



QUADERNO *THINK TANK*
di *Research Trends in Humanities* – RTH 9 (2022)

ISSN 2284-0184

PTH
Performative Thinking in Humanities / 2

a cura di Rosario Diana



QUADERNO *THINK TANK*
di *Research Trends in Humanities* – RTH 9 (2022)

ISSN 2284-0184

PTH – Performative Thinking in Humanities / 2*

a cura di Rosario Diana

Sommario

Trasposizioni di linguaggi

Convergenza del linguaggio scientifico e di quello artistico nell'interpretazione della realtà naturale ignota	4
Marina Iorio	
Trasposizioni di linguaggi: filosofia e fiaba	18
<i>Ékphrasis</i> , ovvero un esperimento di transcodifica – La ruota panoramica	
SAGGIO INTRODUTTIVO – FIABA	
Lorena Grigoletto	
Dialogo sulle Passioni: Malebranche e Gaetani	35
Alessandro Stile	
Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus	
III. Rivolta e riconoscimento. Albert Camus	53
SAGGIO INTRODUTTIVO	
Fiorinda Li Vigni	
III. Camus 2020. Note di lavoro	61
LIBRETTO DI UN MELOLOGO	
Rosario Diana	
Al confine fra poesia e musica	84
Due esperimenti leopardiani / 2018 – 2019	
<i>L'Infinito</i> di Leopardi	85 ^{I-IV} / 1-39
melologo	
PROGETTO COMPOSITIVO – PARTITURA MUSICALE	
Rosario Diana	
<u>Imitazione</u>	94 ¹⁻⁸
melologo	
PROGETTO COMPOSITIVO – PARTITURA MUSICALE	
Rosario Diana	

* Filigrana in copertina: 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.



L'intermedialità tra scrittura e musica	104
A proposito di un recente libro	
Rossella Gaglione	
Omaggio a Stravinskij	107
A cinquant'anni dalla morte	
Benedetta Tramontano	



Convergenza del linguaggio scientifico e di quello artistico nell'interpretazione della realtà naturale ignota

Marina Iorio

Istituto di Scienze Marine

Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISMAR-CNR)

L'artista – come lo scienziato – si prefigge di interpretare la realtà, la propria realtà, attraverso il mezzo prescelto per esprimersi. Per entrambi far partecipare il pubblico a quanto avviene oggi intorno a noi è un'esigenza prioritaria e condivisa. È quanto ritroviamo sia nella sperimentazione artistica che nella divulgazione scientifica, dove si cerca di coinvolgere e condividere con i cittadini temi cruciali della ricerca per creare una sorta di cittadinanza scientifica consapevole.

Possiamo anche dire che l'arte partecipa da protagonista a rimodellare continuamente il nostro immaginario scientifico così come, allo stesso modo, la scienza partecipa a rimodellare il nostro immaginario artistico: si crea così un connubio in cui le due componenti si influenzano reciprocamente di continuo (Alessandra Drioli, in Viva, 2008).

Pensiamo ad esempio alle opere fiamminghe, tra il XV e il XVI secolo famose per lo studio approfondito sulla luce nonché per la cura dei dettagli e alla conseguente ipotesi di uso di strumenti ottici (figg. 1.a. e 1.b.); oppure, più vicino a noi, all'inizio del XX secolo alle opere futuriste, dove come conseguenza della "estetica della velocità", a prevalere è l'elemento dinamico (fig. 2); oppure, ancora, alla nascita del cinema, il quale – contrariamente a quanto si crede – è nato vent'anni prima della famosa proiezione pubblica di Lumière, per specifiche esigenze della ricerca scientifica, in particolare per gli studi sulla persistenza delle immagini nella retina e gli sviluppi tecnologici richiesti dalle ricerche sperimentali sulla fisiologia del movimento (Tosi, 1986).

Il connubio descritto, si rafforza in maniera esponenziale a partire dalla fine degli anni '60 quando Frank Oppenheimer, fondatore dell'*Exploratorium* di San Francisco, primo *science centre* al mondo diceva:

L'arte non serve soltanto a rendere tutto più bello, anche se spesso è così. Gli artisti guardano alle cose del mondo con un occhio diverso rispetto ai fisici o ai geologi. Scienza e arte servono per comprendere la natura coinvolgendo le persone. E, mescolandosi, entrano a far parte del processo pedagogico (Alessandra Drioli, in Viva, 2008).

Da allora fino ad oggi è stato un fiorire di musei scientifici interattivi nel mondo (per citarne solo alcuni: il *Cosmo Caixia* di Barcellona, lo *Science Museum* di Londra, la Città della Scienza di Napoli, il recentissimo *ArtScience Museum* di Singapore (fig. 3)). In questi luoghi arte, scienza, cultura e tecnologia si incontrano per generare innovazione e nuove idee.

Parallelamente allo sviluppo dei musei scientifici, dal 2008 nasce al Trinity College di Dublino la prima *Science Art Gallery*, la quale, in seguito al forte successo riscontrato rapidamente, si trasforma in una rete costituita da importanti università unite attorno a una missione singolare: accendere la creatività



(soprattutto nei giovani) e la scoperta laddove scienza e arte si scontrano. Oggi le otto gallerie poste in Atlanta, Bengaluru, Detroit, Dublino, Londra, Melbourne, Rotterdam e Venezia si impegnano a riunire scienza, arte, tecnologia e design per stimolare la creatività e ispirare nuove idee e collaborazioni alla ricerca di un futuro migliore per le prossime generazioni.

Anche le maggiori manifestazioni artistiche, come per esempio la Biennale di Venezia, non sono rimaste immuni al vento del connubio; per citare solo un esempio: la mostra “Post Hoc” dell’artista neozelandese Dane Mitchell, realizzata nel 2019 in collaborazione con l’Istituto di Scienze Marine del Consiglio Nazionale delle Ricerche. In questa occasione l’artista ha creato – insieme ai ricercatori del CNR – (fig. 4), un’esperienza sensoriale inedita per comunicare nuovi messaggi e nuove preoccupazioni appartenenti all’inconscio collettivo, partendo dai grandi temi di interesse per la società, quali cambiamenti climatici, riscaldamento globale, inquinamento e obsolescenza tecnologica.

Le realtà finora sommariamente descritte si basano generalmente su esperienze condivise tra diverse professionalità: artisti, scienziati, tecnologici. Tuttavia tali esperienze, benché interconnesse, sembrano non affrontare un quesito importante: può esistere o svilupparsi una convergenza di linguaggio tra l’artista e lo scienziato, posto il comune obiettivo di interpretare la realtà, spesso ignota, che ci circonda?

