



QUADERNO *THINK TANK*
di *Research Trends in Humanities* – RTH 8 (2021)

ISSN 2284-0184

PTH
Performative Thinking in Humanities / 1

a cura di Rosario Diana



QUADERNO *THINK TANK*
di *Research Trends in Humanities* – RTH 8 (2021)

ISSN 2284-0184

PTH – Performative Thinking in Humanities / 1*

a cura di Rosario Diana

Sommario

Editoriale

PTH – Performative Thinking in Humanities 4

Un Quaderno periodico

Rosario Diana

Un melologo filosofico per Raimondo di Sangro principe di Sansevero 7

Prefazione 12

Fabrizio Masucci

Il pensiero velato 14

Una meditazione notturna del principe di Sansevero

LIBRETTO

Rosario Diana

Il pensiero velato 36^{I-VIII / 1-17}

Una meditazione notturna del principe di Sansevero

PARTITURA MUSICALE

Rosalba Quindici

Pandemia 2020 / scena deserta 37

Breve storia di un progetto nato e mutato dall'emergenza sanitaria

Rosario Diana

Pensare con le mani nell'era digitale 39

Manualità tra Information Technologies (IT) e creatività umana 40

Nera Prota

Ricerca stilistica e scelte personali 54

Tecla: un'evocazione visuale in tre bozzetti di una città invisibile di Italo Calvino

Benedetta Tramontano

* Filigrana in copertina: P.N. Prota – V. Nasti, "Lo spazio del reading. Riflessioni progettuali per un teatro ideale", *Research Trends in Humanities* 3 (2016): pp. 19-27, fig. 7, p. 26.



Un ascolto iniziatico	66
Conversazione tra un filosofo e un compositore sulla musica acusmatica Rosario Diana – Giancarlo Turaccio	
Ricordo di Bruno Maderna (1920-1973) a cento anni dalla nascita	75
Del canto immobile	76
Qualche riflessione su <i>Per Caterina</i> di Bruno Maderna per violino e pianoforte Gianvincenzo Cresta	
Una grande Aulodia	82
Flauto e oboe nella “melodia arcaica” di Bruno Maderna Tommaso Rossi	
Discorsi tra Eco e Narciso	89
A proposito di un recente libro di Dario Giugliano Rossella Gaglione	



Editoriale

PTH – Performative Thinking in Humanities Un Quaderno periodico

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

Questo che si pubblica ora è un Quaderno *Think Tank* un po' diverso da quelli già usciti e che in futuro si potranno concepire e realizzare. Infatti, mentre i precedenti e i prossimi sono nati e continueranno ancora a fiorire per effetto di circostanze più o meno casuali o apparentemente tali (un convegno, una tavola rotonda o un qualsiasi evento che spinga diversi studiosi a produrre contributi tematicamente affini, da raccogliere poi in una pubblicazione unitaria), il Quaderno PTH – *Performative Thinking in Humanities* (di comune accordo con Flavia Santoianni, anzi su sua esplicita e incoraggiante sollecitazione) diventerà un appuntamento periodico annuale che d'ora in poi accompagnerà sempre la nostra rivista, con le sue due abituali sezioni: BEC – *Bio-Education & Cognition* ed EVO-PHIL – *Evolving Philosophy*.

Ne assumo l'incarico di curatore – non senza timori per il carico di lavoro e di responsabilità – all'alba del 2021: una data che segna per me lo scoccare di un decennale. Nel 2011, infatti, convinto che la diffusione “orientata” dei saperi filosofici e – più in generale – umanistici presso l'ampia platea dei non addetti ai lavori potesse comunque promuovere la crescita personale, intellettuale e civile dei singoli individui,¹ avviai una ricerca teorica, connessa a una sperimentazione, sulla *disseminazione* di quei saperi attraverso le arti audiovisive, teatrali e musicali e sui processi di trasposizione da un codice a un altro.² Risultati finora di questo lavoro, che progressivamente ha visto coinvolti colleghi, compositori, scenografi e performer (attori e musicisti), sono stati circa quaranta titoli di bibliografia (fra libri e saggi miei e di altri studiosi)³ e quasi una ventina di performance filosofiche ideate, scritte e dirette da me.⁴

Ho sempre pensato a questa mia attività – che per sua natura doveva necessariamente trasformarsi nel corso del tempo in un vero e proprio lavoro di squadra – come a una sorta di “militanza politica” in senso lato: un impegno fermamente sentito (ecco la *militanza*) a trasferire nel cuore della *polis* (ecco la dimensione *politica*) alcuni concetti filosofici, quelli più strettamente connessi alla nostra vita quotidiana,

¹ Argomento questa tesi nel libro-manifesto della mia ricerca: R. Diana, *La forma-reading. Un possibile veicolo per la disseminazione dei saperi filosofici. Resoconto ragionato, programma e strumenti di lavoro*, Mimesis, Milano-Udine, 2015.

² Preciso subito che la *disseminazione* non implica assolutamente una *semplificazione* divulgativa, ma appunto una *traduzione* di contenuti fra sintassi diverse (cfr. R. Diana, *op. cit.*).

³ L'elenco completo si può consultare al seguente link: <<http://www.quidra.it/publicazioni>>. Bisogna anche aggiungere che nel 2014, presso l'ISPF-CNR (di cui sono ricercatore) è stato costituito il *Seminario permanente sull'espressione e la disseminazione dei saperi filosofici attraverso le arti audiovisive* (SEMPER), da me coordinato. Inoltre, da diversi anni – sempre presso l'ISPF-CNR –, è stata attivata una linea ufficiale di ricerca (*Filosofia, scienze, società e linguaggio delle arti in epoca moderna e contemporanea*), di cui sono responsabile scientifico e sotto la quale è possibile sussumere gran parte dei risultati delle mie indagini.

⁴ Nella fase iniziale della sperimentazione teatrale, alla stesura dei testi collaborò Riccardo De Biase. Sul sito dell'Associazione culturale Quidra (<http://www.quidra.it/eventi>) – fondata nel 2018 da Rosalba Quindici e da me per sostenere le nostre iniziative – sono censiti gli spettacoli più recenti ed è possibile visionarne brevi estratti audio-video.



con l'intento (che non sempre riesce, ovviamente) di provocare in tutti noi (in chi scrive e in chi legge; in chi progetta una messinscena e in chi vi assiste) un confronto di idee, una riflessione in dialogo o un ripensamento in solitudine. Tutto ciò richiede che un testo filosofico o un concetto teorico venga rispettivamente letto o elaborato secondo due vie: una segue i percorsi tradizionali che conducono alle consuete forme intrascientifiche di oggettivazione della ricerca (saggi, monografie, conferenze, ecc.); l'altra prende le mosse da un *pensiero performativo* in grado di concepire – unendo insieme *lógos* e fantasia – la transcodificazione scenica di un'idea filosofica indirizzata a un destinatario extrascientifico.

D'ora in poi, con cadenza annuale (ribadiamolo), il Quaderno PTH accoglierà di volta in volta gli esiti parziali o conclusivi delle ricerche svolte lungo la seconda delle due vie indicate. Potranno essere testi teatrali, partiture letterali e musicali, saggi su questioni storiografiche, teoriche o pratico-empiriche connesse al tema della *disseminazione* e/o del *pensiero performativo*, che ne è lo strumento fondamentale. Naturalmente non saranno esclusi eventuali contributi su argomenti collaterali, ma comunque interessanti per l'indagine che si sta svolgendo.

Conformemente agli intenti appena dichiarati, i primi lavori che compaiono in questo numero sono più interni alla ricerca. Troviamo infatti i materiali relativi al melologo su Raimondo di Sangro, andato in scena a Napoli, il 19 novembre 2019, nella sede del Museo Cappella Sansevero, che a suo tempo commissionò il lavoro (l'esplosione della pandemia ha poi costretto tutti noi ad annullarne le repliche). Preceduti da una prefazione di Fabrizio Masucci, presidente del Museo, vengono pubblicati il libretto (a firma mia) e la partitura della musica, composta da Rosalba Quindici. Segue poi la presentazione del risultato finale di un workshop da me tenuto per gli studenti di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli: un breve video sulla chiusura dei teatri per l'emergenza sanitaria, dedicato a tutti i performer e gli operatori teatrali e musicali rimasti senza lavoro.⁵ Si continua quindi con una riflessione di Nera Prota (docente di Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli) e della sua allieva Benedetta Tramontano (autrice del disegno su cui si basa il già citato video sui teatri chiusi) sulle potenzialità espressive del disegno a mano libera, molto più duttile, personalizzante e formativo rispetto a quello tecnologico-digitale. Si ripubblica poi una conversazione – uscita diversi anni fa sulla rivista *Fronesis*⁶ – con il compositore Giancarlo Turaccio sulla musica acusmatica, di cui talvolta si fa uso nei reading da teatro.

Più esterni alla ricerca in senso stretto, ma comunque con essa confinanti, sono gli ultimi interventi, che sono stati fortemente voluti. Non si poteva non partecipare alle iniziative messe in campo da più parti per ricordare Bruno Maderna a cento anni dalla nascita. E questo compito non poteva che essere affidato a due musicisti: Gianvincenzo Cresta (compositore) e Tommaso Rossi (flautista). Certo, l'anniversario cadeva nel 2020, ma l'uscita del Quaderno nel gennaio 2021 ha un tratto talmente liminale, da rendere trascurabile lo slittamento cronologico. Infine Rossella Gaglione (dottoranda di ricerca in Scienze filosofiche presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II) chiude il numero con una riflessione su uno degli ultimi libri di Dario Giugliano (docente di Estetica presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli) che tematizza lo iato sussistente sul piano linguistico fra il *proprium* individuale e il comune.

⁵ Nel testo si indica il link che conduce al video.

⁶ VIII, 15 (2012): pp. 37-51.



In conclusione, aggiungo che molti dei contributi riportano link che consentono l'accesso a contenuti ulteriori esemplificativi o integrativi dell'argomento trattato. Per una rivista online credo sia una scelta naturale. È opportuno che diventi una vera e propria consuetudine.



Un melologo filosofico per Raimondo di Sangro principe di Sansevero

Fabrizio Masucci – Rosario Diana – Rosalba Quindici

MUSEO CAPPELLA
SAN SEVERO
QUIDRA

Martedì
19 novembre 2019, ore 19.30
Museo Cappella Sansevero

Il pensiero velato

Una meditazione notturna del principe di Sansevero

Lettura per musica in quattro quadri per voce recitante, voci registrate e percussioni

Libretto e direzione **Rosario Diana**
Musica e direzione musicale **Rosalba Quindici**
Con
Lino Musella *Voce recitante*
Lucio Miele *Percussioni*

Voci registrate Lorena Grigoletto, Armando Mascolo, Sonia Prota, Enzo Salomone

Sound design Alfonso La Verghetta ISL Italy Sound Lab

Assistenti alla regia Ruggiero Cerino, Federico Giugliano

Un progetto ideato nell'ambito della collaborazione tra il **Museo Cappella Sansevero** e l'**Istituto Italiano per gli Studi Filosofici**

Produzione
Museo Cappella Sansevero

Progettazione
Quidra – Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali

Patrocinio scientifico
IspF-Cnr – Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno
Consiglio nazionale delle ricerche

Ingresso gratuito
su prenotazione obbligatoria

I biglietti si prenotano esclusivamente online, all'indirizzo www.museosansevero.it/eventi-speciali/

Per ogni biglietto prenotato sarà addebitato solo il costo di prenotazione, pari a € 0,50

MUSEO CAPPELLA SANSEVERO
Via F. De Sanctis, 19
80134 - Napoli

INFO:
+39 081524936
info@museosansevero.it

www.museosansevero.it



Il pubblico nella Cappella Sansevero prima dell'inizio della performance



Il *Cristo velato* di Giuseppe Sammartino



Un momento dello spettacolo

(un breve estratto video del melologo è disponibile al seguente indirizzo web:
<<https://www.youtube.com/watch?v=DnGIR8PE0ik>>)



Lino Musella



Lucio Miele



Le fotografie sono di Marco Ghidelli



Un melologo filosofico per Raimondo di Sangro principe di Sansevero

Prefazione

Fabrizio Masucci

Museo Cappella Sansevero

«In ogni caso, mie entità misteriose, / siate anche voi compagne di questa mia notte e confortate la mia impresa»: l'appello del principe di Sansevero agli spettatori – da lui percepiti nella finzione scenica «in forma vaga e confusa» come «forze oscure del tempo» – viene lanciato nel cuore di una tormentata notte del 1753, in uno dei momenti più critici della vita di Raimondo di Sangro.

A soli due anni dall'abiura alla massoneria, il principe è infatti chiamato alla «impresa» di convincere il papa a far depennare dall'Indice dei libri proibiti la sua *Lettera Apologetica*, recentemente pubblicata e bollata dai censori per le idee «scandalose, pericolose, temerarie, offensive per le orecchie pie» in essa individuate. Il risultato è tanto più arduo da ottenere quando si consideri che l'autore non è disposto a sconfessare apertamente il proprio scritto e a compromettere la propria dignità di libero pensatore e intellettuale *outsider*.

Il melologo *Il pensiero velato* mette in scena Raimondo di Sangro alle prese con le riflessioni, le inquietudini, i travagli interiori dai quali scaturirà la *Supplica umiliata a Benedetto XIV*, che si rivelerà un brillante saggio di equilibrismo sul filo dell'ortodossia cattolica, in cui il principe, chiamando in soccorso l'ironia quale chiave di lettura – unico «innocente gergo» – della *Lettera Apologetica*, continuerà a mantenere un velo di mistero attorno a intenti e significati della propria opera, destinata peraltro a restare nella lista nera della Chiesa romana.¹

Il testo di Rosario Diana proietta lo spettatore nel laboratorio mentale di una personalità sfuggente, la cui compiuta fisionomia drammatica è sapientemente costruita a partire dalle fonti, utilizzate in modo calzante e atte a delineare il profilo di un irriducibile alfiere del libero pensiero. Attraverso l'icasticità della parola teatrale, in intimo dialogo con la musica di Rosalba Quindici, il lavoro ha tra i tanti meriti quello di offrire un'attenta interpretazione del tema del “velo”, sempre centrale quando ci si confronta con il principe di Sansevero: ancor più che simbolo dalle suggestioni esoteriche, il velo fu per Raimondo di Sangro un vero e proprio *habitus* comunicativo, che tra le opere pubblicate trovò nella *Lettera Apologetica* il suo esito più felice. La meditazione notturna rappresentata nel *Pensiero velato* ci porta a comprendere, così, che la “ironia”, addotta come alibi dal principe nella *Supplica* indirizzata al pontefice, è da intendersi anche e soprattutto nel suo significato etimologico di “dissimulazione” e che, in quanto tale, essa è frutto di una precisa strategia volta a salvaguardare la propria *libertas philosophandi* tentando di scampare alla scure censoria e, al contempo, invitando la «gente consumata nella lettura de' buoni, e rari autori» – per citare le stesse parole del principe da una lettera inviata all'Accademia della Crusca – ad addentrarsi in livelli più profondi del testo.

¹ Un breve estratto video del melologo è disponibile al seguente indirizzo web: <<https://www.youtube.com/watch?v=DnGIR8PE0ik>>.



Come appassionato cultore della figura storica di Raimondo di Sangro e in qualità di presidente del Museo Cappella Sansevero, non posso celare l'orgoglio per la realizzazione di un progetto commissionato e prodotto dall'istituzione museale, la cui genesi è avvenuta, quasi spontaneamente, nell'ambito della collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, avviata nel 2018 con il bando per una borsa di ricerca per giovani studiosi. Un progetto che ha potuto valersi dell'esperienza maturata nel Teatro della Filosofia di Palazzo Serra di Cassano, per il quale Diana e Quindici, insieme a Fiorinda Li Vigni e Nera Prota, avevano proposto lavori ispirati a Milton, Hegel e Camus.

L'anteprima del *Pensiero velato*, tenutasi alla Cappella Sansevero il 19 novembre del 2019, avrebbe dovuto essere seguita da un calendario di repliche nella primavera del 2020, il che non è potuto avvenire per i motivi a tutti noti. Nel corso dei molti spettacoli ospitati nel tempio del *Cristo velato*, solo in rare occasioni mi è accaduto di percepire nel pubblico l'attenzione – starei per dire il rapimento – prestata al melologo di cui qui si pubblicano il libretto e la partitura: la magnetica recitazione di Lino Musella e l'incanto suscitato dall'esecuzione di Lucio Miele alle percussioni hanno reso drammaticamente viva la scrittura del testo verbale e musicale.

L'auspicio è che *Il pensiero velato* possa tornare in scena quest'anno. Sarebbe un festoso omaggio al principe di Sansevero, della cui scomparsa ricorre nel 2021 il duecentocinquantesimo anniversario.



Un melologo filosofico per Raimondo di Sangro principe di Sansevero*

Il pensiero velato

Una meditazione notturna del principe di Sansevero

melologo in quattro quadri per voce recitante, voci registrate e percussioni

LIBRETTO

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

a Maria Alessandra e Fabrizio Masucci, con stima e amicizia

*Montag guardò alle loro spalle la parete con le liste
dattiloscritte e stampate di un milione di libri proibiti*

Ray Bradbury**

I. QUADRO

Introitus

Lo spettacolo sta per iniziare. Il pubblico è in piena luce, il palco è al buio. Lentamente l'illuminazione in sala muore, mentre comincia a crescere quella sulla scena: atmosfera di penombra, notturna e meditativa. Nel corso di questo processo (più o meno a metà) gli altoparlanti diffondono un file con un lungo cluster di sussurrati, di cui non si capisce se non la prima battuta («per libero pensiero...»). Dieci secondi dopo – mentre il cluster continua indisturbato – attacca l'introduzione strumentale dello Stabat mater di Giovanni Battista Pergolesi, che si ferma sulla cadenza finale, prima che entrino le voci. A questo punto il cluster viene fatto decrescere e morire in dieci secondi. Precedentemente, in un punto stabilito per scelta registica (potrebbe essere uno dei tanti apici del brano di Pergolesi), dal fondo della Cappella esce il Lettore, vestito di nero in abiti moderni. In mano ha una bugia con una candela accesa. Attraversa la platea e va a collocarsi nella sua postazione lettoriale. Al suo fianco pone la candela. È importante che prima della fine del frammento pergolesiano il Lettore sia sistemato al proprio posto.

a.

Voce registrata

(Voce profonda, da basso, cavernosa, possibilmente rauca)

Sinceri e gravissimi uomini hanno concordemente giudicato esser la presente *Lettera apologetica* del principe di Sansevero una specie di quelle che volgarmente son dette cabalistiche, di cui solitamente fanno uso in questo secol nostro coloro che vengono denominati spiriti forti ossia liberi pensatori. Tali liberi pensatori, sotto l'apparenza di un argomento semplice e indifferente, come in questa *Lettera* è l'apologia dei *quipu*, adoperando

* Frutto di una commissione del Museo Cappella Sansevero di Napoli, il melologo – con la musica di Rosalba Quindici – è andato in scena nella omonima Cappella il 19 novembre 2019 – voce recitante: Lino Musella; voci registrate: Lorena Grigoletto, Armando Mascolo, Sonia Prota, Enzo Salomone; percussioni: Lucio Miele. Un breve estratto video dello spettacolo è disponibile al seguente indirizzo web: <<https://www.youtube.com/watch?v=DnGIR8PE0ik>>.

** *Fahrenheit 451* (1951), tr. it. di G. Monicelli, Mondadori, Milano, 1978, p. 36.



un parlare equivoco, ironico e metaforico, nascondono la vera idea della loro mente, indirizzata per lo più a insinuare massime contrarie alla vera dottrina della cattolica religione: il che è tanto più pericoloso e dannoso, quanto più si fa in un modo occulto.¹

II. QUADRO

Libertà di pensiero

1.

Dunque..., oggi è martedì, 5 di giugno 1753...

è buona abitudine prendere sempre nota...

(Pausa)

Sì, scriverò una supplica, dovrà ascoltarmi e dare una risposta.

Dovrà prendere una posizione!

Non potrà far finta di niente: sono pur sempre il principe di Sansevero, mica uno scribacchino qualunque...

(Pausa)

E voi, miei avi illustri

(si guarda intorno),

che io renderò immortali per fama

con questo mio tempio sepolcrale,

in cui nell'arte si celebra il pensiero;

miei antenati,

dispersi nel passato

ma vivi nella memoria che conservo

e lascerò qui del vostro nome e delle vostre gesta,

voi dovrete ispirarmi le parole giuste

con le quali io possa convincere il papa

a cancellare la mia opera dall'Indice dei libri proibiti.

Miei cari parenti,

non è che mi importi molto

di comparire fra gli scrittori maledetti della mia epoca,

anzi, potrebbe essere per me addirittura un vanto:

attesterebbe che non ragiono col gregge.

Ma questo impedisce alle mie idee di viaggiare e diffondersi liberamente.

(Pausa. Ironico)

Rischio di fare la fine di Spinoza:

chi scrive di lui o in suo favore deve nascondersi,

come se stesse commettendo un crimine.²

¹ I. Molinari, *Parere intorno alla vera idea contenuta nella Lettera Apologetica composta dal Signor'Accademico Esercitato*, s.e., Napoli, 1752, pp. 3-4 (con modifiche). Sullo scritto di Molinari cfr. G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 115-118.

² Cfr. *Trattato dei tre impostori. La vita e lo spirito del Signor Benedetto de Spinoza* (1719), a cura di S. Berti, Einaudi, Torino, 1994, p. 7.



b.

Voce registrata

(Voce femminile a mezza voce e con intenzione seduttiva.

Intensità della voce decrescente dall'inizio alla fine di ognuna delle strofe b.1.-b.4.

Più stabile nelle due conclusive: b.5.-b.6.)

b.1.

Velo che nascondi
confondi
assecondi
che sveli
riveli
disveli

b.2.

Velo che proteggi
sorreggi
correggi
che simuli
dissimuli

b.3.

Velo che alludi
illudi
deludi
che conservi
preservi

b.4.

Velo che salvi
dissolvi
risolvi
che ammicchi
adorni
seduci

b.5.

Velo che consacri
mascheri e smascheri il vero

b.6.

Velo
che in questo tempio
hai il tuo regno



2.

(Guardando verso il pubblico)

Strano...

Ho mandato tutti a dormire di sopra e sono sceso qui,
nel cantiere di questa cappella,
dove le mie idee a poco a poco stanno prendendo forma.
Ci sono venuto per stare in solitudine e poter pensare con tranquillità.
Eppure, a parte il ricordo dei miei cari defunti
– che mi accompagna e mi illumina nella mia vita di ogni giorno –,
mi sembra di non essere solo del tutto in questa sala.

(guarda ancora più intensamente verso il pubblico).

Avverto delle presenze insolite,
sembrano esseri provenienti da molto lontano:
lontano nel tempo piuttosto che nello spazio...

(Pausa. Porta una mano alla testa)

Ma no..., forse è soltanto un malessere passeggero,
un'indisposizione capricciosa,
che mi fa percepire in maniera diversa quelle forze oscure della natura
che io amo tanto rincorrere e vorrei dominare.
In ogni caso, mie entità misteriose,
siate anche voi compagne di questa mia notte e confortate la mia impresa.

3.

Sì, alla fine mi sembra una buona idea
quella di rivolgersi direttamente a Benedetto XIV.
Una supplica è proprio quello che ci vuole: sì, una supplica “umiliata”.
Questo papa mi ha in simpatia e sarà benigno con me.
Mi ricordo quando lo incontrai nove anni fa, nel '44:
gli chiesi il permesso di leggere i libri proibiti e me lo accordò.³
Grazie a lui
ho potuto studiare le opere di Bayle, di Toland, di Collins e di tanti altri.⁴
Devo indurlo a revocare la proibizione della mia *Lettera apologetica*,
così potrà circolare liberamente.
Ne curai io stesso la stampa due anni fa, nel '51.
Che meraviglia il frontespizio a quattro colori!
Li ottenni con un solo passaggio di torchio, anziché con quattro:
un procedimento di mia invenzione che lasciò tutti a bocca aperta.⁵
Facemmo tutto qui,
nella stamperia che avevo impiantato nel mio palazzo.

³ Cfr. G. Origlia, *Istoria dello studio di Napoli* (1753), rist. anast. a cura di E. Cortese e D. Maffei, 2. voll., Forni, Bologna, 1973, vol. I, pp. 335-336.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 349.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 344.



Credevo così di poter pubblicare
tutto ciò che fosse coerente con le mie ricerche.
Già, credevo... Mi illudevo...
La stamperia ho dovuto chiuderla:
qualche libro che ho pubblicato ha sollevato più di un polverone.
Così l'ho donata al mio re, Carlo di Borbone.

4.
È strano davvero...
Sono solo e parlo fra me
come se stessi raccontando la mia storia a qualcuno,
forse a voi
(*indica il pubblico*),
forze oscure del tempo,
che stanotte io percepisco in forma vaga e confusa...

5.
Mi domando perché in questa nostra epoca
debba essere così difficile far comprendere
che, senza libertà di pensiero e di ricerca per tutti,
non potrà mai svilupparsi un sapere che incalzi la verità in ogni direzione,
talvolta anche sbagliando, naturalmente.

c.
Voce registrata
(*Voce profonda, da basso, cavernosa, possibilmente rauca*)

Quella della libertà del pensare è una massima empia e pestilenziale, che distrugge i fondamenti della religione, la quale tutta viene stabilita sopra la divina Rivelazione, e sopra la credenza ferma e vera in quelle verità, che a noi manifesta la Divina Scrittura. Tutti i presenti liberi pensatori, altra più penetrante mira non hanno, che di avventarsi contro la Divina Scrittura, con vari modi proponendosi di indebolire l'infallibile e divina sua Autorità.⁶

6.
(*Indicando verso l'alto, verso la fonte indeterminata della voce*)
Contro questa mentalità quelli come me lotteranno sempre,
per un mondo
in cui finalmente potranno valere le argomentazioni, gli esperimenti,
e nessuno potrà più mortificare il libero confronto delle idee,
sostenendo semplicemente
(*con satirica solennità*)
che questo l'ha detto tizio,

⁶ I. Molinari, *Parere intorno alla vera idea contenuta nella Lettera Apologetica composta dal Signor'Accademico Esercitato*, cit., pp. 190-191 (con modifiche).



che così è scritto nel vecchio libro.

d.

Voce registrata

(Voce femminile)

Per libero pensiero intendo l'uso dell'intelligenza nel tentare di scoprire il significato di qualsivoglia asserzione, nell'esaminare la natura delle prove a suo favore o ad essa contrarie, e nel giudicarla in base alla forza o alla debolezza delle argomentazioni. *(Pausa)* Il libero pensiero è l'unico rimedio efficace contro quel male così diffuso che è la superstizione.⁷

In queste parole,

che alcuni miei compagni di viaggio hanno scritto in inglese,
io mi sento a casa mia.

Vi si afferma «non solo il legittimo diritto, ma forse anche la precisa obbligazione,
che ciascun uomo ha di esaminare liberamente qualsivoglia cosa».⁸

«Esaminare liberamente»,

ossia sottrarsi a qualsiasi forma di autorità fittizia,

che pretenda di imporre come vero

ciò che è solo il frutto di una consuetudine difficile a sradicarsi.

(Pausa)

Eh! la pigrizia della mente è una brutta bestia,

non la si sconfigge mai del tutto:

è capace di rinascere dalle proprie ceneri in ogni secolo e in ogni epoca.

Genera il pregiudizio,

che nella sua stessa definizione denuncia

dinanzi al buon senso

i pericoli a cui ci espone.

“Pregiudizio”:

ossia una sentenza emessa “prima”,

vale a dire “senza” un adeguato esame critico.

⁷ A. Collins, *Discorso sul libero pensiero, in occasione della nascita e della diffusione di una setta detta dei liberi pensatori* (1713), a cura di I. Cappelletto, Liberilibri, Macerata, 1990, pp. 7, 32 (con modifiche). Sull'illuminismo radicale – che ha come suoi principali esponenti Collins e Toland – cfr. M.C. Jacob, *L'illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani* (1981), il Mulino, Bologna, 1983; J. Israel, *Una rivoluzione delle menti. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna* (2009), Einaudi, Torino, 2011. Sull'illuminismo in generale cfr. V. Ferrone, *Il mondo dell'illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino, 2019.

⁸ R. di Sangro, *Lettera apologetica* (1751), a cura di L. Spruit, alcs edizioni, Napoli, 2014, p. 89 (con modifiche). Per un'analisi efficace della figura e dell'opera di Raimondo di Sangro cfr. F. Masucci, *Parole maestre. Libri antichi e rari per il principe di Sansevero*, alcs edizioni, Napoli, 2016².



e.

Voce registrata

(Voce femminile)

Tutti noi, in tutti i luoghi del mondo, assorbiamo avidamente ciò che ci viene insegnato a imitare o a rispettare da bambini. Senza ulteriori prove, da vecchi, tutti noi siamo pronti a morire per le idee apprese in questo modo. Ma ciò significa farsi martiri di un'abitudine, non della verità.⁹

7.

In questo nostro secolo
siamo forse liberi di esprimere qualche perplessità
sulla nostra religione o sulla religione in generale?

f.

Voce registrata

(Voce maschile chiara)

Se poniamo in dubbio qualcuna delle dottrine della nostra o di qualsiasi religione, passeremo qualche brutto momento. Se non verremo messi a morte, mandati in esilio, privati dell'impiego, multati o scomunicati, saremo aborriti ed evitati dai nostri concittadini. Il che non è facile da sopportare, nemmeno per amore delle più grandi verità.¹⁰

Ciò che spaventa
è che qualcuno possa pensare con la propria testa!

g.

Voce registrata

(Voce femminile)

Se i difensori della religione fossero davvero sicuri della sua verità, non dovrebbero affidarsi solo alla forza delle buone argomentazioni? Al contrario, essi preferiscono impegnarsi nella eliminazione dei loro avversari e nella distruzione dei loro libri.¹¹

Si ha paura che il dubbio
possa sconvolgere gli ordinamenti della nostra società,
che la tolleranza sia la madre della confusione.

h.

Voce registrata

(Voce profonda, da basso, cavernosa, possibilmente rauca)

Pazzi! L'indifferentismo non può fare altro che distruggere nei suoi fondamenti la cattolica religione, la quale come vera, non può esser tollerante, ma una e sola, come una e sola è la vera Divinità.¹²

⁹ J. Toland, *Lettere a Serena* (1704), in Id., *Opere*, a cura di C. Giuntini, Utet, Torino, 2011², pp. 189-335, qui pp. 216-217 (con modifiche).

¹⁰ *Ivi*, p. 217 (con modifiche).

