata e ripiegata all'infinito, di ciò che è già successo. Ascoltando la poesia di Dante, ogni verso si imprime nella memoria e risuona sinfonicamente, in sincronia con il verso presente. Tutto è "presente" in Dante e Bach. Di nuovo, è qui che si crea un contrappunto poetico, ovvero un ricordo divinamente formato di futuro, e un desiderio umanamente intessuto di passato. Nella propria mente, un organo al pari del cuore per emozioni e sensazioni, si dipana, in tutto il suo anelito, una partitura per due, tre, quattro, dieci, cento voci, che possiamo sigillare in terzine di canto. La musica del Kantor è un saliscendi, tra umanità divinizzata e divinità umanizzata, è un eterno e infinito oscillare tra Inferno, Purgatorio e Paradiso. Tre regni unificati in vitam da un conquistatore sfuggente, che non riconosco; tre mondi fusi e compressi tra loro, in ogni luce, colore e sfumatura, come nel Trittico del Beato Angelico: un'offerta musicale, ma – in primis – offerta di speranza. E la terza piccarda dopo Lucifero, l'epilogo di Delitto e Castigo, l'ammettere degli Adelphoe di Terenzio. L'ultima nota sono le stelle; le

“stelle” che Dante rivede, le “stelle” di cui si accorge, le stesse “stelle” che sono l’ultima parola delle tre cantiche della Commedia.

A tratti poi, le composizioni dei due Padri sono nostalgiche, eppure immanenti, forti e dure, di esalazione e respiro, capaci di affinarci prima ancora di apparire fini. Sono fortezze della lotta tra bene e male, punti chiusi e apertissimi, dove anche le mani più sdruciolevoli si possono appigliare; pensiamo all’organo, al musicista che quasi scompare sotto il peso del metallo, e del legno, di quelle canne che vibrano, come mai hanno vibrato le dita di un violoncellista. L’aria musicale diventa indispensabile, dà forma a un organismo immerso in quel liquido aeriforme, tanto caro al filosofo Anassimene quanto ad ogni organista. Insomma, immaginiamo di stendere su nastri di pergamena (non trecentesca, ma settecentesca) le terzine dantesche, trasformando i celeberrimi “tre versi in rima” in tre pentagrammi; questo fino ad ottenere un’infinita successione ritmica e musicale, un’exasperazione del barocco, che arrivi a conquistare la libertà classica, così semplice, istantanea e nel contempo complessa; “bacchica” e, insieme, “bachiana”.

La chiesa di San Tommaso allude, forse, al gesto anti-rituale del “dito nel costato”; ecco, l’opera dei due compositori si presenta paradossalmente come quel dito, che stabilisce una volta per tutte la Via, la Verità, la Vita; che pone un senso, che – per grazia di uno sgarbo alla deità – culmina in un punto di partenza per la nostra esistenza. A ciò che l’uomo più oltre non si metta. Due pietre angolari, due titani e miti archetipici della loro arte, uniti dall’ars maxima occidentale e, soprattutto, uniti da Dio. Dante e Bach. Non sono che atrio e ventricolo dello stesso cuore, di una sola anima mundi. La loro somiglianza va ben oltre un auspicabile parallelismo tra il Magnificat e la Vita Nova; si radica in primis nello stile – bello stilo – delle loro composizioni, nella sfalsata intimità del sentire, che non si limita all’interiorità francescana, ma all’esteriorizzazione compassata ed introspettiva dell’io, che prende forma in una recettiva e trasparente pelle di tamburo. Ogni nota, ogni sillaba è fondamentale.

Beatrice è una celeste scala musicale, un armonico sul violino, un mottetto gioioso e triste di note miracolose. Note che assemblano un’epifania di cuore e mente, che danno ragion d’essere alla vita umana, abbagliando l’uomo con le modeste tenebre del suo stesso animo. Un animo – ricordiamolo – creativo perché inizialmente imitativo: quanti, nel loro quotidiano, hanno provato ad agire o a pensare col timbro di Dante o l’ingegno di Bach? Un’infinità; e questo poiché la loro arte è fortemente prassistica, interconnessa alla vita comune da sottili, ma eterni capillari. Siamo tutti impazienti di suonare, per scoprire se la vita sulla carta mantiene ancora il nostro profumo, la nostra unica volontà, i desideri che

avremmo dovuto desiderare, i sogni e le ambizioni che ingenuamente scambiamo per ricordi. Non ce lo siamo mai chiesti, noi amatori e appassionati? Perché suonare Bach quando Gould e Rostropovich già lo suonano, per così dire, alla perfezione? Perché leggere Dante in un'aula scolastica quando Carmelo Bene e Gassman l'hanno già scandito senza alcun difetto di pronuncia? Nel "sacrato poema", l'ombra costante della resurrezione della carne ci fa riflettere sul definitivo maggiore o minore che si imporrà sul mondo. Quale tonalità prevarrà in ciascuno di noi? La musica e la poesia sono, per la prima volta, non solo mediatrici verso Dio, ma alterazioni, in grado di stravolgere la nostra, singola e singolare, "armatura di chiave", per farci tornare a casa, per trasformare il Do# in Re, perché la Dorica non finisca in minore, ma in maggiore, o perché il preludio del The Wedge si concluda in positivo, affinché la memoria si proietti sempre avanti, perché dopo l'Inferno "qui", dopo il Purgatorio dell'"eterno presente", ci sia il Paradiso "ora". Cristo è fermo davanti a San Tommaso, Dante è in esilio: tutti noi vogliamo risorgere. La salvezza dopo la sofferenza.



Johan Sebastian Bach

Dulcedo e soavitas: ciò che lega il primo Dante al Dante della maturità. "Beatrix" nasce nella Commedia quando muore nella *Vita Nova*. Anche Bach torna ai temi della gioventù, alle prime intuizioni; eppure non sono solamente gli anni accumulati a rinnovare la sua musica. Le note gli scorrono davanti agli occhi come ricordi, in un denso, istantaneo e incostante romanzo spirituale. Il Poeta sarà di nuovo capace di cantare la

sua “gentilissima donna”, ma il Kantor di Lipsia si coronerà di un trionfo di equivalente magnificenza, facendo amoroso uso della conoscenza conquistata. L’*Adagio* del *Concerto No. 5*, in Fa minore, non è altro che la *Canata No. 146*, spogliata di ogni grezza inesperienza. Ma quando, trattando di vita – non di biografie – Bach fu degno di tornare sui propri passi? La risposta non ha nulla di musicale: quando, danzando su un pavimento vuoto, si liberò proprio come fece Jacopone da Todi, trasformando le catene mondane in catene di musica, identificando nell’arte il sosia della sofferenza umana, lo strattagemma odisseo che gli avrebbe permesso di ancorarsi all’albero della barca: ascoltare le sirene, senza però peccare; ovvero scrivere di una vita, nel contempo vissuta e non vissuta, un *paradeigma* deduttivo e induttivo, come d’altronde potrebbe apparire nell’arte, la genesi di sensazioni mai provate, alla luce crepuscolare della propria liminare e dunque umana esperienza.