Questa tematica, definibile come una transcodificazione di linguaggi, è estremamente complessa e di certo non è esauribile in questo contesto, tuttavia posso cercare di contribuire alla discussione con la mia personale esperienza.

Circa 13 anni fa unii le due grandi passioni della mia vita: la scienza e l’arte. Per entrambe avevo seguito percorsi formativi istituzionalizzati e fino a quel momento esprimevo nell’ambito scientifico e artistico la realtà oggettiva e quella soggettiva che indagavo o vivevo attraverso i linguaggi convenzionali ma distinti dei due ambiti. Ci fu però un momento del tutto casuale in cui, di fronte alla vista di un taglio particolare di alcune morfologie profonde del Mar Tirreno, oggetto di ricerca scientifica, le due strade, da me percorse separatamente fino ad allora, si fusero.

A questo punto bisogna aprire una parentesi sulla tecnologia *Multibeam Side Scan Sonar*, basata su di uno strumento che, ancorato sotto la chiglia delle navi, produce fasci di onde acustiche utilizzate per “disegnare” le profondità marine ed oceaniche (fig. 5). In particolare, nella fig. 6, ci restituiscono le morfologie di un settore del Mar Tirreno.

Questa tecnologia ha una potenzialità di visualizzazione importantissima perché, utilizzando vari processi di analisi, sintesi e rappresentazione, permette di vedere cose altrimenti invisibili all’occhio umano, restituendo una visione virtuale ma fedele della realtà (fig. 7). E di fatto all’epoca anticipava l’impatto che la tecnologia della realtà virtuale avrebbe avuto in pochissimo tempo sulla società e sulle ricerche artistiche contemporanee, che si sarebbero potute avvalere di nuove visioni, forme e apparenze (Viva, 2008).

Iniziosi così per me una ricerca estetica al fine di creare nuove forme espressive artistiche.

Ma come restituiscono i dati *Multibeam* le immagini virtuali ma fedeli della realtà?

Prendiamo come esempio una valle nascosta nella profondità abissale dell’oceano (fig. 8). Per poterne ottenere l’immagine ai valori numerici di profondità, ottenuti dal rimbalzo delle onde sonore sul fondo, si associa un colore distinto, a seconda delle profondità riscontrate. La scelta dei colori è libera (anche se segue valori di tendenza) e viene indicata in una scala cromatica di riferimento che accompagna il risultato per poterlo rendere comprensibile a tutti gli operatori del settore.



Oggi questo sistema di scale cromatiche indicizzate viene usato in diverse tecnoscienze per evidenziare i risultati che rendono visibile l'invisibile: pensiamo alle onde sismiche o elettriche (fig. 9) per indagare strutture geologiche o fluidi sepolti, o alle reazioni istochimiche nelle cellule ecc.

Le visioni che abbiamo nel nostro caso sono quindi invisibili tessuti di profondità marine, relative a valli, montagne, vulcani, resti di antiche civiltà sommerse, echi di un tempo complesso, cristallizzato nel presente ma frutto di antichi processi di erosione, di improvvisi moti tettonici, di lenti scivolamenti del mare. La loro posizione in uno spazio geografico non è casuale ma obbedisce a leggi che la natura instancabilmente detta da milioni di anni e che noi studiamo in importanti ambiti di ricerca (ad es.: Tettonica delle placche, Variazioni climatiche). Per me questi echi riflettono tempi molto più antichi dell'uomo e ci parlano dell'ignoto, ma anche di flussi ancestrali di vita (Marina Iorio, in Scaravaggi, 2008).

Io accolgo questi echi (fig. 10), cioè universi radicalmente nuovi – che non esistono se non entro flussi di energia – nel mio processo creativo, e traslo le immagini virtuali ottenute da uno spazio geografico a uno spazio cartesiano (*ivi*). Cioè utilizzo gli stessi valori numerici e li riposiziono rispetto a un sistema di riferimento cartesiano, in base al mio linguaggio espressivo, che segue un processo di astrazione di immagini e nel gioco di deformazione e trasformazione da voce e corpo alle dicotomie e alle conflittualità dell'inconscio collettivo della società ed alle profondità ignote dell'animo, restituendo forme astratte e in movimento enfatizzate attraverso un uso attento dei colori, (figg. 11.a. e 11.b.) legati a scale soggettive – filtro della mia sensibilità artistica –, modulate in maniera da alludere a ciò che voglio trasmettere (Di Girolamo, 2019).

Nella mia esperienza quindi la transcodificazione avviene attraverso un *medium* comune che, utilizzato con diverso significato, restituisce la rappresentazione dell'immagine: il colore.

Tuttavia il segno originale (che non è astrazione matematica, ma oggettività fisica) permane e, attraverso la tecnica che l'ha decodificato, la natura che l'ha modellato, la mia sensibilità che l'ha modificato, impone il suo impatto visivo come sintesi del noto e dell'ignoto, del conscio e dell'inconscio (Marina Iorio, in Scaravaggi, 2008).

Negli anni anche l'evolversi della tecnologia ha contribuito a un cambiamento nelle opere d'arte prodotte. Infatti fino al 2016 la realizzazione è avvenuta tramite stampa Endura su *light*. Successivamente è stato possibile realizzare le opere con getto di inchiostro su acciaio. Quest'ultima soluzione trova per me una sua dimensione ottimale sia perché soddisfa il bisogno della consistenza materica nell'opera sia per la resistenza agli urti del supporto. Resistenza importante nei trasporti, giacché queste opere sono state esposte negli anni nei Musei e nei Festival tematici in Italia e all'estero. In tal modo ho potuto dare un contributo personale alla sperimentazione di nuove forme di comunicazione scientifica e di didattica informale della scienza (cfr. figg. 12, 13, 14, 15, 16).



Bibliografia

Diana Di Girolamo (2019), “Mostre, il connubio tra scienza e arte nelle opere di Marina Iorio”, *Il Denaro* (8 luglio 2019) <www.ildenaro.it/mostre-connubio-scienza-arte-nelle-opere-marina-iorio/>.

Silvia Scaravaggi (2008), “L’Oceano digitale di Marina Iorio”, *Digimag*, 38 (ottobre 2008) <<http://dicult.it/it/digimag/issue-038/italiano-loceano-digitale-di-marina-iorio/>>.