¹¹ *Trattato dei tre impostori. La vita e lo spirito del Signor Benedetto de Spinoza*, cit., p. 3 (con modifiche).

¹² I. Molinari, *Parere intorno alla vera idea contenuta nella Lettera Apologetica composta dal Signor 'Accademico Esercitato*, cit., pp. 273-274 (con modifiche).



Ma più di ogni altro in questa mia epoca si teme l'ateo:
colui – si dice – che, senza Dio, sarà anche senza civiltà e senza morale.

i.

Voce registrata

(Voce femminile)

È evidente che una società di atei potrebbe svolgere ogni attività civile e morale come qualsiasi altra società. Ma si dirà: è una cosa ben strana che un ateo possa vivere virtuosamente. Possiamo rispondere che per un ateo una vita virtuosa non è affatto più strana che per un cristiano una vita piena di ogni genere di delitti.¹³

8.

(Con decisione)

«Esaminare liberamente qualsivoglia cosa»,
fondarsi su argomentazioni ed esperimenti,
rifuggire da ogni affermazione dogmatica non dimostrata o dimostrabile:
ecco il mio credo!

(Pausa)

Ma tutto ciò produce un sapere che è nel tempo
e non è mai definitivo.

Spesso le mutate circostanze
ci impongono di ritornare sui risultati dei nostri studi,
per aggiornarli alla luce di nuovi elementi.

Sicché libri che in passato abbiamo pubblicato
– o fatto circolare in gran segreto e con gran rischio –
richiedono nuovi interventi e nuovi libri che nascono dai vecchi.
Come è capitato a me per il mio libro del '47 sugli esercizi militari.

(Pausa)

È davvero molto sconcertante
che io sia dovuto venire qui nel cuore della notte,
per scrivere un nuovo testo originato dalla mia *Lettera apologetica*.¹⁴
non per aggiornarla, arricchirla e migliorarla,
ma per difenderla contro chi, di fronte alla luce,
sceglierà sempre la tenebra.

Quanta energia sprecata...

(Rivolto al pubblico)

Voi – forse oscure forse un giorno a noi chiare –
potete comprendere ciò che dico.

¹³ P. Bayle, *Pensieri diversi scritti a un dottore di Sorbona in occasione della cometa apparsa nel mese di dicembre 1680* (1682), a cura di G. Cantelli, Laterza, Roma-Bari, 1979, pp. 322 (n. 172), 325 (n. 174) (con modifiche).

¹⁴ Cfr. R. di Sangro, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldis e Nollet, Dissertation* (1753-54), a cura di L. Spruit, alòs edizioni, Napoli, 2018, p. 109.



III. QUADRO

Quipu

1.

Voce registrata

(Voce femminile con sofferenza)

Quel giorno atroce in cui i barbari spagnoli – guidati da crudeltà e avidità – mi rapirono a te, quel giorno radioso in cui si doveva celebrare il nostro connubio stava appena spuntando, quando, impaziente di realizzare un progetto che l'amore mi aveva ispirato, corsi ai miei *quipu* e, approfittando del silenzio che regnava nel tempio, mi affrettai ad annodarli, nella speranza che col loro aiuto avrei reso immortale la storia del nostro amore e della nostra felicità. A mano a mano che lavoravo, l'impresa mi sembrava sempre meno difficile. Da un momento all'altro quel groviglio innumerevole di cordicelle diveniva sotto le mie dita una pittura fedele delle nostre azioni e dei nostri sentimenti. Quei nodi sembravano conferire più realtà ai miei pensieri.¹⁵

1.

«Quei nodi sembravano conferire più realtà ai miei pensieri!»

Le lettere di una peruviana di Madame de Grafigny.

Eh! ho avuto proprio ragione

di scrivere la mia *Lettera apologetica* in difesa di questo gran libro!

Se la memoria non m'inganna, fu pubblicato nel 1747.

Fra le sue pagine si nasconde un ricco bottino di idee,
sparso con grazia qua e là nelle lettere

che la nobile peruviana invia dalla Francia al suo promesso sposo, Aza,
con la speranza di rivederlo un giorno e di ricongiungersi a lui.

Le parole con cui dice l'amore per il suo uomo

la bella fanciulla vorrebbe incidere nel duro metallo,

scriverle sui muri, sulle vesti e in tutte le lingue.

Così, grazie alla scrittura,

il suo sentimento potrebbe esistere dovunque e per sempre.¹⁶

Ecco il succo prezioso di quel bel volumetto!

(Pausa)

Coraggiosa e battagliera la giovane peruviana:

con la penna imprime il marchio di “barbari”

ai sanguinari invasori del Perù, gli spagnoli.

È con la loro furia distruttrice

che mandano all'aria il matrimonio fra i due giovani:

li separano e per vie diverse li conducono con la forza in Europa.

Ah Zilia!

Una figura sublime, un sogno letterario pienamente riuscito:

strappata con violenza al proprio uomo,

¹⁵ F.-P. d'Issembourg du Buisson d'Happoncourt, Madame de Grafigny, *Lettere di una peruviana* (1747), a cura di A. Morino, Sellerio, Palermo, 1992, pp. 20, 36. Su questo interessante romanzo settecentesco cfr. P. Collo, *I nodi e le lettere*, in C. Acutis – A. Morino (a cura di), *L'America dei Lumi*, La Rosa, Torino, 1989, pp. 89-106; V. Martinetto, *Metamorfosi di una peruviana*, *ivi*, pp. 107-126.

¹⁶ Cfr. Madame de Grafigny, *Lettere di una peruviana*, cit., p. 77.



che alla fine sposerà un'altra donna,
gli resta fedele senza un cedimento e gli manda lettere appassionate,
dapprima scrivendole con il sistema peruviano delle cordicelle annodate e colorate, i *quipu*,
poi in lingua francese, dopo averla appresa.¹⁷

Che donna! Me la immagino bella, elegante,
con l'incarnato bruno, gli occhi e i capelli neri...

Dopo aver saputo del tradimento di Aza,
invece di sposare il suo ricco e nobile corteggiatore francese,
decide di ritirarsi in campagna a contemplare e indagare la natura.

(*Pausa*)

Sarebbe stata per me una perfetta compagna di vita e di studio!

La principessa mia moglie perdonerà
questo mio vaneggiamento momentaneo per un personaggio da romanzo.

Ma... bando alle fantasie letterarie...

Devo assolutamente rileggere il passo in cui espongo la mia tesi sulla scrittura:
l'ho formulata

«con tutta la libertà che ho l'abitudine di usare nelle materie letterarie».¹⁸

Perbacco, non ho portato con me

la copia a stampa della mia *Lettera apologetica*.

(*Scartabellando sul leggio in cerca del foglietto*)

Ricordo, però, che qualche giorno fa ho copiato il passo su di un foglietto
che devo avere qui fra le carte.

Avevo una fretta indiavolata quando l'ho scritto,
sarà di sicuro infedele rispetto al testo pubblicato,
ma andrà bene lo stesso per fare mente locale...

(*Prende un foglietto di carta*)

Ecco qui, vediamo cosa ho scritto:

È cosa indubitata, che gli uomini han sempre avuto, ed avranno nel cuore una certa passione a rendersi, per quanto possibile, immortali. Ma s'oppono loro gagliardamente l'esperienza, la quale mostra che tutti coloro che nascono devono infallibilmente morire e dissolversi. Dinanzi a una tale evidenza, disperando di poter conseguire la sospirata immortalità reale, gli uomini si procurarono il mezzo di rendersi eterni almeno nella memoria dei posteri, per aver così il piacere – durante il breve tempo della loro vita – di volare con la mente per i lunghi e immensi giri dei secoli avvenire, nei quali risonerebbe il loro nome, e si terrebbe conto delle azioni da essi fatte quando abitavano sulla Terra. Se a tutto ciò si aggiunge la necessità, che l'uomo ha molte volte di manifestare nella società i propri sentimenti senza poterlo fare a voce, ben si vede evidentemente il gran bisogno, che ha dovuto sempre avere, di un mezzo che gli consentisse di lasciare traccia di sé in sua

¹⁷ Sui *quipu* degli Inca cfr. L. Laurencich Minelli – C. Mancinelli – C. Animato, “Il documento seicentesco ‘Historia et rudimenta linguae peruvianorum’”, *Studi e materiali di storia delle religioni* 61, 2, (1995): pp. 363-413; L. Laurencich Minelli, *La scrittura dell'antico Perù. Un mondo da scoprire*, Clueb, Bologna, 1996; A. Seppilli, *La memoria e l'assenza. Tradizione orale e civiltà della scrittura nell'America dei conquistadores*, Cappelli, Bologna, 1979, pp. 27-53.

¹⁸ R. di Sangro, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldis e Nollet, Dissertation*, cit., p. 109.



assenza. Or questo mezzo altro non è stato, che l'invenzione dei caratteri, dei geroglifici, o di altri segni; il cui uso è perciò, secondo me, da tenersi per tanto antico, quanto è l'uomo medesimo.¹⁹

«Quei nodi sembravano conferire più realtà ai miei pensieri»!

Una sottile affinità elettiva avvertii subito
con quanto sostiene Madame de Graffigny per bocca della sua Zilia.
La parola fissata sulla carta, un pensiero profondo
consegnato a una serie di nodi stretti su alcune cordicelle variopinte
non sono solo mezzi per dare realtà oggettiva
alle nostre idee e ai nostri sentimenti.

(*Con entusiasmo crescente*)

Con la scrittura possiamo raggiungere ogni luogo e ogni tempo,
e superare così i giorni e lo spazio a noi concessi.
Possiamo vincere la morte
e vivere nel ricordo di tutti quelli che restano e che verranno,
ai quali siamo quindi indissolubilmente legati.
Se l'immortalità reale ci è negata,
allora conquisteremo quell'immortalità ideale
che si regge sulla mano che verga il foglio e sull'occhio che lo legge.

(*Pausa. Tranquillo*)

Ecco perché sostengo che la scrittura sia nata con l'uomo stesso,
figlia del suo desiderio insopprimibile di riprodurre la propria esistenza
oltre i limiti imposti dalla natura.²⁰

Di questo ho ritrovato le prove nelle antiche narrazioni di tutti i popoli:
nella nostra storia, quella che dicono sacra,
come in tutte quelle definite profane.

(*Pausa*)

Ecco perché soffro indicibilmente
per la proibizione della mia *Lettera apologetica*:
se mai la troverà,
ben occultata in qualche scaffale oscuro e polveroso,
chi vorrà leggerla dovrà farlo di nascosto e fra mille pericoli.
Così mi uccidono:
senza lettori la morte mi fa davvero paura...

¹⁹ R. di Sangro, *Lettera apologetica*, cit., p. 92 (con modifiche).

²⁰ Usando le parole di Vincenzo Ferrone, si può affermare che per il principe di Sansevero la scrittura «era anzitutto un meraviglioso contenitore di messaggi, uno strumento divino, non perché dotato di qualche potere magico, ma perché divina era quella capacità di serbare e trasmettere attraverso i secoli verità e saperi» (V. Ferrone, *I profeti dell'illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 229. A Raimondo di Sangro è dedicato l'intero capitolo IV, pp. 208-237).



m.

Voce registrata

(Voce profonda, da basso, cavernosa, possibilmente rauca)

Questo è il tuo gergo, qui giochi con l'equivoco. Tu non parli da filosofo cristiano, che crede nell'immaterialità e nell'immortalità personale dell'anima; ma, da filosofo stoico e materialista, riponi l'immortalità dell'anima nell'immortalità della fama, ritieni che dopo la morte si viva solo nel ricordo di chi resta. Dunque per te la morte dell'uomo si riduce alla dissoluzione del corpo nei primi suoi elementi materiali.²¹

(Con veemenza)

Taci, prete! La misura è colma!

Tu ti nutri di nozioni apprese quando eri fanciullo.

Ti ci sei affezionato e avvinghiato come una sanguisuga;

ma le hai mai esaminate criticamente le tue credenze?

le hai mai interrogate nei loro fondamenti?

Le verità che tu credi incontrovertibili,

in nome delle quali sei pronto a puntare il dito,

condannando e bruciando uomini e libri,

non sono affatto più fondate delle mie.

Entrambi ci interroghiamo sull'ignoto:

tu rispondi ripetendo ciò che ti è stato detto o hai letto,

io indago in piena autonomia, con il lume della ragione,

formulo ipotesi che poi verifico,

e so che l'errore è sempre in agguato.²²

Alle tue certezze assolute

io preferisco la mia libertà assoluta di pensare, di indagare, e di sbagliare!

Di tutto ciò che si racconta nei tuoi libri

non sappiamo cosa è sogno e cosa è realtà;

di sicuro solo la fama resta dopo la morte.

Perciò ho voluto rendere magnifico questo tempio:

per ricordare la mia famiglia

e lasciare di me una testimonianza imperitura.

n.

Voce registrata

(Voce femminile)

Un uomo libero dai pregiudizi non si lascerà mai trasportare come una bestia dall'autorità o dall'istinto, ma stabilirà autonomamente le norme del suo comportamento di uomo libero e ragionevole.²³

²¹ I. Molinari, *Parere intorno alla vera idea contenuta nella Lettera apologetica composta dal Signor'Accademico Esercitato*, cit., pp. 109-110 (con modifiche).

²² «Or quali saranno i lumi, ch'io seguirò per istabilire con ragionevole fondamento la mia ipotesi?» (R. di Sangro, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldo e Nollet, Dissertation*, cit., p. 37).

²³ J. Toland, *Lettere a Serena*, cit., p. 218.



Come puoi sentire, prete,
altre voci si uniscono alla mia in questa lotta.
Alcune sovvertono il tuo mondo:
le loro parole le ho pubblicate io stesso nella mia stamperia!

2.

(Fra sé)

Prudenza Raimondo! Pacatezza!
Dobbiamo scrivere una supplica,
bisogna uscirne in qualche modo.

3.

0.

Voci registrate

0.1.

(Voce femminile)

Noi europei, che ci siamo arricchiti rapinando i loro immensi tesori, dovremmo almeno avere l'onestà di considerare gli abitanti del Perù un popolo magnifico. Ma noi, sempre prevenuti, accordiamo merito alle altre nazioni solo nella misura in cui i loro costumi imitano i nostri e la loro lingua assomiglia a quella parlata da noi.²⁴

0.2.

(Voce maschile chiara)

Conquistiamo Incas e Aztechi con la spada in pugno, senza prestar loro orecchio né capirli e ci sembra che le cose degli indiani non meritino di essere minimamente repute. Li trattiamo come selvaggina stanata tra i monti e utilizzata a nostro esclusivo capriccio.²⁵

Eh non c'è che dire... ha proprio carattere questa de Grafigny!

(Pausa)

Ho molti antidoti contro il pregiudizio,
per questo ho visto nella scrittura dei peruviani
non un espediente primitivo per fissare esteriormente dei concetti,
ma un mezzo per potenziare la diffusione delle nostre idee
e quindi per estendere ulteriormente la nostra stessa esistenza.

(Pausa)

Si servono di cordicelle di diverso colore su cui fanno dei nodi,
secondo un loro codice particolare.

In tal modo possono inventariare beni e provviste;
ma anche narrare miti e raccontare la storia del loro popolo.

In questo loro sistema

io ho ritrovato un alfabeto per ognuna delle lingue europee.

Un qualsiasi pensiero espresso in latino, in italiano o in spagnolo,

²⁴ Madame de Grafigny, *Lettere di una peruviana*, cit., p. 9.

²⁵ G. de la Vega, *Commentari reali degli Inca* (1609), a cura di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano, 2011, p. 289.



in inglese, in tedesco o in francese,
potrà essere tradotto in questo linguaggio fatto di colori, corde e nodi.²⁶
Potremmo indossare i *quipu*
e comunicare direttamente con chi ci sta dinanzi,
senza parlare;
le dame potrebbero addirittura usarli come monili.
Un alfabeto universale, una lingua universale:
forse questo fa paura a chi vuole tenerci nell'oscurità.²⁷
Dunque i *quipu*,
i “miei” *quipu* (posso dirli “miei” ormai, dopo l'elaborazione che ne ho fatto),
i “miei” *quipu* valgono qualcosa di più della semplice scrittura.²⁸
(*Pausa*)

4.

p.

Voce registrata

(*Voce maschile chiara. A bassa voce, come se stesse rivelando un arcano*)

Al di sopra del fuoco celeste c'è una fiamma incorruttibile, sempre scintillante, origine della vita, fonte di tutti gli esseri, e principio di tutte le cose. Questa fiamma produce tutto, e solo perisce ciò che ella consuma. Ecco quel tanto ch'io so di Dio. Noi, suoi messaggeri, altro non siamo, se non una piccola parte di Dio.²⁹

Allora, vecchio mio,
ti accusano di essere materialista;
di negare che l'anima sopravviva alla morte del corpo.
(*Pausa*)

Ritengono che io metta in questione la trascendenza del nostro Dio:
un Dio che se ne starebbe lì nella sua dorata immobilità;
in pace, lontano da noi e dal mondo.
Invece – secondo la loro opinione –
io ne farei un principio di vita intrinseco al mondo stesso:
un mondo che sarebbe, dunque, eterno e non creato.
(*Pausa*)

Affermano che sarei un panteista:
parola in verità efficace, resa celebre da John Toland,

²⁶ Cfr. R. di Sangro, *Lettera apologetica*, cit., p. 211.

²⁷ Sul tema della lingua universale cfr. S.E.F. Höbel, *La cappella filosofica del principe di Sansevero*, Stamperia del Valentino, Napoli, 2010, pp. 86-87; U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

²⁸ Cfr. R. di Sangro, *Lettera apologetica*, cit., p. 211.

²⁹ N. H. Montfaucon de Villars, *Il conte di Gabali. Ragionamenti sulle Scienze Segrete* (1670), a cura di C. Mancinelli e C. Animato, Ecig, Genova, 1986, pp. 100-101 (con modifiche). Su questo libro – edito da Raimondo di Sangro nella sua stamperia nel 1751 e messo all'Indice il 29 febbraio 1752 unitamente alla *Lettera apologetica* – cfr. F. Masucci (a cura di), *I nostri omaggi Principe*, alòs edizioni, Napoli, 2010, pp. 59-63. Per un ritratto sintetico ma efficace del principe di Sansevero nei suoi rapporti con la letteratura magica e la massoneria cfr. F. Venturi, *Settecento riformatore, I. Da Muratori a Beccaria 1730-1764*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 538-544.



un libero pensatore,
uno spirito forte che per i nostri oppositori è il demonio in persona;
io, invece, l'ho letto, apprezzato e persino pubblicato nella mia stamperia.
Sarei colpevole – dicono – di unire il creatore alla sua creatura,
di fare di Dio e della natura due momenti indissolubili
di quell'unica vita incessante che permea di sé l'universo:
l'anima del mondo, l'archea.

(Pausa)

E cosa potremmo essere tutti noi in una tale realtà,
se non una minuscola parte di questo Dio-mondo,
di quest'anima universale,
con una piccola favilla della sua divinità in noi come reliquia...

(Pausa)

Sostengono che con la mia *Lettera apologetica*
io in realtà abbia voluto diffondere queste idee che loro ritengono blasfeme;
che con arte le abbia occultate sotto il velo dei temi che lì tratto apertamente:
ossia i *quipu* peruviani e l'origine e la funzione della scrittura.
Dicono che per fare questo mi sarei servito di un gergo.
Ed è certo singolare che sia stato proprio io a chiudere la *Lettera*
con un chiaro riferimento a un «gergo» con cui sarebbe stata scritta:
un «gergo» che l'avrebbe resa incomunicabile ad altri
e intelligibile solo alla destinataria della missiva,
capace di comprenderla perché ben informata sul mio pensiero.³⁰
Per sua fortuna ho taciuto il suo nome.

(Pausa)

Che imprudenza!

Mi sono legato le mani da solo.

Al punto in cui sono non posso più negare di aver usato un gergo
in grado di velare e svelare al tempo stesso.

Dunque nel condurre la difesa della mia *Lettera apologetica*
dovrò confermare la presenza di un testo in chiaro
sotto il quale un altro più profondo traspare a tratti:
come un volto attraverso un velo.

(Pausa)

Il problema è ora: cosa scrivere al papa
per indurlo a cancellare la mia *Lettera* dall'Indice dei libri proibiti...

(Pausa)

Le circostanze impongono prudenza e una sottile dissimulazione...

³⁰ Cfr. R. di Sangro, *Lettera apologetica*, cit., p. 215.



IV. QUADRO

Velo

q.

Voci registrate

(Voce maschile in sussurrato e voce piena femminile. Le due voci entreranno a canone)

Altro non è il dissimulare, che un velo composto di tenebre oneste, un'industria di non far vedere le cose come sono: da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo; e come la natura ha voluto che nell'ordine dell'universo sia il giorno e la notte, così convien che nel giro dell'opere umane sia la luce e l'ombra, dico il proceder manifesto e nascosto, conforme al corso della ragione, ch'è regola della vita e degli accidenti che in quella occorrono. Della dissimulazione non si può far professione, se non nella scuola del proprio pensiero.³¹

1.

In questo tempio,
opera del mio ingegno, sebbene di mani non mie;³²
in questo velario,
dominio indiscusso del doppio senso:
qui troverò la soluzione al mio dilemma.

(Sognante,

mentre si illumina molto flebilmente il gruppo scultoreo della Pudicizia)

Con l'occhio della mente

vedo un corpo femminile ricoperto da un velo

che lascia trasparire tutte le nude fattezze della figura:³³

osservo che la *Pudicizia*, rappresentata in questa donna,
in realtà smentisce se stessa, perché muove il desiderio.

(Fantasticando ancora,

mentre si oscura il gruppo scultoreo della Pudicizia

e si illumina molto flebilmente quello del Disinganno)

Immagino il gruppo del *Disinganno*, così come l'ho concepito;

dice di un solo uomo (mio padre)

qualcosa che si può trasfigurare e può così valere per tutti:

³¹ T. Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641), a cura di S.S. Nigro, Einaudi, Torino, 1997, pp. 19-20, 22, 27. Sul tema cfr. anche R. Villari, *Elogio della dissimulazione. La politica nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari, 1987.

³² «L'unico vero autore della Cappella è il VII principe di Sansevero, Raimondo di Sangro. Gli artisti, ancorché bravi e importanti, di fatto sono meri esecutori della sua volontà creativa» (M. Bussagli, *La camera dei segreti*, in F. Masucci – P. Barra – M. Bussagli – C. Vannini – G. Grandi, *Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato*, Scripta Maneant, Bologna, 2019, p. 217).

³³ *Breve nota di quel che si vede in casa di Raimondo di Sangro Principe di Sansevero* (1766), Colonnese, Napoli, 2016⁴, pp. 13-14. Per l'iconologia di questo gruppo scultoreo cfr. C. Ripa, *Iconologia* (1593), a cura di S. Maffei e P. Procaccioli, Einaudi, Torino, 2012, pp. 495-496. Di quest'opera di Ripa il principe di Sansevero promosse e finanziò un'edizione in 5 volumi, uscita a Perugia fra il 1764 e il 1767 (cfr. F. Masucci, *Parole maestre. Libri antichi e rari per il principe di Sansevero*, cit., pp. 60-64). A testimoniare l'importanza della figura velata per Raimondo di Sangro, è opportuno ricordare che il principe realizzò in tessuto un ritratto della Madonna ricoperta con un velo, che, «quantunque finto [...] e con la divisata Immagine insieme formato, pure ad ingannare» arrivava «anche i più ben avvisati» (R. di Sangro, *Lettera apologetica*, cit., p. 180; cfr. G. Origlia, *Istoria dello studio di Napoli*, cit., p. 348).



la liberazione dalla rete del pregiudizio.
(*Con lucido raziocinio, guardando inizialmente verso l'alto,
mentre si oscura il gruppo scultoreo della Pudicizia
e si illumina molto flebilmente quello del Cristo velato.
Assolutamente non indicare con l'indice il Cristo velato*)
E tu,
frutto di pensiero e passione,
motivo per me di ansia,
tu, mio *Cristo*, deposto dalla croce:
il velo,
che ho progettato per te e che sarà sempre fonte di stupore,
copre il corpo di un morto,
ma anche lo lascia vedere nel pieno sfinimento della sofferenza.
Nasconde male e mostra meglio un cadavere,
ma anche lo protegge in vista della sua resurrezione.
Qui,
fra ombre e luci che si confondono e si rincorrono senza posa,
io stenderò un secondo velo sul mio pensiero,
in modo che esso appaia solo a chi ha occhi per vederlo.

r.

Voce registrata

(*Voce femminile. A bassa voce, come se stesse rivelando un arcano*)

Non sono forse le tenebre l'abito ordinario della verità? Non si compiace Dio di nascondersi sotto l'oscuro loro velo?³⁴

Quindi:
sotto il primo velo la menzogna, per chi vuole vivere nel buio;
a chi saprà sollevare anche il secondo velo il dono della luce.
Questo chiede e merita il mio tempo,
questo io consegno a lui e agli anni a venire.

s.

Voci registrate

(*Voce femminile in sussurrato e voce piena maschile. Le due voci entreranno a canone*)

La verità è pericolosa, ma l'uomo dabbene non può fare a meno di dirla. E qui diviene necessario l'artificio, perché non c'è cosa che richieda più cautela che la verità; dirla è come farsi un salasso al cuore. Occorre tanta abilità per saperla dire, quanta se ne richiede per saperla tacere. Non tutte le verità si possono dire: le une perché importano a noi, le altre perché importerebbero all'avversario. L'uomo colto impedisca a tutti di sondarlo a fondo, sia nella sapienza, sia nel valore. Si conceda alla conoscenza, ma non alla comprensione. Non consenta mai ad alcuno di conoscerlo interamente.³⁵

³⁴ N. H. Montfaucon de Villars, *Il conte di Gabali. Ragionamenti sulle Scienze Segrete*, cit., pp. 106-107.

³⁵ B. Gracián, *Oracolo manuale e arte di prudenza* (1647), a cura di A. Gasperetti, Guanda, Parma, 1986, pp. 75 (n. 94), 115 (n. 181), 129 (n. 210) (con modifiche).



2.

Mentire, mentire... è l'unica via!
Dissimulare il mio pensiero: salvare la mia opera.
Poter continuare a combattere per la libera circolazione dei miei scritti
e di quelli di tutti gli altri che, come me, lottano per la filosofia e la scienza,
affinché il sapere possa espandersi
senza i limiti imposti dalla prevenzione.
Mentire, dunque... Mentire...

t.

Voci registrate

(Voce femminile e maschile in alternanza)

Bello è il dir bugia, quando giova a chi mente e non nuoce a chi ascolta.³⁶

No!

Triste è dir bugia... Ma necessario!
La cosa, però, va fatta ad arte,...
(*come se avesse d'improvviso un'idea*)
con il sorriso sulle labbra...
Sono stato proprio io, nella mia sventurata *Lettera*,
a farmi difensore dell'ironia,
proponendo addirittura di aggiungere ai consueti segni di punteggiatura
il punto ironico:
(*disegnandolo nell'aria con l'indice*)
un punto sormontato da una cupola
che indichi al lettore i brani di un'opera da intendere in senso ironico.³⁷
E allora che sia menzogna!
Che sia ironia!
Che in questa mia epoca,
serva di punti fermi ed esclamativi,
punti ironici e interrogativi possano imperversare e sbaragliare!

3.

Nella *Supplica* devo assolutamente raccontare la vicenda degli antiquari:
renderà più credibili le ragioni della mia difesa.
Me ne ricordo assai vagamente, come in un sogno,
ma devo provare a mettere in ordine le idee.
Dovrei anche avere su questo un breve appunto.
La cosa mi colpì molto

³⁶ G. Battista, *L'apologia della menzogna* (1673), in C. Calcagnini – C. Malespini – G. Battista – P. Rossi, *Elogio della menzogna*, a cura di S.S. Nigro, Sellerio, Palermo, 1991³, pp. 63-84, qui p. 78 (citazione da Eliodoro, *Le Etiopiche* – III sec. d.C. –, I, 26, 6).

³⁷ Si tratta, in realtà, di un punto coronato (cfr. R. di Sangro, *Lettera apologetica*, cit., pp. 209-210).



e ne sorrisi come di uno dei malcostumi ricorrenti
nella vita letteraria della nostra epoca.

(*Cerca il foglietto sul leggio*)

Eccolo qui.

Dunque vediamo:

Una sera un cavaliere, amico di una dama di cui taccio il nome, le aveva riferito che, essendosi egli trovato accidentalmente alcuni giorni addietro in una sorta di assemblea di letterati antiquari, assisté a una singolare discussione a proposito di alcune dissertazioni che questi signori stavano preparando. Le questioni agitate erano di tale tenore (*con sottile ironia*): se nell'antichità i panettieri avessero lavorato le loro paste con i medesimi strumenti con cui i panettieri attuali le trattano, come alcuni ritrovamenti dissotterrati di fresco nella nostra Portici sembravano dimostrare. La discussione continuò (*come sopra*) con un dilemma: i loro pani, prima di essere infornati, erano contrassegnati sempre sulla faccia superiore dai consueti crepacci – come attestavano quelli ritrovati nello scavo – o tale usanza non era universalmente diffusa? (*Come sopra*) Temi certo di fondamentale importanza per comprendere quel mondo antico, che è all'origine della nostra civiltà. Ad un certo punto – riferì il cavaliere alla dama, mia amica – il discorso cadde sulla mia persona. Il buon cavaliere ebbe per me e per il mio lavoro di inventore parole sincere e generose di lode. Egli raccontò a quei solenni ricercatori del vero che la mattina aveva condotto in casa mia alcuni nobili forestieri, a lui raccomandati, per osservare quelle poche cose di mia nuova invenzione che vi si trovavano. Non riuscì quasi a terminare il suo racconto, che uno dei tre dotti antiquari, con un ghigno di scherno, gli replicò che certo saranno state buone e belle quelle mie invenzioni, ma che non in esse consiste il vero sapere, il quale – al contrario – può essere ritrovato solo nello studio dell'antichità.³⁸

Bene, bisognerà migliorare la forma, ma è un buon punto di partenza.

Ma qui si dovrà spiegare al Santo Padre che questa moda antiquaria nella nostra città è ormai diventata una vera esagerazione!

Vediamo come si potrebbe dire...

