



## Spazio e tempo tra musica e filosofia Henri Bergson e Giovanni Morelli\* a confronto

**Rossella Gaglione**

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Accademia di Belle Arti di Napoli

1. Il presente lavoro ha il compito di analizzare in che modo si possano considerare lo spazio e il tempo come un equivoco, un'ambiguità. L'equivoco non nasce tanto – o meglio non nasce solo – da un errore di impiego e da un'errata valutazione dei due paradigmi ma anche dalla loro natura profondamente equivocante, la quale si presta a molteplici impieghi ed interpretazioni: l'equivoco, insomma, pare connaturato al linguaggio verbale ma anche alla stessa natura doppia, duplice, spesso confusa e confusionaria delle due dimensioni considerate.

Per poter far emergere, con maggiore chiarezza, l'insita ambivalenza tra questi due concetti, fino a circoscriverli al dominio musicale del quale diventano coordinate privilegiate, procederò per gradi: anzitutto mi concentrerò su un'analisi del termine tempo e il suo rapporto con lo spazio, e successivamente esporrò, alla luce della teorizzazione compiuta da Henri Bergson nei suoi testi cardine, le disamine morelliane. Il senso del confronto tra Bergson e Morelli risiede nella comune considerazione della duplice natura della semantica temporale e nel richiamo, da parte di entrambi, al dominio musicale, che diventa il discrimine verbale, la soglia, poiché la musica si dispiega propriamente nel tempo. A prendere in considerazione la doppia faccia del tempo non fu, per la prima volta, Bergson; egli ne è, piuttosto, il teorizzatore per eccellenza, in quanto non fece altro che riproporre ciò che non solo appare abbastanza scontato sul piano dell'evidenza empirica, ma che già la filosofia greca aveva sapientemente sottolineato; la binarietà semantica del tempo nella lingua greca prevedeva l'utilizzo di due termini, *κρόνος* e *καίρος*: il primo termine ne sottolinea la natura quantitativa e il secondo quella eminentemente qualitativa. Le radici di questa duplicità sono da ricercarsi, da un lato, sicuramente nella *Teogonia* di Esiodo (composta tra l'VIII e il VII secolo a.C.): l'autore narra qui la nascita degli dèi dal Caos (un disordinato buco nero) e Gea (la Terra) la quale, accoppiandosi successivamente con Urano (il Cielo), genera una prole numerosa, tra cui il titano Crono. Urano, per evitare che uno dei suoi figli possa

---

\* Giovanni Morelli (Faenza, 14 maggio 1942 – Venezia, 12 luglio 2011), dopo aver compiuto studi musicali, artistici e scientifici, dal 1965 al 1978 ha insegnato all'Accademia di Belle Arti di Bologna e dal 1979 all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove nel 1990 è diventato professore ordinario di Storia della musica e dove, oltre a quello istituzionale, ha tenuto fino alla sua prematura scomparsa corsi di Filologia musicale, Storia e critica del testo musicale e Storia della musica contemporanea. Il suo approccio alle discipline musicologiche è stato quanto mai ampio ed è testimoniato dai suoi molteplici lavori sul teatro musicale barocco veneziano, sulla storia e sulla ricezione dell'Opera, e sul neoclassicismo in musica. Vanno ricordate le edizioni di testi musicali (da Cavalli a Cimarosa a Verdi), gli studi e i saggi monografici su Jena-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau, Metastasio, e sulla musica e i musicisti del Novecento europeo (Nono, Casella, Virgil Thompson e Getrude Stein, Malipiero e Nino Rota), fino alle ricerche sulla musica popolare veneta. Un'attività di musicologo e critico musicale intensa, appassionata e ininterrotta, alla quale si è aggiunta fin dalla sua istituzione, nel 1985, la direzione dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini a Venezia e la partecipazione a comitati scientifici e direttivi di varie riviste specialistiche con la nomina a membro di istituzioni culturali di rilevanza internazionale. Tra i suoi lavori si segnalano *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante* (1985), *Il morbo di Rameau. La nascita della critica musicale* (1989), *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé* (2003), *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrik, Fellini, Gaàl* (2011).



prendere il suo posto, li rinchioda nel grembo della Terra, ma la madre li esorta alla ribellione; il figlio che accetta, per primo, di ribellarsi è proprio Crono, così Gea gli pone tra le mani una falce affilata e lo istruisce sul piano da seguire: la falce è l'immagine della luna, poiché è grazie alla sua presenza nel cielo che l'uomo ha potuto scandire il ritmo delle proprie giornate. Così il Tempo quantitativo fa la propria comparsa sulla Terra.