Insomma, l’uomo si libera incatenandosi, ma con catene – così diremmo – sovrasensibili, eppure concretamente capaci di abbattere quelle altre catene degradabili e pesanti. Ma quali sono queste catene inafferrabili eppure così tanto concrete? Abbiamo sott’occhio e sotto mano le terzine dantesche, con le loro rime incatenate. La *Divina Commedia*, canto per canto, si evolve come in un’essenziale “variazione sul tema”, al ritmo di un’avanzata tonale affine al *Clavicembalo ben Temperato*; ecco, le terzine sono la musica di Bach: una strategia “incatenata”, irreversibile e vitale, di avanzare nel cambiamento, nella detronizzazione del vecchio e nella venuta del nuovo. Ogni attimo, infinitesimamente passato, è impiegato attivamente per la vita rinnovata dell’istante successivo, imminente e prossimo nel futuro; la composizione bachiana non sacrifica nel lutto del silenzio le sue armonie. Si tratta semmai di un “sacrificio cristico”, dove la morte è prevalentemente occasione di rinascita, di sospirata forza e volontà. Le battute sono incastonate l’una nell’altra, sorrette da sottili rapporti quasi accidentali; in una tragica irriducibilità: assomigliano a spirali, protese vorticosamente alla “vertigine della libertà”, di cui ci parla Kierkegaard. Contempliamo sempre le stelle, ben radicati in un mondo così *piatto*, perché sopporta il nostro peso. In fondo, a un tratto si avverte il troppo, la smisuratezza, il delirio eccezionale di suoni e parole, che dall’essere dolci passano al sembrare “aspre e chiocce”, in una drammaticità teatrale *ex abrupto*, parricida e incestuosa, indifferente. Un sapore acerbo che odora di immaturità, di gioventù.

Allora questo *nostos* – spaventosamente raggiungibile – si declina in tutte le ramificate emozioni che possiamo provare, in qualsiasi pensiero che il nostro cervello, già imbevuto, non abbia ancora elaborato: gli adulti tornano infanti, fingendo gioia, e i ragazzi si credono uomini navigati,

inventando sofferenza. La musica di Bach è trasparente, si tinge soltanto dei nostri colori, della nostra esperienza: se invece ne è privata, resta muta; chi ascolta precipita verso l'abisso chiaroscurale del conforto, nei propri ricordi insostituibili. Silenzio, la risoluzione. Non può esserci silenzio. Mai più; la musica vive la nostra vita. Cadiamo tutti, "come corpo morto cade"; ma proprio in questa caduta ci accorgiamo di essere liberi. Eravamo l'assenza di forma che precipita, e in quel preciso momento al suolo, siamo stati tanti insignificanti, ma fondamentali frammenti, forse esseri umani. Forse bestie o angeli terribili. L'organo soffia, sorge in noi un dubbio: quanto tempo passerà prima che il vento apra e richiuda la stessa porta?

Le armonie di Bach hanno un tempo vitale, durano quanto un abbraccio, un bacio, una svolta; ti prendono per mano, per vivere, fino a trasformare il

“Il mattino d'autunno nella vigna
/ fila per fila nodo per nodo i
ceppi si ripetono / sui ceppi, i
grappoli / sui grappoli, gli acini /
sugli acini, la luce / nella luce, il
mio amore. / Il miracolo del
rinnovamento, mio cuore, / è il
non ripetersi del ripetersi”.

dolore in sofferenza. È strano, ma è come se ci si possa confidare ciecamente con la musica; una fiducia fraterna, o forse paterna: – Ascolta Bach!, è come stare in compagnia di chi si fida di te... e di cui tu ti puoi fidare... è come il latino coagulato al tedesco. Ho sempre sentito affermare che non si può conoscere la

musica classica se non le si è prima avvicinati da un maestro, un padre. Ma la musica di Bach, come la poesia di Dante – ricordiamo il “Padre Dante” – ci inizia autonomamente, arbitrariamente: un'investitura poetica e musicale, un'esperienza allucinatória e nel contempo quotidiana – La sol la, sol fa mi re do# re – o – Fatti non foste a viver come bruti –. Quante volte li abbiamo sentiti, quante ascoltati; ma solo una volta saranno quello che sono, ovvero non appena soffriremo. Bisogna aver sofferto con quella musica, anche per caso, in sottofondo, con le immagini che la poesia ci depone davanti agli occhi, impedendoci di vedere altro. Ascoltare e leggere: significa pregare, lasciarsi ispirare, scrivere addosso segni e cifre, con una violenza sacrale, un giusto sdegno. Un “effetto Bach” travolge la parola, in ripetizioni rinnovate, mai uguali a se stesse, metamorfosi immobili, molto care all'abitudinaria dolcezza di Nazim Hikmet (*Concerto No. 1 in Re minore, J.S. Bach*):

– Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende... Amor che a nullo amato amar perdona... Amor condusse noi ad una morte... –. Dante è l'*ubique*, l'Inferno,

il Purgatorio e il Paradiso sono l'*ubique*: ovunque su questa terra, nella nostra vita, in quell'*hic et nunc* che sembra estraneo al fecondarsi dell'"umano nell'uomo", ai soffocanti macrocosmi, all'unificarsi della nostra esistenza, al passare di un'umanità così identica e incongruente. La lingua delle nostre madri; le tinte, che logorate da decenni, rivelano la nostra monocromia.

Bach è il *semper*, la musica della vita, ripiegata su se stessa in quell'infinito potenziale: finisce con noi, al taglio del cordone ombelicale con il sole, con la nostra città, gli affetti; è la musica nel suo adempiuto universale, la Musica con cui è scritta la musica di ogni generazione ed epoca. La voce più grave e quella più acuta, di un uomo e di una donna che discorrono, senza motivo.

Dante è l'immedesimazione; questa è la sua forza consolatrice. C'è un Dante *agens* e c'è un Dante *auctor*; ma forse, c'è anche un Bach che risponde dei due compiti, dal momento che il Kantor rappresenta la sfida inumana di intonare la polifonia, di spingersi, necessariamente e amorevolmente, a una nuova coralità nella nostra vita, alla condivisione e alla socievolezza della nostra natura più intima. Chi non comprende la sua musica, soffre di una vanitosa e vana, vuota solitudine: Bach racconta il superamento di questa solitudine, l'approdo ad una solitudine piena, o meglio, a quella compagnia "presente" e inestimabile di cui gode solamente chi ha imparato a stare solo. Gli occhi lucidi, non tanto per la bellezza, quanto perché ci si è accorti che la persona accanto a noi coglie il senso profondo di questa musica. L'unico modo di perforare il timpano della sua geometria tra le note, è crescere, abbattendo ogni parete. Così si sfonda il limite, il fondo buio della propria vita. Ecco la cura alla nostra noia, alle nostre lacune di affetto: immaginare il mondo, spogliarlo, ritrovare quell'*amor* che è di tutti e per nessuno; che si spalanca come le porte di una chiesa, senza fare rumore. E passa da un orecchio all'altro, come una parola, che perde di significato.

Ecco l'uomo, circolare, nelle sue età: quello delle sei *suites* per violoncello. Il bambino in Sol maggiore, l'adolescente in Re minore, il padre in Do maggiore, il vecchio in Mib maggiore; la morte in Do minore, l'eternità in Re maggiore. La nostra vita, quindi, nonostante le sue frammentazioni, va colta in un'unica ascesa, secondo un'unica resistenza, un solo crescendo; come nelle *Variazioni di Goldberg*, l'*aria* torna identica (da capo, nostalgicamente) dopo una vita di traversie e peripezie. Nulla sembrerebbe fermarsi o sparire, fine a se stesso, anche se "tutto scorre": questa è la polifonia dell'immanenza.