(*ci pensa*)

Forse così:

Beatissimo Padre, non c'è paese in tutta la nostra Italia, nel quale non sia oggigiorno così in voga lo studio dell'antichità, come qui a Napoli, dove ci sono degli spiriti così accaniti su questa faccenda, da averla condotta fino al punto che non c'è nessuno tra i nostri studenti a cui l'applicazione alla storia antiquaria non appaia indispensabile per essere legittimamente considerato un letterato. Non si dà scheggia di pietra, di creta o di metallo, la quale – appena dissotterrata – non induca letterati, spesso da strapazzo, a fabbricarci sopra nuovi strampalati sistemi e ipotesi speciose. Naturalmente io non intendo riprovare in tutto e per tutto tali produzioni culturali; ma ritengo che, laddove non siano il frutto consapevole di ingegni forniti a sufficienza di tutte le competenze necessarie, tali edifici siano causa di danno per il mondo letterario.³⁹

Ora potrei aggiungere di aver avuto motivi legittimi
per restituire la derisione subita da quei sedicenti antiquari,
ma di non averlo voluto fare apertamente,

³⁸ R. di Sangro, *Supplica a Benedetto XIV* (1753), a cura di L. Spruit, alcs edizioni, Napoli, 2006, pp. 46-47 (con modifiche).

³⁹ *Ivi*, pp. 45-46 (con modifiche).



perché azione imprudente e sconveniente.
Potrei sostenere che, con il libro di Madame de Grafigny sotto mano,
quale migliore occasione mi si poteva presentare,
se non quella di scrivere un libro di quasi trecentocinquanta pagine
su un inutile sistema di scrittura peruviana fatto di nodi e cordicelle colorate?
In questo modo – dovrei insistere – non avrei fatto altro
che comportarmi proprio come quegli antiquari improvvisati,
pronti a formulare le loro ipotesi bizzarre su qualsiasi reperto,
anche il più insignificante.
Dunque li avrei ripagati con la loro stessa moneta,
emulati e canzonati con una palese esagerazione:
un libro voluminoso su un ridicolo alfabeto
concepito dai selvaggi delle Indie Occidentali.
Un fiume straripante di parole sul nulla:
questo il diletto più generale
– e perciò più efficace –
per la moda culturale antiquaria della nostra città.
Potrei inserire a questo punto un paio di frasi d'effetto.
Vediamo...
(*ci pensa*)
Ah ecco:

Vostra Santità, chi è che non discerna nei *quipu* dei peruviani, che sono appunto il soggetto della mia *Lettera apologetica*, uno di quei resti di robe antiche che così alla leggera inducono i nostri letterati antiquari a sfoderare tante belle dissertazioni, come quelle dedicate agli strumenti dei cuochi antichi e ai crepacci dei loro pani?⁴⁰

E potrei ancora da qualche altra parte
chiarire che il mio gergo non aveva altro scopo
che quello di «deridere le solite chimere dei nostri ostinati antiquari».⁴¹
E con questo tutti i veli andranno al loro posto:
il mio pensiero sarà al sicuro,
sprofondato negli antri più oscuri del testo della mia *Lettera apologetica*.

4.

Ma così avrò rinnegato tutto il mio lavoro sui *quipu* dei peruviani.
(*Nel corso della ripresa della ballata iniziale si rabbuia in volto*)

⁴⁰ *Ivi*, p. 49 (con modifiche).

⁴¹ *Ivi*, p. 53 (con modifiche).



u.

Voce registrata

*(Voce maschile a mezza voce e con intenzione riflessiva di rammarico.
Sullo sfondo il cluster di sussurrati usato all'inizio dello spettacolo)*

u.1.

Velo che nascondi
confondi
assecondi

che sveli
riveli
disveli

u.2.

Velo che proteggi
sorreggi
correggi

che simuli
dissimuli

u.3.

Velo che alludi
illudi
deludi

che conservi
preservi

u.4.

Velo che salvi
dissolvi
risolvi

che ammicchi
adorni
seduci

u.5.

Velo che consacri
mascheri e smascheri il vero

u.6.

Velo
che in questo tempio
hai il tuo regno.

(Incupito)

Se scriverò sul serio tutto quello che ho appena concepito,
la *Supplica* apparirà pubblicamente come un'abiura di fronte al papa.
Autorizzerò chiunque legga in superficie la mia *Lettera apologetica*
a intenderla solo come una semplice satira,



una burla delle fisime antiquarie.
Quanti sapranno squarciare il secondo velo
e comprendere che mia intenzione lì era proporre un alfabeto comune,
per potenziare la diffusione delle nostre idee?
Quanti poi riusciranno a scendere ancora più in profondità,
fino a cogliere i segreti della natura che ho prudentemente cifrato nel testo?
(Pausa. Guardando il pubblico)
Devo sperare nella posterità?
(Pausa)
Avrà mai fine questa lotta?
(Pausa)
Per ora non ho scelta:
devo mentire, dissimulare,
se voglio salvare la mia opera.

v.

Voci registrate

(come sopra)

Bello è il dir bugia, quando giova a chi mente e non nuoce a chi ascolta.

No!

Triste è dir bugia... E doloroso!

Spegne la candela.

Buio.



Un melologo filosofico per Raimondo di Sangro principe di Sansevero*

Il pensiero velato

Una meditazione notturna del principe di Sansevero

melologo in quattro quadri per voce recitante, voci registrate e percussioni

PARTITURA MUSICALE

Rosalba Quindici

Hochschule der Künste Bern

a Maria Alessandra e Fabrizio Masucci, con stima e amicizia

* Frutto di una commissione del Museo Cappella Sansevero di Napoli, il melologo – con libretto di Rosario Diana – è andato in scena nella omonima Cappella il 19 novembre 2019 – voce recitante: Lino Musella; voci registrate: Lorena Grigoletto, Armando Mascolo, Sonia Prota, Enzo Salomone; percussioni: Lucio Miele. Un breve estratto video dello spettacolo è disponibile al seguente indirizzo web: <<https://www.youtube.com/watch?v=DnGIR8PE0ik>>.

Legenda

1. Organico:

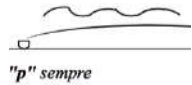
- 3 triangoli (grande, medio, piccolo)
- 4 campane giapponesi (dobaci) indicate rispettivamente come campana I, II, III, IV in relazione al registro grave, meno grave, medio e acuto
- 2 cymbals (da 22 e 14 pollici, indicati rispettivamente come cym. I e cym. II)
- pipes
- 3 wood blocks
- flexaton
- tom (14 pollici)
- tamburo irlandese (bodhrán)
- grancassa
- vibra-tone intonato in Mi \flat
- vibrafono

Nel corso dell'esecuzione l'interprete dovrà utilizzare:

- 4 mazzuole morbide per il vibrafono
- 2 mazzuole di legno per le campane giapponesi
- 1 mazzuola per il vibra-tone
- 1 superbball (bacchetta caratterizzata da un manico di ferro e da una pallina di gomma semidura, come quella indicata nella foto n. 1)
- 2 bacchette di gomma semidura (rubber mallets)
- 2 archi da contrabbasso
- carta stropicciata

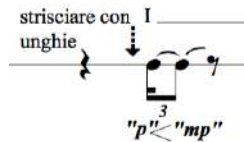
2. Gesti specifici

– Carta:

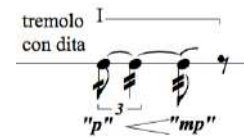


(b. 2): stropicciare un foglio di carta già sgualcito, muovendolo nella mano con un ritmo differenziato

– Cymbals:

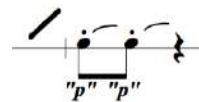


(b. 2): strisciare con le unghie sulla superficie dello strumento lungo la sezione compresa tra la cupola e il bordo. Il gesto torna nelle sezioni successive, indicato con la sola freccia discendente. Il numero romano indica il cymbal utilizzato



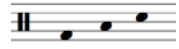
(b. 6): tremolo, con le dita, sul bordo dello strumento. In numero romano indica il cymbal utilizzato

– Campane giapponesi (dobaci):



(b. 16): colpire il bordo della campana con mazzuola di legno

– Triangoli:



le posizioni indicano rispettivamente il triangolo grande, medio e piccolo. In generale i triangoli vanno colpiti sulla parte obliqua con le mazzuole del vibrafono

– Wood blocks:



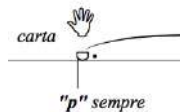
(b. 62): tremolo ascendente dal primo al terzo woodblock

– Tom:



(b. 63): tremolo, con le dita, sulla superficie dello strumento

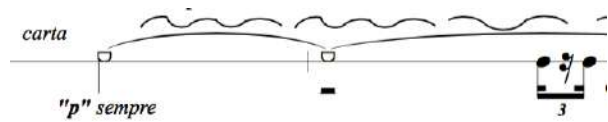
– Grancassa:



(b. 16): strisciare un foglio di carta sgualcito lungo la superficie della grancassa. Il gesto si ripete più avanti alle bb. 115-119

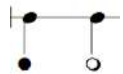


(b. 19): strappare velocemente una sezione del foglio di carta precedentemente strisciato lungo la superficie della grancassa

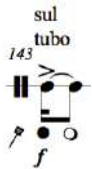


(bb. 138-139): strisciare la carta con un movimento rotatorio sulla superficie dello strumento, percuotendola dove indicato

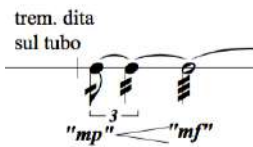
– Vibra-tone:



(foro chiuso/foro aperto)



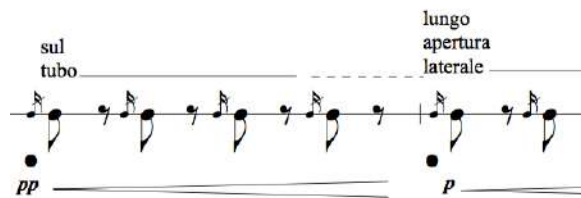
(b. 143): percuotere il corpo dello strumento, chiudendo e aprendo il foro secondo quanto indicato



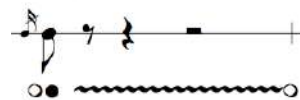
(b. 145): tremolo con dita sul corpo dello strumento (lungo la sezione indicata nella foto n. 2)

lungo
apertura
laterale
mp

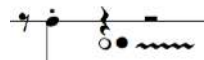
(b. 148): percuotere lungo l'apertura laterale dello strumento (sulla sezione indicata nella foto n. 3)



(bb. 150-151): percuotere lo strumento passando progressivamente dal tubo all'apertura laterale

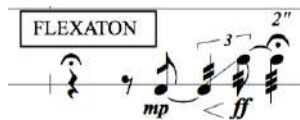


(b. 152): percuotere lo strumento alternando rapidamente con il pollice l'apertura e la chiusura del foro



(b. 164): alternare rapidamente con il pollice l'apertura e la chiusura del foro, dopo aver percosso lo strumento

– Flexaton:



(b. 210): scuotere lo strumento spingendo rapidamente il pollice sulla lamina fino a emettere un suono acuto su cui rimanere per due secondi. Porre attenzione al fatto che la durata del primo punto coronato copre il tempo necessario per prendere lo strumento

– Pipes:

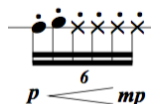


(b. 293): le posizioni indicano i due tubi da percuotere, rispettivamente l'ultimo e il penultimo della sezione grave (come indicato nella foto n. 4)

– Tamburo irlandese:



(b. 290): tenendo lo strumento per il manico di legno con una delle mani, percuotere con la rubber mallet (tenuta nell'altra mano) prima la pelle e poi il legno, lungo la sezione indicata nella foto n. 6



(b. 301): percuotere – in ordine di successione – la pelle, la sezione del bordo indicata nella foto n. 5 e il legno

N.B.: 1) a partire dalla b. 310, fino alla fine del suo utilizzo, il tamburo irlandese va poggiato sulla grancassa

2) per evitare un inutile appesantimento della grafia, in alcuni casi, nella disposizione di figurazioni ritmiche distribuite fra più strumenti, si è preferito non indicare le pause delle singole “voci” strumentali

– Mazzuole:



mazzuola di legno per le campane giapponesi (da utilizzare anche su altri strumenti, dove indicato)



mazzuole per il vibrafono (da utilizzare anche su altri strumenti, dove indicato)



rubber mallets per il tamburo e i pipes (da utilizzare anche su altri strumenti, dove indicato)



superball per “strisciati” sulla grancassa



mazzuola per alcuni passaggi sul vibra-tone

3. Indicazioni per l'esecuzione strumentale in rapporto a quella vocale

Come previsto nel libretto, anche la partitura è divisa in quattro quadri.

Diverse battute contengono pause sormontate da punti coronati che consentono al percussionista di attendere uno specifico attacco della voce recitante o delle voci registrate.

In quelle e in altre battute, inoltre, sono riportate sezioni di testo con funzioni di guida che servono a orientare il percussionista e a indicargli il preciso momento in cui “riprendere” l'esecuzione e performare uno specifico gesto. Tale ripresa viene segnalata di volta in volta all'interprete dal carattere maiuscolo della parola-chiave, immediatamente dopo la quale deve essere eseguito quanto indicato in partitura.

4. Abbreviazioni

vrc voce recitante (i numeri arabi puntati – 1., 2., ecc. – si riferiscono alle stanze nei singoli quadri del libretto)

vrg voce/i registrata/e (le lettere minuscole puntate dell'alfabeto – a., b., ecc. – si riferiscono alle voci registrate come riportate nel libretto)

Foto n. 1



Foto n. 2



Foto n. 3



Foto n. 4

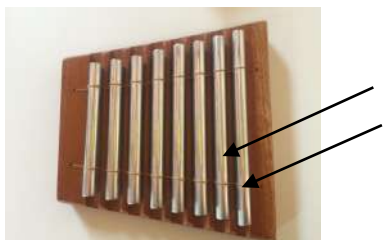


Foto n. 5

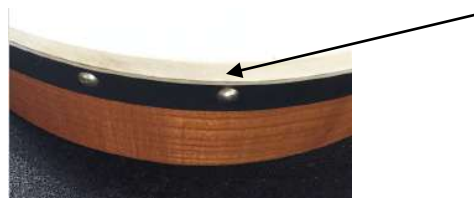


Foto n. 6



Il pensiero velato

Una meditazione notturna del principe di Sansevero

Meditativo (♩ = 72)

I. Quadro

Vrg a.:
«Sinceri [...] lettera
APOLOGETICA»

Musical score for the first section (I. Quadro) in 4/4 time. It features two staves: Carta and Cymbal. The Carta staff has a tempo marking of 72 and a 4/4 time signature. The Cymbal staff includes performance instructions: "strisciare con unghie" (scrape with nails), "tremolo con dita" (tremolo with fingers), and dynamic markings "p" and "mp". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 8. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs, with dynamic markings "p" and "mp" indicating piano and mezzo-piano respectively.

II. Quadro

Vrg 1.:
«Dunque..., oggi è
martedì, 5 di giugno
[...] sempre NOTA»

Musical score for the second section (II. Quadro) in 4/4 time. It features four staves: Campana I, Cym. I, Tom, and Grancassa. The Campana I staff includes performance instructions: "con dita" (with fingers) and dynamic markings "p" and "mp". The Grancassa staff includes the instruction "carta" (paper) and dynamic markings "p" and "mp". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 15. The notation includes various rhythmic patterns, including slurs and dynamic markings "p" and "mp" indicating piano and mezzo-piano respectively.

22

Campana I

Cym. I

Tom

G. C.

"p" "p"

"p"

con dita

"mp"

strisciare con unghie

"p" "p"

"p" < "mp"

"p"

"p"

"p"

(carta)

"p" sempre

Più lento (♩ = 60)

Vrg b.:
«Velo che NASCONDI»

29

Campana I

Cym.

Tom

G. C.

soffio

"p" < "mp"

soffio

"p" < "mp"

"p"

ARCO (con arco)

con dorso

"mp"

"p" < "mp"

"p" < "mp"

"p" < "mp"

"p"

"p" < "mp"

"p" < "mp"

"p"

"p" < "mp"

"p" < "mp"

36

Campana I

Cym.

soffio

"p" < "mp"

soffio

"p" < "mp"

soffio

"p" < "mp"

(con arco)

"p" < "mp"

(con arco)

I

"p" < "mp"

II

"p" < "mp"

I

"p" < "mp"

II

"p" < "mp"

Misterioso
(stesso tempo)

Vrc 2.:
«Strano [...] sono sceso QUI»

Triangoli

Cym.

W. Bl.

Tom

G. C.

Detailed description: This musical score is for Vrc 2. It features five staves: Triangoli, Cym., W. Bl., Tom, and G. C. The music is in a 3/4 time signature and marked 'Misterioso' with a tempo of 'stesso tempo'. The score begins at measure 44. The Triangoli part has triplet patterns. The Cym. part includes dynamic markings 'p' and 'mp' and articulation marks 'I' and 'II'. The W. Bl. part has triplet patterns. The Tom part has triplet patterns and a 'p sempre' marking. The G. C. part has triplet patterns and a 'p sempre' marking. There are also some 5-measure rests in the G. C. part.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

Tom

(Grancassa)

Detailed description: This musical score continues Vrc 2. It features four staves: Trgl., Cym., W. Bl., and Tom. The music is in a 3/4 time signature and marked 'Misterioso' with a tempo of 'stesso tempo'. The score begins at measure 50. The Trgl. part has triplet patterns and a 'p' marking. The Cym. part includes dynamic markings 'p' and 'mp' and articulation marks 'I' and 'II'. The W. Bl. part has triplet patterns. The Tom part has triplet patterns and a 'p' marking. The score ends with a double bar line and a '(Grancassa)' marking.

Riflessivo
(stesso tempo)

Vrc 3.:
«Sì, alla fine [...] buona IDEA»

Cym.

W. Bl.

Tom

G. C.

Detailed description: This musical score is for Vrc 3. It features four staves: Cym., W. Bl., Tom, and G. C. The music is in a 3/4 time signature and marked 'Riflessivo' with a tempo of 'stesso tempo'. The score begins at measure 57. The Cym. part includes dynamic markings 'p' and 'mp' and articulation marks 'I' and 'II'. The W. Bl. part has triplet patterns and a 'p' marking. The Tom part has triplet patterns and a 'p sempre' marking. The G. C. part has triplet patterns and a 'p sempre' marking. There are also some 5-measure rests in the G. C. part.

* Ripetere la battuta, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «confortate la mia impresa». Riprendere quindi da b. 57

Vrc 4.: «È strano davvero [...]»	Vrc 5.: «Mi domando PERCHÉ»
---	--

64

Animandosi
(poco più veloce)

Vrg c.: «Quella [...] del PENSARE»
--

70

75

* Ripetere le battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «le mie ricerche». Riprendere quindi da b. 69

Vrc 6. (I parte):
«Contro questa mentalità
[...] lotteranno SEMPRE»

83

Cym. (con dita) "p" "p" sempre "p" sempre "p" sempre "p" sempre "p" sempre

W. Bl. "p" "p" sempre "p" sempre "p" sempre "p" sempre "p" sempre

Tom "p" "p" sempre "p" sempre "p" sempre "p" sempre "p" sempre

G. C. "p" sempre "p" sempre "mp" "p" sempre "mp" "p" sempre

Vrg d.:
«Per libero
PENSIERO»

88

Cym. "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

W. Bl. "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

Tom "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

G. C. "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

strisciare: con dita II I tremolo con dita I

Vrc 6. (II parte):
«In queste PAROLE»

94

Cym. "p" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

W. Bl. "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

Tom "p" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

G. C. "p" sempre "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

(Triangoli) mp 3 p

100

Trgl.

Cym.

W. Bl.

Tom

G. C.

Vrg e.:
«Tutti noi, in tutti i
luoghi del MONDO»

106

Vrc 7.:
«In questo
nostro secolo [...]»

Vrg f.:
«Se poniamo
in DUBBIO»

Cym.

W. Bl.

Tom

G. C.

113

Cym.

Tom

G. C.

carta

"p" sempre

** Eseguire i gesti contenuti in queste battute mentre vengono diffuse le vrg g., h., i., interrompendosi solo durante la lettura da parte della vrc

* Ripetere le battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «difficile a sradicarsi». Riprendere quindi da b. 104

** Eseguire i gesti contenuti in queste battute mentre vengono diffuse le vrg g., h., i., interrompendosi solo durante la lettura da parte della vrc

Nervoso (♩=144)
Vrc 8.:
«Esaminare [...] ecco il mio CREDO!»

120

Cym. *con dita* *"p"* *"p" < "mp"* *"p"* *"p" < "mp" > "p"*

W. Bl. *5* *5* *5* *5*

Tom. *5* *5* *5* *5* *"p" < "mp"*

G. C. *"p" "p"* *5* *"p" < "mp"* *5* *"p" < "mp"* *"p" "p"* *"p" < "mp"* *"p" < "mp"*

(Triangoli)

126

Cym. *I* *II* *I* *II* *I* *II* *I* *II*
"p" *"p" < "mp"* *mp* *p < mp* *p* *mp*

W. Bl. *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5*

Tom. *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5*

G. C. *"p" "p"* *"p" < "mp"* *"p" 5* *p p* *p 3* *p < mp* *p 3* *p 5 < mp*

132

Trgl. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Cym. *I* *II* *II* *I* *II* *I* *II* *I*
mp *p < mp* *mp* *p < mp* *p < mp* *mp < mf* *p < mp*

W. Bl. *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5*

Tom. *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5*

G. C. *p 3* *p 5 < mp* *p 3* *p 5 < mp* *p 3* *p 3* *mp*

* Ripetere queste battute, interrompendo i gesti subito dopo le parole della vrc «sugli esercizi militari»; riprendere quindi da b. 129 immediatamente dopo l'affermazione «ciò che dico»

III. Quadro

Intenso
(♩ = 60)

Vrg I:
«Quel giorno atroce
[...] mi rapirono a TE»

VIBRA-TONE

137 soffio

"p" < "mp"

strisciare con unghie

I II II

"p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

soffio

"p" < "mp"

W. Bl.

Tom

G. C.

carta

"p" sempre

con dita

"p" < "mp"

"p"

"p" < "mp"

Vrg I:
«A mano a mano
che LAVORAVO»

143

sul tubo

f

trem. dita sul tubo

"mp" < "mf"

"mp"

sul tubo

mp

sul tubo

mp

lungo apertura laterale

mp

(Vibrafono)

Vrc I:
«Quei nodi sembravano
conferire più realtà ai
miei PENSIERI»

150

sul tubo

lungo apertura laterale

pp

p

f

POSARE VIBRA-TONE

Vibra-tone

Vib.

p

p

Ped.

Ped.

157

Vibra-tone

Vibrafono

mp *p* *mp* *mp* *p* *mp*

Ped. _____

(Wood Blocks)

164

Vibra-tone

W. Bl.

Vibrafono

p *p* *p* *mp* *p* *mp* *mp* *mp* *mp*

Ped. _____

POSARE VIBRA-TONE

171

W. Bl.

Vibrafono

mp *p* *p* *mp* *p* *mp* *mp*

Ped. _____

(Cymbal)

* Ripetere queste battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «su un foglietto». Riprendere quindi da b. 178

Vrc 1.:
«Vediamo cosa
ho SCRITTO»

178 Cym. II 3" I II 3 4" I II
W. Bl. "p" <"mp"> "p" "p" <"mp"> "p" "p"
Vib. con dita "p" 3 Ped. 3 Ped. 3 Ped. 3

Vrc 1.:
«Con la
SCRITTURA»

185 Triangoli ** 3 3 3
Cym. "mp" 3
W. Bl. 3
Vib. "p" 3 p Ped. p < mp p 3 p 3 p 3 Ped. mp Ped.

Vrg m.:
«Questo è il tuo
GERGO»

191 Trgl. 3
Cym. con dita "p" (con arco) 3 II
W. Bl. 3 "p" <"mp"> "p"
Vib. p 3 mp 3 (Tom) (con arco) "mp" "p" <"mp"> "p" <"mp"> "p" Ped. mp Ped.

* Ripetere queste battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «ai miei pensieri». Riprendere quindi da b. 186

** Ripetere queste battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «Lettera apologetica». Riprendere quindi da b. 192

199

Cym. *tremolo con dita I* *con arco II* *tremolo con dita I*

W. Bl. *con dita* *con dita* *tremolo con dita*

Tom. *con dita* *con dita* *tremolo con dita*

* Vrc I.: «Taci, prete! [...] eri FANCIULLO»

Concitato (poco più veloce)

< "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

6 3 6 6

(Grancassa)

(con dita) "p" 3

206 **

Cym. *I* *II* *I* *I* *II*

W. Bl.

Tom. *FLEXATON*

G.C. *"p" < "mp"* *"p" < "mp"* *"p" < "mp"* *"p" < "mp"* *"p" < "mp"* *"p" < "mp"*

3 3 3 3 3 3

2"

mp < ff

212

Cym. *I* *II* *I* *II* *I* *II*

W. Bl.

G.C. *"p" < "mp" > "p"* *"p" < "mp" > "p"* *"p" < "mp" > "p"*

3 3 3 3 3 3

Vrg n.: «Un uomo LIBERO»

Più calmo (♩=60)

VIBRA-TONE

* La vrc declama queste parole interrompendo la vrg sull'espressione «elementi materiali»

** Ripetere queste battute stopando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «testimonianza imperitura». Riprendere quindi da b. 213

12

Vibra-tone

219

Vrg o.: «Noi EUROPEI»

sul tubo

lungo apertura laterale

sul tubo

mp

mf

mf

p

p

p

W. Bl.

Vibra-tone

226

lungo apertura laterale

sul tubo

Vrc 2.: «Eh, non c'è che dire. [...] Si servono di CORDICELLE»

(Triangoli)

mp

mp

mp

mp

mp

W. Bl.

(Vibrafono)

p

p

p

p

p

p

Ped.

Ped.

Trgl.

233

Vrg p.: «Al di sopra del fuoco CELESTE»

CYMBALS

I

I

II

I

I

W. Bl.

p

p

p

"p" "mp"

"p" "mp"

"p" "mp" "p" "mp"

Vib.

p

p

p

Ped.

Vrc 2:
«Allora, vecchio mio
[...], MATERIALISTA»

240

Cym. strisciare con unghie I tremolo con dita II

W. Bl.

Grancassa

"p" < "mp" "p" < "mp" "p" (con arco) "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

ARCO

"mp"

Vrc 2:
«Sostengono che
con la mia lettera
APOLOGETICA»

249

Cym. con arco II

W. Bl. con dita

Vibrafono con arco

"p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp" "p" < "mp"

DUE ARCHI

(con arco) "p" < "mp"

Ped. Ped.

Vrc 2:
«Attraverso
un VELO»

258

Cym.

W. Bl.

Vib. 4" 5" con arco **

strisciare con unghie "p" < "mp" "p" < "mp" p < mp

"p" < "mp" "p" < "mp" mp

Ped. Ped. Ped.

* Ripetere le battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «piccola favilla». Prendere quindi un secondo arco ed eseguire quanto indicato

** Stop dopo le parole della vrc «Taciuto il suo nome»

Musical score for measures 266-300. The score includes parts for Cym., W. Bl., Tom, Grancassa, and Vib. The Cym. part features triplet patterns with first and second endings, marked *mp sempre*. The W. Bl. part has triplet patterns. The Tom part has triplet patterns. The Grancassa part has triplet patterns with dynamics *p < mp*, *mp < mf*, *p*, and *p < mp > p*. The Vib. part has triplet patterns with dynamics *p sempre* and *Ped.* markings.

Musical score for measures 301-335. The score includes parts for Cym., W. Bl., Tom, G.C., and Vib. The Cym. part features triplet patterns with first and second endings, marked *mp sempre*, and includes the instruction *strisciare con unghie*. The W. Bl. part has triplet patterns. The Tom part has triplet patterns with dynamics *p < mp > p*. The G.C. part has triplet patterns with dynamics *p* and *mf*. The Vib. part has triplet patterns with dynamics *mp < mf* and *mf*, and includes *Ped.* markings.

IV. Quadro

Poco più lento
(♩=54)

Vrg q.:
«Altro non è il
dissimulare [...]»

Vrc 1.:
«In questo tempio [...]»
l'occhio della MENTE»

Campana I

Campana II

Campana III

Campana IV

279

ruotare

STOP sulla parola PUDICIZIA

Vrc 1.: «Immagino il gruppo del DISINGANNO»

STOP sulla parola TRASFIGURARE

Vrc 1.: «E TU»

ARCO

pp 3 mf

pp 3 mf

pp 3 mf

pp 3 mf

5"

Campana I

Campana II

Tamburo

Vibrafono

285

con arco

"p" mf

PIPES

STOP sulla parola VENIRE

Vrc 2.: «Mentire, MENTIRE»

Vrg s.: «La verità è pericolosa [...]»

con arco

"p" mf

(con arco)

CYMBAL I

DUE ARCHI 4"

STOP sulla parola VEDERLO

(con arco) Ped.

"p" mp

5

3

5

5

Campana I

Cym. I

Pipes

Tamburo

Animandosi (♩=60)

Vrg t.: «Bello è dir bugia [...]»

Vrc 1.: «Triste [...] LABBRA»

p sempre

5

3

5

3

5

3

5

5

* Ripetere questa battuta, interrompendo i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «mentire, dunque...Mentire». Riprendere quindi da b. 292

** Ripetere queste battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «della nostra epoca». Riprendere quindi da b. 298

298

Pipes *p sempre*

W. Bl.

Tamburo

(Cymbal)

304

Cym. I

W. Bl.

Tamburo

310

Vrc 2.: «Beatissimo PADRE»

Cym. I

W. Bl.

Tamburo

tremolo con dita

strisciare con unghie

tremolo con dita

strisciare con unghie

tremolo con dita

TAMBURO su GRANCASSA

* Ripetere queste battute, interrompendo i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «studio dell'antichità». Riprendere quindi da b. 310

** Ripetere queste battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «ma ritengo che». Riprendere quindi da b. 318

316

Vrc 2.:
«Ora potrei AGGIUNGERE»

Campana I

Cym. I tremolo con dita

Pipes

Tamburo

"p" < "mp"

p sempre

(Wood blocks)

322

Vrg u.:
«Velo che NASCONDI»

ARCO

Cym. I

Pipes

W. Bl.

Tamburo

p < mp

p < mp

con arco

"p" < "mp"

329

Vrc 2.:
«Se scriverò [...] CONCEPTO»

Campana I

Campana II

Campana III

Campana IV

Vibrafono

ruotare

pp

mf

ruotare

pp

mf

ruotare

pp

mf

ruotare

pp

mf

DUE ARCHI

Vrc 2.:
«Quanti [...] più in PROFONDITÀ»

STOP sulla parola opera

con arco

"p" < "mp"

Ped.