Col termine *καίρός*, invece, i greci indicavano esattamente il momento propizio, ciò che connotava *qualitativamente* l'arida e ritmica successione temporale, un varco aperto nella logica sequenziale, una specie di *Jetztzeit* – il riferimento qui è chiaramente a Benjamin – capace di irrompere improvvisamente, nel lento scorrere delle ore, creando spiragli *fortuiti-fortunati* in cui la netta separazione tra passato, presente e futuro si dissolve a beneficio di un *a-presente* in cui il *vero* tempo, puntellato, impreziosito e gravido di occasioni propizie, si scopre – e ci scopre – fuori dalla connotazione temporale. Pur non avendo una precisa collocazione tra le divinità dell'Olimpo (cosa che invece Crono aveva, con la *Teogonia*, acquisito di diritto) e pur non essendoci riferimenti testuali precisi, è chiaro il significato che *καίρός* avesse presso il popolo greco, e ne è una testimonianza l'iconografia in merito: prima tra tutte la statua bronzea sorgente in Sicione e attribuita a Lisippo (scultore del IV secolo a.C.) rappresentante un efebo con ali ai piedi, capelli che coprono la fronte e nuca scoperta, recante un epigramma di Posidippo (310 - 240 a. C.), modello per il bassorilievo del III secolo che ora si trova al Museo Municipale di Traù e che a sua volta rappresenta un giovane nudo che corre.

Appresa la complessità della semantica biforcata interna al concetto di tempo, è necessario ora focalizzarsi sulle teorie bergsoniane; in particolare mi concentrerò sulle concezioni filosofiche relative alla distinzione tra *tempo spazializzato* e *durata reale*, contenute in due dei testi-cardine della sua riflessione, ovvero *Durata e simultaneità* (1922) e *Pensiero e movimento* (1934). Il primo testo nasce come critica alla teoria della relatività di Einstein: Bergson vuole sostenere che non si può porre il tempo senza una coscienza. Quindi, se la scienza parla di un tempo impersonale, di fatto postula una coscienza universale. Perciò, quando diciamo che due eventi sono simultanei, intendiamo che sono simultanei per una coscienza che li percepisce. Nel terzo capitolo del testo del '22 (dedicato a *La natura del tempo*), da *Durata e simultaneità*, Henri Bergson esordisce scrivendo:

Non c'è dubbio che, per noi, il tempo non si confonde anzitutto con la continuità della nostra vita interiore. Cos'è questa continuità? Quella di un flusso o di un passaggio che bastano a se stessi, poiché il flusso non implica una cosa che scorre e il passaggio non presuppone degli stati attraverso i quali si passa: la cosa e lo stato sono solamente delle istantanee prese artificialmente sulla transizione; e questa transizione, l'unica a essere sperimentata naturalmente, è la *durata stessa*.<sup>1</sup>

La chiara scrittura bergsoniana rende la fruizione del messaggio immediata e diretta: una cosa è il *tempo interiore*, quello cioè *coscienziale*, la cui fluidità permette solo all'Io biografico e auto-narrante una netta distinzione tra passato, presente e futuro; altra cosa è, invece – lo dirà in seguito, come pure sarà da lui ribadito in più di un luogo testuale –, il *tempo spazializzato*, o meglio l'esteriorizzazione, passibile di misurabilità, della durata interiore, in cui il tempo – per l'appunto – si spazializza, essendo la misura riferita alla divisione in parti corrispondenti a spazi uguali o, meglio, a estremità di intervalli: è il dominio della scienza, dell'intelletto.

<sup>1</sup> H. Bergson, *Durata e simultaneità*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004, p. 45.



Tralasciando, in questa sede, la trattazione approfondita degli esiti filosofici ai quali giunge Bergson in merito al tempo esteriore, quantificabile e matematizzato, quello su cui vorrei soffermarmi ora è un'immagine esemplificativa utilizzata dal filosofo per esplicitare più agevolmente il concetto di *durata reale* e il suo carattere eminentemente intuitivo:

Una melodia che ascoltiamo a occhi chiusi, pensando solo a essa, viene quasi a coincidere con questo tempo che è la fluidità stessa della nostra vita interiore; ma ha ancora troppe qualità, è ancora troppo determinata, e bisognerebbe dapprima cancellare la differenza tra i suoni, poi abolire i caratteri distintivi del suono stesso, trattenere di esso solo la continuazione di ciò che segue e la transizione ininterrotta, molteplicità senza divisibilità e successione senza separazione, per ritrovare infine il *tempo fondamentale*. Questa è la durata immediatamente percepita, senza la quale non avremmo alcuna idea di tempo.<sup>2</sup>

Bergson ci dà un altro riferimento teorico prezioso sempre alla melodia in relazione alla coscienza e al movimento. Per lui, infatti, nel movimento c'è l'essenza stessa del mutamento, ma una cosa è il *mobile* (inteso come *qualcosa che si muove nello spazio*) altra cosa è il mutamento che si avverte in una melodia che si *muove* nel tempo. A tal proposito, infatti, scrive:

Ascoltiamo una melodia e lasciamoci cullare da essa: non abbiamo forse la sensazione chiara di un movimento non vincolato a un mobile, di un mutamento senza niente che muti?... Senza dubbio abbiamo una tendenza a dividerla e a rappresentarci, anziché la continuità ininterrotta della melodia, una giustapposizione di note distinte. Ma perché? Perché pensiamo alla serie discontinua di sforzi che faremmo per ricomporre approssimativamente il suono udito cantando noi stessi, e anche perché la nostra percezione uditiva ha preso l'abitudine di impregnarsi di immagini visive. Ascoltiamo allora la melodia attraverso la visione che ne avrebbe un direttore d'orchestra guardando la sua partitura. Ci rappresentiamo delle note giustapposte a delle note su di un foglio di carta immaginario. Pensiamo alla tastiera sulla quale si suona, all'archetto che va e viene, al musicista e al suo ruolo a fianco degli altri. Facciamo astrazione da queste immagini spaziali: resta il mutamento puro, bastando a se stesso, in nessun modo diviso, in nessun modo vincolato a una "cosa" che cambia.<sup>3</sup>

Stessa cosa, in maniera più pregnante si ritrova anche in *Durata e simultaneità*:

Se provate ad ascoltare la melodia con gli occhi chiusi, pensando solo a essa, senza giustapporre su un foglio o su una tastiera immaginaria le note da ritenere l'una in funzione dell'altra – le quali si ridurrebbero in tal modo a diventare simultanee rinunciando alla loro fluidità continua nel tempo per congelarsi nello spazio – e la melodia, o quella parte di melodia che avrete collocato nella durata pura, la riscoprirete indivisa e indivisibile. E la nostra durata interiore, considerata dal primo all'ultimo momento della nostra vita cosciente, è qualcosa di simile a questa melodia. La nostra attenzione può distogliersi da essa e di conseguenza dalla sua indivisibilità; ma quando proviamo a segmentarla è come se passassimo bruscamente una lama attraverso una fiamma, dividendo solo lo spazio da essa occupato.<sup>4</sup>

L'intuizione dello scorrere fluido del divenire temporale non poteva trovare immagine più efficace della melodia per essere compresa: ascoltare il dipanarsi di una linea melodica rende impossibile una

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>3</sup> *Id.*, *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano, 2010, p. 138.

<sup>4</sup> *Id.*, *Durata e simultaneità*, cit., p. 50.



puntuale concentrazione, implicante la *misurazione*; tuttavia è ancora possibile seguirne la costruzione nello *spazio* temporale: occorre perciò ipotizzare l'eliminazione delle differenze qualitative caratterizzanti i suoni (altezza, intensità, timbro); si arriverebbe all'esistenza di un *suono puro*, diffondibile indecifrabilmente, e contemporaneamente, sia nello spazio che nel tempo, dimensioni che andrebbero a sovrapporsi senza soluzione di continuità.

Confrontiamo ora – per comprendere meglio l'originale (e forse precorritrice della riflessione teorica musicologica contemporanea) ipotesi bergsoniana – la citazione precedente con un'altra che pure ne condivide il contenuto:

Quando ascoltiamo una melodia, abbiamo l'impressione di successione più pura che possiamo avere – una impressione diversissima da quella della simultaneità: è la continuità stessa della melodia e l'impossibilità di decomporla che produce su di noi questa impressione. Se la dividiamo in note distinte, in altrettanti “prima” e “dopo”, è perché vi mescoliamo delle immagini spaziali e perché impregniamo la successione di simultaneità: nello spazio, e nello spazio soltanto, c'è la distinzione netta di parti esteriori le une alle altre. Riconosco del resto che è nel tempo spazializzato che noi ci poniamo abitualmente. Non abbiamo alcun interesse ad ascoltare il ronzio ininterrotto della vita profonda. E tuttavia la durata reale è là. Grazie a essa prendono posto in un solo e medesimo tempo i cambiamenti più o meno lunghi ai quali assistiamo in noi e nel mondo esteriore.<sup>5</sup>

Bergson ci sta dicendo che è l'abitudine umana alla spazializzazione, è l'essere avvezzi alla continua percezione esteriore e l'affidamento incondizionato all'*empiria* che costringe, dunque, l'ascoltatore alla continua associazione di immagini alla musica ascoltata: l'immagine, per quanto mentale, è sempre *dimensionale* e comporta un'esteriorizzazione estraniante del suono rispetto a se stesso; si perde, così, il vero, originario, legame tra la durata interiore, e la melodia, questa complessa-complicata *mutazione-senza-mutamento*. Qualche riga più avanti della citazione riportata, Bergson aggiunge che vi è mutamento, ma che non vi sono cose che mutano. Se si riprende ora l'esempio della melodia, appare più chiara l'analogia con questo *presente che dura* infatti il filosofo ancora una volta utilizza l'esempio della melodia che viene percepita come qualcosa di indivisibile e che fin, quando si ascolta, non smette di *durare*.

Questa premessa teorica bergsoniana è volta a rilevare la distinzione insita nel ventre stesso della tematica temporale: un tempo che possiamo definire quindi quantitativo (spazializzato, cronologico) o qualitativo (cairologico).