Danzare, esaurendo ogni passo conosciuto: la stanchezza rigenera il pensiero; col preludio ritornano i 35 anni, le scelte, nel *mezzo del cammin*, si decade nella vecchiaia della Sarabanda, nella nascita dei Minuetti, dalla Bourée, delle Gavotte, fino alla Giga, all'adolescenza. Una rinascita? No; un riapprodo? No. Che cosa allora? Una *pausa*, una messa, una partecipazione. Una redenzione, che ci salva dalla morte in vita, dalla pazienza fine a se stessa. "Geduld!" Un prestito d'infinito, una promessa di rinascita, un credito di riapprodo: siamo in debito con noi stessi da troppo tempo, ormai. Abbiamo di nuovo rimandato la vita, e ora? La paura della vita non è diversa dalla paura della morte. Ogni cosa è al pari di ogni altra; smetto di domandare l'origine del creato: almeno io, solamente io, torno

“La Ciaccona per violino solo e la Passacaglia per organo sono i due massimi monumenti eretti da Bach a due forme musicali gemelle diffuse in tutta Europa nei secoli XVII e XVIII. Entrambe derivanti da movimenti di danza di probabile origine iberica, sono strutturate come una catena di variazioni su un semplice basso in ritmo ternario”.

alle insostituibili parole degli altri, torno a dipendere dall'imbarazzo, dalla frustrazione. La porta non si è chiusa abbastanza in fretta: sono riuscito a scorgere qualcuno. Non riesco più a vivere della mia vita, ma la mia vita, ora, non è così diversa dalla vostra. Esco in strada, senza alzare lo sguardo, canticchiando Dante e Bach: mi aggiro con quell'ansia di sbagliare, come se potessi innamorarmi di chiunque.



Wassily Kandinsky, *Composition X*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1939

Quando la musica è colorata: il potere della sinestesia

di Giacomo Rota

Verso la fine del Seicento lo studioso di ottica irlandese William Molyneux propose al filosofo inglese John Locke un interrogativo destinato ad aprire un importante *querelle* in seno alla filosofia moderna, percossa nel suo arco storico da forti interessi legati alla percezione e alla teoria della conoscenza. Il quesito era il seguente: un cieco dalla nascita, al quale sia insegnato a distinguere mediante il tatto un cubo da una sfera, ove recuperi improvvisamente la vista, sarà in grado di distinguere il cubo dalla sfera, senza far ricorso al tatto?

Il fronte più empirista – costituito dallo stesso Locke e da George Berkeley – sostenne che senza il supporto del tatto sarebbe stato impossibile per neo-vedente il riconoscere visivamente le forme, adducendo una separabilità dei sensi e la necessità di un'*abitudine* al loro utilizzo. D'altra parte, un'innatista come Leibniz rispose affermativamente al quesito di Molyneux, sulla base di un'universale comprensione delle leggi della geometria proiettiva, iscritte nell'animo umano e indifferenti a una condizione di cecità. Per il francese Condillac la questione si porrebbe

invece a livello di giudizio: starebbe infatti all'essere umano esercitare quella capacità innata di riflessione in base al materiale fornito dai sensi, quindi di poter giudicare correttamente sulla forma di un cubo o di una sfera, senza bisogno di un'abitudine come sostenuto da Berkeley.

Al di là delle relative semplificazioni, la questione Molyneux tocca un fenomeno che nel Novecento ha affascinato molte delle menti più importanti della psicologia e della neurologia e che ancora oggi ha un seguito importante nella letteratura scientifica: la sinestesia. Con tale nome intendiamo un fenomeno psichico in grado di portare a manifestazione una rappresentazione visiva completa e più o meno spiccata, indotta però da una percezione del tutto estranea ad essa a livello di osservazione esterna. Nella forma più comune, un'impressione sinestetica si manifesta con una visione cromatica o luminosa indotta però da una percezione esclusivamente uditiva.

In Musicofilia il celebre neurologo americano Oliver Sacks riporta il caso di un compositore, Michael Torke, profondamente influenzato dalle sue esperienze sinestetiche. Compositore precoce, Torke ebbe un giorno, da bambino, uno scambio di battute che gli rivelò la straordinaria singolarità della sua condizione. Disse infatti all'insegnante «Mi piace proprio questo brano azzurro...» e alla richiesta di una spiegazione, insiste: «Sì, il brano in re maggiore... il re maggiore è azzurro».

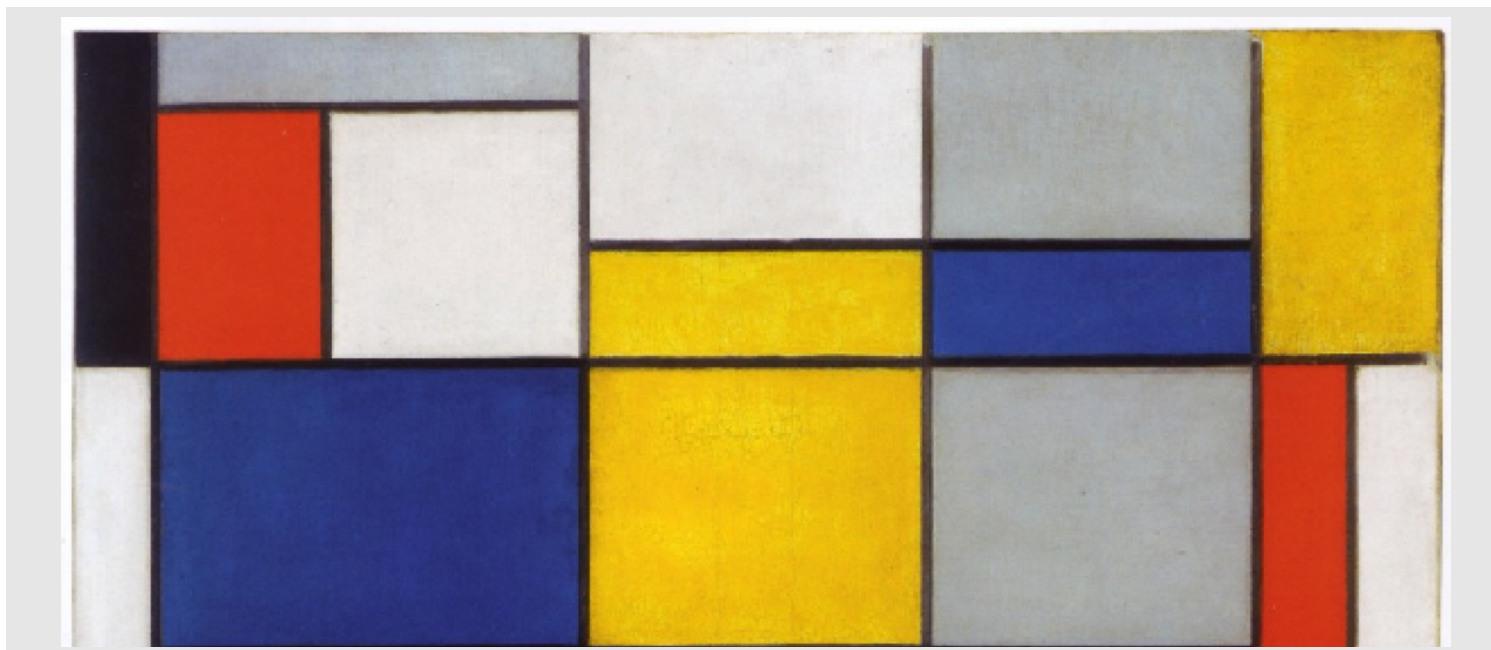
Come accennato, la sinestesia musicale è una delle forme più comuni di sinestesia. Non sappiamo se sia più diffusa tra i musicisti o le persone con inclinazione per la musica, ma è senz'altro più probabile che i musicisti siano consapevoli della sua presenza. L'aspetto delle impressioni sinestetiche non è facile da spiegare: quando mettiamo infatti assieme più sensi, il nostro linguaggio utilizza, per così dire, degli espedienti potentissimi, che hanno un larghissimo seguito nelle nostre conversazioni: quando non riusciamo a connotare qualcosa, ricorriamo a perifrasi, esempi o a indicatori che avvisano il nostro interlocutore che stiamo addentrandoci in una similitudine o in una metafora. È il potere del “*come se*” che supplisce ad una non perfetta aderenza tra la portata della sensazione e la portata del linguaggio. Per un sinesteta tutto questo non vale: non è che il re maggiore è *come* il colore azzurro; il re maggiore è azzurro, esattamente come io vedo il bianco della parete davanti a me mentre scrivo. La difficoltà sta nello spostare quello che per noi è comune su un piano concettuale a un piano puramente percettivo, quindi istantaneo e non mediato. La questione Molyneux celava, più o meno consapevolmente, un interrogativo