* Ripetere queste battute, stoppando i gesti immediatamente dopo le parole della vrc «dei loro pani?». Riprendere quindi da b. 327

** Ripetere la battuta, stoppando il gesto immediatamente dopo le parole della vrg «smascheri il velo». Riprendere quindi da b. 329



Pandemia 2020 / scena deserta **Breve storia di un progetto nato e mutato dall'emergenza sanitaria ***

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

Pandemia 2020 / scena deserta è un breve video sulla chiusura dei teatri in seguito all'esplosione dell'emergenza sanitaria. Lo abbiamo dedicato a tutti gli operatori del teatro e della musica, attualmente in sofferenza a causa delle limitazioni imposte dalle circostanze per contenere il contagio. Si può visionare all'indirizzo web <<https://www.youtube.com/watch?v=i67nz8l--Vo>>.

È il risultato connesso (ma cronologicamente successivo e da esso distinto) di un workshop realizzato in dad, fra il 15 luglio e il 15 ottobre 2020, e pensato per il corso di laurea in Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. All'iniziativa ha partecipato un ristretto gruppo di studentesse (Vincenza Buonaguro, Livia de Francesco, Giada Esposito, Mariangela Scialò, Benedetta Tramontano), sapientemente guidato da Nera Prota (docente di Scenografia nell'Accademia napoletana) e dalla sua collaboratrice, Rebecca Carlizzi.

La vivacità intellettuale e artistica delle persone coinvolte mi ha consentito di tenere con una certa facilità non solo il corso preparatorio, in cui ho esposto e giustificato teoricamente il progetto del video così come lo avevo concepito *all'inizio* (e fra breve si comprenderà il motivo di questa precisazione), ma anche di orientare e sollecitare le scelte estetiche e performative funzionali alla realizzazione del prodotto finale.

Durante il nostro percorso siamo stati progressivamente incalzati dall'emergenza sanitaria, che ci ha costretto a modificare in itinere i nostri piani. Infatti, nel programma originario – confortato dalle rassicurazioni di Nera Prota – prevedevo la costruzione del modellino in scala di un teatro vuoto, che avrebbe rappresentato il set per le riprese. Ma il peggiorare della situazione epidemica ci ha impedito di reperire uno spazio da adibire a teatro di posa e ha reso problematici gli incontri in presenza fra i soggetti che avrebbero dovuto realizzare le riprese. Dunque: la stessa pandemia, causa di quella chiusura dei teatri che si voleva evocare mobilitando le emozioni, faceva deragliare anche il nostro lavoro. Ma non ci siamo arresi. Nera Prota ed io abbiamo individuato in Benedetta Tramontano la persona adatta a elaborare – utilizzando il materiale iconografico raccolto dal gruppo di lavoro – il bozzetto di un teatro vuoto, che sarebbe diventato l'“oggetto” da “attraversare” con un occhio virtuale.

Immerso nell'ascolto e nella partitura di *Intermezzo* (un brano per chitarra classica e percussioni che Rosalba Quindici ha composto nel 2015 e che già nel maggio 2020, mentre preparavo il workshop, le avevo chiesto di concedermi in uso per farne una delle componenti strutturali del video) e nella contemplazione globale e analitica del disegno di Benedetta Tramontano, ho riscritto interamente la sceneggiatura, considerando (come è mia abitudine in questi casi) immagine e suono due distinte parti di un tutto e facendomi guidare dalle visioni e dalle tinte (realizzate da Benedetta Tramontano con l'acquerello e per stratificazione di colore: una tecnica appresa alla scuola di Nera Prota) in alcuni punti

* Si ripropone qui, con lievi modifiche, il testo pubblicato sul sito dell'ISPF-CNR, nella sezione *Pan/demia. Osservatorio filosofico* (<http://www.ispf.cnr.it/pandemia>), che raccoglie analisi e riflessioni sull'epidemia di Covid-19. Ringrazio Manuela Sanna, Direttore dell'Istituto, per aver dato il consenso alla ripubblicazione.



cupe e piranesiane, in altri vive e in altri sognanti e vagamente allusive nonché dal tintinnio dei crotali, dai trilli leggeri e dalle sonorità a tratti aspre e lancinanti prodotte dall'archetto sulle corde di una chitarra che la partitura di Rosalba Quindici ha trasformato in una sorta di violoncello.¹

Nel progettare le inquadrature e la loro sincronizzazione con la musica, ho voluto anche mostrare della grande “macchina” temporaneamente abbandonata i sentieri misteriosi nelle quinte, ora non più calpestati da macchinisti o da attori e musicisti in attesa di entrare in scena, e richiamare nello spettatore la memoria tattile del legno di cui è fatta la balaustra dei palchi, a cui ci si appoggia mentre si assiste allo spettacolo, e della stoffa che riveste le poltrone.

¹ Il video della versione originale del brano (per chitarra classica sola), nell'interpretazione di Ruben Mattia Santorsa, è reperibile al seguente indirizzo You Tube: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZOcMoXOJZn4>>

Pensare con le mani nell'era digitale

Nera Prota – Benedetta Tramontano*



* In copertina: fotografia di uno studio di Benedetta Tramontano.



Pensare con le mani nell'era digitale

Manualità tra Information Technologies (IT) e creatività umana

Nera Prota

Accademia di Belle Arti di Napoli

Una delle domande che in questi anni ci poniamo sempre più spesso in ambiente accademico artistico è se l'azione che filtra dalla mano attraverso un *mouse*, per agire infine con un cursore in un campo virtuale come uno schermo di un personal computer, possa essere considerata come acquisizione di un'esperienza tecnica o se sia solo un'attività accessoria di uno strumento che ha già una sua tecnica finita, il *software* e l'*hardware*.

Immaginiamo, per puro scopo teorico, di poter ridurre a due tipi fondamentali le relazioni con gli strumenti tecnologici in campo artistico, che – usando due termini inglesi – potremmo definire così:

- Type*, ovvero l'azione di battitura che accomuna la tastiera della macchina da scrivere a quella del pc, fino a strumenti più sensibili come ad esempio un pianoforte;
- Touch*, l'azione che consente diversi gradi di relazione tra la mano, le dita e lo strumento ad esse connesso, come ad esempio apporre una firma digitale o tracciare con un dito una pennellata virtuale su uno schermo *touch* o qualsiasi altra azione che registri il gesto in relazione al supporto, sia esso in ambiente reale o virtuale.

Queste due grandi categorie distinguono l'impersonale *Type* dal personale *Touch*.

Cionondimeno è possibile scrivere una bellissima poesia pigiando i tasti di una macchina da scrivere: dunque questo aspetto separerebbe contenuto e forma dalla loro reciproca implicazione.

La mia firma contiene di fatto informazioni sulla mia personalità; il mio nome digitato con la tastiera è privo di ogni traccia di me.

Le intelligenze artificiali supportano sempre più la creatività in ogni sua forma, musica, grafica, illustrazione e forme multimediali con una sempre maggiore capacità e sensibilità nell'interazione con la persona umana. Tuttavia, quanto spazio resta in un processo creativo virtuale per una relazione empirica tra strumento e persona, e quanto quel processo medesimo rimane monco di una relazione tra corpo, strumento esosomatico e supporto finale?

Questi interrogativi pongono questioni estremamente complesse per le quali non riuscirò sicuramente a dare risposte definitive; posso però tentare se non altro di individuare l'equivoco applicando la mia personale esperienza di insegnamento nelle Accademie di Belle Arti.

Occorre partire prima dall'osservazione delle espressioni creative dei bambini.

Il bambino nativo digitale non ha nessuna difficoltà nell'apprendere l'uso del *mouse* come strumento esosomatico così come intuitivamente, comprende l'utilizzo di penne, pastelli, pennarelli o più semplicemente l'azione delle proprie dita o della propria voce. La sostanziale differenza tra questi due momenti creativi (virtuale o reale) consiste nell'apprendimento e nell'utilizzo di un programma e dei così detti *tools* (fig. 1). Nei *software* di grafica, oltre alla mano che si unisce allo strumento *mouse*, vi è



una serie di strumenti (*tools*), che – opportunamente selezionati (attraverso il movimento della mano che guida il *mouse*) – consentono all’operatore di agire nel campo virtuale con delle rette, delle figure geometriche predeterminate, campendo con colori dati o agendo con sfumature (gradienti) attraverso il movimento di cursori virtuali. La finestra con cui accedere a questi strumenti di fatto non è già più esosomatica ma virtuale, il suo utilizzo consente di assemblare e costruire secondo concetti e principi che corrispondono a una serie preordinata, per quanto vasta, di possibilità. Nei sistemi più avanzati il *mouse* è sostituito da una speciale penna o dalle dita che agiscono nella selezione dei *tools* direttamente sullo schermo digitale interattivo. Si tratta comunque di campionature, sia in campo grafico che musicale, cui attingere per selezionare suoni o effetti precedentemente archiviati anche in “depositi” immensi (*big data*), secondo le capacità dei creatori del *software*.

È evidente che il bambino o l’adulto che adopera uno strumento digitale sta apprendendo l’utilizzo di un *software* specifico, e non è detto che tali esperienze siano esportabili in un *software* diverso. È l’operatore stesso a dover in qualche modo estrarre qualcosa dalle potenzialità della macchina per ottenere alcuni risultati, sacrificando così l’esplorazione di un proprio repertorio linguistico espressivo. Rinunciando dunque a esperire la consistenza e le dimensioni del foglio, l’impugnatura dello strumento e il tipo di pressione che esercita nel campo reale, chi crea rinuncia inoltre a tutti quegli “errori” e pentimenti che sono cambi di rotta di un pensiero in itinere: ripetibilità o irripetibilità del segno linguistico (le dita della mano nei disegni dei bambini e il crescente numero di dita che essi riescono a raffigurare); costituzione e riutilizzo di un archivio personale e soggettivo (fig. 2).

Certo una firma è eseguibile su una superficie digitale, ma quale esperienza sedimenti questo gesto nell’arricchimento delle capacità umane, non lo sappiamo. Estrarre una forma parzialmente preconfezionata da una macchina è qualcosa di molto diverso dal riempire di contenuto una forma che si genera nel complesso sistema di relazioni nervose e sensibili innescate da un fare empirico-manuale: ad es., quando si strofina del gesso sul cartone.

Dunque ipotizzando un futuro distopico in cui i bambini siano privati di strumenti e supporti reali per le loro esplorazioni creative, potremmo immaginare che il loro linguaggio espressivo sia reso arido, privo di reale esperienza e della personale costruzione di un proprio segno linguistico. Spingendosi oltre ogni immaginazione futura: se vi fosse una macchina in grado di estrarre direttamente dal nostro cervello la nostra creatività per dargli forma, questa forma sarebbe impersonale. Non è forse già tale l’universo immersivo psichico dei *videogames*? Eppure proprio l’esperienza e gli studi dei *Game Transfer Phenomena* dimostano che

l’esperienza virtuale può essere efficace nel modificare la percezione delle nostre capacità... se non le nostre capacità effettive.¹

E ancora:

Ne risulta quindi una zona psichica di liminalità tra il reale e il virtuale che attribuisce all’identità in primis la capacità di permettere all’utente di sperimentare un vissuto all’interno di un ambiente che differisce da quello fisico, in cui si trova il suo corpo.²

¹ S. Triberti – L. Argenton, *Psicologia dei videogiochi*, Apogeo, Milano, 2013, p. 89.

² *Ivi*, p. 25.



Del resto prima di pilotare un Boing i piloti sperimentano il volo in speciali macchine simulatrici e le più moderne tecnologie informatiche consentono di operare chirurgicamente a distanza attraverso un sistema di realtà virtuale (fig. 3). Addirittura, osservando un gatto alle prese con dei topi virtuali che si spostano su uno schermo, notiamo che essi inseguono la preda rappresentata aggirando lo schermo stesso, allorché il finto topo esce di campo: in sostanza, essi lo vanno a cercare nel campo delle realtà. Questa zona di liminalità tra reale e virtuale è qualcosa di congenito alla vista e ai suoi inganni indipendentemente dal grado di evoluzione della specie.

Tornando ad analizzare il processo di formazione in ambito accademico, artistico e professionale, possiamo dire che, da un lato, il soggetto può apprendere l'utilizzo di *software* (CAD, Maya, Photoshop, Illustrator, ecc.), dall'altro, può sviluppare un proprio universo irripetibile, casuale e imprevedibile attraverso lo studio delle proprie emozioni nel gioco complesso di relazioni tra corpo, strumenti e supporti reali.

Nel corso degli ultimi vent'anni si è voluto sostenere che una determinata abilità, per essere riconosciuta e applicata in ambito lavorativo, debba essere connessa a competenze pertinenti all'utilizzo di *software* sempre più specifici, esplicitamente dichiarate nei curricula professionali, spesso unitamente al possesso di licenze d'uso e di titoli conclusivi di appositi corsi di formazione e aggiornamento. Si profila così la sicurezza – per il datore di lavoro – che il soggetto in cerca di occupazione in campo artistico potrà essere un manovratore di terminale efficace e, proprio in quanto ritenuto in possesso di un bagaglio standard di competenze artistico-informatiche, sostituibile. Non si punta, dunque, all'unicità nei risultati di una ricerca personale nel rapporto fra tra strumento e prodotto, ma si resta nei confini omologati e omologanti dell'organizzazione e delle potenzialità del *software*. Saranno altre le componenti – non espresse in campo artistico – che giocheranno a favore del soggetto e legate ai tratti della sua personalità.

Dunque, se da un lato sembrerebbe che la tecnica artistica si possa evolvere empiricamente in modo estremamente più imprevedibile e vario, nello sviluppo del rapporto fisico fra oggetti e supporti reali, dall'altro, l'intrecciarsi delle prassi artistiche con il mercato rende sempre più indispensabile l'interazione con le macchine secondo protocolli certi, condivisi, generalizzanti. Non è un caso che le forme dell'immaginario collettivo e le visioni della cultura egemonizzata dai sistemi di mercato finiscano un po' per somigliarsi tutte. L'omologazione di un risultato vendibile è preordinata già alla fonte dagli strumenti che lo creano. Tutto questo dividere la personalità dai propri risultati rappresenta già un rischio legato a quel futuro distopico a cui accennavo in precedenza.

Questo preambolo ci conduce a un concetto che ritengo possa rappresentare una possibile soluzione del problema e che possiamo sintetizzare in queste parole significative ed efficaci: «pensare con le mani».³

Per spiegare questo concetto provo a utilizzare un esempio storico che mette a confronto due diverse possibilità di relazione con la macchina. Il 22 marzo del 1895 i fratelli Lumière presentarono il loro Cinematografo dinanzi ai 200 spettatori della Società per il progresso. I due fratelli erano riusciti a unire molte delle tecnologie dell'epoca in un unico magnifico strumento. La luce, la fotografia, le pellicole perforate e infine il movimento alternato delle griffe che trascinano la pellicola secondo un tempo preciso, imitato da quello delle macchine da cucire: furono questi gli ingredienti necessari per la loro invenzione. Prendiamo dunque questo come esempio di produzione industriale di una macchina che ancora non ha

³ A. Balzola – P. Rosa, *L'arte fuori di sé*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 146.



nessuna specifica valenza, se non quella di essere in grado di riprodurre un'immagine fotografica in movimento.

Quello stesso giorno tra i 200 spettatori della Società per il progresso assisté alla meraviglia un mago professionista, un prestigiatore invitato da Lumière padre a partecipare al grande evento: questo distinto signore si chiamava Georges Méliès.

Quando, con non poche difficoltà, Méliès riuscì a impadronirsi di una cinepresa e della pellicola, iniziò una grande avventura artistica. Il consumato prestigiatore non si limitò a usare la macchina, si “sporco le mani”; iniziò a tagliare e ricucire frammenti di pellicole girate in momenti diversi, giocò con tutte quelle soluzioni a lui care provenienti dal campo dell'illusionismo; colorò la pellicola a mano, animò l'animato, inventò gli effetti speciali e soprattutto costruì racconti fantastici.

In questa vicenda è chiaro che, se da un lato abbiamo la fabbrica che produce la macchina, dall'altro abbiamo l'artista tecnologico che con le mani agisce nella ricostruzione della macchina stessa e degli elementi che la compongono procedendo empiricamente, sperimentando e rielaborandone il senso. Questa differenza di approccio costituirà lo spartiacque tra cinema industriale e cinema sperimentale o d'autore (fig. 4). Il cinema industriale sarà destinato a subire nel tempo dei precisi protocolli esecutivi, le inquadrature, i movimenti di macchina, il montaggio e la funzione della musica saranno catalogati, così come le dinamiche di scrittura stessa nella sceneggiatura, secondo codici e stilemi inalterabili. Come a dire, creato l'*hardware* (cinematografo) si è poi creato il *software* (produzione cinematografica). Nonostante questo irrigidimento delle dinamiche di utilizzo, moltissimi artisti sono riusciti a manomettere il dispositivo produttivo reinventandolo (pensiamo a personaggi come Orson Welles, gli autori della *Novelle vague*, Pier Paolo Pasolini, Peter Greenaway) o a spingerlo verso soluzioni estreme (gli artisti del cinema sperimentale come Alberto Grifi o quelli impegnati nella produzione della più recente video arte).

Nella più vasta e conosciuta applicazione del cinema, il regista cinematografico potrebbe rischiare di divenire una sorta di portatore sano di tecnologie finite e – come in una distopia ambientata nel futuro – di trasformarsi in parte integrante di una macchina in grado di ricostruire immagini come proiezioni del pensiero, utilizzando una strumentazione finita, impersonale e del tutto prevedibile. Da un certo punto di vista tutti i grandi registi si sono distinti per la loro capacità di violare le convenzioni imposte dai protocolli standard.

Ma torniamo all'artista tecnologico, ovvero quello che dovrebbe formarsi in ambito accademico artistico, qualora scegliesse di cimentarsi con le cosiddette nuove tecnologie.

L'arte tecnologica non abolisce la manualità, ma rilancia la pratica del fare e la pratica del disegno in una nuova dimensione progettuale.⁴

Questa acuta osservazione di Andrea Balzola e Paolo Rosa ci accompagna nell'esplorazione di un mondo ai più sconosciuto: i laboratori degli artisti tecnologici, nei quali si sfata il mito di un ambiente asettico in cui silenziosi e ordinati operatori definiscono le loro idee interagendo con terminali e programmi precostituiti (fig. 5).

L'artista tecnologico è qualcuno che non lavora solo di testa ma “mette le mani in pasta”. Conserva la manualità tradizionale del pittore e dello scultore nella pratica del disegno e sviluppa una diversa manualità artigianale

⁴ *Ibid.*



per lavorare sulle macchine, smonta computer e manipola schede elettroniche, sperimenta la combinazione di diversi *software* per applicazioni inedite, cerca e usa interfacce di materiali diversi, naturali e artificiali.⁵

Nella sua forma più estrema l'arte diventa postumana in questa rielaborazione del suo senso, mi riferisco ad artisti tecnologici come Stelarc (fig. 6). A questo proposito bisogna ricordare che, se da un lato occorre evidenziare l'equivoco che vede l'arte tecnologica come mero utilizzo di *software* e macchine precostituite, dall'altro è necessario sfatare il mito che gli architetti rappresentativi della più sfrenata modernità si nutrano di stimoli provenienti dalle potenzialità dei moderni *software* 3d. L'esempio più illuminante in questa direzione proviene dalla storia e dal lavoro dell'architetto Zaha Hadid. Di sicuro i suoi progetti visionari sembrano provenire da un film di fantascienza, e perciò hanno tutta l'aria di essere inimmaginabili senza l'avvento dei moderni sistemi di modellazione tridimensionale offerti da una vasta gamma di *software* in commercio.

La Serpentine Gallery di Londra nel marzo del 2017 presentò una vasta retrospettiva di dipinti e disegni della Hadid. La mostra svelava che le origini del suo complesso immaginario espressivo nascevano dalla passione per la pittura e che nei suoi lavori artistici era possibile rintracciare le influenze di Kasimir Malevich, Tatlin e Rodchenko. La mostra esponeva dipinti, schizzi architettonici e manoscritti da cui si evinceva tutto il suo personalissimo e astratto percorso artistico e tutto il suo originalissimo archivio di segni. Il suo linguaggio, dunque, si origina dall'astrattismo (figg. 7, 8, 9, 10, 11).

Nonostante continui nell'approccio pittorico, Hadid ora ricorre anche al computer, i software più avanzati permettono di aprire il paesaggio, presentandolo in visione panoramica, in carrellata, con deviazioni, rallentamenti e accelerazioni. Per molti aspetti la tecnologia informatica porta a compimento quanto annunciato da Benjamin.⁶

Dunque il mezzo tecnologico riproduce e modella, in forma di presentazione e infine di materiale esecutivo tecnico, qualcosa di già esistente e di già ampiamente sperimentato attraverso tecniche tradizionali quali il disegno, la pittura o la fotografia. All'apice del suo successo, Hadid si trova a gestire una complessa fabbrica di design, progettazione architettonica e moda e in questo processo produttivo si avvale di centinaia di dipendenti affidandosi anche alle possibilità aperte dall'uso del computer.

A conclusione di questo mio ragionamento, vorrei sottolineare come siano uniche e originali le strade di chi abbia alle spalle un'esperienza artistica e creativa centrata sull'espressione di sé attraverso quella maturata manualità che consente di apprendere a “pensare con le mani” e di mettere in intima relazione il sistema fisico e psichico di chi crea con gli strumenti e i supporti reali. Di contro, non si può non constatare quanto siano prevedibili le sorti di chi abbia imparato a estrarre contenuti e forme da un dispositivo preorganizzato.⁷

Chiunque studi, per praticare una professione, dovrebbe passare attraverso un lungo periodo di erranza, di ricerca personale, individuale. In quest'ottica le tecnologie informatiche non sono stampelle di una perduta abilità, ma meccanismi di riproduzione di un proprio stile.

⁵ *Ibid.*

⁶ A. Betsky, *Introduzione*, in Z. Hadid, *L'opera completa*, Rizzoli, Milano, 2010, p.12.

⁷ Esempio di quanto la “mano libera” possa sollecitare lo sviluppo di un tratto artistico personale è il lavoro della mia allieva, Benedetta Tramontano, che qui si presenta a seguire.



Oggi ci troviamo affacciati sul baratro di un futuro impreveduto, che senza volontà di alcuno sembra spingerci a forza verso un'esistenza virtuale, video-conferenziale, in cui i nostri corpi sono solo rappresentati – così come ogni altra nostra attività – attraverso uno schermo, mediati da un codice binario fatto di miliardi di 01 pari al numero di microtransistor nano-tecnologici che reagiscono alle nostre forme e voci ricostruendoci altrove in forma eterea. Mai come ora la dimensione dello spazio virtuale sembra prendere il sopravvento su quello urbano, fisico, abitato. Mai come ora occorre invertire la rotta e recuperare tutto ciò che di questa realtà materica è ancora recuperabile e che sembra andare in frantumi, diluito in una rete sempre più potente e minacciata da tecnologie ormai sfuggite di mano, che, come nel mito dell'apprendista stregone, ci si ritorcono contro. Se da un lato si rendono necessari sempre più tecnici in grado di gestire le macchine, dall'altro ritengo siano altrettanto necessarie forme di pensiero anarchico e dissidente in grado di salvare l'umano nel suo senso più profondo e primigenio.

Per dirla con Daniel Rabreau:

Strumento obbligato delle scienze e delle arti, il disegno resta una delle fonti privilegiate della storia della civiltà, in tutti i domini in cui la mano dell'uomo s'è diletta a creare figure. Mezzo d'espressione del pensiero, esso è comunemente accettato come linguaggio, a partire dalla scrittura geroglifica fino alle metamorfosi del più individuale immaginario artistico. Indispensabile all'erudito come all'operaio, informatore per definizione.⁸

Come la voce, il disegno è unico e rappresentativo di una personalità (figg. 12, 13), non è del bel disegno che si parla ma del disegno come linguaggio, come timbro, tonalità, forma riconoscibile e personale. Laddove si scoraggia l'uso di un linguaggio, perché ritenuto imperfetto o lacunoso, esso si perde e si arriva al mutismo: ciò avviene nei sistemi scolastici col disegno e ahimè finanche nelle accademie. Si tratta dunque di recuperare un'abilità millenaria, uno strumento che inizia nelle epoche più antiche, nelle caverne preistoriche, dove i nostri antenati si raccontavano il mondo intorno al fuoco, circondati da meravigliose raffigurazioni.

Dipingere è un po' come un gioco infantile: è qualcosa che accade fuori e coinvolge gli altri; si espande nel mondo; è qualcosa di esplosivo e non si spegne o si accende, resta nel mondo; non è quel pozzo nero in cui la nostra forma si perde inghiottita da un dispositivo che, una volta spento, diviene nero specchio delle nostre brame, portale di un altrove. Basti pensare alle vecchie fotografie chimiche e meccaniche che una volta arredavano le nostre case con le loro cornici che segnavano l'epoca della foto e con essa sbiadivano. Come ricorda opportunamente Massimo Fusillo, «il feticcio memoriale... evoca una visione dell'arte come sopravvivenza, cenere viva, urgenza della memoria».⁹ Altra cosa è la memoria virtuale, pozzo senza fondo, immenso archivio polveroso assente al nostro sguardo sulla realtà (figg. 14, 15).

⁸ D. Rabreau, *I disegni di architettura del Settecento*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 2001, p. 7.

⁹ M. Fusillo, *Feticci*, il Mulino, Bologna, 2013, p. 47.

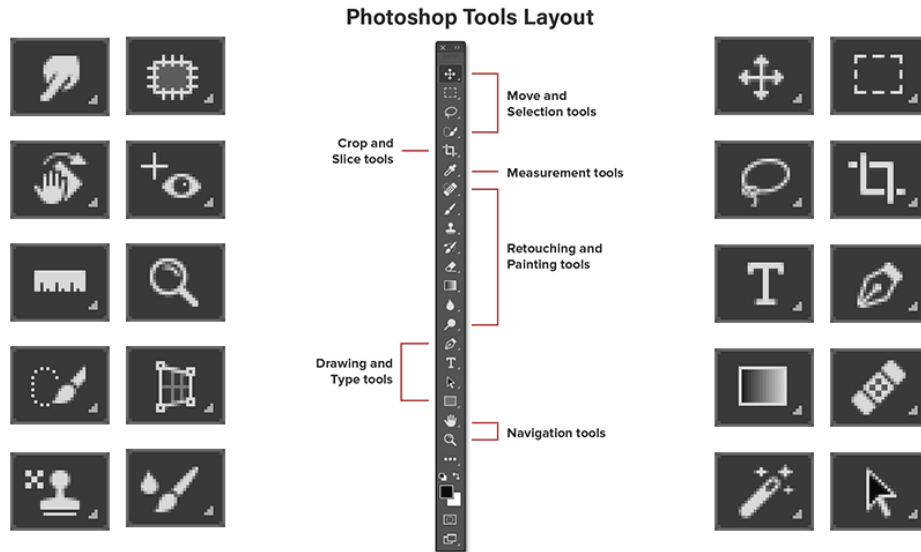


Figura 1.

I *tools*, strumenti virtuali selezionabili con le dita o con l'uso del *mouse*



Figura 2.

In questo disegno il bambino raffigura le mani, i volti e i corpi secondo un proprio archivio di segni e azzarda alcuni caratteri di scrittura anche essi attinti a un proprio codice espressivo



Figura 3.
Simulatore di AW169 di Leonardo

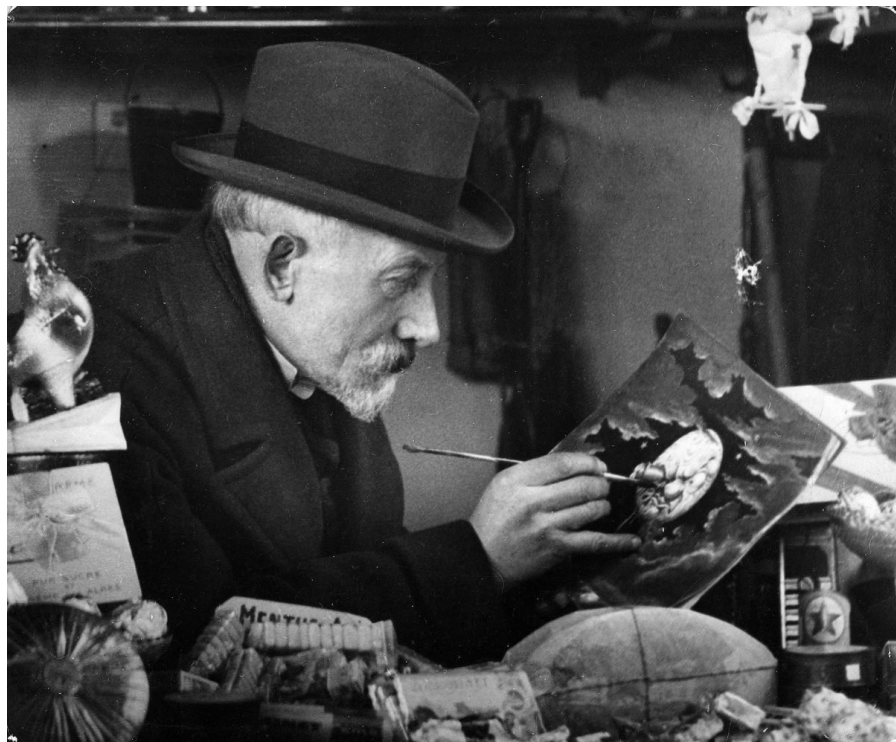


Figura 4.
George Méliès dipinge un suo bozzetto



Figura 5.
I due pionieri delle arti tecnologiche Steina e Woody Vasulka nel loro studio



Figura 6.
Stelarc, *Extracorporo*



Figura 7.
Opere pittoriche dell'architetto Zaha Hadid



Figura 8.
Dipinto su tela di Zaha Hadid



Figura 9.
Dipinto su tela di Zaha Hadid



Figura 10.
Quaderni di schizzi di Zaha Hadid

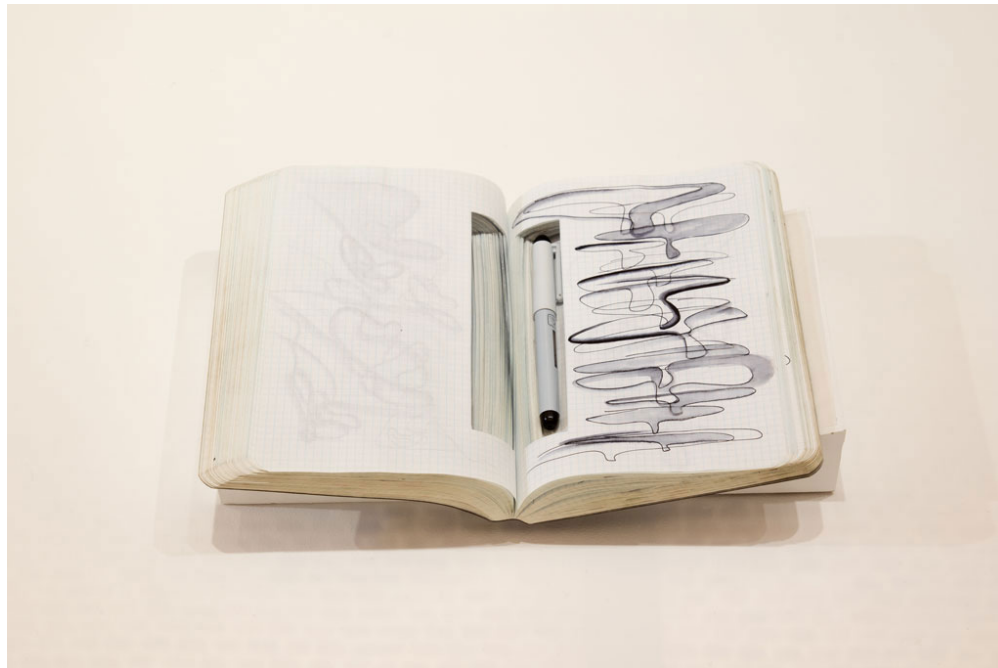


Figura 11.
Quaderni di schizzi di Zaha Hadid



Figura 12.
Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), architettura di fantasia, penna, inchiostro bruno, inchiostro acquarellato



Figura 13.
Giovanni Battista Piranesi, dettaglio calligrafico da fig. 12



Figura 14.
Studentessa del corso triennale di Scenografia durante la realizzazione di un workshop



Figura 15.
Fotografia chimica con cornice decorata (feticcio memoriale)



Pensare con le mani nell'era digitale

Ricerca stilistica e scelte personali

Tecla: un'evocazione visuale in tre bozzetti di una città invisibile di Italo Calvino*

Benedetta Tramontano

Accademia di Belle Arti di Napoli

È sicuramente difficile ricreare e plasmare le idee che si formano in qualche parte remota della mente durante una lettura. Ancor più lo è quando il libro che si ha fra le mani è *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino, dove metropoli immaginarie – descritte da un transepolitano Marco Polo – si susseguono, eccitando di continuo la fantasia del lettore. In questo mio lavoro ho tentato di rendere “visibile” “l’invisibile” *Tecla*: la città-cantiere. L’ho fatto in una prospettiva del tutto soggettiva e dunque rinunciando in partenza a qualsiasi (improbabile) pretesa meramente rappresentativa. Il processo creativo ha attraversato diverse fasi, nel corso delle quali ho toccato con mano e preso coscienza di nozioni e problematiche che precedentemente non vedevo o osservavo impaurita soltanto da lontano.