Virgilio Tosi (1986), *Il linguaggio delle immagini in movimento. Teoria e tecnica del cinema e della televisione nella ricerca scientifica nella didattica e nella divulgazione*, Armando, Roma.

Marcello Viva (2008, a cura di), *Scienza come Arte. L’estetizzazione della tecnica nell’opera di Marina Iorio*, Silvana Editoriale, Milano.



Figura 1.a



Figura 1.b. (particolare)

Figg. 1.a. e 1.b.

Jan Van Eyck, *Coniugi Arnolfini* (1434)



Figura 2.

Giacomo Balla, *Espansione dinamica + velocità* (1913)



Figura 3.

ArtScience Museum, Marina bay Singapore



Figura 4.

L'artista Dane Mitchell alla mostra "Post Hoc", realizzata in collaborazione con l'Ismar-Cnr

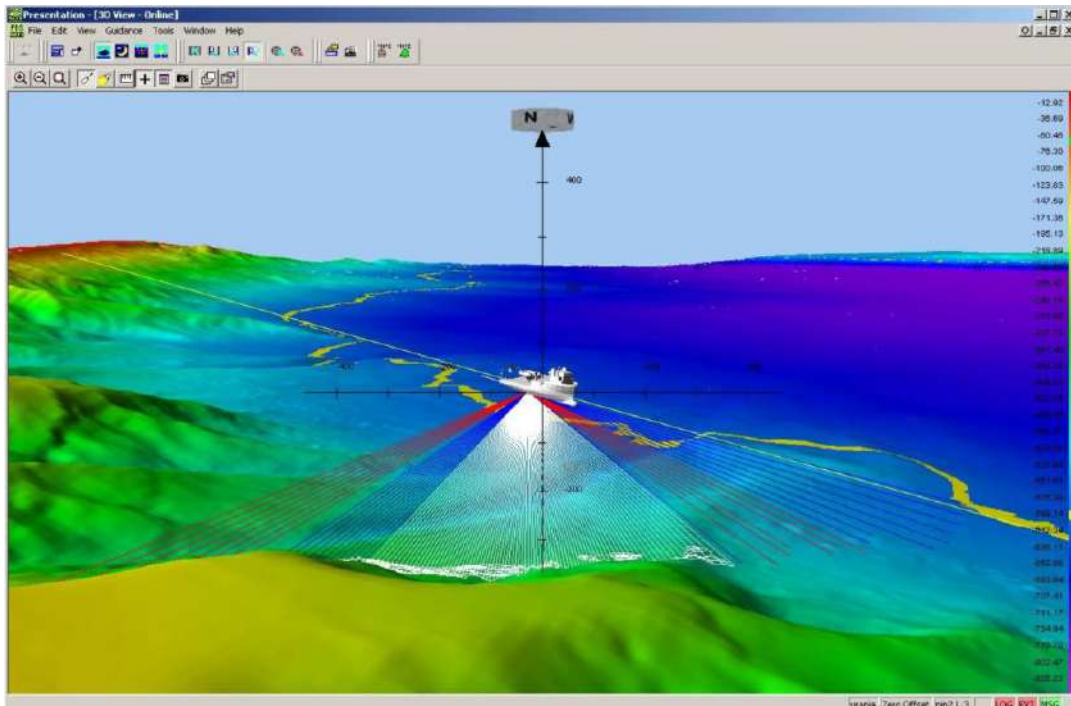


Figura 5.

Immagine 3D del software di acquisizione *pre-Multibeam*
In questa immagine è visibile sia la nave sia il ventaglio di dati (*Swath*) acquisiti in tempo reale.

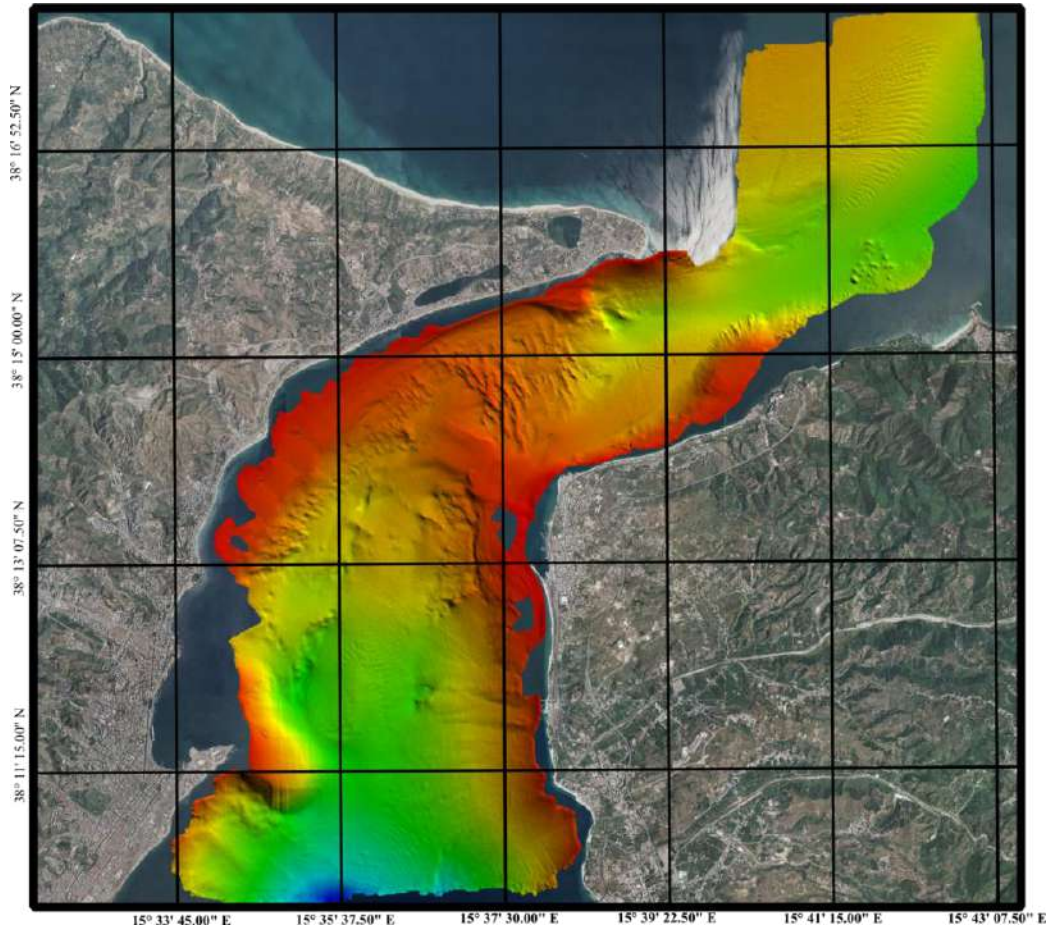


Figura 6.