che ancora oggi anima le ricerche sul cervello: in che relazione stanno tra loro i sensi e fino a che punto è possibile parlare di loro singolarmente?

Forse uno dei casi più citati in riferimento alla sinestesia è il saggio del medico e psicologo sovietico Alexandr R. Lurija (1968), tradotto in italiano come: *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava*. L'importanza di Lurija – che non ha nulla da invidiare a Sacks per le capacità divulgative – sta nell'aver insistito in una comprensione qualitativa e olistica del cervello, di contro a una certa predilezione quantitativa in campo neurologico: il significato di un sintomo è deducibile solo da un'analisi comparata con altri sintomi concomitanti e simultanei e non dalla mera somma dello stesso sintomo in un ampio numero di pazienti. È il concetto di sistema funzionale a muovere le sue indagini, la convinzione di una complessa organizzazione cerebrale dell'attività psichica che non poteva appellarsi a un metodo statico (motivo anche per cui l'analisi neuropsicologica dei pazienti di Lurija durava sempre molte settimane, spesso mesi o anni).

Il protagonista del “racconto” di Lurija è Lev Šežeševskij Vygotskij, un uomo in grado di ritenere in modo indelebile quantità impressionanti di informazioni, un prodigioso mnemonista. Lurija riuscì a comprendere come il processo di memorizzazione di Šežeševskij fosse legato, più che alle leggi della memoria stessa, alle leggi della percezione e dell'attenzione, secondo la forma di un fenomeno sinestetico estremo:

«Le tracce di uno stimolo non inibiscono infatti in lui quelle di un altro stimolo, non tendono a estinguersi o a perdere la loro selettività. È impossibile, inoltre, definire i limiti di durata e di volume della sua memoria, né la dinamica della obliterazione delle tracce in rapporto col trascorrere del tempo; non sembra presente, in Šežeševskij, nemmeno quel “fattore di posizione”, per cui ognuno di noi si ricorda i primi e gli ultimi momenti di una serie meglio di quelli situati al centro di essa; né, infine, è possibile cogliere fenomeni di reminiscenza, in virtù della quale un breve riposo fa riaffiorare tracce apparentemente estinte»



Piet Mondrian, Grande Composizione A, Centre of Fine Arts, Bruxelles, 1919-20

Messo di fronte a una sequenza di serie disposte secondo un semplice ordine logico, Šezeševskij si sforzava di imprimersi nella mente la serie di cifre impiegando i procedimenti di rievocazione visiva, senza accorgersi della semplicità del filo logico che stava dietro a quelle sequenze. In altre parole, Lurija si trovava davanti al caso di una memoria che funziona per *impressioni sinestetiche*: la rievocazione di suoni o la memorizzazione delle parole era tutta dipendente dal carattere «vividamente figurativo» che Šezeševskij riusciva a dare ad ogni rappresentazione. Era sufficiente che un oggetto fosse posto in ombra o dove era più difficile scorgerlo, che la mente di Šezeševskij non era in grado di recepirlo e quindi di “leggerlo”.

La cosa era particolarmente presente nella difficoltà del riconoscimento dei volti: quello che ognuno di noi esegue quando si imprime nella mente il ricordo dei tratti di una persona, per Šezeševskij era alquanto difficile: «la percezione dei volti somigliava piuttosto alla percezione di quel sovrapporsi perennemente mutevole di luci e di ombre che ci capita di osservare alla finestra, quando guardiamo le onde leggere di un fiume: infatti come “ricordare”, una per una, le onde che oscillano?».

In *Musicofilia* Sacks sottolinea come ogni sinesteta abbia le sue personali corrispondenze cromatiche. Un altro compositore, anche lui sinesteta musicale, ebbe da ridire a proposito delle “equiparazioni” descritte da Michael Torke, pur intuendone la “logica” di alcune di esse. Se le tonalità

cromatiche di quest'ultimo risultano rigidamente specifiche e distinte per le diverse tonalità musicali, per il primo, invece, i colori sinestetici accompagnano il modo in cui si sente emotivamente coinvolto rispetto al suono e alla melodia.

Diversi sinestetici hanno poi difficoltà a descrivere il colore con cui si presenta un suono, al punto da dover far ricorso a una similitudine o a una perifrasi, in un'evidente difficoltà del linguaggio a descrivere ciò che viene visto. «Alcune tonalità – scrive Sacks – gli sembrano avere strane sfumature che non riesce a descrivere e che non ha quasi mai visto nel mondo che lo circonda». Quelli che Ramachandran e Hubbard hanno chiamato “colori marziani” sarebbero dovuti a una qualche capacità dei soggetti sinestetici di bypassare i primissimi stadi dell'elaborazione cromatica. La sinestesia sembra accompagnarsi a un insolito grado di attivazione crociata fra aree della corteccia sensoriale che, nella maggior parte di noi, sono funzionalmente indipendenti. «Esiste qualche conferma del fatto che tale “iperconnettività” sia effettivamente presente nei primati e in altri mammiferi durante lo sviluppo fetale e nel periodo neonatale, e che venga poi ridotta o sottoposta a “potatura” nell'arco di qualche settimana o di qualche mese dalla nascita». Questo è un aspetto straordinario che fra poco dovremo recuperare. Tra l'altro è proprio a Ramachandran e a Hubbard che si deve uno dei primi test psicologici oggettivi per la sinestesia: si presenta al soggetto un miscuglio di 2 e 5 graficamente alquanto simili, tutti stampati in nero. Per una persona comune distinguerli è un'impresa, ma per un sinesteta che associ il colore ai numeri, invece, la discriminazione è facile proprio grazie al loro diverso “colore”.

Si è oggi inclini a ritenere che la sinestesia compaia molto precocemente e sia più comune nei bambini (discussa è invece l'incidenza di genere). L'unica causa significativa di una sinestesia acquisita in modo permanente, però, è la cecità. Se la perdita della vista avviene in età precoce è possibile che il cervello rimuova un'inibizione che di norma è imposta dal sistema visivo funzionante, sulla scia delle allucinazioni musicali a volte associate al progredire della sordità o alle allucinazioni visive associate alla compromissione della vista. Come nel caso della frustrazione lamentata da Šežeševskij nel riconoscimento facciale, una sinestesia acquisita può essere altamente limitante e fastidiosa: Sacks racconta il caso di un tizio che, perduta la vista, sviluppò una sinestesia così intensa che la percezione musicale era *del tutto rimpiazzata* da quella visiva: note, accordi e melodie venivano così immediatamente trasformate in immagini astratte da rendere pressoché impossibile per il soggetto in questione suonare o seguire un concerto.