Ho scelto di soffermarmi sulla parte più artistica e libera del lavoro scenografico: la realizzazione dei bozzetti. Il primo approccio è stato caratterizzato da una fase centrata esclusivamente su schizzi molto essenziali, necessari a mettere in chiaro i miei pensieri, per giungere in seguito alla realizzazione di una sorta di *storyboard* che mi ha consentito di visualizzare *Tecla* attraverso una serie di disegni preparatori in sequenza, i quali – a loro volta – hanno rappresentato la base per la sintesi delle diverse inquadrature, la scelta dei colori da utilizzare e la definizione dell’aspetto da far assumere alla città nella sua interezza. (figg. 1, 2).

Era diventato un po’ come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni; tutto finiva per trasformarsi in immagini di città: i libri che leggevo, le esposizioni d’arte che visitavo, le discussioni con gli amici.¹

Queste parole di Calvino, tratte dalla *Presentazione*, descrivono una metodologia simile a quella da me usata per la creazione dei miei disegni di *Tecla*. Ho tracciato, con tratto forte e deciso – prima nella mia mente e poi sul foglio –, in maniera del tutto astratta e quasi impulsiva, la veduta della mia città-cantiere (*Tecla*, appunto),² seguendo e affidandomi all’istintività della fantasia, lasciandomi libera di vedere e percepire dentro di me i mille aspetti dell’invisibile.

Il mio personale intento è stato quello di ricreare in uno spazio aperto il cantiere in continua evoluzione, vissuto e contemporaneamente senza tempo, ponendovi al suo interno strutture e macchinari che non fossero riconducibili a un’epoca precisa, ma anzi suscitassero fascino e curiosità nell’osservatore proprio per la loro indeterminatezza storico-temporale.

* Estratto dalla tesi di laurea triennale in Scenografia intitolata: *Costruire città invisibili. La città e il cielo: Tecla*, Accademia di Belle Arti di Napoli, 2020. Relatrice: Nera Prota, che voglio qui ringraziare per avermi tenacemente esortato e pazientemente guidato a “conoscere me stessa” attraverso l’esercizio della “mano libera”.

¹ I. Calvino, *Presentazione*, in Id., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016⁷, p. VI.

² Cfr. Id., *Le città e il cielo. 3.*, *ivi*, p. 124.



La storia con i suoi grandi artisti e ingegneri mi è stata di aiuto. In particolare, non potevo ignorare il lascito di Leonardo Da Vinci. I suoi disegni, realizzati proprio per creare macchinari da cantiere e raccolti qualche anno fa in un libro,³ mi sono stati di non poco aiuto nella fase iniziale del mio lavoro: una fase di sicuro connotata in senso più artistico che progettuale. Così come non potevo non rimanere affascinata dagli schizzi veloci e immediati di Giovanni Battista Piranesi, dalle sue ciclopiche ricostruzioni storiche e fantastiche: sollecitazioni preziose per stimolare l'immaginazione e indirizzarla verso qualcosa di nuovo e personale (figg. 3, 4, 5, 6, 7).

In questo mio lavoro ho voluto enfatizzare la curiosità e la suggestione del paesaggio, ricercandole non soltanto attraverso la selezione della prospettiva visuale, ma anche e soprattutto attraverso la tecnica di colorazione e la tavolozza cromatica prescelte. Ogni bozzetto – in totale tre – presenta un punto di vista coincidente con l'occhio di un visitatore immaginario. Nel primo e nel secondo ho voluto instaurare un contatto più stretto e ravvicinato tra la città-cantiere e il presunto ospite, offrendogli la possibilità di scoprire *Tecla*, non con spavalderia ma con quasi timorosa cautela: la stessa di chi guarda incuriosito, ma di nascosto, qualcosa di affascinante e stupefacente (figg. 8, 9).

Richiesto e atteso dal Marco Polo calviniano in visita, il progetto architettonico – che giustifica l'esistenza e anche il fine dell'enorme agglomerato di impalcature –, con il calar del sole e l'incombere della notte, si svelerà essere la realizzazione del cantiere stesso, senz'altro scopo se non quello di stagliarsi sullo sfondo di un cielo stellato sconfinato, mozzafiato. Questa apparizione conclusiva mi ha spinto a concepire, per il terzo bozzetto, un punto di vista più ampio, aperto sulla notte bagnata dalla luce degli astri (fig. 10).

Come ho già detto, l'atmosfera che ho cercato di creare è frutto anche del tipo di tecnica, di disegno e di colorazione utilizzati. Ogni città nel libro appartiene a una categoria. *Tecla* rientra in quella indicata come *le città e il cielo*. Non a caso, quindi, tutti e tre i bozzetti condividono l'effetto di controluce, la soluzione – a mio avviso – più adatta per porre l'attenzione sull'unico elemento configurato (pur nella sua infinità), svettante sull'incompiutezza della città: il cielo. Questa scelta è in un certo senso confortata dalle parole stesse di Calvino, quando fa dire al narratore: «Il lavoro cessa al tramonto. Scende la notte sul cantiere».⁴ Quando il giorno è finito, la città non è più gremita di operai affaccendanti nei più disparati compiti: riposa muta nel buio trapuntato di piccole luci. Ed è proprio la notte il momento più importante, l'ora in cui la realtà lascia spazio al sogno e all'immaginazione: l'ora in cui l'invisibile diventa visibile.

Dopo il tramonto, sulle terrazze della reggia, Marco Polo esponeva al sovrano le risultanze delle sue ambascerie. D'abitudine il Gran Kan terminava le sue sere assaporando a occhi socchiusi questi racconti finché il suo primo sbadiglio non dava il segnale al corteo dei paggi d'accendere le fiaccole per guidare il sovrano al Padiglione dell'Augusto Sonno.⁵

Ho tentato, inoltre, di ricreare attraverso i colori un'atmosfera sognante; nello specifico con l'uso dell'acquerello e dei suoi toni pastello, ben visibili anche grazie al formato scelto (50x70), che mi ha consentito di avere spazio sufficiente per la realizzazione di dettagli e particolari. La decisione connessa

³ Cfr. L. da Vinci, *Tirari e alzari. Macchine da cantiere*, a cura di A. Neuwahl e A. Bernardoni., Ubi Maior, Loro Ciuffenna (Ar), 2014.

⁴ I. Calvino, *op. cit.*, p. 124.

⁵ *Ivi*, p. 85.



di adoperare la china mi ha dato la possibilità di realizzare grandi giochi chiaroscurali di ombre e sprazzi di luce, esaltando gli elementi più vicini e facendo sprofondare nell'orizzonte quelli più lontani.

Da un punto di vista strettamente progettuale, per la realizzazione di pianta, prospetto (scala 1:200) e sviluppo di un particolare (scala 1:50), la decisione di non utilizzare Autocad è stata puramente estetica, dettata da un mio gusto personale. Contro la staticità e la freddezza del disegno tecnico-digitale, ho ritenuto che la natura emozionale e fascinosa (per chi lo fa e chi lo guarda) del bozzetto fosse più in sintonia con lo stile visionario che mi proponevo di realizzare e che peraltro il libro di Calvino sembra confermare nel suo insieme (figg. 11, 12).

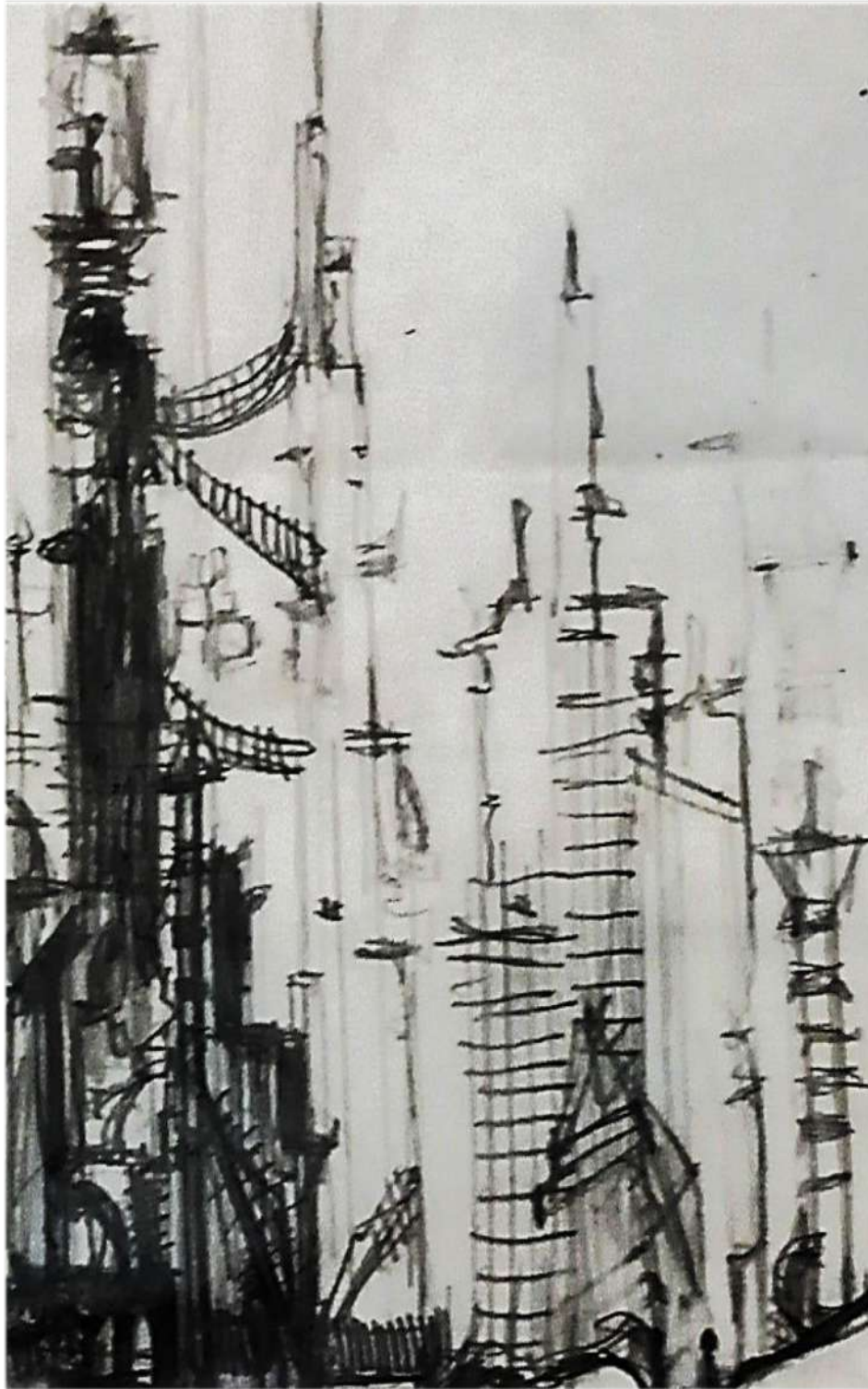


Figura 1.
Benedetta Tramontano, schizzo preparatorio



Figura 2.
Benedetta Tramontano, schizzo preparatorio

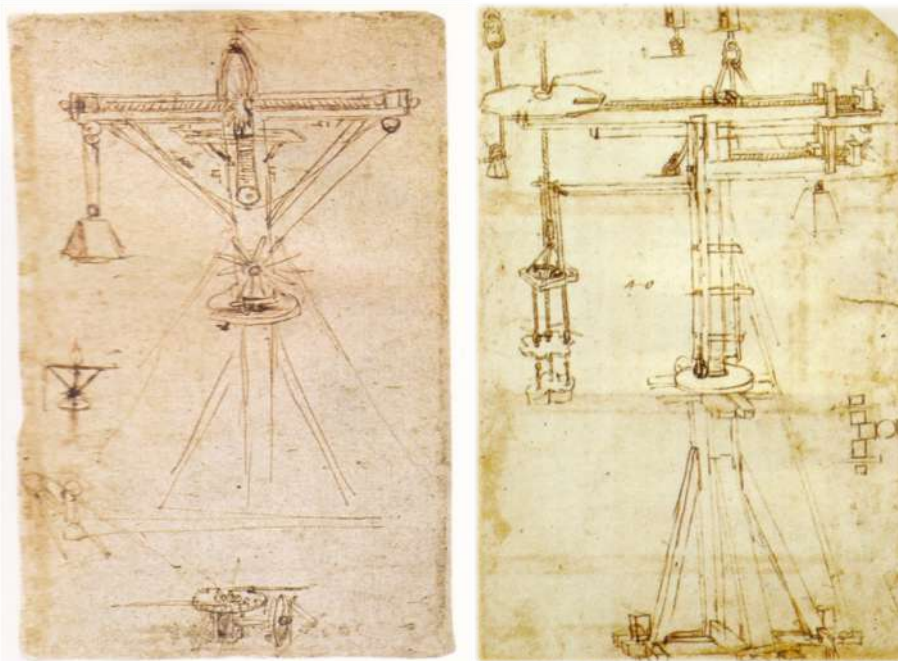
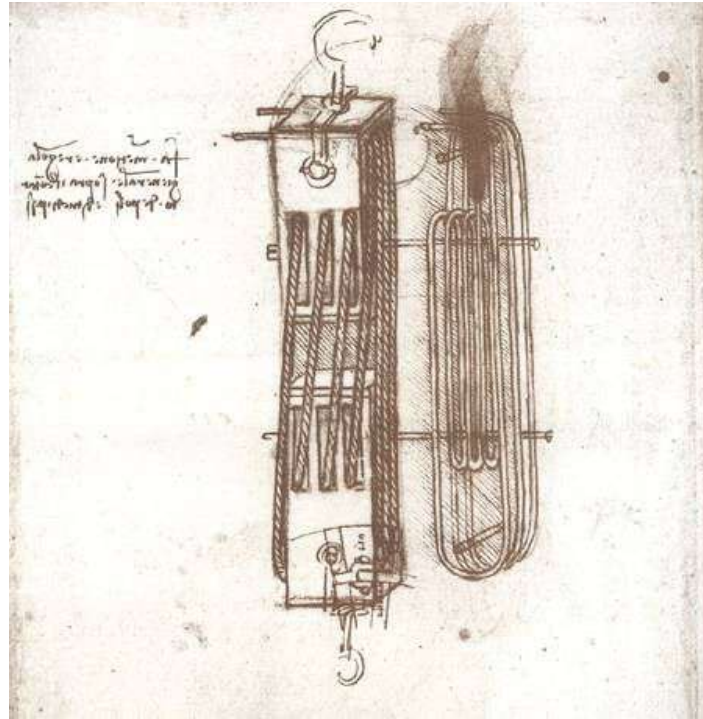


Figure 3. 4. e 5.
Disegni di Leonardo Da Vinci

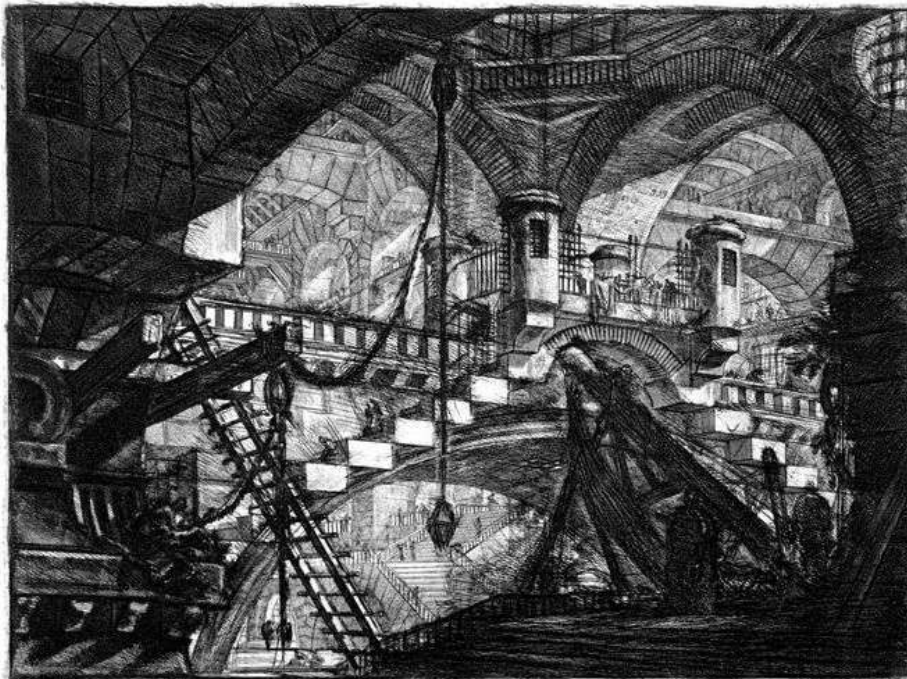


Figure 6. e 7.
Giovanni Battista Piranesi, carceri di invenzione

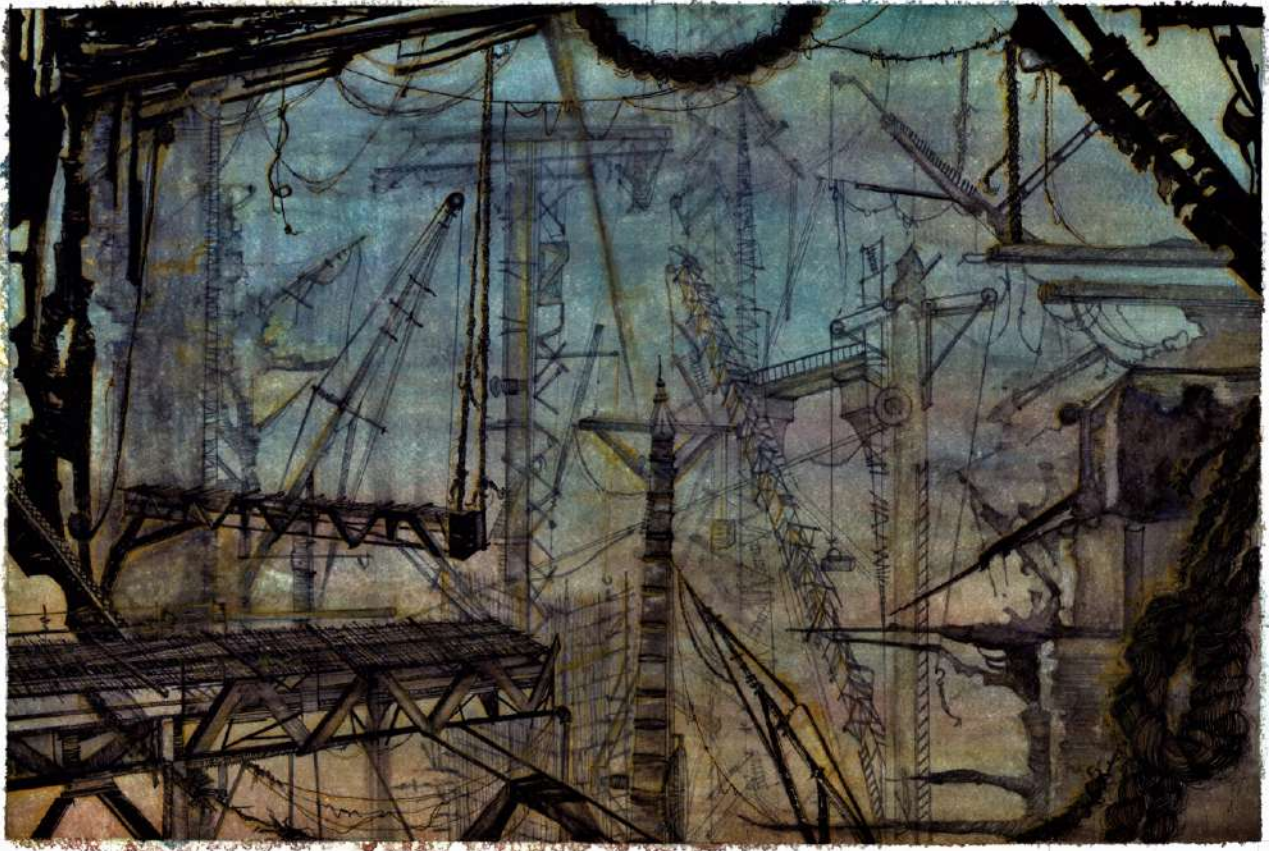


Figura 8.
Benedetta Tramontano, *Tecla*, bozzetto n. 1



Figura 9.
Benedetta Tramontano, *Tecla*, bozzetto n. 2

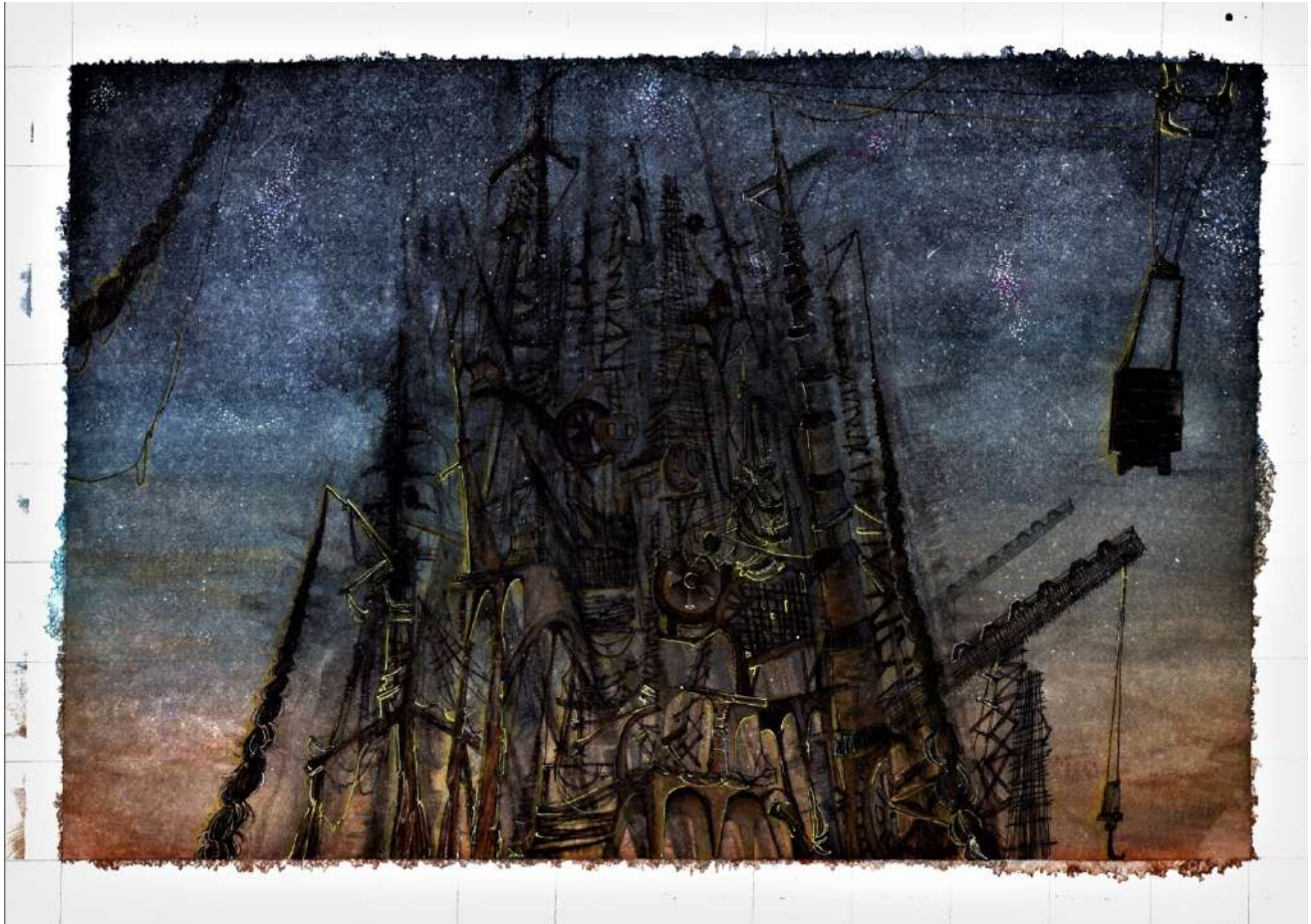


Figura 10.
Benedetta Tramontano, *Tecla*, bozzetto n. 3

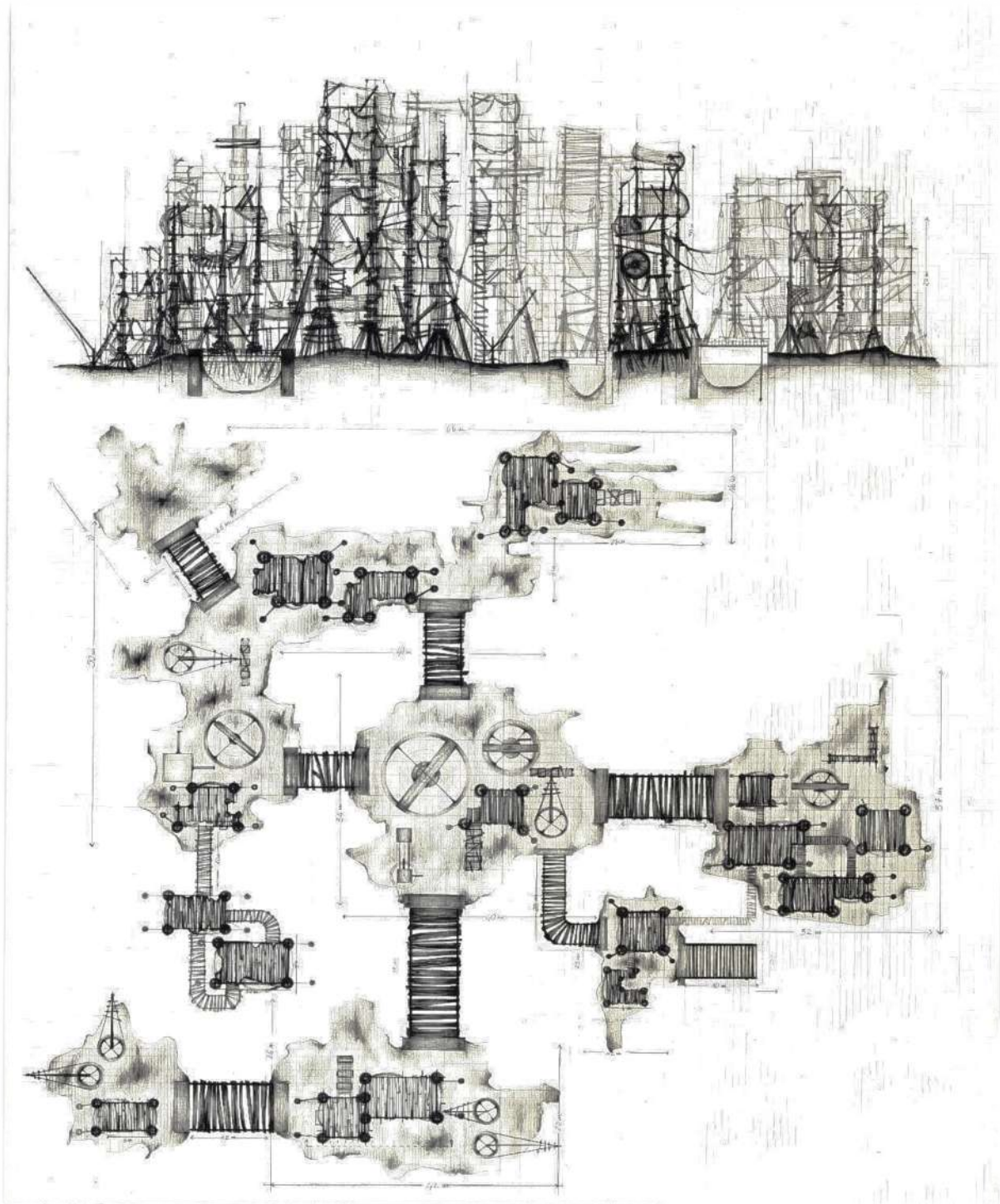


Figura 11.
Benedetta Tramontano, *Tecla*, studio della pianta e del prospetto, scala 1:200