DTM (*Digital Terrain Model*) e morfo-batimetria da dati *Multibeam* dello Stretto di Messina. Qui è ben visibile la soglia a isobata di circa -70 m, soglia che suddivide questo particolare ambiente oceanografico in due porzioni: una interessata dal mare Ionico e l'altra dal mar Tirrenico (Ismar-Cnr).

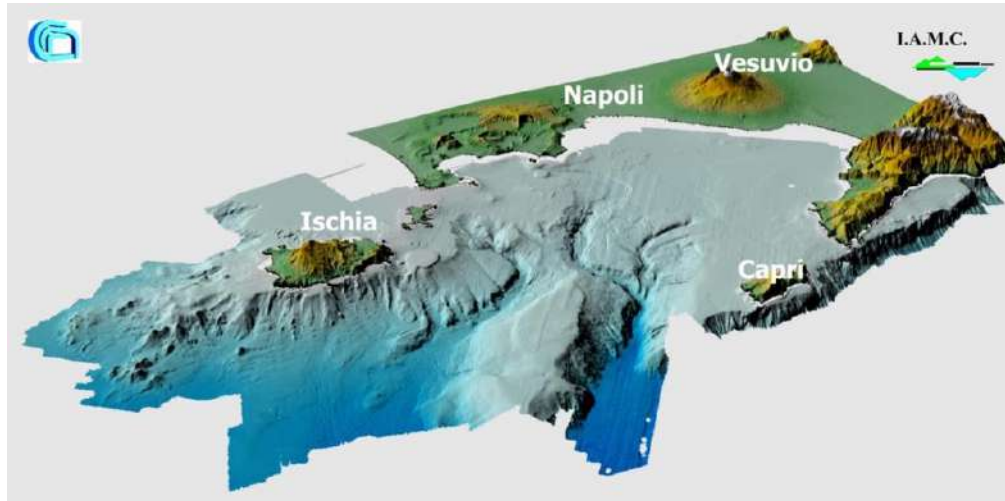


Figura 7.

Golfo di Napoli ottenuto da dati *Multibeam* e DTM terrestre della regione Campania
 È possibile ammirare i grandi canyons sottomarini “Magnaghi” e “Dohrn”. Quest’ultimo raggiunge in alcuni punti profondità maggiori di –1000 m. La morfologia di questo settore del golfo è stata modellata nel tempo dall’intensa attività vulcanica dei Campi Flegrei, da sistemi di faglie profonde e dall’erosione dovuta alle variazioni del livello marino (Ismar-Cnr).

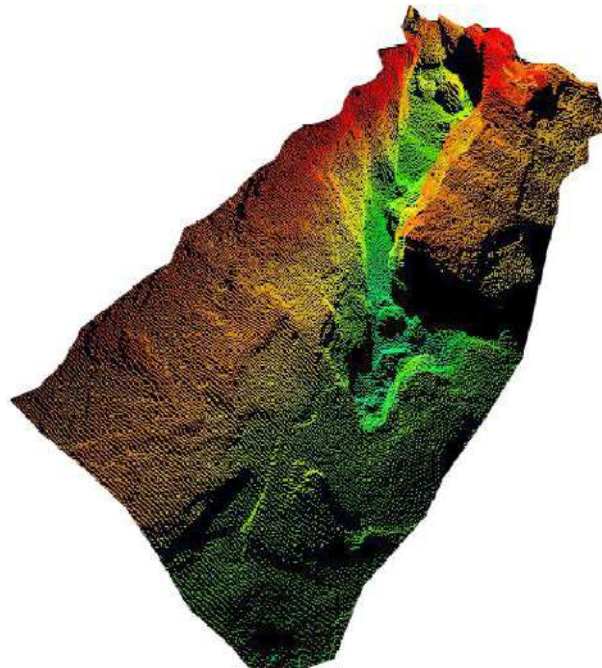


Figura 8.

Immagine tridimensionale, ottenuta con dati *Multibeam*, di una incisione nel fondale marino (Ismar-Cnr)

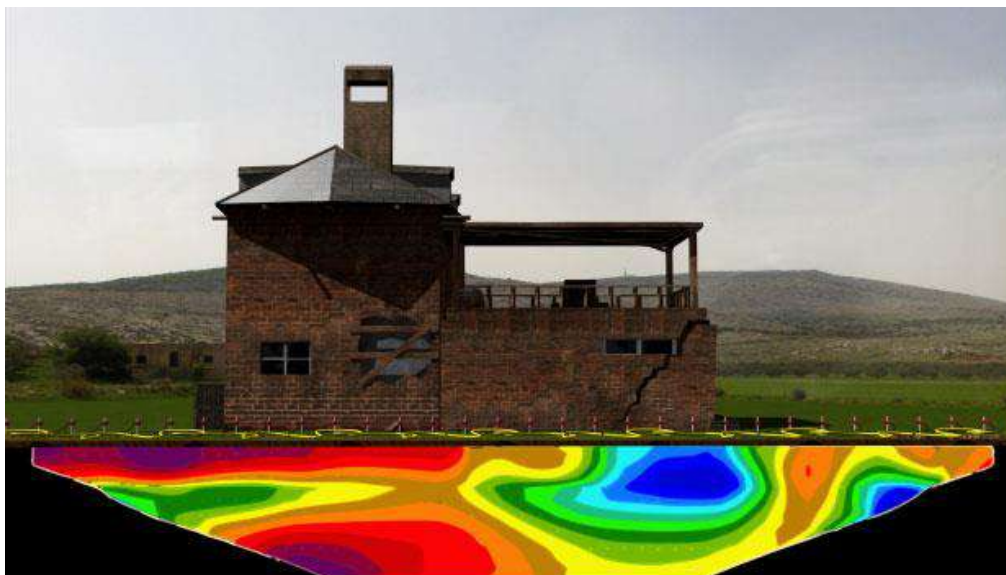


Figura 9.

Analisi del sottosuolo attraverso indagini geoelettriche per valutazioni geotecniche e rischio di frane
Per gentile concessione dello Studio Bellucci Gualdo Tadino (PG), <www.studiogeologicobellucci.it>.