Oliver Sacks

Vorrei portare ora l'attenzione su un aspetto che Sacks descrive in *Musicofilia* e che non va confuso con quanto detto finora della sinestesia: l'orecchio assoluto. Le persone dotate di orecchio assoluto non solo sono in grado di percepire precise differenze di altezza, ma anche di nominarle, ossia di farle corrispondere con le note di una scala musicale. Negli individui con orecchio assoluto, la risonanza magnetica mostra un'attivazione focale di certe aree *associative* della corteccia frontale, cosa che negli individui con orecchio relativo avviene solo quando si nominano gli intervalli. Non è tuttavia chiaro se quest'attivazione dell'area associativa escluda in verità una precedente *percezione* dell'altezza dei suoni, svincolata dall'associazione e dall'apprendimento. Chi è infatti dotato di orecchio assoluto sa bene che ogni tonalità possiede una propria "qualità" ben precisa. E in effetti tale "qualità" viene spesso indicata con il termine *chroma o colore*. Chi ha l'orecchio assoluto paragona spesso la percezione di ogni tonalità ha un colore: «queste persone sentono la qualità di un sol diesis in modo istantaneo e automatico, proprio come noi vediamo l'azzurro». Questo aspetto non deve tuttavia far coincidere l'orecchio assoluto con la sinestesia: per quanto ci sia un'incidenza piuttosto alta di sinestetici con orecchio assoluto, la sovrapposizione dell'esperienza uditiva con quella percettiva è una caratteristica propria della sinestesia, dove, come già detto, ogni elemento metaforico o di similitudine è eliminato: il sol maggiore è il giallo che io vedo.

C'è tuttavia un affascinante elemento che sembra accomunare sinestesia e orecchio assoluto, e cioè l'ipotesi di una loro originaria presenza nello

sviluppo dell'uomo. Abbiamo già detto che la sinestesia si associa ad un'iperattività presente nello sviluppo fetale e nel periodo neonatale, attività che poi andrebbe a perdersi per una normalizzazione dei rapporti tra i sensi. Ma anche per l'orecchio assoluto sembra essere così.

Nel 2001 Jenny Saffran e Gregory Griepentrog, dell'Università del Wisconsin, pubblicarono uno studio sull'apprendimento infantile di sequenze di note da parte di bambini di otto mesi. Gli autori scoprirono che i bambini si affidavano molto più degli adulti a indizi derivanti dall'orecchio assoluto, mentre gli adulti, dal canto loro, a indizi provenienti dall'orecchio relativo. Questo ha suggerito agli autori che l'orecchio assoluto potesse essere una qualità altamente adattativa nel primo anno di vita, che andrebbe in seguito a perdersi. Il motivo di questa perdita sarebbe nella riconfigurazione immensa che a livello comportamentale e funzionale comporta l'acquisizione del linguaggio:

«Bambini che raggruppavano le melodie solo in base all'altezza assoluta delle note, non scoprirebbero mai che le canzoni sono le stesse anche quando sono cantate in tonalità diverse, né che le parole pronunciate a diverse frequenze fondamentali sono le stesse».

Sarebbe pertanto lo sviluppo del linguaggio a imporre l'inibizione dell'orecchio assoluto. È come se il nostro cervello si spostasse su un altro sistema di apprendimento, basato su una diversa categorizzazione, più ottimale a livello funzionale per la sopravvivenza, sociale e naturale, dell'individuo.

La cosa ha un risvolto filosofico estremamente interessante: se sinestesia e orecchio assoluto possono essere condizioni originarie del neonato, fosse anche per brevissimo periodo, perché non ipotizzare allora che essi siano un fattore di importanza cruciale per l'origine del linguaggio e della musica? Non solo: perché non arrivare a ipotizzare un'originaria unità dei due in una forma arcaica e ormai perduta?

Per chi "mastica" di filosofia, questa ipotesi è tutt'altro che nuova. Rousseau, nel suo Saggio sull'origine della lingua, sosteneva che nella società primitiva il linguaggio e il canto non fossero distinti l'uno dall'altro, secondo un concetto di armonia soggiacente la convinzione del filosofo di un'originaria bontà della condizione umana. Ma l'idea, in una forma diversa e più affascinante, era già stata di Giambattista Vico. Il filosofo napoletano parte dall'ipotesi che oltre un certo limite temporale non esista più alcun

linguaggio articolato simile al nostro: un mondo oscuro delle origini separato dall'epoca moderna, che non permette alcuna ipotesi etimologica di continuità. Il parlare dell'epoca delle origini è un parlare poetico, privo di alcuna rispondenza fonica con le parole che noi utilizziamo. Il linguaggio originario è dominato dall'espressività del gesto mimico, dal rimbombare della voce nella gola e nel diaframma del corpo umano: il gesto è la prima forma di poesia. Eppure è proprio dall'unione di questo linguaggio con il pensiero, attività spirituale, che ha luogo una configurazione simbolica della realtà: nel momento in cui gli uomini primitivi vengono scossi dalla visione del primo fulmine e dal fragore assordante del primo tuono, essi non reagiscono percependo la realtà per come si era manifestata, ma interpretandola come manifestazione di una entità sovranaturale. Vico supera la dicotomia cartesiana tra *res extensa* e *res cogitans* mostrando che la percezione di un dato non è mera ricezione passiva, ma si traduce in una attività costruttrice di ampi e forti significati. In altre parole, la sensazione e la percezione si trasformano in *espressione*. Il linguaggio non è pertanto frutto di una convenzione sorta per scopi solamente comunicativi: è piuttosto il frutto dell'ostinato conflitto con cui l'uomo ha cercato di *esprimere* ciò che vedeva e sentiva, il bisogno di *buttar fuori* il mondo assimilato per sensazioni. Siamo qui in tutt'altra dimensione dall'originaria armonia di Rousseau: l'uomo di Vico è l'uomo che deve conquistarsi la strutturazione simbolica del mondo e il conferimento di senso che da questa deriva.

Pur nel suo indiscutibile fascino clinico e artistico, la sinestesia, proprio per la sua alterità, espone il singolo soggetto all'immensità della sensazione (quindi anche, in un certo qual modo, alla *violenza* che una sensazione può portare con sé). Il sinesteta può trovarsi in balia di flussi continuamente mutevoli e sfumati, vedere un mondo instabile che continuamente si trasfigura nei suoi correlati sensoriali, spesso impossibili da codificare a parole: che sia tutto ciò una reminiscenza di quella poesia originaria da cui veniamo



Trascrizione come traduzione

di Guido Giannuzzi

La musica è generalmente percepita, e definita, come un'arte senza confini, universale, in quanto il suo codice, così complesso a doverlo imparare, risulta poi immediato nella percezione. Ovviamente, con le dovute difficoltà di comprensione; la *Nona Sinfonia* di Beethoven, per quanto esemplare dell'universalità dell'espressione musicale, parlerà pur sempre a un tedesco, a un europeo, in maniera diversa rispetto a un cinese o a un nativo americano. Al contrario, la scrittura – la scrittura poetica in sommo grado – s'intende come agente di un qualcosa che, seppure a disposizione dell'umanità intera, resta fortemente radicato nella lingua d'origine. Penso a Dante, a Yeats, a Proust. Da qui, il problema della traduzione, dibattito mai concluso e che mai, forse, troverà un esito definitivo.