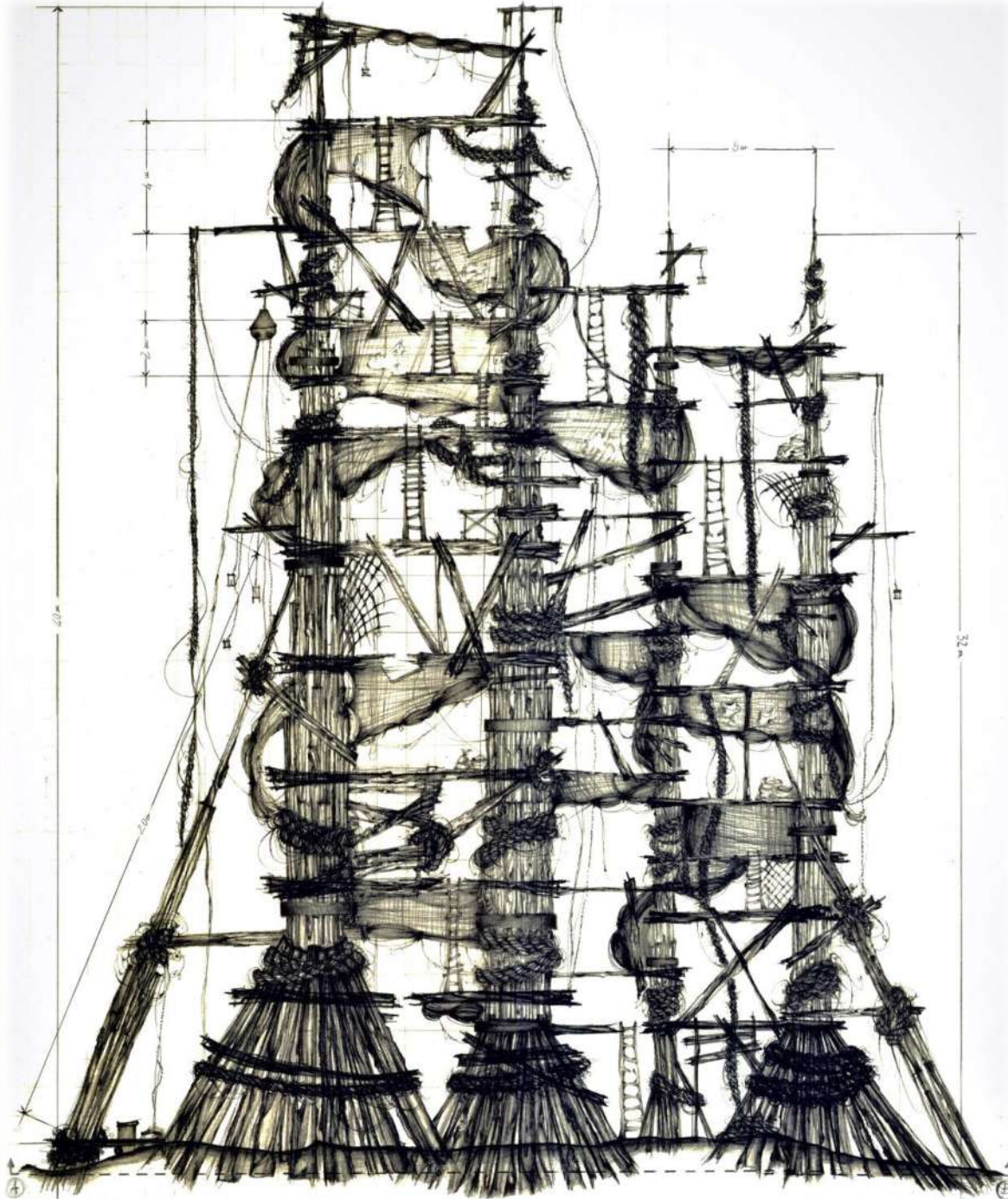


Figura 12.
Benedetta Tramontano, *Tecla*, particolare dettagliato della fig. 11



Un ascolto iniziatico Conversazione tra un filosofo e un compositore sulla musica acusmatica *

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

Giancarlo Turaccio

Conservatorio Statale di Musica di Salerno
“Giuseppe Martucci”

*...la prima conseguenza del mezzo tecnologico
è quella di provocare una riflessione su se stessi...*

Luciano Berio¹

ROSARIO DIANA: *Musica “acusmatica” ... L’aggettivo ci fa sprofondare nella notte dei tempi. Evoca le cognizioni, gli usi e i costumi di quella nebulosa che fu nella nostra Magna Grecia, fra il VI e il IV secolo a.C., la cosiddetta Scuola pitagorica, il cui leggendario fondatore – com’è noto – non scrisse nulla. Ákousma è letteralmente “ciò che si ode”; akoùsmata, nella tradizione del pitagorismo, erano i precetti attribuiti a Pitagora, catalogati per tipologia da Giamblico, un filosofo greco neopitagorico e neoplatonico vissuto fra il III e il IV secolo d.C. Secondo una distinzione ancora controversa, acusmatici erano i discepoli che potevano solo ascoltare le lezioni e seguire pedissequamente gli insegnamenti sintetizzati negli akoùsmata; matematici, quelli che erano ammessi a conoscere le profondità della dottrina e obbligati a mantenere su di essa il massimo riserbo. Organizzati quasi come un ordine religioso, i Pitagorici imponevano agli allievi principianti l’esercizio – non facile da apprendere – del tacere e dell’ascoltare; sottratto ai loro occhi da una tenda, il maestro impartiva la lezione. Questa consuetudine conferiva sacralità alla parola, isolandola dalla propria fonte umana, e, nel contempo, impediva che percezioni estranee e fuorvianti interferissero con quella uditiva. Eccellenti studiosi di armonia e di acustica, oltre naturalmente che di matematica, individuarono le relazioni numeriche intercorrenti fra i suoni all’ottava, alla quinta e alla quarta. Sostenevano, inoltre, che la rotazione regolare dei cieli producesse una musica celeste di sfere, che non riusciamo a sentire per l’insufficienza del nostro udito (secondo alcuni di loro) o perché troppo assuefatti al suo suono (secondo altri). C’è molta carne al fuoco, come vedi... Ti chiedo, dunque, cosa conserva la musica acusmatica di questo antico sapere?*

GIANCARLO TURACCIO: Così come le lezioni di Pitagora erano acusmatiche, in quanto richiedevano la completa attenzione verso la parola, isolando il discorso da qualsiasi altro contesto, la *musica acusmatica* si pone il compito di sollecitare l’ascolto come fonte primaria di comprensione, restituendo all’orecchio la totale responsabilità della percezione. Il suono viene così estrapolato da ogni altro ambito che possa rimandare a diverse testimonianze sensibili, prima di tutto quella visiva, e la concentrazione è tutta focalizzata verso l’ascolto. La musica acusmatica, in tal senso, è una musica tecnologica che viene sempre fruita attraverso altoparlanti: in tal modo resta nascosta all’ascoltatore la reale origine del suono.

* Si ripropone qui un testo uscito in versione cartacea in *Fronesis* 8, 15 (gennaio-giugno 2012), pp. 37-41. Si ringrazia il Direttore della rivista, Mascia Cardelli, per aver acconsentito alla ripubblicazione.

¹ «La creazione è un lungo viaggio». *Intervista di Patrick Szersnovicz* (1996), in L. Berio, *Interviste e colloqui*, a cura di V.C. Ottomano, Einaudi, Torino, 2017, pp. 347-354, qui p. 348.



Diffusa attraverso casse acustiche, la musica viene sempre prodotta in assenza della sua reale causa, lontana nello spazio e nel tempo dalla fonte che ne ha costituito la genesi. In tal modo il suono viene svincolato dal punto di vista semantico e linguistico dalla sua fonte originaria e può essere reso concreto alla stregua di un oggetto sonoro. È evidente che una musica di questo tipo non può che nascere nell'ambito delle tecnologie di fissaggio e riproduzione del suono e, in senso lato, possiamo dire che inglobi tutte le musiche fissate su un supporto e riprodotte attraverso mezzi tecnologici. In questo caso gli altoparlanti rappresentano una metafora della tenda dietro la quale Pitagora si celava per impartire lezioni ai suoi discepoli. E proprio come per i Pitagorici, con la loro consuetudine a questo ascolto per così dire *al buio*, la musica acusmatica pone al centro della propria attenzione l'*ascolto*, il dato *percettivo-uditivo*. Nel senso più dotto del termine, la *musica acusmatica* è specificamente una musica prodotta in studio, che utilizza strumenti elettronici per la generazione, la registrazione e la manipolazione del materiale sonoro. Materiali analogici e digitali, sintetizzati e campionati vengono elaborati, montati e fissati su un supporto per poi essere eseguiti attraverso altoparlanti. Il primo a utilizzare il termine *musica acusmatica* per le sue prime composizioni elettroacustiche degli anni '50 fu Pierre Schaeffer, riprendendo una definizione del poeta Jérôme Peignot.

Direi che, nell'accezione intesa dai compositori elettronici, la musica acusmatica rappresenti la fase terminale di un percorso che ha messo al centro dell'attenzione l'*ascolto musicale* e che ha visto un progressivo mutamento nel modo di intendere la musica: si è passati da una consuetudine che metteva al centro dell'attenzione la prassi del *far musica*, a una società in cui la principale prerogativa in tal senso è diventata l'*ascoltare*.

R.D.: *Se comprendo bene, dalla tua risposta emergono due significati paralleli ma diversi di musica centrata su di una percezione "depurata" da altri distrattori sensibili. Da un lato c'è, dunque, la musica acusmatica in senso stretto, quella elaborata dai "compositori elettronici" da te chiamati in causa; dall'altro, c'è una prassi generalizzata e diffusa che vede l'ascolto musicale realizzato oggi prevalentemente attraverso la riproduzione tecnologica (cd, dvd, mp3, ecc.). Non del tutto cessati, ma certo caduti in disgrazia il "fare musica" e la frequentazione dei concerti come fonti generatrici privilegiate, sembrerebbe che tutta la musica attuale, dal punto di vista della sua fruizione, possa dirsi acusmatica, seppure in senso lato. Non amo i giochi di parole, ma qui la tentazione è troppo forte: potremmo forse parlare di "musica acusmatica" e di "acusmatica della musica"...*

G.T.: Certo, è proprio così. Oggi siamo tutti degli acusmatici. La quasi totalità della musica con cui veniamo a contatto proviene da altoparlanti (radio, impianti hi-fi, lettori digitali, ecc.). Anche se nell'epoca attuale il fenomeno assume proporzioni gigantesche, questa pratica si è affermata con una certa gradualità e ha avuto inizio con la possibilità di fissare e riprodurre il suono. L'invenzione della fonografia, quindi, rappresenta la vera data di nascita se non della *musica acusmatica*, sicuramente dell'*ascolto acusmatico*. La possibilità infatti di fissare i suoni su un supporto per poi riprodurli in un tempo differito, costituiva una vera e propria rivoluzione in campo musicale e donava al suono una rinnovata configurazione connessa a una nuova rilevanza ontologica: da fenomeno sfuggente, che si sviluppa nel tempo e tende a svanire, ad *oggetto sonoro*, dotato di una propria materialità e, come tale, suscettibile di ascolti reiterati, frazionati, rallentati, nonché – naturalmente – di manipolazioni e lavorazioni di tipo concreto.



R.D.: *Quello che dici è di estremo interesse. Mi soffermerei soprattutto su quella che indichi come “una rinnovata configurazione connessa ad una nuova rilevanza ontologica” del suono, resa possibile dal fissaggio del suono. È proprio quest’ultimo a consentire che la “sventurata musica [...] che si va consumando mentre ch’ella nasce” – per dirla con le parole efficaci di Leonardo da Vinci – riduca di molto e quasi superi del tutto la sua strutturale volatilità. In tal senso un grande servizio viene reso alla musica dai mezzi tecnologici di riproduzione del suono. Ci troviamo, dunque, agli antipodi – e direi che possiamo esserne soddisfatti – rispetto alla posizione espressa da Walter Benjamin nel saggio del ’36 su L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica.*

G.T.: Non c’è dubbio. Già negli anni Cinquanta i compositori avevano intuito le potenzialità del mezzo e si erano appropriati di queste tecnologie, che da mezzi di *riproduzione* furono usati come nuovi mezzi di *produzione* del suono. È da allora, da quando negli studi di fonologia si cominciò a fare uso dei mezzi di riproduzione del suono a fini creativi e non documentali, che possiamo cominciare a parlare di una musica tecnologica, nata con strumenti tecnologici e diffusa con mezzi tecnologici: ovvero una *musica acusmatica*. Infatti, anche se il termine, come genere di musica elettronica a sé stante ha trovato piena diffusione solo intorno alla metà degli anni ’70 soprattutto nei paesi francofoni (Francia, Belgio, Quebec), è in seno alle prime sperimentazioni di musica elettronica negli studi di fonologia degli anni ’50, che nasce la musica acusmatica. Prima di tutto a partire dagli esperimenti di *musica concreta* realizzati da Pierre Schaeffer e dai suoi collaboratori a Parigi, al GRM (Groupe de Recherches Musicales).

R.D.: *Dunque le nuove tecnologie acustiche diventano strumenti poetici e non meramente riproduttivi. Quale materiale sonoro si utilizza e si manipola?*

G.T.: I suoni diffusi da altoparlanti vengono prodotti in studio e sono di natura molteplice. Suoni concreti ripresi da microfoni, suoni strumentali e vocali variamente trattati e trasformati, suoni elettronici, ecc. La sperimentazione nella musica acusmatica tende normalmente a usare suoni non usuali, manipolati, ibridi, inauditi. In origine nei primi esperimenti si lasciava molto spazio ai rumori. Emblematicamente si ricorda il 5 ottobre del 1948, data in cui Pierre Schaeffer trasmise i suoi *Cinq études de bruits* dalla radio francese, come nascita ufficiale della *musica concreta*. Ma a tutti gli effetti la composizione di Schaeffer è un primo esempio di musica acusmatica. Come si evince dal titolo, questi studi pongono al centro della sperimentazione il rumore. Schaeffer utilizzò come materiali di partenza suoni provenienti dall’archivio radiofonico presso cui lavorava più altri suoni tradizionali. Così i suoi materiali *concreti* di base erano costituiti da suoni di pianoforte, voci, colpi di tosse, misti a rumori di pentole, rumori di locomotiva, ecc. Li registrò e ne sperimentò la trasformazione attraverso manipolazioni che utilizzavano i mezzi di riproduzione dell’epoca, in questo caso niente di più del comune giradischi. Le possibilità di modificazione erano tuttavia piuttosto deboli e circoscritte e riguardavano: la variazione di velocità del disco con la conseguente variazione di altezza; la possibilità di miscelare più segnali sonori anche in maniera ricorsiva; l’utilizzo della ripetizione continua di un frammento registrato, mediante l’uso del solco chiuso sul disco e poco altro. Ne venne fuori una composizione interamente concepita con i mezzi tecnologici di riproduzione e registrazione del suono, che fu diffusa attraverso la radio, un media acusmatico per eccellenza. D’altronde proprio Schaeffer parla di acusmatica nel suo *Traité des objets musicaux* (il quarto capitolo del I libro del suo trattato s’intitola appunto: *L’acusmatique*).



R.D.: *Hai prima accennato ai “suoni concreti”, il materiale della cosiddetta “musica concreta”. Ti chiederei di indicare in generale i nuovi confini del suono definiti dalle innovazioni introdotte da Schaeffer. È chiaro: l’alfabeto sonoro si espande ben oltre l’orizzonte – certo ampio ma al tempo stesso circoscritto – delle altezze e dei timbri codificati dalla tradizione musicale occidentale.*

G.T.: Negli esperimenti di Schaeffer i materiali erano *concreti*, poiché erano preesistenti: venivano derivati sia dalla musica tradizionale, sia da rumori o suoni ambientali. Inoltre con l’accezione *concreto* si voleva sottolineare la tangibilità di elementi, come il suono, inteso come *oggetto sonoro*, o di azioni, quali l’*ascolto attivo*, rispetto a classificazioni della musica tradizionale che insistevano su categorie astratte quali, armonia, contrappunto, ecc..

La musica dei suoni fissati, pone sullo stesso piano tutti i suoni possibili, attinge alla totalità dell’universo sonoro. Quindi suono concreto non designava necessariamente, come a volte si crede, un suono naturale. Il termine “concreto” era usato per sottolineare il fatto che si utilizzava un suono nella totalità dei suoi caratteri. In tal senso anche un pianoforte è un suono concreto, purché sfrutti tutte le sue peculiarità percettibili e non solo quelle astratte notate in partitura.

Questo è quello che Schaeffer considerava un *oggetto sonoro*, ossia un suono dai contorni ben delineati, di cui si richiama la natura materiale attraverso un processo di astrazione dalla sua causa. Esso è rappresentato dal suono in sé, non dall’oggetto materiale da cui proviene, quindi è un fenomeno acusmatico.

R.D.: *Potremmo, dunque, dire: “concreto” sta per “reale”, “integrale”, percepito “in carne ed ossa”, e come tale registrato; “astratto” sta per “pensato”, “immaginato” in alcune delle sue componenti e perciò non nella totalità del suo darsi: quindi “parziale”, e come tale fissato sulla partitura. Questo approccio, però, non può non introdurre sostanziali modifiche nei procedimenti compositivi. Non trovi?*

G.T.: Rispetto alla situazione acusmatica, nella composizione tradizionale è possibile pensare soltanto a un numero molto ristretto di strumenti musicali, i cui comportamenti vengono organizzati attraverso un sistema prescrittivo molto rigido di scrittura musicale. L’esecuzione è poi affidata a un interprete che decodifica l’apparato simbolico contenuto nella partitura e ne restituisce un ascolto musicale. Ciò che radicalmente cambia nella musica acusmatica è la possibilità di attingere a un universo timbrico praticamente infinito, a parte quello degli strumenti e voci tradizionali.

Ma fissare un suono su un supporto significava anche rendere materiale il suono, trasformarlo in un oggetto ben decifrabile e manipolabile. La dimensione temporale della musica lasciava il posto alla dimensione spaziale del supporto (si pensi ad esempio al suono registrato su un nastro magnetico). Il tempo si faceva metafora dello spazio. Manipolando lo spazio si poteva manipolare il tempo. Tagliare, frammentare il nastro fino a ridurre il suono a una dimensione *particellare*, ricomporlo, leggerlo al contrario – rendendo così reversibile il tempo – operare tagli obliqui per le dissolvenze e le assolvenze: tutte queste operazioni artigianali ricordano molto da vicino gli usi della scrittura musicale su carta ed è ravvisabile un parallelo fra questa condizione e i primordi della notazione musicale nell’XI secolo. La notazione, infatti, in origine nasceva come ausilio all’esecuzione musicale, come sostegno alla memoria dei cantori. Solo successivamente si perfezionò, raffinandosi al punto da diventare un mezzo indispensabile per i compositori, che altrimenti non avrebbero potuto immaginare ed edificare le complesse architetture sonore espresse nelle loro partiture. La notazione musicale da tecnica per la memorizzazione divenne una tecnologia per la composizione, un mezzo indispensabile per la scrittura:



si pensi alle imitazioni a specchio, ai canoni retrogradi, enigmatici e a tutto ciò che attiene agli artifici contrappuntistici tipici di certa scrittura polifonica, tutti procedimenti inimmaginabili se non messi per iscritto su carta.

Analogamente, ma circa otto secoli dopo, la tecnologia per il fissaggio del suono nasceva come mezzo per la memorizzazione di dati (si pensi all'industria discografica), ma nel giro di pochi decenni i compositori se ne impossessarono trasformandola in un nuovo straordinario mezzo di ausilio alla composizione musicale. Questi strumenti da mezzi di riproduzione furono utilizzati come mezzi di produzione del suono, evidenziando sempre più la profondità e la complessità della materia sonora, che assumeva una dimensione quasi *plastica* e rendeva le opere acustiche sempre più vicine a delle vere e proprie *sculture sonore*.

Quello che accade nelle opere acustiche di oggi è un *aggiornamento* e un esponenziale ampliamento di queste possibilità, dettate soprattutto dalle moderne tecnologie digitali mediante l'uso dei computer.

Composizioni musicali, nate in questi contesti, spesso non prevedono più l'uso di alcun testo scritto, poiché è il testo sonoro stesso che diventa oggetto e contenuto del messaggio musicale. Testo sonoro che, fissato su un supporto (disco, nastro o memoria digitale che sia), viene proiettato nello spazio in un'esecuzione che – rispetto allo schema della composizione tradizionale – spesso riduce fortemente, se non annulla del tutto, l'atto performativo. L'assenza di un testo scritto, che aveva rappresentato per secoli il punto centrale su cui faceva leva la tradizione della musica colta occidentale, fa assurgere la musica riprodotta e amplificata elettricamente a un diverso statuto che ne determina quasi una condizione di nuova oralità.

R.D.: *Schaeffer intitola la sua opera "musicale" più importante Traité des objets musicaux. Come va inteso per lui l'"oggetto sonoro"?*

G.T.: L'oggetto sonoro non è rappresentato propriamente dal segnale acustico. Esso è invece costituito dall'immagine sonora che noi ne percepiamo. In questo Schaeffer, nel suo *Traité des objets musicaux* – che tu hai ricordato e che fu pubblicato nel 1966 –, rifacendosi alla fenomenologia husserliana, illustra meticolosamente, e a volte con qualche contraddizione, gli aspetti più problematici legati all'*oggetto sonoro* e all'*ascolto acustico*. In particolare individua la possibilità di una prassi di ascolto con i mezzi tecnologici, che possa investigare l'oggetto sonoro in se stesso, con ascolti reiterati. Solo così si può tendenzialmente liberare il suono dalla sua causa ed epurare l'ascolto da condizionamenti e sovrastrutture. È grazie a questo ritorno – di matrice squisitamente fenomenologica – all'origine, all'oggetto stesso, mediante l'attività intenzionale dell'ascolto che determina esperienza e quindi conoscenza, che l'oggetto sonoro *si rivela* nella sua vera essenza. Oltretutto questo primato dell'orecchio attraverso la ripetizione dell'osservazione acustica, possibile nel nuovo ambiente tecnologico, può di conseguenza riformare anche la teoria della composizione che deve essere, secondo Schaeffer, fondata proprio su una prassi dell'ascolto.

Il punto importante di quest'analisi è l'idea che la definizione di un oggetto sonoro è determinata non dalla sua misurazione o descrizione fisica in quanto segnale acustico, bensì dall'effetto che esso produce sul nostro orecchio, dall'immagine sonora che ne ricaviamo attraverso la mediazione del nostro ascolto. Quindi più che di un'analisi acustica, si tratta di una descrizione psicoacustica. La portata rivoluzionaria di un ascolto di tal genere si può cogliere ovviamente soltanto vivendo un'*esperienza acustica*. In tal senso il termine *acustico*, ripreso dai Pitagorici, assume per Schaeffer quasi un valore iniziatico.



R.D.: *Vorrei ritornare su di un punto che abbiamo già toccato. In tutto il tuo discorso serpeggia una distinzione che forse è il caso di rendere esplicita. La mia impressione è che tu voglia differenziare l'“ascolto acusmatico”, una categoria molto più ampia e comprensiva, dalla “musica acusmatica”, un vero e proprio genere musicale, dai confini ben delineati, di cui abbiamo tracciato le principali linee di sviluppo. Non è così?*

G.T.: È proprio così. Per ascolto acusmatico potremmo intendere quel fenomeno che ingloba tutte le modalità di ascolto dettate dai mezzi tecnologici di riproduzione del suono. Sono media acusmatici per eccellenza: la radio, i dischi, i nastri, i cd e tutto quanto altro è legato oggi alla riproduzione digitale del suono. Anche il comune telefono assume i tratti di un media acusmatico! Si capisce ora perché prima si faceva coincidere la data di nascita dell'ascolto acusmatico con l'invenzione della fonografia. Effettivamente da quel lontano dicembre del 1877, anno in cui Thomas Alva Edison annunciò l'invenzione del fonografo, l'evoluzione della tecnologia della registrazione ha raggiunto un tale grado di perfezione da influenzare nel profondo il nostro modo di percepire e concepire la musica, rendendo l'idea del suono riprodotto non solo prevalente nella fruizione, ma quasi coincidente con l'idea stessa di musica. È da allora, da quando cioè il suono ha cominciato a girare prima nei fonografi meccanici, poi nei circuiti elettrici e ad essere poi commercializzato e venduto, che si è sperimentata una condizione di ascolto inedita, che pone il ricevente lontano dalla fonte reale del suono e rende in qualche modo *materiale*, quella che per secoli è stata l'arte immateriale per eccellenza: la musica. È emblematico che Edison, riferendosi all'effetto sonoro ottenuto dal fonografo di sua invenzione, lo definisse *Canned Sound*, letteralmente *suono inscatolato*.

R.D.: *Possiamo, quindi, affermare che con il fonografo di Edison siamo di fronte a una vera e propria svolta epocale per l'ascolto musicale.*

G.T.: Direi proprio di sì. Prima dell'invenzione della fonografia, l'unico modo di venire a contatto con il suono, l'unico modo in cui si poteva produrre musica, era legato all'esecuzione dal vivo. Facevano eccezione le varie macchine musicali, organi meccanici, carillon, pianini a rullo, ecc. La musica era inseparabilmente connessa all'atto della sua produzione e di conseguenza indissolubilmente legata alla specificità del luogo e dell'attimo.

Poi ci fu l'avvento della riproduzione sonora. *Non andate più a teatro!* – così più o meno recitava una pubblicità di un *teatrofono* di fine '800 – *Perché potete ascoltare i più valenti artisti stando comodamente seduti a casa vostra.* Il teatrofono era un apparecchio costruito con la tecnologia del fonografo che, sfruttando le linee telefoniche, trasmetteva a distanza spettacoli musicali in diretta dai principali teatri. Nel corso degli anni fu completamente soppiantato dalla radio.

In ogni caso, la possibilità di fissare i suoni su un supporto, innesca una serie di mutamenti profondi che investono i più disparati ambiti della comunicazione sonora. Per esempio, si capisce perché prima dell'invenzione della fonografia fosse così diffusa la pratica del far musica insieme anche a livello dilettantistico. Il dilettantismo musicale dei secoli passati, nella migliore accezione del termine, nasceva in primo luogo da quest'esigenza: produrre musica, *far esistere il suono*. Si pensi ai salotti musicali dell'Ottocento, alle esecuzioni domestiche, al gran fiorire della musica da camera, al proliferare delle riduzioni per pochi strumenti o per pianoforte a quattro mani delle composizioni orchestrali e operistiche.



Successivamente le bande da giro si fecero carico di portare la musica dei teatri anche nei piccoli centri in cui i teatri non c'erano, o presso quel pubblico che non si poteva permettere apparecchi fonografici e, più tardi, radiofonici. Di qui, dunque, il moltiplicarsi delle bande musicali di inizio '900.

Ebbene, è possibile intuire la reale portata del fenomeno proprio notando come tutte queste antiche prassi nell'epoca attuale si siano progressivamente attenuate, fino quasi a scomparire, proprio in relazione al progressivo sviluppo dei mezzi di riproduzione di massa del suono.

Le conseguenze di questo fenomeno sul piano sociologico e della comunicazione generalizzata sono sotto gli occhi di tutti. Esse hanno naturalmente molteplici ricadute sia positive che negative. Tuttavia se pensiamo alle moderne tecnologie digitali e alla possibilità di poter disporre di musica in qualsiasi momento, in qualsiasi luogo e di qualsiasi genere, non possiamo non accogliere con grande favore l'uso diffuso di questi mezzi. Si pensi agli esiti sul piano della conoscenza della musica: dell'interpretazione, della musicologia, dell'etnomusicologia e naturalmente della composizione. A dispetto di qualsiasi pericolo di livellamento, a mio avviso l'ascolto musicale non è mai stato così vario ed eterogeneo come nella nostra epoca.

R.D.: *I mezzi tecnologici di ri/produzione del suono diventano così vere e proprie protesi capaci di estendere e approfondire la conoscenza musicale. Al tempo stesso, la diffusione generalizzata dell'ascolto in assenza della fonte sonora originaria sembra rendere acusmatica anche quella musica non pensata e composta con intenti specificamente acusmatici. Nelle condizioni attuali della fruizione musicale, così come tu le hai delineate, l'ascolto di una sinfonia di Beethoven diventa acusmatico, anche se il compositore – per i limiti tecnologici della propria epoca – non poteva nemmeno pensarla in quella veste.*

G.T.: Certo: è proprio questo il punto! Direi che *acusmatica* definisce genericamente una condizione di ascolto (*esperienza acusmatica, ascolto acusmatico*). *Musica acusmatica* è una musica nata per essere diffusa ed esperita in condizioni del genere, cioè in assenza delle fonti, solo in presenza del suono, e in particolare della riproduzione tecnologica del suono. Per venire al tuo esempio, una sinfonia di Beethoven non è di certo *musica acusmatica*, ma nella storia recente della cultura musicale occidentale, cioè in ambiente tecnologico di massa, può darsene spesso un'esperienza acusmatica. Ascoltare il finale della *Nona* al buio, di fronte a un impianto stereo molto potente, a un volume ben più forte della condizione di ascolto normale, con frequenze gravi più gonfie e presenti di quanto sia possibile in una sala da concerto, è certamente qualcosa che ha poco a che vedere con Beethoven, e molto con le condizioni tecnologiche dell'ascolto. L'esperienza del suono che se ne ha, per innumerevoli motivi, a prescindere dalla *fedeltà*, che è anzi sempre direi programmaticamente tradita (anche se commercialmente necessaria, ideologica), è certamente *acusmatica*, sebbene quella musica non sia nata per quel tipo di ascolto; né ovviamente quel tipo di ascolto era conosciuto a quel compositore.

R.D.: *Quanto incide oggi il complesso delle tecnologie musicali attualmente disponibili sull'attività del compositore?*

G.T.: Questo ci induce a riflettere su un altro aspetto, legato all'influenza esercitata sulla produzione dei compositori dall'ascolto in ambiente tecnologico, che condiziona profondamente la reale percezione e immaginazione del pensiero musicale. Essi tendono a immaginare e mettere in partitura idee musicali



che si rivelano ben lontane dal reale esito dell'esecuzione e molto vicine invece a un'illusione di ascolto dettata dai mezzi tecnologici.