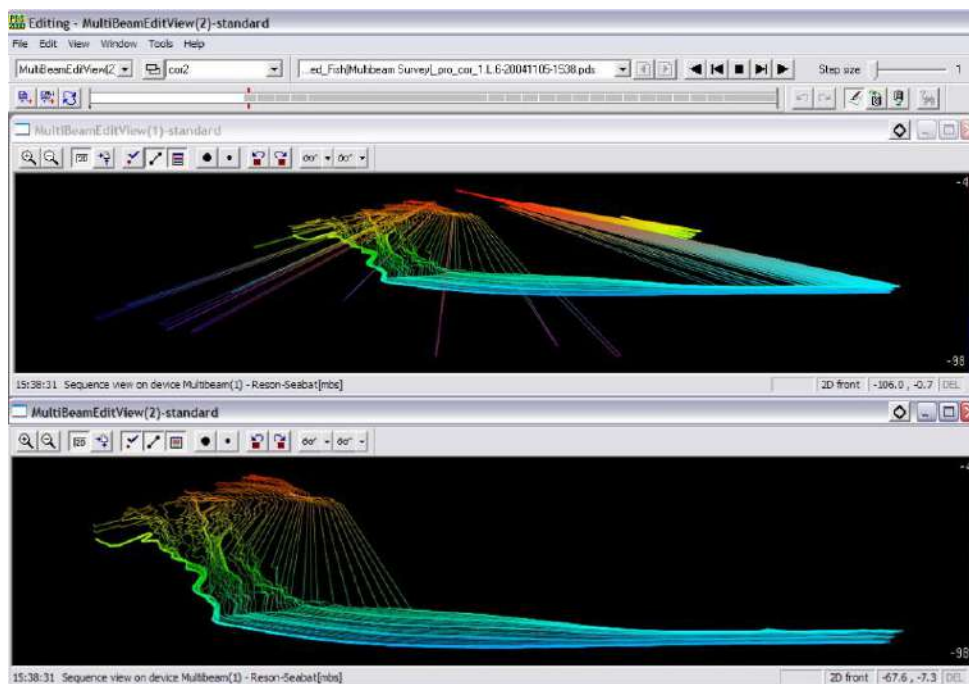


Figura 10.

Esempio di elaborazione software di un gruppo di dati di profondità acquisiti con il *Multibeam*, durante una campagna oceanografica. Tale elaborazione – agendo sulla navigazione, sui filtri e sui fasci acquisiti – permette un *processing* di dettaglio dei dati.

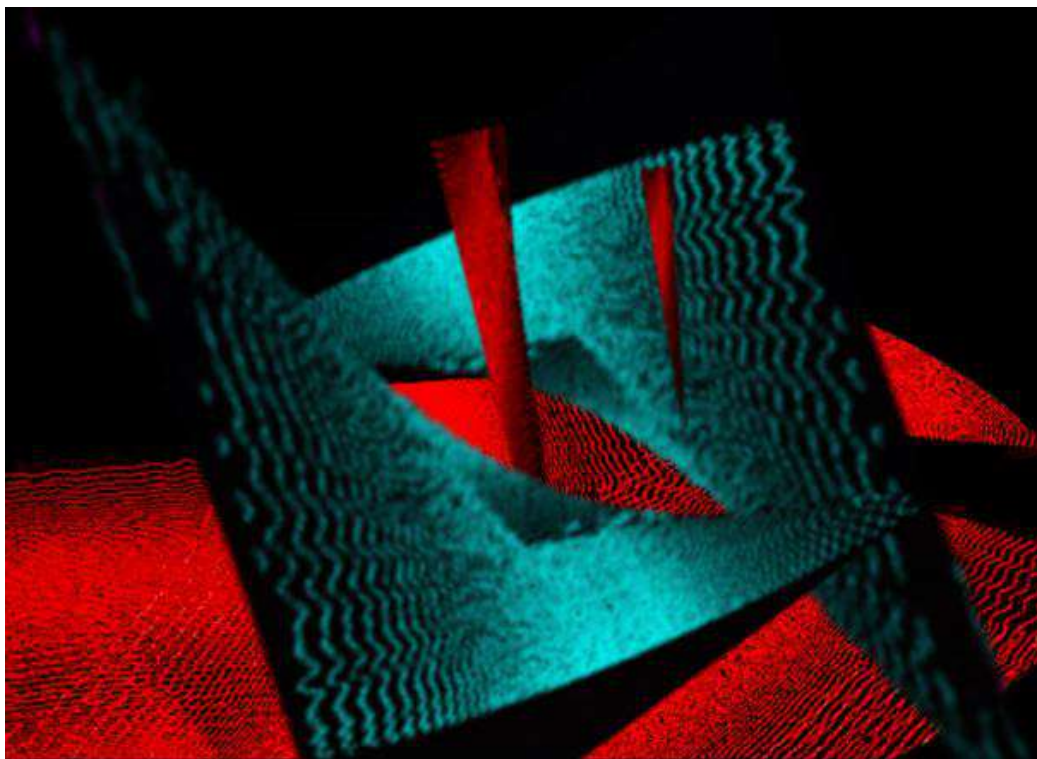


Figura 11.a.

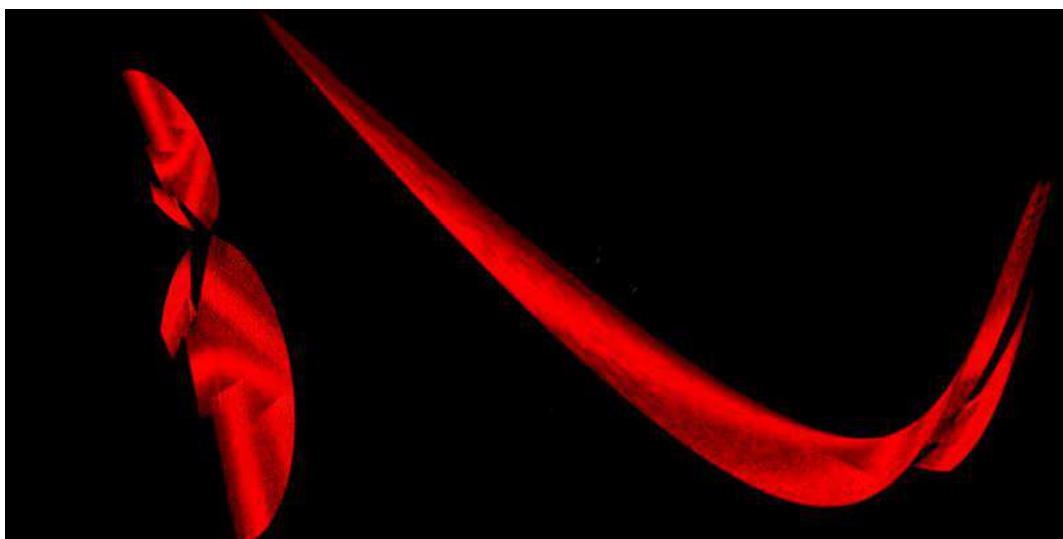


Figura 11.b.