Ebbene, la musica non dovrebbe proprio aver niente a che spartire con i problemi inerenti alla traduzione. Invece, c'è una circostanza in cui quest'arte si trova a doversi confrontare con problematiche simili a quelle dei letterati e dei traduttori: è il momento della trascrizione. Ovvero, quando un musicista si trova a dover affrontare il ripensamento di un brano scritto originariamente per un organico e deve *tradurlo* in modo che suoni simile, per un organico diverso.

La trascrizione di musiche per un gruppo strumentale diverso da quello originario era fino ai primi decenni del nostro secolo una delle cose ovvie nella vita musicale di tutti i giorni. Era in uso in primo luogo la riduzione: si suonava un pezzo con lo strumentario esistente, in particolare nelle case private, dove le partiture più grandi erano eseguite da un *ensemble* messo insieme al momento, e spesso soltanto da uno o due esecutori al pianoforte. Tra quelle più note, le quindici fra trascrizioni e parafrasi che Liszt scrisse delle opere wagneriane, per poter meglio svolgere la sua funzione di ambasciatore della nuova musica, rappresentata dal compositore tedesco.

Ciò che qui interessa, però, è il caso della pratica trascrittiva più prossimo all'idea di vera e propria *traduzione*. Dal dicembre 1918 e il dicembre 1921, a Vienna svolse la propria attività, un'importante associazione musicale, la *Verein für musikalische Privataufführungen* (Associazione per esecuzioni musicali private): l'idea era nata dalla fervida mente di Arnold Schönberg, e aveva come scopo l'esecuzione di opere musicali moderne o contemporanee (da Mahler in poi) in versioni cameristiche appositamente trascritte.

I soci, spesso anche esecutori, erano i compositori e gli esecutori che gravitavano attorno alla personalità carismatica di Schönberg, Berg e Webern fra tutti. Nei tre brevi anni della sua vita – nel 1921 un'inflazione di straordinarie proporzioni rovinò l'economia austriaca e impedì la prosecuzione dell'attività alla società per mancanza di fondi – l'associazione presentò ben 154 opere, molte delle quali ripetute più volte: tra le altre, importanti composizioni di Mahler, Strauss, Busoni, Reger, Debussy, Satie, Stravinskij, Korngold e Webern. Per intuibili ragioni finanziarie non era ovviamente possibile ingaggiare un'orchestra per l'esecuzione di lavori sinfonici. Si era soliti piuttosto eseguire queste partiture o con più pianoforti o in trascrizioni per ensemble cameristici, in genere costituiti da flauto, clarinetto, pianoforte, armonium e quartetto d'archi. Così, si faceva di necessità virtù. Come ricordava Alban Berg:

Schönberg, da eccezionale pedagogo qual era, diede al lavoro di trascrizione un significato molto più elevato che quello di una semplice esercitazione. Egli individuò tre punti centrali: la chiarificazione del testo musicale con un maggior rilievo assegnato alle linee melodiche; un accurato lavoro timbrico per permettere di rimpiazzare gli strumenti

“In questo modo è possibile poter udire e giudicare opere orchestrali moderne, spoglie di tutti gli effetti sonori che soltanto l’orchestra produce e di tutti i mezzi ausiliari sensitivi. In tal maniera si confuta il rimprovero comune che questa musica deve il suo effetto soltanto alla sua strumentazione più o meno ricca e appariscente, e che non possiede tutte le qualità che finora erano decisive per una buona musica: melodie, ricchezza di armonia, polifonia, perfezione di forma, architettura. “

mancanti senza danno; l’introduzione di nuove citazioni, sempre in sintonia con lo spirito dell’opera originale. Il trasferimento di una musica da un organico a un altro – da un universo timbrico e di senso a un altro – impone al compositore una specie di vero e proprio scontro con la scrittura musicale. Non si tratta mai di *riduzioni*, ma di riconsiderazioni critiche dello stesso materiale sonoro; allo stesso modo in poesia, Fortini riconosce alle traduzioni d’autore lo *status* di opere nuove, autonome, il cui valore è determinato senza passare

per il raffronto con l’originale. Eco, nell’introduzione a *Esercizi di stile*, dice che “fedeltà significa capire le regole del gioco, rispettarle e poi giocare una nuova partita”. Decidere come suona uno strumento piuttosto che un altro nella modifica dell’organico, decidere perché proprio quello strumento, invece di un altro, somiglia alla scelta che un traduttore fa del vocabolo giusto, al passare da una lingua a un’altra. E anche il criterio è

simile: il suono che quello strumento produce o il suono che quella parola produce. Il parallelo funziona anche partendo, per paradosso, dalla posizione opposta: poiché, come dice Fabbri, l'antitraduzione è la copia, trasporre l'uguale, in musica la trascrizione – equivalente della traduzione – consisterà nel compiere degli interventi che modificano *necessariamente* la timbrica di un pezzo.



Arnold Schönberg

Le trascrizioni sono sempre, in qualche misura, musiche al quadrato: musica su musica, tentativi di ricreare un'opera precedente sotto un'altra veste. Ogni trascrizione ben riuscita è allo stesso tempo analisi, appropriazione personale e reinterpretazione del testo originale. Gustav Mahler sentiva Schubert come un artista molto vicino e la versione della *Quarta Sinfonia* mahleriana, adattata minuziosamente per *ensemble* da Erwin Stein (allievo e collaboratore di Schönberg) è quanto di più intensamente intimo e schubertiano si possa immaginare. Altrettanto, nella traduzione, la lingua è protagonista della vita simbolica di una società, attraverso la sedimentazione, in essa, di una cultura letteraria.

Per John Berger, la vera traduzione non è binaria (una relazione tra due lingue), bensì triangolare. La vera traduzione esige che si ritorni al pre-verbale e che questo elemento entri in relazione con le lingue oggetto della traduzione. Si leggono e si rileggono le parole del testo originale fino a raggiungere, toccare la visione o l'esperienza da cui sono scaturite – qualcosa di simile alla *lettura infinita* di Barthes. A quel punto, si deve

convincere la lingua ospitante a dare asilo alla *cosa* che attende di essere articolata, passando attraverso una sintesi tra l'oscurità, indistinta e indicibile e il turbine elegante dei significanti, opposti che si rimandano, incessantemente, dall'uno all'altro. C'è in tutto questo un agire, che fa venire in mente la dimensione artigianale di cui parla Sennett a proposito dell'attività del musicista. Si va per tentativi, per approssimazioni; come un artigiano, si lavora di lima a un verso e così a un accordo o alla ricerca di un timbro. L'approssimazione conduce a una felice imperfezione, in musica come in poesia, tanto da far dire a Bonnefoy – a proposito della traduzione – che “l'imperfezione è la cima”. Secondo la tradizione *qabbalistica*, un giorno, la traduzione sarà inutile perché tutti i popoli parleranno una sola lingua, in una Babele ritrovata. Esiste, però, anche una devianza, un'eresia, in questa tradizione, secondo la quale la traduzione non solo sarebbe inutile, ma addirittura inconcepibile, in quanto le parole si ribellerebbero all'uomo e diventerebbero “solo se stesse, come pietre inanimate nella nostra bocca”.