2. Per ciò che concerne invece la riflessione sulla tematica temporale in Giovanni Morelli bisogna sottolineare che le teorie in merito restano latenti per i primi scritti e solo con i suoi ultimi lavori si chiarificano; quelle di Morelli appaiono diretta continuazione ed esplicazione di quelle bergsoniane (che risalgono – lo abbiamo visto – all'antica radice concettuale ellenica).

Basta l'*exergo* scelto da Morelli in apertura al suo testo *Prima la musica, poi il cinema* per comprendere che l'intera riflessione è impregnata della materia temporale, ma soprattutto che grava su di essa l'ipoteca bergsoniana:

---

<sup>5</sup> Id., *Pensiero e movimento*, cit., p. 140.



Tout s'en fait *en nous* parce que *nous*, sommes *nous*, toujours nous, et *pas un minute les mêmes*.  
(Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*)<sup>6</sup>

La citazione di Diderot fa rivivere il concetto bergsoniano (e per certi versi montaigniano) di *presente che dura* in cui vige la legge di un cambiamento che non muta e che tuttavia produce un mutamento reale. L'analisi del testo morelliano obbliga a soffermarsi, in particolare, sul secondo capitolo, in cui non solo la duplicità temporale affiora, ma diventa anche argomento di complessa e originale trattazione. Nel tentativo di dare una lettura del capolavoro di Kubrick *Barry Lyndon*, Giovanni Morelli si serve della distinzione tra tempo quantitativo e tempo qualitativo, tant'è che (come egli intelligentemente osserva):

La mentalità beneducata e “colta” degli intellettuali europei non possiede, ovvero non ha preservato, ovvero non ha alimentato particolari ambizioni di univocità in ordine alla concezione del “tempo” che usa e che è andato usando nei secoli.<sup>7</sup>

Se il tempo non è univoco quindi nella sua natura è perché si tratta di un'essenza fondamentale equivoca. Appare evidente che Morelli ammette il perpetuarsi dell'eredità (probabilmente ellenica) relativa alla concezione bivalente del tempo la quale, senza alterazioni evidenti, ha attraversato le riflessioni sette-ottocentesche. Ancora una volta l'immagine-concetto risulta particolarmente indicativa:

In ambito precisamente allegorico-iconologico è dominante/pre-dominante sin dalla più profonda classicità una personificazione vetusta, canuta e barbata, dotata di clessidra e falce, ossia il personaggio divinizzato del Tempo “vecchio-decrepito”: un tempo iper-patriarcale, maschio, abbastanza ossuto e nudo nelle forme apparenti, molto segnato dall'incombenza di essere una divinità greca e romana deputata alla gestione del destino dei campi (Saturno) e delle periodicità biologiche e agrarie *lunghe*: gli anni, le annate. A loro volta, gli uni e le altre, anni e annate, figli e figlie del vecchio Cronos, dal Vecchio e Famelico Iddio, periodicamente, e cannibalicamente, divorati e divorate.<sup>8</sup>

Introduco ora due immagini morelliane molto particolari: si tratta di animali fantastici frutto della fervidissima immaginazione del musicologo e della sua penna artistica, il Presbimeneto e il Rocots da me riletti come rappresentazioni grafiche della duplicità temporale. Per avvalorare la mia tesi, riporto ora la descrizione che Morelli fa del Presbimeneto:

<sup>6</sup> G. Morelli, *Prima la musica poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, Marsilio, Venezia, 2011, p. 11.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>8</sup> *Ibid.*



**Figura 1.**  
*Il Presbimeneto*

Dal greco, il nome di questa bestia è “vecchio che attende”... È un grandissimo animale, visto spesso dai santi monaci che coltivano erbe preziose. Può dirsi senz’altro il più innocuo e il più saggio degli animali inesistenti. Praticamente potremmo definirlo come un grande albero dell’altezza circa di un cipresso, a fronde regolari ma indefinibili e a foglia lunga. Il tronco è rugosissimo e molto largo, circa m 1,50 di diametro, ciò gli attribuisce caratteristiche senili da cui il nome. In cima a questa pianta immobile si trova un capo pensieroso e ansioso, con l’occhio lontano e la lunga arcata nasale segnata da una composizione decorativa semplicissima che simula una dentatura. Dalla sutura temporo-occipitale, nella parte laterale posteriore del capo, simmetricamente, sporgono due cespugli di cardo.<sup>9</sup>

Abbastanza evidente è la comunanza tra le parole utilizzate da Morelli nel rappresentare iconograficamente il concetto di tempo, inteso in senso quantitativo, e quelle da lui utilizzate per descrivere il Presbimeneto. La senilità è senz’altro la caratteristica comune, il legame naturale tra le due immagini, ma Morelli aggiunge altri dettagli interessanti, perché Cronos, padre della Storia, risulta

<sup>9</sup> Id., *Animali immaginari*, Lega Editore, Faenza, 2015, p. 17.



essere colui che divora i suoi figli e – come esplicherà meglio qualche riga più avanti – colui che è capace di autorigenerarsi, per superfetazione.