Marina Iorio, *Untitled* (2008) stampa Endura su *light* (fig. 11.a.)

Id., *I do not want to see* (2019) inchiostro su acciaio (fig. 11.b.)



Figura 12.

Marina Iorio, “Dentro l’ignoto”
Mostra, 2008, Citta della Scienza – Napoli



Figura 13.

Marina Iorio – Larry Beresford
“Where Do I Belong? A collaborative presentation by Visual Artist and Poets”
Mostra, 2009, The Bella Vista Gallery – Chicago, USA.



Figura 14.

Marina Iorio, “Abissi svelati. Viaggio sensoriale nelle profondità oceaniche”
Mostra, 2013, Festival della Scienza – Genova (1624 visitatori).



Figura 15.

Marina Iorio, *Racconta mia terra*
Video, 2018, Futuro Remoto, Città della Scienza – Napoli
Videoarte, immagini artistiche da *Multibeam* proiettate su corpi in movimento.



Figura 16.

Marina Iorio, *Opere*, inchiostro su acciaio

Mostra “Art in progress”, 2019, Complesso Monumentale di Santa Maria la Nova – Napoli (300 visitatori)



Trasposizioni di linguaggi
Filosofia e narrazione

Trasposizioni di linguaggi: filosofia e fiaba

SAGGIO INTRODUTTIVO – FIABA

Lorena Grigoletto

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

SAGGIO INTRODUTTIVO

***Ékphrasis*, ovvero un esperimento di transcodifica**

Le Notti sono il Tempo, che non dorme.

Jorge Luis Borges¹

1. Fiaba e filosofia

«Eppure amo il mio tempo – scriveva Cristina Campo ne *Gli imperdonabili* – perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba ... l'era della bellezza in fuga».² Quando Rosario Diana mi ha invitato a scrivere o presentare una delle mie fiabe, compiendo un'operazione di transcodifica dal dominio della filosofia a quello della fiaba, ho pensato che l'avrei trovata in parte naturale, data la personale inclinazione al fiabesco e la mia formazione filosofica. Ho anche creduto, ingenuamente, che mi sarei dedicata a due ambiti distinti: alla fiaba e alla filosofia. Cosa certamente vera, esse mostrano linguaggi specifici e obiettivi differenti, eppure qualcosa, a ben vedere, le accomuna nel profondo, tanto che nel realizzare un'operazione apparentemente semplice, perlomeno nel senso di unidirezionale (dalla filosofia alla fiaba), ho finito per ritrovarmi in un terreno tutt'altro che circoscritto: in uno spazio, per così dire, osmotico.

Del resto, questa difficoltà dovrebbe sorprendere solo in parte, non tanto perché la fiaba ha dimostrato una certa prossimità ad essa entrando a far parte nell'ambito, ad esempio, del *counseling* filosofico, ma perché esiste una relazione ben più profonda tra questa e ciò che intendiamo per filosofia nel senso più ortodosso.

Fiaba e filosofia, difatti, si incontrano anzitutto nella prospettiva di un'indagine circa la nascita del linguaggio. Se pensiamo alla relazione tra filosofia e mito, nonostante la distanza ci sia ben nota, siamo anche consapevoli di un indissolubile legame, un rapporto di filiazione, una parola comune; una delle prime, delle più originarie. In modo analogo, sembra che anche la fiaba possa rivendicare una certa parentela. Von Franz, a proposito del valore che essa assume fino al diciassettesimo e diciottesimo secolo, ne parla come di un'occupazione spirituale fondamentale, di una sorta di «filosofia del filatoio» (*Rockenphilosophie*).³ Non è un caso, dunque, se pensatori quali Benjamin, Bloch, Lukács, e ancor prima di loro Herder, Winckelmann e Hamann vi abbiano dedicato profonde analisi. La fiaba, difatti, è al centro

¹ *Las Noches son el Tiempo, el que no duerme*, in Id., *Metáfora de las Mil y una noches*, in Id., *Historia de la noche* (1977), in Id., *Obras completas*, vol. II (1975-1985), Emecé editores, Buenos Aires, 1989, p. 170.

² C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 2014, p. 151.

³ Cfr. M.L. von Franz, *Le fiabe interpretate*, tr. it. di N. Neri, Bollati Boringhieri, Torino, 1980, p. 4.



di importanti riflessioni circa il confine tra reale e irreale, realtà e immaginario, razionale e irrazionale, circa il linguaggio, il cosiddetto *Volkgeist* e, infine, sulla storia, ancor prima che sulle storie e sulle vicende umane.

Tuttavia, prima di costituire quel grande, potenzialmente infinito «catalogo dei destini»⁴ umani, come lo definiva Calvino, che esibisce i caratteri di una vera e propria *ars combinatoria*,⁵ la fiaba è un ritmo, un qualcosa che ripete e che si ripete, è la ripetizione nella differenza e la “struttura”; ritmo di una «allegria logica».⁶ Si pensi, in tal senso, al lavoro di Vladimir Propp sulle fiabe russe e alle possibilità di esplorazione del fiabesco inaugurate da Freud e dalla scuola junghiana; non a caso von Franz scriveva che

tutte le fiabe mirano a descrivere un solo evento psichico, sempre identico, ma di tale complessità, di così vasta portata e così difficilmente riconoscibile da noi in tutti i suoi diversi aspetti, che occorrono centinaia di fiabe e migliaia di versioni, paragonabili alle *variazioni d'un tema musicale*, perché questo evento sconosciuto penetri nella coscienza (e neppure così il tema è esaurito). Questo fattore sconosciuto è ciò che Jung definisce il Sé.⁷

È esattamente questo suo essere anzitutto un “tema” riconoscibile nella variazione, una struttura nella metamorfosi, a consentirle non solo di entrare a pieno titolo nell’ambito della riflessione circa i processi conoscitivi, ma di contribuire alla costituzione di questi stessi processi.