Il silenzio che si produrrebbe, appare vicino al silenzio teorizzato da Debussy, che, in occasione della stesura di *Pelléas et Mélisande*, scriveva all'amico e collega Chausson: "Mi sono servito di un mezzo che mi sembrava molto raro, cioè del silenzio, come agente d'espressione e forse come unico modo per valorizzare la musica". Così, nella trascrizione e nella traduzione è la sospensione, il momento del silenzio, a riempire lo spazio lasciato dalla parola e dalla musica. Il dire e il tacere, a valere nello stesso modo, allo stesso tempo.

Frammenti



Notte e musica

L'udito, l'organo della paura, ha potuto svilupparsi, così cospicuamente come si è sviluppato, soltanto nella notte e nella penombra di cupi boschi e caverne, conformemente al modo di vivere dell'età della paura, cioè dell'età umana più lunga che sia esistita: nel chiarore l'orecchio è meno necessario. Da qui il carattere della musica, come un'arte della notte e della penombra.

Friedrich Nietzsche, *Aurora*



Filze del rosario

Lo spagnolo non ha ridotto la realtà a nulla, non l'ha ridotta, in primo luogo. Vive nel mezzo di essa, di tutta la sua cangiante molteplicità, e questo produce nella vita spagnola un sentimento fondamentale: la malinconia. La malinconia che, lungi dall'appannare i minuti contati della nostra vita, li fa ardere con più sfolgorio e più luce, fa sì che li si sgrani uno a uno e li si conti appassionatamente e avidamente, che ci se li stringa al petto anche se non portano prosperità e fortuna, per il solo fatto che sono istanti, filze del rosario del tempo limitato, delle nostre contate ore.

María Zambrano, *Pensiero e poesia nella vita spagnola*



Architettura del ricordo

Se non ne abbiamo cura, è la memoria a costruirci, piuttosto che l'opposto. Ora, noi potremmo preferire che sia il lavoro della volontà ad edificare il ricordo. Ciò che non può stare in piedi in una forma netta e precisa si disgrega, scompare, si volatilizza. Il ricordo si elabora dalla secrezione di una gran quantità di scorie; la moltitudine di informazioni che investono il corpo non può resistere così com'è. Il vaglio rigoroso deve scartare l'aneddoto per lasciare alla mente l'essenziale. E' da lì che si può architettare un mondo.

Michel Onfray, *Filosofia del viaggio*



Diventare musica

Io vi invidio, per il fatto che già sapete cos'è la musica. La musica non è qualcosa che si possa cogliere mediante simboli di pensiero e convenzioni linguistiche. Essa può essere solamente esperita. La musica non è qualcosa, ma qualcosa può, sotto certi presupposti irripetibili, diventare musica [...]. Nella relazione suono-uomo va cercata la sua essenza, nelle corrispondenze tra due strutture: il tempo del suono e il mondo affettivo dell'umano. [...] Nelle relazioni di ogni momento presente tra ciò che è stato e ciò che sta per avvenire.

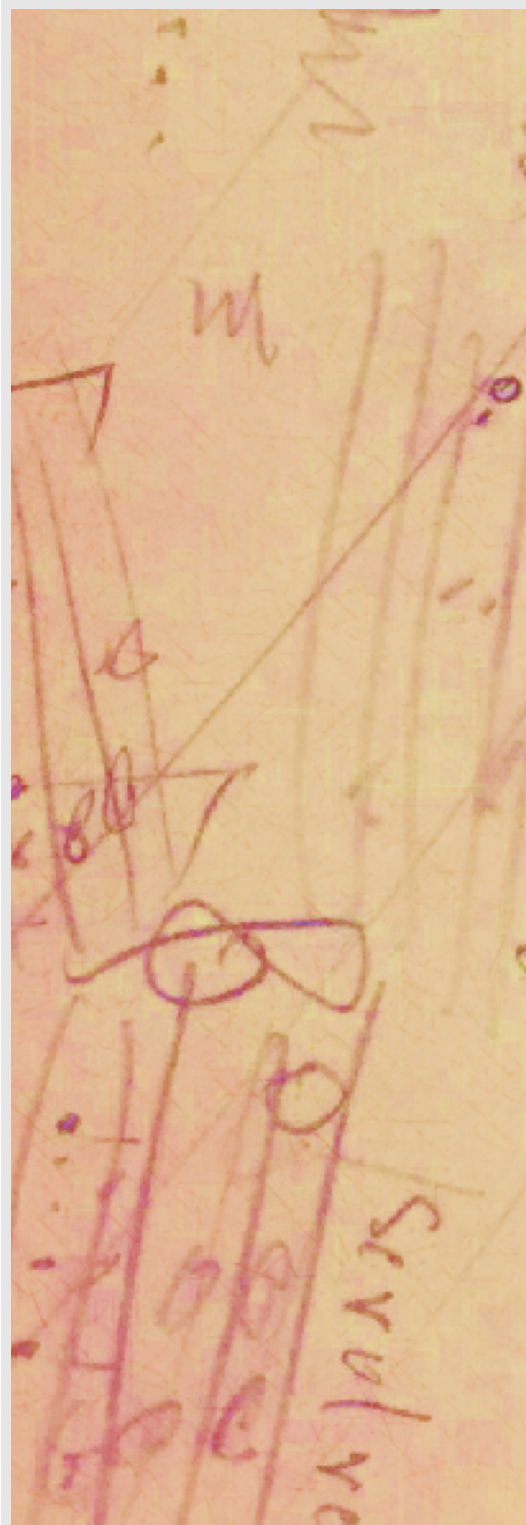
Sergiu Celibidache, *Conferenza sulla fenomenologia musicale*

_Nietzsche e la musica

La musica di Nietzsche

Fin da giovanissimo Nietzsche si dedica assiduamente alla composizione lasciandoci una settantina di brani in gran parte composti prima dei vent'anni. Molti Lieder per voce e pianoforte, brani per pianoforte solo o per pianoforte a quattro mani. Se si escludono alcuni abbozzi ed un paio di brevi pezzi d'occasione, sono solo cinque le composizioni "mature" scritte o rielaborate dopo il 1865. Brani ai quali lavora ancora con dedizione e vane speranze di essere riconosciuto come musicista.

Di seguito l'elenco delle composizioni che ha completato, poco più di quaranta, secondo l'ordine di catalogo dell'edizione curata da Paul Janz edita da Bärenreiter. Dove sono presenti delle registrazioni online, al titolo è stato collegato il relativo link audio.



- 1 [Lied Mein Platz vor der Tür](#)
- 2 [Heldenklage](#) prima di Pasqua
1862
- 3 Fragment (?)
- 4 Esquisse (de Merlin ?) 29 aprile 1862
- 5 [Ungarischer Marsch](#) (Marcia ungherese) 22 giugno 1862
- 6 [Zigeuner Tanz](#) (Danza zingara)
- 7 [Édes titok](#) (Dolce segreto) luglio 1862
- 8 [Aus der Jugendzeit](#) (Della giovinezza)
- 9 [So lach doch mal](#) (Suvvia ridi!) luglio/agosto 1862
?
- 10 [Da geht ein Bach – piano solo \(Là scorre un ruscello\)](#) settembre 1862

10. [Da geht ein Bach – lied](#) settembre 1862
b
- 11 [Im Mondschein auf der Puszta](#) settembre 1862
- 12 [Ermanarich](#) settembre 1862
- 13 [Unserer Altvordern eingedenk](#) 5 novembre 1862
- 14 [Das zerbrochene Ringlein](#) gennaio 1863
14. [Albumblatt](#)
b
- 15 Grosse Sonate 2 aprile 1863
- 16 [Wie sich Rebenranken schwingen](#) estate 1863
- 17 [Das Fragment an sich](#) (frammento) intorno al 1863
- 18 Entwürfe zu Sylvesternacht 1863