Corrisponde all'idea di *Cronos* una certa intuizione della paradossale *antistoricità della Storia*: come la Storia, infatti, il Tempo, che le è padre, si nutre di sé, col di più che, in questo suo nutrirsi, codifica la categoria dell'autosufficienza (con l'ulteriore di più che si fa avvertire quando la Storia non *siede al tavolo* di Cronos, ma *sta sul tavolo* di Cronos, fra le altre sue cibarie). Il Tempo assolutamente lungo si connota comunque bene nell'azione del prendere vita da se stesso. *Mangiarsi*.<sup>10</sup>

A proposito di questa ultima caratteristica, in effetti non sfugge alla competenza artistica morelliana, il riferimento all'iconografia settecentesca in merito; egli infatti aggiunge: «Il vecchio Cronos è interpretato in maniera particolarmente puntuale e qualificata dal Settecento, in specie dal secondo Settecento, sia nella monumentale dimensione iconografica della sua magnifica “carta di identità” (vedi nei dipinti tiepoleschi), sia nell'attitudine atroce del desco infanticida e orrendo nella raffigurazione di Francisco Goya (*Saturno* al Prado)». <sup>11</sup> Tuttavia, mentre il Presbimeno, pensieroso e ansioso, attende ciò che verrà, con l'occhio guarda fisso (probabilmente) nel passato e saggiamente *resta fermo*, l'immagine *cronica* si complica, supportata dalla descrizione che vien fuori da un poemetto scritto da un giovane Goethe nel 1774 intitolato *An Schwager Kronos* – musicato nel 1816 da Schubert che ne fece un *Lied* – e ricordato da Morelli.

Il musicologo italiano aggiunge, in questo modo, un tassello (e una caratteristica essenziale) al puzzle rappresentante il Tempo cronologico: la velocità. Nelle parole goethiane, Cronos è il postiglione, il cocchiere che balza impavido e sfreccia rapidamente giù per il pendio della montagna e in alto verso la vetta. Una voce, quella dell'*Io fuori-campo*<sup>12</sup> (come la definisce Morelli) incita l'auriga non solo a procedere con celerità ma anche a suonare il corno, il cui segnale, insieme al trotto fragoroso, ne annuncia il passaggio: si tratta probabilmente dei segni progressivi e indelebili nella carne che ricordano al fragile e caduco uomo l'inesorabile *passare* della propria esistenza temporale. All'immagine allegorica del rumoroso *Tempo che passa*, quella del *vetturino-saturnino* che si precipita frenetico e instancabile trainando i suoi cavalli, si affianca, come osserva Morelli, nella poetica goethiana (come completamento del *Giano-Tempo*) una figurazione contrastante capace di produrre una dialettica senza possibilità di sintesi: è l'allegoria del *Kairos* che si fa strada. Il musicologo trae spunto, infatti, da un poemetto di mano goethiana, *Meeres Stille*, ancora una volta musicato da Schubert: è il silenzio del mare, la tranquillità immota della superficie marina, l'assenza totale di correnti, che, opposte all'inquietudine dell'osservatore-navigante, formano l'effigie del *Tempo-senza-tempo*:

Così fra il Tempo-senza-tempo della calma di mare, il Tempo cannibale, il Tempo del postiglione e del Velocifero, trova modo di inserirsi, di recuperare la dignità concettuale di un'altra raffigurazione sovrannumeraria, una raffigurazione ancora classica, del Tempo ...: quella del giovane Kairos, ossia il *Tempo*, giusto e istantaneo, *dell'Occasione*.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> G. Morelli, *Prima la musica, poi il cinema*, cit., p. 52.

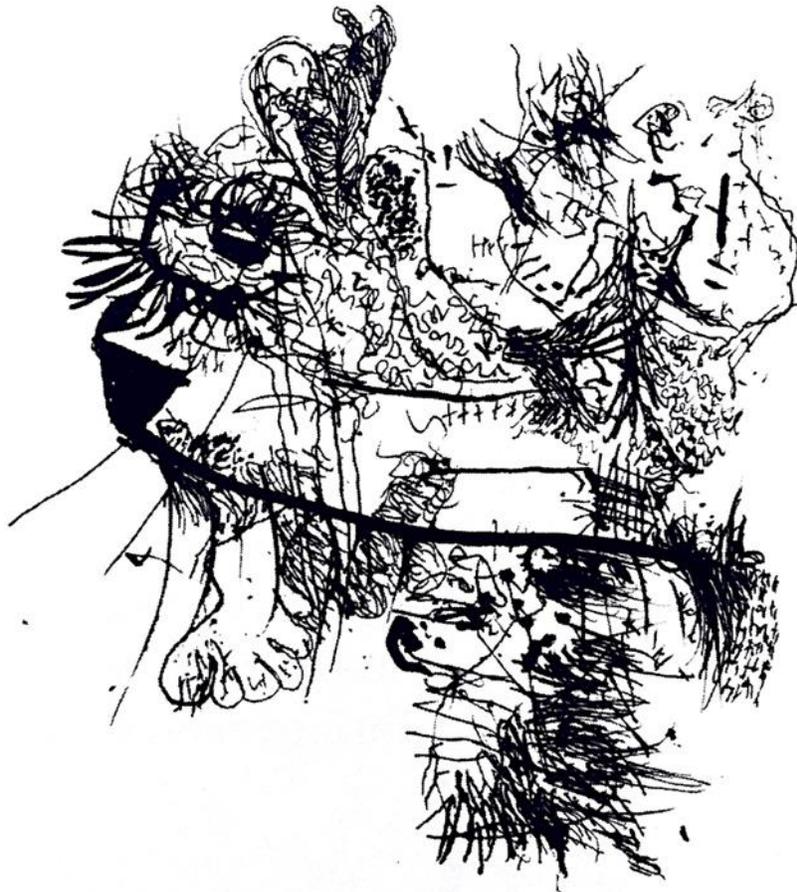
<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 53.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 56.