Un tempo i compositori usavano come supporto alla composizione l'organo, il clavicembalo, il pianoforte e con questi strumenti magari immaginavano complesse strutture orchestrali. Era comune pratica saper suonare uno strumento a tastiera come ausilio alla composizione. Oggi sempre meno si pratica lo strumento e si usano invece tastiere, campionatori, computer con software dedicati, che raggiungono buoni livelli di imitazione degli strumenti tradizionali. Il problema è che, nel caso del clavicembalo o del pianoforte si trattava chiaramente di strumenti atti a simulare, ridurre, un pensiero più complesso da sviluppare nell'atto della composizione e non vi era alcuna possibilità di equivoco in tal senso. Invece le raffinate simulazioni che oggi si possono ottenere con le librerie di campioni, le sofisticate riproduzioni dei software di composizione assistita al computer, rischiano di far perdere di vista questo concetto di riduzione, di simulazione, di prova. L'abitudine all'ascolto in ambiente tecnologico rischia di corrompere l'immaginazione del compositore che finisce per rappresentarsi sonorità falsate, che non corrisponderanno mai al risultato di una reale esecuzione. Si corre insomma il rischio di scambiare i mezzi con i fini, il virtuale con il reale. Nell'era della duplicazione la copia sostituisce l'originale e impone se stessa come modello di riferimento.

R.D.: *Nell'orizzonte così articolato e complesso della musica acusmatica in senso stretto, come si viene delineando la figura dell'interprete-esecutore e come si configura la prassi del concerto? È possibile recuperare quell'"aura" di cui parla Benjamin? Nel porti quest'ultima domanda, non posso però fare a meno di osservare che il saggio benjaminiano, nello stigmatizzare la "riproducibilità tecnica", guarda soprattutto – e la cosa non è certo priva di conseguenze e forzature teoretiche – alla pittura (e alla moltiplicazione delle immagini implementata dalla fotografia) e al cinema (confrontato con il teatro), senza considerare che la musica in generale, per la sua volatilità – non potendo trovare un luogo deputato al suo accadere e permanere (come può essere la sala museale per un quadro o una scultura) –, esiste solo nel fenomeno riproduttivo, che nel suo caso è "produzione reiterata" e fondamento di sussistenza.*

G.T.: Le modalità di fruizione collettiva della musica acusmatica si sono delineate con chiarezza a partire dalla seconda metà degli anni '70. Da allora si è prestata un'attenzione via via crescente all'aspetto dell'esecuzione dal vivo dei lavori acusmatici: una proiezione del suono nello spazio del concerto, sotto la direzione di un interprete al mixer. Nel corso degli anni sono stati messi a punto diversi sistemi per la proiezione del suono, per la musica elettroacustica. Il più famoso di questi è l'*Acousmonium*, un'orchestra di proiettori sonori, ideato da François Bayle al GRM di Parigi nel 1974. Nato dalle esigenze di diffusione e interpretazione della musica acusmatica, l'*Acousmonium* corrisponde a una vera e propria *orchestra di altoparlanti* di diversa grandezza, potenza, colore sonoro, che sono sparsi lungo la scena e fra il pubblico. Il direttore di quest'orchestra di altoparlanti alla regia del suono proietta nello spazio acustico il lavoro acusmatico, valorizzando le caratteristiche del pezzo e dell'ambiente sonoro in cui viene eseguito. Ne scaturisce un'interpretazione sensibile alle sfumature dinamiche, di colore, densità, con un'attenzione particolare agli aspetti legati alla spazializzazione. La sensazione che se ne ricava è di un'esperienza acusmatica totale, che esalta la percezione dello spazio multidimensionale ed enfatizza quella *intenzionalità dell'ascolto*, una pratica che Bayle definisce *puro ascolto*, che era stata avviata proprio dai primi esperimenti di Schaeffer. In queste condizioni, in uno spazio idoneo, al buio o con luci basse, magari liberi di muoversi fra le linee cangianti dello spazio acustico del concerto o comunque non



vincolati al tradizionale *posto a sedere*, l'interprete stabilisce quasi uno stato di fusione emotiva con il pubblico, che ne influenza l'operato. È così che si può ricostruire un'esperienza di spettacolo che restituisce a tutti gli effetti la dignità dell'ascolto *in concerto*, ridà unicità all'evento artistico e contribuisce al recupero di quell'"aura" che Benjamin nel suo famoso saggio, da te richiamato, aveva indicato come la principale vittima della riproduzione tecnologica dell'arte.

Oggi forse, a mio avviso, l'accezione dal sapore dotto di *acusmatico*, riferito appunto ad un certo tipo di condizione di ascolto del suono, potrebbe anche essere considerata culturalmente acquisita nel termine più generico di *hi-tech immersivo*. Un'esperienza immersiva, non solo nel suono; un *ambiente immersivo* come nella realtà virtuale e nel cinema di effetti sonori e visivi. È in questa direzione, dal sapore totale e sinestetico, che si può immaginare un reale sviluppo della musica acusmatica. Una musica che richiede sperimentazione, ricerca, contaminazione, utilizzo di spazi dedicati e che rende il concerto acusmatico un'esperienza sempre più distante dal tradizionale ascolto e sempre più vicina a un'arte *acusmatica*. Un'arte, come indica Bayle, *dei suoni proiettati* (spesso definita *cinema per le orecchie*), in cui lo spazio acustico diventa un imprescindibile elemento sintattico dell'apparato sonoro.

Riferimenti bibliografici:

- Aa. Vv., *Ouir, écouter, entendre. Comprendre d'après Schaeffer*, Buchet-Chastel, Paris, 1999.
- A. Barbone, *Musica e filosofia nel pitagorismo*, La Scuola di Pitagora, Napoli, 2009.
- F. Bayle, *Musique acousmatique*, Buchet-Chastel, Paris, 1993.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino, 2012, pp. 17-73.
- M. Chion, *Guide des objets sonores*, Buchet-Chastel, Paris, 1983.
- Id., *Musica, media, e tecnologia*, il Saggiatore, Milano, 1996.
- Id., *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Edizioni Interculturali Uno, Roma, 2004.
- C. Cox – D. Warner (Eds.), *Audio culture. Readings in Modern Music*, Continuum Press, New York, 2004.
- F. Delalande, *Le condotte musicali*, a cura di G. Guardabasso e L. Marconi, Clueb, Bologna, 1993.
- Id., *Dalla nota al suono. La seconda rivoluzione tecnologica della musica*, a cura di M. Disoteo, Franco Angeli, Milano, 2010.
- Pitagorici antichi. Testimonianze e frammenti*, a cura di M. Timpanaro Cardini, Bompiani, Milano, 2010.
- E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, 3 voll., Einaudi, Torino, 1976-1982³.
- P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Editions du Seuil, Paris, 1966.

Video esemplificativi consigliati dagli Autori:

Francis Dhomont, *Phoenix XXI* (2016)
<https://www.youtube.com/watch?v=hdcSd_CkCGg>

François Bayle, *Trois andantes* (1982)
<<https://www.youtube.com/watch?v=YNIfMeUPgkQ>>



Ricordo di Bruno Maderna (1920-1973) a cento anni dalla nascita

Gianvincenzo Cresta – Tommaso Rossi





Ricordo di Bruno Maderna (1920-1973) a cento anni dalla nascita

Del canto immobile

Qualche riflessione su *Per Caterina* di Bruno Maderna per violino e pianoforte

Gianvincenzo Cresta

Conservatorio Statale di Musica di Avellino “Domenico Cimarosa”

Il catalogo delle opere di Bruno Maderna è assai vario e abbraccia diversi generi musicali compreso il teatro. Spesso nell’indagine storico analitica su un compositore si cerca una sintesi e ci si focalizza su alcune opere ritenendole maggiormente rappresentative.

È una via possibile che però, bisogna ammettere, deforma e delimita l’identità del compositore, piegandolo a una narrazione semplificata mentre invece il cammino creativo di un artista è un complesso caleidoscopio. Solitamente questa tendenza al *contenimento* taglia fuori quei lavori che per varie ragioni sfuggono alle categorizzazioni oppure, apparentemente, non si collocano in maniera coerente rispetto al percorso seguito dal compositore fino a quel momento.

Come se l’arco creativo fosse regolato da principi teleologici o come se il pensiero non potesse volgersi in direzioni diverse e non potesse lasciarsi andare nel «percorrere tutte le vie sapendo che non vi sarà un’“uscita”, senza nostalgia, senza consolazione – TUTTE le vie».¹

Uno dei problemi nella definizione dello stile di un compositore sono le cosiddette *rottture* nel senso attribuito da Ruelle² e cioè quei cambiamenti di fase all’interno di un sistema consolidato di scrittura. Tali mutazioni sembrano incrinare una continuità di stile, ma, si sa, per comprendere il senso delle cose bisogna allontanarsi e mettere le giuste distanze. Ciò che da vicino appare frastagliato, è da lontano piuttosto uniforme.

Dunque, per sfuggire alla tentazione dell’*arginare* e del *contenere* e soprattutto per mostrare la continuità nelle *rottture*, abbiamo scelto di riflettere su un brevissimo lavoro di Maderna per violino e pianoforte del 1963 intitolato *Per Caterina*. Un brano lontano dagli stilemi di quel periodo e soprattutto lontano dagli esiti della ricerca sulla serialità che connota i secondi anni ’50 maderniani e i dettami di Darmstadt. La frequentazione dei *Ferienkurse* non ingloba né inghiottisce Maderna, perché vi è nelle sue dichiarazioni una autonomia assoluta di pensiero e, nelle sue opere, l’emergere di una identità latina che lo conduce a declinare in maniera personale la strutturazione del discorso, sebbene nell’ambito di una condivisione dei problemi tecnici con l’amico Luigi Nono. E poi c’è un filo rosso che ne attraversa tutta l’opera ed è la centralità del canto, questione, a nostro avviso, né risolta né affrontata serenamente dalle avanguardie di quel periodo. Il canto è il punto di giunzione tra aspirazione e utopia: è la voce del poeta che s’incarna ora nel flauto ora nel violino ora nell’oboe e che si fa carico di un messaggio. È canto che si racconta e crea così una drammaturgia di gesti, di figure, di ornamenti nel quale anche il registro è indicativo di uno stato.

L’origine di questa attitudine ha radici antiche e un maestro su tutti, Claudio Monteverdi, da Maderna studiato, amato, trascritto.

¹ L. Nono, “L’erreur comme nécessité”, in *Schweizerische Musikzeitung* 1983, p. 269.

² Cfr. D. Ruelle, *Caso e caos*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.



Una brevissima ricognizione sulla serialità degli anni '50 e sul ragionamento di Maderna ci è utile.

A Darmstadt si riflette sulla determinazione di una logica compositiva rigorosa capace di abbandonare la costruzione motivico-tematica presente fino a Schoenberg e, conseguentemente, di concepire il ritmo secondo un principio strutturale e non legato alla *figura*. Come osserva Nattiez, la musica atonale dei primi viennesi tende a ricreare, in una nuova lingua, la totalità inerente alla tonalità:³ vi è l'uscita dall'armonia tonale, ma non da alcune modalità costruttive ed operative della musica tonale. In tal senso, per Boulez diventa fondamentale la personalità di Anton Webern, perché è colui che lascia intravedere i «primi elementi di una forma di pensiero musicale irriducibile agli schemi fondamentali degli universi sonori che l'hanno preceduta».⁴ Il passaggio in atto nei primi anni '50 a Darmstadt riguarda primariamente l'addio al tematismo e secondariamente l'autonomizzazione del parametro ritmo. E così, a partire da semplici cellule, il compositore sviluppa il materiale ritmico che non può che, per sua natura, basarsi su logiche di astrazione numerica. La conseguenza più immediata comporta la ridefinizione del concetto di polifonia, ora intesa come stratificazione multilineare nella quale le singole durate e non più le cellule sono in continua trasformazione.

Anche Maderna e Nono, per certi versi, sono dentro questo discorso, ma con delle peculiarità di estrema importanza. Va premesso che Maderna arriva a Darmstadt già formato e con alle spalle un'esperienza di scrittura e una profondità compositiva ben delineate. Non aveva più vent'anni come gran parte dei suoi colleghi ed era dotato di quel senso critico o di quella prudenza, per dirla in altro modo, di chi ha già una visione chiara delle cose. In lui nessuna furia iconoclasta anzi la ricerca di un'origine, di una matrice di provenienza, Monteverdi, ancora una volta.

L'uso delle tecniche dodecafoniche è presente a partire dalle *Tre liriche greche* del 1948, ma la conoscenza del metodo era avvenuta molto probabilmente negli anni della frequentazione dei corsi di Gian Francesco Malipiero risalenti al '42-43. E allora, si comprende che il suo tragitto verso la serialità è meditato e vissuto con autonomia di pensiero.

Torniamo ai primi anni '50.

Circa il ritmo, Maderna e Nono lavorano sui repertori della musica popolare che sottopongono a un trattamento seriale e il riferimento per Maderna è a *Composizione n. 2* e *Improvvisazione n. 1*. Le ragioni di questo approccio sono molteplici: su tutte, la cultura della comunicazione indotta dalla fede politica e la necessità di lasciare una traccia d'identità del materiale di partenza con tutto il peso simbolico che questo comporta. Inoltre, relativamente all'organizzazione delle altezze, i due sviluppano una tecnica di permutazione statistica che ne impedisce la ripetizione fino a che non si ritorni alla struttura di partenza. In ogni caso, per Maderna il ritmo non può essere separato dalla densità e dalla dinamica e la questione percettiva è determinante. In tal senso, vi è una preoccupazione per la forma che non lo abbandonerà mai e non v'è contraddizione rispetto all'aver scelto, in alcuni casi, la forma aperta. Afferma Maderna: «Io sono contro le forme che sono contro la forma».⁵

È per tali ragioni che il concetto di tempo come esperienza soggettiva espresso da Susan Langer trova in Maderna un lettore interessato.⁶ E, d'altronde, cosa crea la forma se non tutti i cambiamenti del decorso

³ Cfr. J.J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, a cura di R. Dalmonte, Edt, Torino, 1989.

⁴ P. Boulez, *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino, 1984, p. 22.

⁵ B. Maderna, *La rivoluzione nella continuità*, in Id., *Amore e curiosità: scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, M. Chiappini e B. Zucconi, il Saggiatore, Milano, 2020, p. 194.

⁶ Cfr. S.K. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano, 1975.



temporale generati dalle variazioni d'intensità, timbro, densità, rarefazione, compressioni, dilatazioni e naturalmente dalla conduzione dei gesti melodici e armonici in senso lato?

Per Maderna la musica è discorso il cui fine è comunicare: «la musica è sempre una comunicazione con il pubblico; la musica ha sempre avuto e dovrà sempre avere anche in futuro un solo scopo: quello di arrivare il più direttamente e più immediatamente possibile al pubblico, non mediata da situazioni sperimentali o di insincerità o di insicurezza personale di fronte a certi problemi». ⁷ Ancora: «la musica non può essere che un fatto espressivo: un suono suscita reazioni e i suoni non sono che mezzi». ⁸

Dunque, comunicazione ed espressività appaiono due direttrici fondamentali per la lettura della musica di Maderna a cui ne va aggiunta una terza: la tecnica compositiva. Essa è intesa come puro mezzo e non come una questione estetica. Pertanto, passare dalla serialità ad altri sistemi di organizzazione del materiale sonoro è per Maderna del tutto legittimo e dipende dal progetto che il compositore intende realizzare, ma soprattutto dalla convinzione che l'atto creativo sia indissolubilmente legato alla comprensione della vita. Bisogna vivere per maturare un'identità di scrittura e siccome la vita muta continuamente l'artista vero non può che corrispondere e mutare insieme ad essa. Si tratta per un verso di essere nel qui e ora e, per altro verso di situarsi nel flusso della storia.

Questa duplice necessità gli permette di dialogare con la storia e di riscoprire la modernità del e nell'antico, di interiorizzare ciò a cui siamo arrivati trent'anni più tardi e cioè che «la musica non si fonda su note, scale o regole di successione armonica ma su schemi che mescolano al sonoro il percettivo, il motorio, l'emozionale». ⁹

Avere un rapporto con la storia vuol dire imparare, ma soprattutto conduce ad abitare la musica tutta, vivendola come fenomeno unitario, senza pregiudizi, steccati stilistici e categorizzazioni. La retorica, in qualsiasi tempo, è per Maderna un mezzo e non un'estetica; se la tecnica compositiva viene elevata a estetica e questa viene ingabbiata in una forma di impegno, il rischio è la semplificazione a fronte invece di una complessità della vita e dell'arte. Per questo Maderna parla spesso di libertà nello stile e nella scrittura, esortando i compositori a non preoccuparsi di mode, clan, di partiti... ¹⁰

In quest'ottica – quella del dialogo con la storia e della libertà stilistica – *Per Caterina* si colloca con naturalezza nell'arco creativo di Maderna. Un brano di cui gli studiosi si sono poco occupati, forse perché di brevissima durata, di cui vi si trovano poche tracce e, probabilmente, nessun commento dello stesso Autore. In questi casi viene da pensare al valore gnoseologico e testamentario della partitura perché, al netto dei discorsi che si possono fare su Maderna, ciò che resta e ci dice di lui sono i segni musicali. Al di là della bellezza di questa musica così intensamente delicata, la domanda che ci poniamo riguarda il lascito di queste due pagine, cosa c'è da capire e cosa nonianamente provoca. Verrebbe da rispondere che la musica lo sa, ma sarebbe come sottrarsi al compito e allora utilizzeremo il metodo analitico maderniano che prevede, da un lato, un'indagine sulla costruzione per giungere a una comprensione logica dell'opera e, dall'altro, il lasciare che essa parli «attraverso la persuasione delle sue simmetrie e asimmetrie formali, in una parola: attraverso i suoi stessi mezzi di comunicazione. È ben vero che questo secondo modo viene dopo e come conseguenza del primo, ma è altrettanto vero che senza questa seconda

⁷ B. Maderna, *Colloquio con Tito Gotti*, in Id., *Amore e curiosità*, cit., p. 217.

⁸ Id., *Colloquio con Leonardo Pinzauti*, *ivi*, p. 409.

⁹ J. Molino, *Expérience et connaissance de la musique à l'âge des neurosciences*, in É. Darbellay, *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Droz, Genève, 1998, p. 264.

¹⁰ Cfr. B. Maderna, *Intervista con Martine Cadieu*, in Id., *Amore e curiosità*, cit.



aggressione, l'opera rimarrebbe per noi una vuota congerie di meccanismi inutilmente complicati e senza significato».¹¹

A un primo superficiale sguardo, *Per Caterina* sembrerebbe impostato in La minore, ma i conti non tornano, perché la presenza del Fa diesis e del Fa naturale utilizzati indistintamente in direzione ascendente e discendente, l'assenza del Sol diesis, utilizzato una sola volta come cromatismo discendente (vedi battuta 15), e mai in funzione di *sensibile*, lasciano dubbi sul tipo di scala utilizzato.

Non una scala naturale, né quella bachiana, né tracce, seppur velate, di quelle simmetrie verticali e formali tipiche della tonalità e quindi l'ipotesi si sposta sul sistema modale. Non c'è bisogno qui di richiamare, perché sono noti a tutti, l'interesse e l'amore di Maderna per la polifonia antica, i suoi studi sul contrappunto rinascimentale e del primo Barocco a partire dalle fonti, la frequentazione con Malipiero della Biblioteca Marciana e poi, come direttore d'orchestra, la sua trascrizione dell'*Orfeo* di Monteverdi e l'esecuzione dei *Canti* dall'*Odhecaton* di Petrucci tanto per fare degli esempi. Questo per dire di una tale familiarità con il sistema modale da consentirgli qualsiasi forma di manipolazione.

Il materiale lineare è basato sulla sovrapposizione di due modi, il Protus ed il Deuterus. Il primo viene trasportato al La – come accade spesso nel Rinascimento – e quindi ha per *finalis* il La e come *repercussio* il Mi mentre il Deuterus, utilizzato senza trasposizione, ha il Mi come *finalis* ed il Do come *repercussio*. Sappiamo che nella polifonia rinascimentale la *repercussio* del Deuterus può essere il La e ciò genera una doppia simmetria: il Mi è la nota che funge da perno dei due modi, *repercussio* del Protus e *finalis* del Deuterus, ma anche il La ha la doppia funzione di *finalis* nel Protus e di *repercussio* nel Deuterus. In definitiva, Maderna lavora sui punti di contatto tra i due modi per poterli sovrapporre e conserva la tipicità del Protus rinascimentale ovvero l'alterazione opzionale del Si, in questo caso del Fa, che poteva essere bemolle o naturale. Si spiega così la presenza tanto del Fa diesis quanto del Fa naturale. Fin qui l'aspetto del *meccanismo*, per così dire, ma non è il solo elemento a mostrare un rapporto con l'antico, perché il modo di gestire il *florido* è ricco di richiami alla prassi rinascimentale. Ad esempio, le figure utilizzate, la funzione delle crome ed il largo uso di note sfuggite – derivate dalle *pliche* duecentesche – sono dei riferimenti inequivocabili al contrappunto cinquecentesco.

Il posizionamento delle cadenze, in prevalenza sulla *finalis*, ma anche sulla *repercussio*, scandiscono l'organizzazione fraseologica. Essa è pensata a segmenti via via più lunghi: il primo raggruppamento è di 4 battute, il secondo di 5, il terzo di 6 come massima estensione per poi richiudersi in una frase di 4 e, l'ultima, di 5 per via di un prolungamento dovuto alla cadenza conclusiva sulla *finalis* che nel '500 si faceva con una *breve*. La progressiva estensione dei raggruppamenti o che dir si voglia delle frasi, coincide con il raggiungimento del punto culminante, esattamente alla metà del brano, consistente nel Do5. Il profilo melodico della linea superiore, affidata al violino, segue un andamento a *terrazze* che alterna gradi a salti e finisce con lo spostarsi verso il grave dalla seconda metà in poi. In altre parole, la forma è disegnata dal profilo melodico della voce superiore: una forma ad arco dove però il punto d'arrivo è esattamente un'ottava sotto rispetto a quello di partenza.

Si tratta di un contrappunto a tre parti con un *cantus firmus* anch'esso fiorito affidato alla mano sinistra del pianoforte e il doppio fiorito alla mano destra ed al violino. Ma non è un esercizio in stile, perché Maderna ricrea e non imita, si serve della polimodalità non per comporre un falso storico, ma per fare una musica sua. E infatti il risultato è nuovo, inatteso e, sfuggendo a una collocazione storico-stilistica, vive esattamente nel tempo disegnato dal suo Autore. Una forma di citazione che supera la nozione

¹¹ B. Maderna, *Analizzare un'opera: intorno a Nones di Luciano Berio*, in Id., *Amore e curiosità*, cit., p. 187.



comune del lavorare su materiali preesistenti e che invece si incarna nella qualità temporale di questo contrappunto: il gioco antico delle simmetrie celate, lo straniamento, la parentesi – l'algebra ci insegna che ciò che è tra parentesi è sospeso – e la legge elementare del cerchio. Si torna da dove si proviene.

E come nelle musiche rinascimentali e barocche, vi è essenzialità segnica, pochissime indicazioni dinamiche e di fraseggio e naturalmente nessuna indicazione metronomica.

A partire da questi aspetti vorremmo ora affrontare una seconda *aggressione* al brano, per dirla con Maderna.

Cosa vuol dire questa asciuttezza segnica? Si tratta di scarsa accuratezza nella redazione della partitura? No, è scritto ciò che è necessario scrivere, ma è altrettanto chiaro che l'interprete deve comprendere un'intenzione compositiva e conoscere una prassi esecutiva: in tal senso, antico e nuovo hanno numerosi punti di contatto.

Sarebbe fuori luogo, da parte del violinista, un vibrato enfatico e, allo stesso modo, il pianista deve fiorire il contrappunto con compostezza e pudore. Diremmo, in altre parole, con *passionale distanza*. Tutto ciò lo dice la scrittura stessa che contiene in sé un modo di esser suonata, un modo che è in perpetua risonanza con lo ieri e l'oggi.

L'andamento? Deve essere quello *giusto* ed è desumibile dalle crome, perché esse sono utilizzate come le *ligature* trecentesche, sono note di collegamento in definitiva; conseguentemente il dinamismo ritmico è dato dalle proporzioni tra le figure e ciò vuol dire che non è necessaria alcuna sottolineatura o accelerazione. Dove il suono si apre? In coincidenza del punto culminante e, man mano, si ripiega su se stesso per condurci alla fine.

Per Caterina in filigrana contiene un'idea di suono definibile come intimamente espressivo, un suono che si fa carico del gesto di una delicata carezza a sua figlia Caterina. È musica che cerca il canto. Una ricerca e un'aspirazione che pongono Maderna, sotto quest'aspetto, in contrapposizione col pensiero seriale del secondo dopoguerra. Circa la natura del canto maderniano è stimolante il punto di vista di Francesca Magnani: «la vocazione di Maderna alla melodicità appare però come una tensione a qualcosa di agognato quanto irraggiungibile, come la declinazione sperimentata all'infinito di un'impossibilità. E proprio su questa difficoltà o impossibilità del canto, il compositore ha voluto riflettere esplicitamente la difficoltà d'espressione dell'individuo nella società contemporanea e, più in particolare, dell'individuo-artista che cerca una sua collocazione rispetto alla dimensione collettiva».¹²

Il tema è cercare sé stessi. Scrivere è un processo di estrazione e non l'adesione aprioristica ad una corrente estetica; quando nel '70 Maderna afferma che nelle musiche di quegli anni «manca l'anima e che troppi compositori hanno paura di provare o esprimere emozioni o che devono imparare a parlare con il cuore»¹³ intende dire che per comporre è necessario un atto di scavo, perché è solo così che nasce l'autonomia di pensiero e la libertà creativa intese come sguardo aperto sul mondo, senza filtri, pregiudizi e gabbie ideologiche. La musica di Maderna, con tutti i limiti della sintesi, si può forse raccontare così: il rigore nella libertà.

A tal proposito, le sue critiche agli sperimentalismi come esiti e non come mezzi per arrivare a far musica sono una guida preziosa per i compositori d'oggi. Il suo punto di vista era di estrema concretezza, perché il suo rapporto con la musica era pratico, il suono era qualcosa di corporeo, carnale, vivente. La sfida per un compositore sta nel saper realizzare ciò che immagina e forse per questo Maderna ha parlato

¹² F. Magnani, *Il canto nell'immaginario teatrale di Malipiero e di Maderna*, in P. Cattelan (a cura di), *Malipiero Maderna 1973-1993*, Olschki, Firenze, 2000, p. 187.

¹³ B. Maderna, *Colloquio con Kenneth Sanson*, in Id., *Amore e curiosità*, cit., p. 390.



poco e quel che aveva da dire lo ha detto con la musica. Allora, perché ricordare Maderna e soprattutto perché mettere in scena la sua musica? Perché è poeta nella declinazione a lui cara e cioè come di colui «che è solo e tenta di convincere gli altri, di portarli verso le sue idee, i suoi ideali. Ma i suoi ideali sono così alti, buoni e tolleranti che la gente non è ancora capace di capirli, perciò tenta di distruggere il profeta».¹⁴

Maderna è profeta, perché, quando non era permesso dirlo, ha parlato di canto e ha cercato di riannodare i fili della storia vivendola da riconciliato; ha visto nella linea del contrappunto italiano le sue origini e la sua identità.

Un'ultima annotazione su *Per Caterina*. Questo meraviglioso contrappunto a tre parti disegna un tempo sospeso, è il tempo dello stare e dell'abitare l'attimo, misura dell'istante e tempo dell'affetto. L'istante è lo sguardo del padre sul figlio.

Esecuzione consigliata dall'Autore:

Francesco D'Orazio *violino*

Gianpaolo Nuti *pianoforte*

<<https://www.youtube.com/watch?v=qbejNpxWem8>>

¹⁴ B. Maderna, *Intervista data al "Saaeländischer Rundfunk"* (Saarbrücken, 25 maggio 1970), citata in M. Baroni – R. Dalmonte (a cura di), *Bruno Maderna. Documenti*, Suvini Zerboni, Milano, 1989, pp. 177sgg.



Ricordo di Bruno Maderna (1920-1973) a cento anni dalla nascita

Una grande Aulodia Flauto e oboe nella “melodia arcaica” di Bruno Maderna

Tommaso Rossi

Conservatorio Statale di Musica di Benevento “Nicola Sala”

Su *l'Unità* di lunedì 7 settembre 1964 Giacomo Manzoni recensiva la prima assoluta di *Hyperion* di Bruno Maderna, eseguito il giorno prima al Teatro La Fenice di Venezia. Parlando del musicista-protagonista, il flautista Severino Gazzelloni, che in quella “prima” interpretava il ruolo del Poeta, così si esprimeva il critico:

Gazzelloni, che alterna nell'esecuzione al flauto basso in do (strumento nuovo di toccante profondità timbrica) quello in sol, al flauto in do l'ottavino, è stato insieme al limpido soprano Catherine Gayer l'anima dell'azione musicale.¹

Gazzelloni era ormai da molti anni uno degli interpreti di riferimento assoluto per i compositori: dotato di una straordinaria tecnica strumentale aveva da sempre sposato l'interesse per la nuova musica. Naturale appariva la scelta di affidargli un ruolo di primissimo piano in un'opera che, forse come poche, sintetizza il pensiero di Maderna e la sua poetica compositiva.

Leggiamo ancora Manzoni:

Sulla scena un attore-musicista in *frac*, il flautista Severino Gazzelloni, cerca più volte di intonare un canto che viene però travolto dalla meccanicità di interventi di musica elettronica: una macchina enorme, incumbente, appare sulla scena, si apre, lascia intravedere un mondo attraente e funesto insieme, partorisce infine un gruppo d'uomini che mimano gesti di paura, oppure di insincera serenità, meccanici, duri, travolgenti. Sono questi – evidentemente – simboli dell'uomo-massa, dell'uomo che non ha saputo assumere il dominio sulla macchina ma che da essa si lascia travolgere.²

Il lavoro di Maderna sintetizza e distilla il senso profondo del romanzo di Friedrich Hölderlin – il racconto epistolare in prima persona della vicenda del giovane Iperione, combattente nella guerra di liberazione greca, personalità generosa e romantica, lacerato tra l'amore per l'amata Diotima e il desiderio di combattere per gli ideali della Grecia – nazione idealizzata e simbolo dei valori di un mondo perduto di bellezza. La Grecia, per Hölderlin, significa insieme la pura armonia dell'arte e nello stesso tempo il desiderato ritorno alla natura, al profondo equilibrio con il cosmo. Il sogno di Iperione è destinato a fallire, per colpa dello stesso popolo greco, incapace di coalizzarsi e di volere realmente la propria liberazione. Hölderlin è una figura tragica del primo romanticismo tedesco. Misconosciuto in vita, fu condannato, durante il XIX secolo, a un'emarginazione cui fu sottratto, nel XX secolo, a partire dalla riscoperta operata da Martin Heidegger e – guardando al mondo più ampio delle arti performative,

¹ G. Manzoni, “‘Hyperion’ sconcertante messaggio all'umanità”, *l'Unità* 7 settembre 1964, p. 5.