- 19 [Eine Sylvesternacht](#) 29 dicembre 1863
- 20 [Beschwörung](#) (Supplica)
- 21 [Nachspiel](#) (Epilogo) 1864
- 22 [Ständchen](#) (Serenata) 1864
- 23 [Unendlich](#) (Infinito)
- 24 [Verwelkt](#) (Appassito)
- 24 Wo bist du
- 25 [Ungewitter](#) (Tempesta)
- 26 [Gern et Gerner](#) (Sempre più volentieri)
- 27 [Das Kind an die erloschene Kerze](#) (Il fanciullo alla candela spenta)

- 28 [Es winkt und neigt sich](#) (Ammicca e s'accosta)
- 29 [Junge Fischerin](#) (Giovane pescatrice) 11 giugno 1865
- 30 Sonne des Schlaflosen dicembre 1865 (?)
- 31 [O weint um sie](#) dicembre 1865
- 32 Kyrie 23 gennaio 1866
- 33 [Herbstlich sonnige Tage](#) (Assolati giorni d'autunno) 22 aprile 1867
- 34 [Ade ! Ich muss nun gehen](#) 13 agosto 1870
- 35 [Das Fragment an sich](#) 16 ottobre 1871
- 36 [Nachklang einer Sylvesternacht](#) 2-7 novembre 1871
- 37 [Kirchengeschichtliches Responsorium](#) 16 novembre 1871

- 38 [Manfred-Meditation](#) 15 aprile 1872
- 39 [Monodie à deux](#) (Lob der Barmherzigkeit) gennaio/febbraio
1873
- 40 [Hymnus auf die Freundschaft](#) 24 aprile 1873-
- 41 [Gebet an das Leben](#) agosto 1882
- 42 [Hymnus an das Leben](#) (Inno alla vita) 1887

Iniziativa



Terezin 17/10: otto città italiane per una generazione perduta di artisti

Terezin 17/10 è un progetto coordinato dall'Associazione Casa della musica di Como nell'ambito delle attività di A due voci – dialoghi di musica e filosofia, in collaborazione con l'Associazione Figli della Shoah di Milano presieduta da Lilliana Segre. Giunto al suo quarto anno, Terezin 17/10 diventa nazionale con concerti, letture e riflessioni che, durante la settimana del 17 Ottobre 2018, si svolgeranno nelle città di Como, Milano, Roma, Pesaro, Trieste, Gorizia, Benevento e Pontassieve (FI).

L'IDEA

Terezin 17/10 prende il nome da un luogo, il ghetto nazista di Terezin (Theresienstadt in tedesco), dove furono imprigionati dal 1941 al 1944 migliaia di musicisti, artisti, poeti, letterati. Una fabbrica d'arte che lavorava giorno e notte, come in nessun'altra città europea: centinaia di concerti, decine di opere liriche, spettacoli teatrali e di cabaret, mostre d'arte, film, riviste, conferenze, lezioni. Una produzione culturale ricca, originale, innovativa frutto delle migliaia di artisti boemi, moravi, moldavi, austriaci che la macchina nazista aveva concentrato in un unico luogo. A loro venne concessa una inusitata, surreale, stupefacente libertà di pensiero e di azione. Era però un meccanismo a tempo determinato che conteneva, scritta nei propri ingranaggi, una scadenza precisa. Quando il 17 ottobre del 1944 i 1390 artisti di Terezin vennero passati, tutti insieme, per le camere a gas di Birkenau non si verificò solo uno dei più tragici pogrom della storia d'Europa, ma, senza saperlo, le SS fecero sì che le opere di questi artisti divenissero brutalmente postume, abbandonate alla loro spaventosa solitudine. Opere che non avevano radici nella società, ma nella totale abolizione di qualsiasi idea di società.

Con questo progetto, scaturito da un'idea del musicologo Guido Barbieri, non intendiamo piegare i suoni e le storie di Terezin alle ragioni di una mera celebrazione, né chiudere noi stessi nel recinto spento della memoria. L'unico antidoto per uscire dai nuovi ghetti del presente è forse quello di ritornare a dialogare con questi artisti del passato. Ed è per questo che Terezin 17/10 vuole dedicare la settimana del 17 ottobre di ogni anno per ridare autonomia a quelle musiche abbandonate, creando una rete di artisti, compositori, istituzioni, organizzazioni culturali, semplici appassionati, che possa interrogarsi ogni anno su questo enorme lascito musicale e filosofico.

IL PROGRAMMA

14 Ottobre 2018

Il programma si aprirà a **Pesaro** presso la Chiesa della Santissima Annunziata alle ore 17:45, in collaborazione con la **WunderKammer Orchestra**. Le musiche proposte saranno di Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff, Ilse Weber e Paolo Marzocchi e verranno eseguite dalla pianista M^o Annamaria Garibaldi e dal soprano M^o Valentina Coladonato. Interverranno il musicista Paolo Marzocchi e Brunella Paolini.

16 Ottobre 2018

Il secondo concerto si svolgerà a **Milano**, ospitato dalla Palazzina Liberty Dario Fo e Franca Rame alle ore 21:00, è organizzato dal **Festival Liederadi** in collaborazione con l'Assessorato alla cultura di Milano. Le musiche proposte saranno di Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff, Ilse Weber e verranno eseguite sempre dal duo Coladonato e Garibaldi. Interverranno l'Assessore alla cultura di Milano Filippo Del Corno e il musicologo Guido Barbieri.

17 Ottobre 2018

Il terzo concerto di **Roma** si terrà nella Sala Giulio Cesare del Campidoglio, ore 15:30. Organizzato dall'Associazione **I Solisiti Aquilani**, la cui orchestra proporrà un programma sulle musiche di Pavel Haas e Dimitri Shostakovich.

Il quarto appuntamento si terrà a **Como** presso la Sala Musa dell'**Associazione Carducci** alle ore 20:30. Le musiche proposte saranno di Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff, Ilse Weber e verranno eseguite dal duo voce e pianoforte Coladonato, Garibaldi, con l'intervento del musicista Bruno Dal Bon e del musicologo Riccardo Pecci.

Quinto e sesto concerto si terranno a **Trieste** alle 12:00 presso la stazione Ferroviaria e a **Gorizia** alle 21:00 in Sinagoga organizzati dall'**Associazione Musica Libera e il Festival Viktor Ullmann**. Il soprano Ilaria Zanetti e il pianista Pierpaolo Levi eseguiranno musiche di Viktor Ullmann.

A **Pontassieve (FI)** e a **Benevento** si svolgeranno poi il settimo e l'ottavo appuntamento. Lezioni concerto per le scuole realizzate rispettivamente dall'**Associazione Giotto in musica e dal Circolo Manfredi**. Il tema trattato sarà il rapporto tra la musica e i regimi autoritari e proporranno concerti con musiche di Ilse Weber, Laszlo Weiner, Mieczysław Weinberg e Zikmund Schul.

A due voci – Rivista culturale trimestrale – ISSN 2611-9056
Numero 2 / ottobre-dicembre 2018

Redazione

Bruno Dal Bon, Francesca Giani, Guido Giannuzzi, Renato Principe,
Giacomo Rota, Roberto Sala, Manuela Moretti

Editore

Associazione Casa della Musica
Via Collegio dei Dottori 9
22100 Como
info@casadellamusica.org