Due *immagini sonore* totalmente opposte, quindi, animano la riflessione morelliana e cioè il rumore degli zoccoli dei cavalli, misto al corno di avviso, che fa da netto contrasto al silenzio surreale delle acque marine: un esempio di quanto la musicalità sia in grado di arricchire una rappresentazione e di quanto tutto, nel pensiero satirico di Giovanni Morelli, sia giocato sul sottile confine tra la musica e l'immagine, il suono e il silenzio.

Se l'allegoria del tempo cronologico assume la tipizzazione del vecchio canuto, per contrasto quella del tempo cairologico è rappresentata da un giovane con un ciuffo biondo sulla fronte, due ali alle spalle e due ai piedi, con il peso della giustizia nella mano destra, la testa calva e una lama di coltello su cui deve riuscire a mantenere costantemente l'equilibrio. Il riferimento alle iconografie ellenistiche è evidente: l'impossibilità di afferrare l'Occasione è il requisito fondamentale che distingue il Tempo quantitativo da quello qualitativamente connotato. Se, inoltre, si è avvicinata l'immagine del Cronos di *Prima la musica, poi il cinema*, al Presbimeneo degli *Animali immaginari*, non è difficile associare la raffigurazione del giovane Kronos al Rocots.



**Figura 2.**  
*Il Rocots*



È un animale fuggitivo, quasi invisibile. L'occhio umano percepisce, nelle sue apparizioni, qualche sensazione di forma o la piccola traccia di un movimento e basta; è descritto da Bodin che lo chiama anche Kilkrops. Pare abbia un corpo lungo e moltissime teste e che sia un demone in via di sviluppo. Si definisce anche come un bambino, un bambino ibrido, nato da un incubo e una donna. Concepimento e nascita sono ravvicinatissimi, da uno a due minuti. È stato visto principalmente dalle donne che lo hanno partorito con terrore.<sup>14</sup>

A proposito del *kairos*, infatti, Morelli scrive:

Quello del *kairos* è un tempo ansiogeno, brevissimo, estremamente aperiodico (sempre tale che “non torna più”), un tempo che può *consumarsi senza esistere*, senza generare peripezia, morendo di stress prima che all'evento atteso sia dato di avvenire, che produce sentimenti di perdita irreparabile *sine materia*, senza storia, senza immagine, senza rimozione o rimovibilità; sentimenti di nostalgia vuota; enormi sviluppi della sensazione di mancanza (e chi più ne ha più ne metta).<sup>15</sup>

Appare immediatamente, il *Kairos*, e poi subito scompare, proprio come il Rocots, il cui avvistamento è inatteso tanto quanto la sua stessa esistenza; è sempre bambino, quindi, perché *non ha il Tempo* per crescere, e non si esaurisce che in un istante subitaneo. Dell'imprevisto-improvviso è impossibile averne, dunque, lucida coscienza, e nell'istantaneità flagrante in cui si palesa, pur essendo partorito dalla stessa madre-matrice di tutti gli altri momenti temporali, assume i lineamenti di un *incubo*, perché l'angoscia che arreca in chi cerca di afferrarlo, unita ai suoi sfumati contorni, lo rende un'allucinante visione onirica. In effetti, Morelli immagina che il Rocots nasca da una donna e un incubo: la donna è generatrice di tutti i mammiferi ma l'incubo, in accordo con l'interpretazione qui offerta, deve essere inteso in accordo alla sua etimologia originaria.<sup>16</sup>

Nella scrittura morelliana queste premesse teoriche sulla doppia natura temporale vengono subito declinate in ambito musicologico. Di musica del Settecento, parla Morelli, ma soprattutto di un atteggiamento tutto settecentesco nei confronti della musica. Il discorso, finora giocato su un piano essenzialmente teorico-filosofico, trova, infatti, riscontro e avvaloramento in ambito estetico-musicale. Pur essendo sibillino nelle aporetiche asserzioni, Giovanni Morelli insinua la disambiguazione temporale nella storia della musica europea e giustifica, in questo modo, l'apparente sconnessa digressione precedente di carattere sostanzialmente epistemologico. *Essenzialmente musicale*: così il

<sup>14</sup> Id., *Animali immaginari*, cit., p. 46.