² *Ibid.*



e quindi alla musica – proprio da Maderna, che fu il primo grande compositore del XX secolo a guardare al poeta tedesco con attenzione e ispirazione. Hölderlin è alla ricerca continua degli ideali dell’antica Grecia, della sua civiltà luminosa, oggi solo un evanescente ricordo, in un mondo interamente proteso verso l’utile, il commercio, la guerra:

Dimmi Atene dov’è? Dei suoi maestri sulle urne / La tua città, la più amata da te, vicino alle rive / O luttuoso iddio t’è in cenere tutta crollata?³

Il riferimento alla Grecia antica, anche nell’opera di Maderna, è un elemento costante. Se per Hölderlin la Grecia risplende di un’aura età di verità e bellezza

– Ah, una volta vorrei alle coste del Sunio / Approdare, e le tue colonne, Olimpièio, / Interrogare, prima che la tempesta / Nella rovina dei templi ateniesi/ E delle loro statue pur te seppellisca. / Chè, già da lungo sei sola, gloria del mondo / Che non è più; e voi, o belle / Isole ioniche, ove le aure / Fresche dal mare su calda spiaggia spirano / mentre l’uva all’ardente sole matura –,⁴

Maderna torna alla Grecia come terra in cui affondano le radici della musica. E per questo, tra i suoi strumenti preferiti ci sono l’oboe – erede del greco aulós – e il flauto – l’erede dello strumento creato da Pan con le canne palustri in cui si era trasformata la ninfa Siringa. A proposito della letteratura greca Maderna così si esprimeva:

Però la forza dei versi di un poeta greco antico, in qualche modo, in qualche parte o perlomeno quando si tratta di poesia pura, intendo la lirica, avulsa dal costume, arriva veramente fino a noi, con una percentuale piuttosto grande, tanto che molti di quei poeti risultano ancora oggi fra i più grandi che noi si conosca.⁵

A proposito del significato della musica in Grecia, e della sua dimensione di “opera d’arte totale” Maderna ha sostenuto che

la musica (*Musiké* dei greci che praticamente vuol dire tutto: lingua, verso, ritmo, danza, semantica, concetti ecc.) impersona direttamente tutte le nove muse o almeno quelle che presiedevano direttamente all’arte poetica.⁶

Il riferimento alla Grecia riguarda anche la concezione della funzione dell’arte, secondo Maderna. La tragedia ha, nel mondo greco, una profonda funzione sociale. La messa in scena dei miti era strumento pedagogico ed educativo e non rappresentava certamente un momento di svago e di divertimento ma un’occasione di totale coinvolgimento della comunità, che si mobilitava sui temi trattati. A questo modello Maderna guarda nella creazione del suo teatro musicale, un teatro certamente atipico, in cui si mescolano opera, testo, musica, utilizzo dell’elettronica e della manipolazione del suono, il mimo, la danza. *Hyperion* stabilisce forse il punto più alto di questa ricerca, in cui il pensiero maderniano sul

³ F. Hölderlin, *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Mondadori, Milano, 1971, p. 105.

⁴ F. Hölderlin, *Il Meno*, in Id., *Inni, Odi, Elegie*, a cura di S. Lupi, Fògola, Torino, 1981, p. 81.

⁵ B. Maderna, *Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a cura di A.I De Benedectis, M. Chiappini, B. Zucconi, il Saggiatore, Milano, p. 104.

⁶ *Ivi*, p. 226.



ruolo dell'artista nella società si manifesta con maggiore chiarezza. Durante un'intervista in occasione dell'esecuzione del *Concerto per violino* del 28 maggio 1970 alla Saarländischer Rundfunk, Maderna così si esprime sul tema del rapporto tra solista/orchestra (la citazione proviene dal libretto del CD realizzato da Sandro Gorli e da Divertimento Ensemble in cui viene eseguito questo pezzo):

Una cosa che mi ha impegnato sempre più negli ultimi anni è la rappresentazione del poeta, dell'artista, di un uomo che è solo e tenta di convincere gli altri, di portarli verso le sue idee, i suoi ideali. Ma i suoi ideali sono così alti, buoni e tolleranti che la gente non è ancora capace di capirli, perciò tenta di distruggere il profeta.

E allora l'orchestra «va contro» il solista, «ma a volte ne resta affascinata, a volte sembra quasi che gli vada dietro, che si sia convinta; ma poi subito c'è una resistenza».

In quest'ottica comprendiamo non soltanto la peculiare scrittura di *Hyperion* e il ruolo dato al flautista-protagonista che incarna il Poeta, ma capiamo anche bene il modo di concepire la struttura del concerto solistico, così come è stata sperimentata nel corso degli anni dal compositore.

Massimo Mila, presentando in una rubrica radiofonica il *Primo Concerto per oboe*, così descrive il rapporto oboe/orchestra in quel pezzo, rapporto che si rivela una costante della poetica maderniana:

gli intermezzi orchestrali... aggrediscono il canto d'un solista, sono "gli altri", il mondo esterno, la caotica e disumana realtà contemporanea che attraversa la vita del poeta.⁷

In *Composizione n.2*, opera del 1950, Maderna affida all'oboe solo la citazione dell'*Epitaffio di Sicilo*, la più antica testimonianza della musica greca a noi giunta. Come scrive Massimo Mila:

La malinconica melodia emerge da una nebbia – la notte dei tempi – e si ravvolge e si combina con se stessa...⁸

Ecco: la "notte dei tempi". Questa è la dimensione che riporta gli orologi a zero, e che, quindi, consente il recupero di una verginità creativa totale. Ma anche, nello stesso tempo, siamo di fronte a un richiamo alla semplicità, all'accorato e tenero richiamo della natura, del semplice lasciarsi andare alla magia del suono. E, dunque, ecco l'oboe, lo strumento pastorale per eccellenza, l'erede dell'aulòs. Ma anche il flauto, come dicevamo. Questi due strumenti a fiato sono, in definitiva, reali protagonisti di questo ideale maderniano estetico e filosofico. Essi, in un certo senso, "sono" la natura, come insegna il mito di Pan e di Siringa narrato da Ovidio. Il flauto è lo strumento di Pan, il dio che abita «forre, grotte, fonti e luoghi selvaggi»,⁹ il dio che proprio la repressione operata dal Cristianesimo sulle religioni naturali trasformò «nel Diavolo dai piedi di capro».¹⁰

Questa visione è evidente nella poetica sottesa a tutti e tre i concerti per oboe, di cui i primi due dedicati al grande oboista tedesco Lothar Faber, ma anche in quella della *Grande Aulodia per flauto, oboe e orchestra*, del 1970 (dedicata a Faber e Gazzelloni), brano in cui forse si condensa completamente la dimensione estetica del canto aulodico, questa tipica "invenzione" maderniana, una forma tutta concepita sul canto, sulla melodia ancestrale: una sorta di "brevetto", di "parola d'ordine" che definisce

⁷ M. Mila, *Maderna musicista europeo*, Einaudi, Torino, 1976, p. 43

⁸ *Ivi*, p. 16.

⁹ J. Hillmann, *Saggio su Pan*, tr. it. di A. Giuliani, Adelphi, Milano, 1999, p. 50.

¹⁰ *Ivi*, p. 49.



la musica di Maderna anche in polemica con il rigorismo strutturalista degli amici-colleghi Boulez e Stockhausen, che alle teorie post-weberniane aggiunsero anche una volontà precisa di allontanare il Romanticismo attraverso la calcolata negazione dell'espressione e del rifiuto di ogni apporto "umano" e soggettivo all'interpretazione. La melodia di Maderna, affidata all'oboe o al flauto, è anche canto di passione, o meglio un canto di "com-passione", dove compositore e interprete si tendono la mano, in un destino comune. Maderna fu amico dei suoi interpreti, perché fu amico dei musicisti in generale. La sua esperienza di direttore d'orchestra, aperto a molteplici repertori, dalla musica del Rinascimento a quella più recente, gli consentì di maturare le più eterogenee esperienze. Carattere aperto e gioviale, viene oggi ancora ricordato dai musicisti che ebbero la fortuna di lavorare con lui, come una persona di rara simpatia e apertura mentale. Per questo motivo non sorprende che Maderna abbia sempre identificato nell'esecuzione il momento principale della genesi di un lavoro musicale ovvero il momento in cui prendeva forma e voce – "suono" – il freddo alternarsi di segni sulla partitura. E anche questo rese il suo passaggio, all'interno dell'Avanguardia, tanto originale ed eterodosso, al limite dello "scandalo".

La *Grande Aulodia* ha un suo riflesso minimalistico in *Dialodia* (1972), un breve pezzo della durata di poco più di due minuti, in cui i due strumenti solisti si librano su meravigliose consonanze, che ricordano antichi canti, si scontrano con urti dissonanti su note acutissime, gareggiano in complicati "ghirigori" virtuosistici. C'è, in piccolo, la stessa temperie musicale del brano con grande orchestra, che è il trionfo del "canto aulodico" maderniano. In realtà ci sono molteplici tratti comuni proprio tra l'incipit della *Grande Aulodia* e quello della *Dialodia*. Il prologo è una sorta di "alba del suono", un momento di forte concentrazione poetica che viene quasi "attaccato", minacciato dalla comparsa dell'orchestra. In moltissime opere di Maderna l'orchestra, metafora della società moderna, è vista come un "nemico", come una sorta di avversario contro cui si staglia, solitario, il canto dello strumento solistico. Quasi che esso debba persuaderla, un po' come il canto di Orfeo riesce a incantare Caronte, consentendogli di varcare le soglie dell'Aldilà allo scopo di riportare sulla terra la defunta Euridice. Il potere "rivoluzionario" della melodia che si staglia sulla massa dell'orchestra è una delle utopie "sociali" di Maderna, che diviene, quasi ossessivamente, e con straordinaria ricorrenza, cifra stilistica ed estetica del suo messaggio musicale.¹¹

Parola che diventa canto ma anche canto che traduce la parola. È questa la sfida che il compositore adotta nel *Don Perlimplin*, opera radiofonica in un atto dalla commedia di Federico Garcia Lorca, tradotta da Vittorio Bodini. In questa partitura la parte del protagonista (che nel dramma di Garcia Lorca ovviamente si esprime con un testo) non è affidata a un cantante, ma ad uno strumento: il flauto (nella prima esecuzione il principale interprete fu il solito Severino Gazzelloni). Alla scrittura strumentale è demandato il compito di tradurre le parole, i pensieri, i sentimenti di Don Perlimplin, un altro "eroe" solitario, come Iperione. Se nel romanzo di Hölderlin ci troviamo di fronte al desiderio di un mondo nuovo, basato sul ritorno ai valori dell'arte, e del ritorno a una "politica" della bellezza, nel caso di Don Perlimplin entriamo, attraverso l'ironia e la lente deformata e surreale del teatro di Garcia Lorca, in una dimensione più soggettiva, che attiene alla dinamica dei sentimenti. Perlimplin sa che la bella Belisa (molto più giovane di lui) non lo ama e ha concesso di sposarlo solo per convenienza. Per questo motivo induce Belisa a credere nell'esistenza di un giovane che si è innamorato di lei e che le scrive biglietti

¹¹ A Maderna si deve una bellissima orchestrazione proprio dell'*Orfeo* monteverdiano, che fece scalpore, in tempi che già vedevano una presenza militante delle esecuzioni "storicamente informate" (siamo a metà degli anni '60) per l'allargamento dell'originale organico, accresciuto anche con strumenti non esistenti all'epoca di Monteverdi come il mandolino, la chitarra, la celesta.



d'amore. Altri non è che lo stesso Perlimplin, il quale decide di mettere alla prova la fedeltà della donna, ma anche la sua capacità di andare oltre la sua personalità schiva e timida, "re-inventandosi" in un giovane seppur inesistente corteggiatore.

Il finale vede Perlimplin uccidere il giovane spasimante della moglie, che altri non è se non lui stesso. In altri termini: Don Perlimplin si suicida. Belisa si innamora, quando, ormai, è morto.

Chi è il cavaliere dal mantello rosso che ha conquistato il cuore di Belisa? È Don Perlimplino, il mite Perlimplino, che uccide se stesso – o forse la parte cattiva di sé – perché Belisa possa avere un'anima.¹²

Dello stesso anno (1961) è *Honeyrêves*, per flauto e pianoforte. E non è difficile scorgere in questo omaggio a Severino Gazzelloni,¹³ molti dei materiali musicali affidati al flauto presenti nel *Don Perlimplin*, a definire in maniera evidente una delle caratteristiche principali dello stile di Maderna: la rielaborazione continua dei propri materiali, in una visione "in fieri" di "opera aperta", che è alla base di tantissime sue composizioni, a partire proprio da *Hyperion*, da cui siamo partiti, che impegnò Maderna per quasi un decennio con diverse versioni, varianti, integrazioni.

Nel 1980, ad esempio, – morto già il compositore – *Hyperion* venne proposto in una versione in cui – abolita la parte della voce di soprano – gli elementi testuali venivano affidati a Carmelo Bene. Scriveva di questo spettacolo, andato in scena il 23 novembre 1980 – giusto 40 anni fa - per la stagione dell'Accademia di Santa Cecilia (il giorno del terremoto dell'Irpinia) Erasmo Valente su l'Unità:

Bruno Maderna sarebbe stato lieto di questa svolta della sua *Work in progress*: una svolta importante, per cui l'originaria voce di un soprano è stata sostituita dall'invenzione di Carmelo Bene, che ha fatto della sua voce, genialmente fluente su piani diversi, per timbro e intensità, il ricordo sempre desiderato tra gli episodi di questo ricco romanzo musicale.¹⁴

Se in *Hyperion* è evidente il rapporto dialettico tra l'uomo e la macchina, questo incontro-scontro è già presente in *Musica su due dimensioni* (1952), che può essere considerato come il vero prototipo poetico di questa particolare invenzione creativa di Maderna. Primo interprete di questo brano, eseguito per la prima volta a Darmstadt, fu Severino Gazzelloni. Anche qui viene scelta la formula dell'"opera aperta", nella quale sono accostate delle sezioni "ad libitum", nelle quali il flauto a volte è solo, a volte cerca un faticoso dialogo con il suono elettronico, a volte tace, surclassato dalla massa sonora prodotta dalla macchina. La versione del 1952 di *Musica su due dimensioni* prevede, oltre al flauto e al nastro magnetico, anche le percussioni. Quella del 1957, che comunemente si esegue, riporta il messaggio musicale alla pura dialettica tra strumento ed elettronica. Il pezzo si compone di cinque sezioni: la prima e la quarta prevedono il flauto solo, mentre nelle altre è prevista una interazione tra lo strumento acustico e quello elettronico. Secondo le indicazioni date dal compositore agli interpreti

tutta l'esecuzione di questa composizione deve avvenire su una specie d'interpretazione bilaterale del solista e del tecnico, interpretazione che si può "inventare" di volta in volta.¹⁵

¹² M. Mila, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Il titolo del brano altro non è che il nome Severino scritto al contrario, a generare una bizzarra parola in cui si mescolano il significato dell'inglese *honey* con quello del francese *rêves*: *sogni di miele* è una dichiarazione di affetto per il grande flautista).

¹⁴ E. Valente, "Hyperion ha perso la Grecia. Carmelo Bene la riconquista", *l'Unità* 25 novembre 1980, p. 11.

¹⁵ B. Maderna, *Musica su due dimensioni per flauto e registrazione stereofonica*, partitura, Suvini Zerboni, Milano, 1960.



Infatti, il solista può interpolare frammenti presi dalle varie sezioni, così come

tutte le parti si intrecciano ad libitum, secondo l'interpretazione del solista e secondo le già menzionate condizioni acustiche e ambientali.¹⁶

Si manifesta ancora una volta in queste parole di Maderna la sua predisposizione all'“opera aperta”, alla fiducia nel ruolo dell'interprete, ma anche un gusto “barocco” per l'improvvisazione, per un ottimistico pragmatismo esecutivo che tenga conto delle condizioni ambientali in cui avviene la *performance*. Sembra quasi di udire le parole del grande flautista tedesco Johann Joachim Quantz quando, nel suo trattato sul flauto traverso, insisteva sulla variabilità dell'esecuzione, a seconda del luogo dove essa avviene, e quindi sulla necessità di tener conto di questo nella scelta delle velocità dei tempi.

Da un punto di vista strettamente musicale la scrittura flautistica di *Musica su due dimensioni* si caratterizza con uno spiccato “puntillismo”, uno stile che Maderna riprenderà nei successivi *Honeyrêves* e *Don Perlimplin*. Note cortissime, brevi tremoli, brevi “volatine” in cui si combinano dinamiche estremizzate tra piano e forte nello spazio di rapidissimi gesti, note ribattute, acciaccature. Ogni tanto, specie nella sezione IV, verifichiamo un accenno al canto, con frasi caratterizzate da note lunghe. Ma poi, nella sezione V ci sono ancora rapidissime figurazioni di biscrome, frullati. Insomma, in questa sorta di primo capitolo della sfida tra uomo e macchina, il flauto cerca di competere con le agili ali del virtuosismo, quelle che da sempre hanno contraddistinto l'essenza esecutiva del grande Severino Gazzelloni e, successivamente, quella del flautista Roberto Fabbriciani, “storico” interprete maderniano, e di questo brano, in particolare. Proprio Fabbriciani ha scritto parole significative in ricordo di Maderna.

Noi flautisti dovremmo fare a Maderna un monumento, per aver dedicato tanta parte del suo lavoro al nostro strumento... il flauto è uno strumento che Maderna amava davvero, come l'oboe, proprio per il loro essere antichi strumenti monodici, melodici, per il loro sapore arcaico... e ciò coincide col fatto che Maderna stesso io lo vedo come un musicista espressivo, che aveva un vero bisogno della melodia, del melos del canto...¹⁷

La propensione innata di Maderna per il *melos* è stata più volte sottolineata da Massimo Mila, autore nel 1976, dello splendido *Maderna musicista europeo*, agile e commosso volumetto che raccoglie dei testi che Mila preparò per una serie di trasmissioni radiofoniche, realizzate poco dopo la morte del compositore. Mila fa propria una antica definizione rinascimentale e la attribuisce suggestivamente alla figura di Maderna: *phonascus*. Secondo il teorico rinascimentale Glareanus (1488-1563) esistono due tipi di compositore: il puro inventore di melodie – il *phonascus* – e il sapiente combinatore di armonie – il *symphoneta*. Se l'arte di quest'ultimo si può apprendere attraverso lo studio e l'esercizio, il dono del *phonascus* è innato e, secondo Mila, coincide con l'attitudine instancabile e profonda di Maderna a costruire melodie di grande pregnanza espressiva.

Nel 1965 Maderna scrisse la prima delle sue *aulodie*, quella per oboe e chitarra, dedicandola a Lothar Faber. Si tratta di un pezzo in cui il riferimento alla musica greca non è soltanto dovuto all'utilizzo dello strumento ad ancia, ma anche a quello della chitarra, spesso usata anche in maniera percussiva: una moderna cetra, con tutto il suo campionario di effetti sonori.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ R. Dalmonte – M. Baroni, (a cura di), *Pour Bruno. Memorie e ricerche su Bruno Maderna*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2015, pp. 194-195.



È del 1967 il *Secondo concerto per oboe*. Si tratta di una composizione in un unico movimento, dall'organico assai particolare. Mancano infatti in orchestra flauti, fagotti, trombe e tromboni mentre sono presenti ben due oboi e un corno inglese oltre a tre clarinetti e un clarinetto basso e quattro corni che donano un colore scuro all'impasto dei fiati. Al solista è affidato il compito di suonare, oltre all'oboe, anche l'oboe d'amore e la *musette*. Quest'ultima, erede di tutta una tradizione di strumenti pastorali, ben si presta, con le sue agilità anche nel registro acuto a evocare il virtuosismo degli antichi aulèti come quel Sàcada di Argo che si dice «si esibisse in ogni sorta di guizzi, di raffiche, di ghirigori strumentali».¹⁸ Essi appaiono subito dopo l'esordio orchestrale: un *continuum* borbottante iniziale affidato ai contrabbassi e al fantasioso campionario delle percussioni. Qui potremmo intravedere anche elementi desunti dalle pratiche del *free jazz*.

E veniamo all'epilogo del rapporto di Maderna con i “legni acuti”: il *Terzo Concerto per oboe* (1973), ultima opera del compositore veneziano, dedicato all'oboista Han De Vries. Se, nel *Secondo concerto per oboe*, il rapporto tra il solista e l'orchestra era basato, come in tutte le composizioni in forma di concerto di Maderna, su una fortissima polarizzazione, in questa ultima opera il principio strutturale sembra modificarsi e tendere verso un dialogo, piuttosto che cristallizzarsi attorno ad un meccanismo oppositivo. Solista e orchestra si scambiano le idee, a partire proprio dall'iniziale confluire della scrittura orchestrale nella iniziale atmosfera di “incantamento” generata dal germinativo solo oboistico, una nuova “alba del suono”, che coincide, stavolta, con l'ultimo canto, l'ultima *aulodia* di Bruno Maderna.

Esecuzioni consigliate dall'Autore:

Hyperion

<<https://www.youtube.com/watch?v=TBVQ3GWSACs>>

Musica su due dimensioni

<<https://www.youtube.com/watch?v=T28rO9kcNqY>>

Terzo concerto per oboe e orchestra

<<https://www.youtube.com/watch?v=9JibIHoh6YU>>

Don Perlimplin

<<https://www.youtube.com/watch?v=djcJmstljXs&t=1084s>>

Honeyrêves

<<https://www.youtube.com/watch?v=OILzlkZ-0WU>>

¹⁸ M. Mila, *op. cit.*, p. 52.



Discorsi tra Eco e Narciso A proposito di un recente libro di Dario Giugliano

Rossella Gaglione

Università degli Studi di Napoli Federico II

Difficile categorizzare l'ultimo lavoro di Dario Giugliano senza correre il rischio di fraintenderlo.¹ Dissacrante, nella forma e nel contenuto, caratterizzato da una sottile ma profondissima ironia intellettuale, il testo affronta numerose questioni che, prima ancora di investire l'ordine epistemologico (e anche quello genericamente dottrinale), afferiscono all'ambito del discorso e, anzi, più radicalmente, si trovano a dipendere dalla costitutiva complicazione e complessità del soggetto pensante (indagato fin dentro le pieghe coscienziali), a cui si aggiunge l'imprescindibilità della relazione che intrattiene con l'Altro. Nel capitolo iniziale, dal titolo emblematico *Præcludere*, che ha lo scopo di introdurre il lettore a una particolare e ricercata testualità rizomatica, l'autore analizza lo statuto (mai del tutto definitivo ma sempre incompleto e metamorfico) della filosofia, a partire dalla bivalenza semantica – in verità non dichiarata apertamente – insita nel termine φάρμακον e che gli antichi sintetizzavano nella figura di Apollo, il Dio che guarisce e che uccide. D'altra parte se «nella malattia, come nella felicità (salute dello spirito), ci si accorge della propria finitezza»,² la filosofia è una *malattia* in quanto è coscienza delle fragilità e della caducità dell'esistenza, e allo stesso tempo è anche la *medicina*, in quanto indica una via (μέθοδος): è insieme insomma la *patologia* e la *cura*. Il filosofo però, come d'altronde il medico, è scisso tra la prassi amnestica e la pratica terapeutica, tra una sofferenza che è per forza di cose individuale, perché esperita nell'intimità concreta del proprio essere singolo, e una terapia che si distingue per la validità trascendentale, cioè per la capacità di fungere da protocollo universalmente applicabile. È questo il motivo del dissidio tutto interno alla ragione filosofica, che pure deve fare i conti con i limiti (e le limitazioni) della grammatica del λόγος, su cui si basa, per natura.

A strutturare l'intera trattazione di Dario Giugliano c'è il dualismo (senza dubbio problematico per l'ampio bagaglio semantico che ciascun termine porta con sé e che l'autore, in più punti, del testo non manca di scandagliare)³ tra ἴδιος e κοινός, generalmente tradotti con *proprio* e *comune*. Il luogo simbolico in cui questo dualismo si concretizza è il discorso: nell'atto comunicativo si rende necessario stabilire dei criteri condivisibili affinché possa esserci la comprensione dell'Altro. Il *proprium* va messo *in comune*, e tuttavia nel processo di trasmissione e trascrizione esteriore si annida l'errore, l'equivoco: d'altronde *tradurre* è *tradire*. Così il significante è sempre in differita rispetto al significato, lo spirituale straborda rispetto al corporeo, e quel *resto*, irriducibile, di senso alimenta il divario, che si riproduce, più o meno impalpabilmente, a tutti i livelli: tra sentimento e parola, tra l'Io e l'Altro, tra corpo privato e corpo pubblico, tra esoterico ed essoterico.

Più si tenta di spiegare e più si finisce per risultare maldestri: forse siamo condannati come Eco ad essere artefici e vittime dei nostri stessi malintesi linguistici o come Narciso a morire nel disperato bisogno di coincidere con noi stessi, incuranti dei sentimenti e delle ragioni degli altri. Non è un caso che

¹ *Per una metafisica del proprio. La letteratura*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2020.

² *Ivi*, p. 13.

³ Cfr. *ivi*, pp. 19 e 47.



proprio la tragica sorte della ninfa e del suo amato Narciso, coi loro gesti goffi e discorsi idioti, sia il cuore pulsante del testo di Giugliano: «da una parte, Narciso che nemmeno riesce a rivolgere lo sguardo a chi gli passa accanto e, dall'altra, Eco che non riesce a emettere suono se non le si rivolge dapprima la parola».⁴ Entrambi sono emblemi di una certa pratica discorsiva ma anche di un certo modo di vivere in società, o meglio di una dinamica relazionale che può condurre o all'inesorabile e straziante mancata comprensione dell'Altro o all'autoreferenzialità vuota e sterile. Il dramma di Eco è quello dell'amante che vede il *proprio* mondo emozionale svilito nella prosaicità linguistica, depauperato di quell'intensità che solo lui avverte, nella sua inaggrabile e inarrivabile interiorità: difatti, riversata nell'ambito del *comune*, ogni nobile spiritualità risulta consunta e trasfigurata. La disgrazia di Narciso, invece, è la condizione di ogni coscienza che paga il prezzo della conoscenza di sé con l'infelicità («si se non noverit» è il vaticinio che Tiresia affida a Liriope: «Narciso sarebbe vissuto a lungo “a patto che non avesse conosciuto se stesso”»)⁵. Al di là della giustissima lettura, che del mito si può fare, di carattere storiografico (e di ascendenza vichiana) pure sottolineata da Giugliano,⁶ la parabola ontogenetica che si disegna all'interno del mentale, quella che coincide con l'atto riflessivo (alla lettera “doppiamente flessivo”), ovverosia col ripiegamento del sé su se stesso, e con la conseguente messa in questione del proprio sé come “altro da sé” (momento che l'autore a ragione definisce nei termini di una «trascendentalizzazione del pensiero»),⁷ se manca del movimento efferente che permette di rivolgere lo sguardo a un (totalmente) Altro, diventa puro egocentrismo, un circolo vizioso, tautologico, che porta alla *morte*, nel senso di una *mortificazione della soggettività*, e di conseguenza di una *mortificazione della vita*.

Le coordinate tematiche principali che attraversano il testo sono, quindi, da un lato l'inevitabile alterazione a cui è sottoposto il *proprio* che, per poter essere *conosciuto*, viene rappresentato (per lo più indegnamente) in immagini o in parole (il volto di Narciso come pure i sentimenti di Eco sono in fondo accumulati dallo stesso impietoso destino deformante); dall'altro, invece, la chiara dimostrazione di quanto sia indispensabile la dimensione comunicativa che, nell'ottica della trasmissione e condivisione di un messaggio, implica *ab origine* il coinvolgimento dell'Altro. La manovra letteraria compiuta qui dall'autore ha, però, come obiettivo lo scardinamento della presunta staticità della filosofia: se, difatti, la caratteristica del *proprio* è quella di fuggire da qualsiasi recinzione (a maggior ragione quella linguistica), com'è possibile *una metafisica del proprio*? Come può «ciò che resta fermo, immobile, una volta per tutte o, il che è lo stesso, *per tutti*»⁸ coniugarsi con la voce particolare, singolare, *idiotica*? La filosofia, intesa nel senso di un sapere istituzionalizzato,⁹ sfocia, narcisisticamente, in dogma se, anziché aprirsi alla plurivocità, chiude se stessa e l'oggetto (variopinto) del suo sapere in recinti fissi, classificazioni infruttuose, incapaci di dar ragione della – e rendere giustizia alla – multiformità del reale.

È interessante come Dario Giugliano sia riuscito nel suo lavoro ad indagare (al di là della problematicità interna al sapere filosofico), attraverso le riflessioni (tra gli altri) di Platone, Novalis, Nietzsche, le luci e le ombre dell'universo letterario agendo dall'interno, utilizzando cioè il codice linguistico, la pratica scritturale, e conducendo il lettore molto spesso al margine della parola, esattamente

⁴ *Ivi*, p. 61.

⁵ *Ivi*, p. 59.

⁶ Cfr. *ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 25.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 115.



al confine tra senso e segno, o addirittura alla radice evocativa del simbolo stesso (è il caso, senza dubbio singolare, della circostanza testuale in cui l'autore investiga le potenzialità semantiche dell'avverbio "grandemente", a seconda che lo si sciogla in "grande mente" o "gran demente").¹⁰ E non poteva essere altrimenti, visto che il passaggio da *lettera viva* a *lettera morta* è proprio ciò da cui Giugliano mette in guardia con il suo testo, consapevole, però, del fatto che «il segno è quello strumento, che, per poter essere indagato, richiede il ricorso a se stesso».¹¹ Ne risulta un'opera letteraria che è esempio e testimonianza di un'operazione (e forse anche di una sperimentazione), in virtù dell'origine (etimologica e cronologica) della ποιησις dal "fare poetico", cioè da un'attività creativa che, nel lavoro di Giugliano, risulta ancora palpitante (attraverso e) al di là dello scritto. L'impressione che se ne ricava dalla lettura è quella di vederli ancora lì, chiusi nel loro claustrofobico mondo mitologico, Eco e Narciso, nei quali, con poca facilità, riusciamo a immedesimarci: fragili, impacciati quando tentiamo di comunicare, e ostinatamente (e forse ottusamente) arroccati nel nostro diritto di essere *idioti*.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 127.

¹¹ *Ivi*, p. 41.