2. Ritmo e numero nella fiaba

Prima della lezione che esse impartiscono, e che Cristina Campo descriveva come l’unica vera lezione da apprendere su questa terra, ovvero la «vittoria sulla legge di necessità»,⁸ la redenzione possibile dalla legge inappellabile di Ananke, le fiabe mostrano una forma precisa che suggella il nesso tra ripetizione e conoscenza: la legge del ritmo, che in esse si esprime nella ciclicità degli eventi, nel ripresentarsi di medesime formule linguistiche e in una musicalità familiare, infatti, consiste in quell’«eccolo di nuovo» che sancisce il riconoscimento di un *quid* nella mutazione.⁹ È questo il motivo per cui i numeri nelle fiabe svolgono un ruolo essenziale e persino costitutivo: tre o sette i fratelli, tre le prove da superare...

Per nulla simili alle favole, come è noto, le fiabe, nel loro nucleo più profondo non si può neppure dire che abbiano un’intenzione morale, e in tal senso l’“invenzione” del lieto fine ne è una dimostrazione.

⁴ Cfr. I. Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2019, p. 39.

⁵ È Mario Lavagetto nell’*Introduzione* alla raccolta di scritti calviniani sulla fiaba (*Op. cit.*, p. 9) a utilizzare la formula «arte combinatoria», che evidenzia il nesso tra destino (*Castello dei destini incrociati*), partita a scacchi e potenziale infinità del narrabile. Il riferimento all’*ars combinatoria* è di particolare rilevanza se si pensa ad esempio che, come riportato dalla von Franz (*Op. cit.*, p. 8), Adolf Bastian, nel 1868, elabora un’interessante teoria, non a caso ispirandosi a Kant e a Leibniz, a proposito dei temi mitologici interpretandoli come «pensieri elementari» dell’umanità (*Elementargedanken*), lettura che richiama in un certo senso quella di immagine archetipica junghiana. Si collocano in questa medesima direzione molte operazioni di mappatura culturale applicate alla sfera dell’arte in particolare, si pensi ad Aby Warburg e alle tavole di Best Maugard elaborate a partire dal complesso bagaglio iconografico messicano. Miti, fiabe, motivi iconografici sono qui interpretati all’interno di un sistema che riflette e sperimenta le nozioni di “tipo”, “forma”, “possibilità”, “combinazione” facendole agire all’interno di prospettive antropologico-culturali aperte a continue evoluzioni e modificazioni.

⁶ I. Calvino, *Op. cit.*, p. 72.

⁷ M.L. Von Franz, *Teorie sull’origine delle fiabe*, in Id., *Op. cit.*, p. 2.

⁸ C. Campo, *Op. cit.*, p. 157.

⁹ Cfr. C. Sini, *L’origine del ritmo*, in F. Cambria (a cura di), *Dal ritmo alla legge. Con tavole di Carlo Sini*, Jaca Book, Milano, 2019, pp. 85-94.



Esse sono, al contrario, quanto di più autenticamente lontano da quell'addomesticamento del tragico che Nietzsche giustamente aveva rilevato come caratteristico del mondo moderno. Sono, piuttosto, la voce che fuoriesce dalle profondità della terra, sono la vita nel suo divorarsi incessante, Crono che mangia i propri figli.

Non si è insistito a sufficienza, a proposito delle differenze tra fiaba e favola, sulla componente ritmica che caratterizza esclusivamente la prima. E se il ritmo costituisce la fiaba è perché questa emana direttamente dall'ambito del vitale; in tal senso, è forse il genere che più si avvicina alla sua processualità.¹⁰ La fiaba non parla della vita (sulla vita), bensì è la vita stessa che si esprime attraverso di essa. Di qui la sua ritmicità, in conformità alla cadenza regolare dei processi vitali stessi che in essa trovano modo di *figurarsi*. La fiaba nasce con e nella ritualità agraria del mondo contadino prima di trasferirsi e vociferare nelle ampie stanze della corte del Re Sole. È la carne stessa del mondo a mostrarsi tra le maglie delle sue figure, nell'articolazione modesta e potente del suo linguaggio; figure che corrispondono ai visceri lucenti e presaghi del corpo del mondo. Di qui certi suoi aspetti: la fiaba è cruda, è scarna, e come sogno febbrile è tanto evidente quanto laconica, discontinua, per questo è il luogo del *meraviglioso* per antonomasia. Non esiste meraviglia (*thauma*) senza discontinuità, rottura del tempo e apertura al nuovo. E, del resto, questa apertura, coincide forse con quella guerra che secondo Bloch la fiaba rappresenta, guerra dei «lumi» e dell'astuzia contro le «potenze mitiche», contro la strapotenza della natura.¹¹ La fiaba che qui presento, *La ruota panoramica*, trattando il tema della temporalità, esibisce in modo duplice questo aspetto. È una fiaba, pertanto essenzialmente ritmica, e inoltre parla del ritmo, dei ritmi.

Si obietterà che è la poesia, piuttosto, ad avere un legame profondo con il ritmo; poesia in quanto canto primo del mondo, linguaggio originario dell'umanità, *pòiesis*. La fiaba, è vero, non rivaleggia con *mythos* e poesia nell'atto di nominazione delle cose del mondo, né tantomeno nella nominazione degli dèi, e anzi, nonostante la sua parentela con il mito sia stata ampiamente sondata,¹² essa mostra per certi versi un'essenza «*antimitica*»,¹³ ovvero la naturale inclinazione a spezzare il sortilegio, il quale la allontana dalla testura ritmica che la poesia incarna. In tal senso, si potrebbe parlare, sulla scorta delle riflessioni di Bettelheim, di *pessimismo del mito e ottimismo della fiaba*,¹⁴ sebbene, a mio avviso, questa

¹⁰ In tal senso, concordo perfettamente con quanto osservato da L. Giacomini nel saggio *La fiaba come ontologia elementare. Ernst Bloch e "Il biondo Eckbert" di Ludwig Tieck*, in G. Cacciatore (a cura di), *Figure dell'utopia. Saggi su Ernst Bloch*, introd. di F. Tessitore, F. Redi, Avellino, 1989, p. 154: «L'ontologia della fiaba è la più elementare: essa aderisce fedelmente alla finitezza e alla fragilità del vivente, a cui per principio non può mentire, perché rispecchia la sua caparbia volontà di autoconservazione trasfigurata in sapienza universale, valida per tutti i popoli e per tutti i mondi possibili».

¹¹ Cfr. L. Giacomini, *Op. cit.*, p. 158.