<sup>15</sup> Id., *Prima la musica, poi il cinema*, cit., pp. 56-57. Nello stesso testo, Morelli – a dimostrazione della conoscenza dell'iconografia greca del *kairos* – scrive: «Gli antichi lo rappresentavano, il Kairos, per l'appunto giovinetto, poco più che bambino, nient'affatto barbuto o canuto e neanche capelluto: aveva infatti un solo ciuffo biondo che gli ornava la fronte e che avrebbe dovuto servire da maniglia ai Pagani per coglierlo opportunamente come istante necessario, utile e giusto. Inoltre era un aeromobile, quadrimotorizzato (due ali alle spalle, due ai piedi). La sua base terrena non era il suolo, ma un accessorio simbolico: il filo della lama di un coltello. Il suo equilibrio era precarizzato dal fatto che portava nella mano destra – attributo simbolicamente impegnativo – il peso di una bilancia: ovvero un attributo altrui, l'attributo della giustizia e dell'instabile precisione della verità. Guai all'umano che lo disequilibrasse, afferrandolo per la bilancia, o prendendolo di lato e in tal modo disarcionandolo dalla sua base affilata, o che sperasse o cercasse di trattenerlo maneggiando la curvilinea, scivolosa e glabra superficie della testa calva. L'unico appiglio buono era dunque il piccolo ciuffo, e il tempo della sua praticabilità era minimo: un istante, un attimo pieno, un colpo di palpebra». (*ivi*, p. 56).

<sup>16</sup> Dal latino tardo *incūbu(m)*, derivazione di *incubāre*, *giacere sopra*, incubo è anche il nome di una creatura fantastica e malvagia (*incūbus*), che, secondo un'antica tradizione romana, posandosi sopra il petto del dormiente ne turbava il sonno; si veda, a tal proposito, il dipinto *Incubo* di Johann Heinrich Füssli, il quale ha iconograficamente restituito il significato originario del termine.



musicologo intitola la sua *Digressione III* perché la questione – quella sul tempo – è, in effetti, *essenzialmente musicale*. Il Settecento, «un'epoca sommamente metamorfica»,<sup>17</sup> ha compiuto una rivoluzione nella considerazione del paradigma musicologico perché ha iniziato a prendere coscienza del *fatto musicale*, ma soprattutto perché ha cominciato a *comprendere* il *quid* della musica, il suo avere un'essenza fundamentalmente temporale, il suo *essere-qualcosa-che-muta*.<sup>18</sup> Che la musica si dispieghi sul tappeto temporale, appare, per Morelli, una consapevolezza propriamente settecentesca e questo comporta l'affrancamento di alcune tipizzazioni a cui la materia sonora era stata sottoposta, attraverso due lasciti fondamentali; il primo – dei due lasciti – ha avuto il merito di slegare la musica dalle occasioni sociali di esecuzione, allontanandola dall'idea di essere un mero riempitivo di un *tempo in più*, la cornice di un tempo già occupato da immagini e da storie totalmente altre dalla sua stessa natura. Morelli si esprime, a tal proposito, in questi termini:

Si fanno strada infatti l'idea e la pratica della “Musica Assoluta”, la musica “pura-pura”, ovvero la musica che prescinde, per esistere, dalla funzionalità ambientale, dalla pertinenza sociale, ovvero situazionale dell'ascolto. Musica che prescinde, sino a disdegnarli, dai doveri dell'intrattenimento gradevole del tempo in più, del tempo, in esubero e vuoto, del “residuo” della vita sociale; musica che prescinde o si distrae dalle responsabilità di fungere sempre da commento o da colonna sonora di una “storia” vissuta. Senza più esigere di farsi “mantenere” da questa storia vissuta. Orbene, quando declinano, della “musica”, le potenzialità di aggancio responsabile al tempo occupato, meglio dire: già occupato, e già occupato in “altro da lei”, del suo destinatario.<sup>19</sup>

La musica rivendica magistralmente la propria autonomia d'esistenza, ma soprattutto di sostanza: non più musica catartica o per diletto, ma musica-per-la-musica; la conseguenza è inevitabile: lo scopo del fare-musica non è più a sé estrinsecato ma è da ritrovarsi in se stesso. L'esigenza settecentesca di un'autonomia della sfera musicale comporta l'aumento smisurato delle potenzialità della musica, le quali irrompono nel tempo e ne creano uno nuovo (o meglio tanti nuovi, e diversi) immaginario e immaginato: non più, dunque, la musica *nel* tempo ma il tempo *della* musica.

Il secondo lascito del secolo XVIII ha a che fare, invece, con la doppia natura del tempo che, declinata in termini estetico-musicali, può essere ben individuata nelle leggi armoniche (tempo cronologico) e nei principi extra-musicali (tempo cairologico). Analizziamo l'assunto morelliano, a proposito:

Il secolo (diciottesimo) trova infatti le risorse scientifiche e le argomentazioni autorevoli per codificare in termini di *legge naturale* ciò che i secoli precedenti avevano tentato e sperimentato a tentoni o alla cieca... Ciò fatto, ... nel controllo della materia sonora della musica, il Secolo (diciottesimo), quasi simultaneamente, sovverte la sua stessa creazione (ossia, divora *saturninamente* la sua figlia prediletta: la scienza acustica del *basso fondamentale*), creazione forte, dunque, e razionalmente dispotica. Immagina quindi una cancellazione “storica” del *basso continuo* che si esplica in un'equiparazione dei diritti, *egualitarizzati*, dei parametri extra-armonici (melodici, ritmici, timbrici, contrappuntistici). Si tratta di equiparazione, per così dire, simil-giacobina che genera una *rivoluzione* linguistica permanente tuttora inconclusa oggi, a Novecento finito.<sup>20</sup>

<sup>17</sup>Id., *Prima la musica, poi il cinema*, cit., p. 57.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 57-58.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 58.



La rivoluzione delineata da Morelli sembra avere a che fare con due linee per un tratto sovrapponibili e poi conseguenti: dapprima la musica settecentesca vede il codificarsi di leggi armoniche applicate a livello *sensibile* (compositivo-acustico), e successivamente accoglie nel suo corso affluenti secondari (ritmo, timbro, melodia) dando loro, ben presto, pari dignità nel processo musicale. La consapevolezza che la musica assume rispetto alle proprie straordinarie capacità coincide con una non rinnovata. Bensì del tutto nuova presa di coscienza da parte dell'ascoltatore, il quale si pone in maniera sempre più attiva nei confronti dell'esperienza – ormai non più catartica – estetico-musicale. Tra il tempo cronologico e quello kairologico, che si intrecciano e si sovrappongono nell'intricato tessuto compositivo, e che diventano perciò caratteristiche proprie della temporalità musicale, se ne genera un terzo: è il tempo della *cognitio*, quello dell'Io-ascoltatore, è il Tempo della critica, quello che distingue il bello dal brutto, è il tempo dell'attesa. L'attesa di qualcosa che ci si aspetta debba accadere, l'attesa silenziosa del pubblico dinnanzi all'esecutore, quello spazio quasi metafisico che intercorre tra il tempo di chi attende e il tempo della musica.<sup>21</sup>

A legare il tempo di Bergson con quello di Morelli c'è in fondo sottesa l'esigenza antropologica di spazializzazione. Nel caso morelliano ovviamente si tratta della necessità di fisionomizzazione di un evento sonoro: un *dato-eveniente*, infatti, che appartiene al dominio temporale dell'istantaneità (ad esempio una melodia che si sta ascoltando), è passibile di elaborazione da parte dell'ascoltatore, il quale, mettendo in campo determinate qualità-attitudini, ne fornisce una *significazione mobile* tale per cui, dal proprio *tempo-in-sospensione*, riesce a tramutare un «evento susseguente in una pura *topografia*». <sup>22</sup> Si tratta di una *co-implicazione* emozionale che garantisce il passaggio al dominio spaziale di accadimenti che altrimenti rimarrebbero puro tempo: in accordo con la precedente analisi della duplicità temporale, si potrebbe dire che una *performance* sonora, puntellata di episodi kairologici e, forse, essa stessa un *unicum* kairologico, deve di necessità essere filtrata e direzionata dal fruitore-ascoltatore, il quale, grazie alle proprie facoltà, gli fornisce una *veste cronologica* (e quindi spazializzata). Si assiste così ad una *carnificazione* di ciò che, altrimenti, rimarrebbe *puro suono*. Lo stesso procedimento che avviene, per Bergson, nell'interiorità umana quando si tende a scandire in momenti il proprio flusso di coscienza. Bergson e Morelli hanno voluto ricondurre il tempo alla sua vera natura irrepresentabile, nel suo scorrere continuo, disincrostandolo dalla coltre della visibilità alla quale vuole ridurlo l'uomo a causa della sua esigenza di un approccio scientifico al reale. L'uomo sente fortemente il bisogno di razionalizzare, e pure di tradurre in spazio (e quindi anche di tradire) ciò che è soltanto tempo e tale dovrebbe rimanere nella sua dimensione diffluente: «Ahimè! perché non si può essere nello stesso tempo razionali e ardenti?». <sup>23</sup>

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 61.

<sup>22</sup> Id., *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia, 2003, p. 19.

<sup>23</sup> V. Jankélévitch, *L'ironia*, Il melangolo, Genova, 2003, p. 46.