¹² Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. e introd. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1981, p. 267. Von Franz, nell'opera menzionata in precedenza (pp. 1-32), nell'ambito di una disamina delle diverse teorie sull'origine delle fiabe, fa riferimento a una interpretazione secondo la quale essa sarebbe una sorta di «mito decaduto». Su fiaba e mito si vedano anche le già ricordate riflessioni di Calvino, C. Lévi-Strauss, *Antropologie structurale* (Paris, 1958), i suoi quattro volumi delle *Mythologiques* (Paris, 1964-71) e V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Einaudi, Torino, 1966.

¹³ Cfr. E. Bloch, *Bilder des Déjà vu*, in Id., *Literarische Aufsätze*, Gesamtausgabe in 16 Bänden (Band IX), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, p. 241, cit. in L. Giacomini, *Op. cit.*, p. 170. Di E. Bloch si veda anche: *Tracce*, a cura di L. Boella, Garzanti, Milano, 2019.

¹⁴ Cfr. B. Bettelheim, *Fiaba e mito – Ottimismo contro pessimismo*, in Id., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, tr. it. di A. D'Anna, Feltrinelli, Milano, 2019, pp. 38-44. La contrapposizione tra ottimismo e pessimismo che Bettelheim segnala è essenzialmente, ma non esclusivamente, incentrata sulla differenza tra finale tragico del mito e lieto fine della fiaba.



componente “ottimistica” non renda affatto giustizia alla complessità del genere, a quelle sue venature tragiche gelosamente custodite, sottilmente mascherate, venature da cui solo può scaturire tutto ciò che di positivo la fiaba ha da offrire e insegnare (in senso “extramorale”).

3. Pronominalità e narrazione

Per dovere d’onestà devo anzitutto ammettere che la forma attuale di questo scritto non corrisponde affatto a quella immaginata inizialmente, e non perché il progetto iniziale non vi aderisce mai o perché non è che un’illusione pretendere che quanto ideato coincida con quanto realizzato, bensì per via di un vero e proprio fallimento che sostiene nel profondo questa narrazione. Fallimento circa la forma e, necessariamente, circa il contenuto.

La fiaba, difatti, avrebbe dovuto, nelle intenzioni iniziali, presentarsi sotto forma di racconto lungo narrato in prima persona da quella stessa ruota panoramica che compare nel titolo. In questo lavoro a ritroso che qui mi accingo a sviluppare, allora, prima di sondare il processo di transcodifica grazie al quale mi è stato possibile passare dalla sfera dei concetti filosofici che hanno ispirato questo racconto alle sue figure e alla trama, ritengo doveroso ricostruire il processo creativo che dalla forma-racconto ha portato alla forma-fiaba e che dalla narrazione in prima persona ha condotto all’adozione della terza persona singolare. Questi elementi, tutt’altro che marginali e privi di importanza, infatti, dicono molto dell’operazione realizzata. In effetti, a partire dalla dimensione del concetto come dominio dell’universale, o di una pretesa di universalità che si esprime nella terza persona singolare, si è verificata una sorta di interiorizzazione del concetto, la sua vivificazione in un Io-narratore pensato come il depositario in termini di esperienza, di vissuti relativi a questa stessa riflessione, secondo la configurazione iniziale del racconto, per approdare infine alla terza persona singolare del fiabesco, in un *débrayage* (o disinnesco) che pretendeva di concludersi in una forma as-soluta e tuttavia personalissima; come un profilo di Madonna in un’*Annunciazione* del Beato Angelico. Lontana dall’universalità della filosofia, ma vicina alla pronominalità del mondo archetipico, si è compiuta, a ben vedere, quell’oscillazione tra la prima e la terza persona, passaggio egli/io/egli, che richiama per certi versi i processi di “individuazione”.

4. Genesi del tema e s-radicalamento delle idee

Per poter descrivere tale processo di transcodifica, credo sia opportuno, inoltre, esplicitare il luogo in cui l’idea di questo racconto è nata. I luoghi rivestono un’importanza cruciale per la genesi del pensiero e per la definizione delle sue qualità, importanza troppo spesso taciuta. Estrarre l’idea dal contesto in cui nasce e si sviluppa è un’operazione chirurgica che mostra, oltre che la pretesa di sradicare il concetto dal concepimento al fine di assegnargli una validità universale, anche un certo vizio di fondo del pensiero “occidentale”, inficiato di un platonismo schiacciato sotto il peso della propria *vulgata* e pertanto inteso troppo superficialmente come separazione tra mondo delle idee e mondo sensibile. Nei dialoghi platonici, quei luoghi dall’aria salmastra, dalle vie assolate, che richiamano ai sensi la polpa oleosa dei frutti degli alberi e i vini mielati, lontani dal costituire dei meri *incipit* letterari o delle eleganti ma effimere cornici in contrasto con un nucleo tematico ben più rilevante, esibiscono, al contrario, il corpo vivo, proprio, di quella filosofia, nonché mostrano l’indissolubile legame tra componente autobiografica e riflessione filosofica. L’incontro tra Fedro e Platone alle porte di Atene sul cammino per l’Ilisso, il suono di quelle cicale che pervadono la scena come il primo sole del mattino inonda la campagna non costituisce forse



uno dei paesaggi sonori più belli della Grecia antica? Tutta la potenza del *dialegein* comincia da lì, da quel paesaggio, da quel respiro in cui si fa il pensiero.

Credo sia necessario, dunque, chiarire la genesi di quella visione sulla quale è andata costruendosi la fiaba, giacché essa è il frutto di un vissuto, della fascinazione nei confronti di un'immagine. In effetti, questa ruota è davvero esistita, e forse esiste ancora oggi a distanza di tredici anni, abbandonata in un parco giochi desolato e circondato in lontananza da caseggiati sovietici alla periferia di Ulan Bator, in Mongolia. Non si è trattato, pertanto, di calare il concetto o un'idea in un'immagine letteraria, bensì di un vissuto che ha preceduto l'elaborazione concettuale; «nella poesia, la figura preesiste all'idea da colarvi dentro», scriveva Cristina Campo.¹⁵

5. Il punto di vista: dilatazione della visuale e memoria

Questo vissuto si è poi cristallizzato in un ricordo ben definito in termini visivi grazie all'ausilio della fotografia. Una volta giunti nei pressi dell'enorme giostra, infatti, facendo attenzione a non cadere nei buchi che si erano creati nel metallo arrugginito, il mio compagno di viaggio ed io ci siamo arrampicati a turno fin su nel centro della ruota panoramica da dove partivano i raggi attraverso una scaletta ben salda, sebbene altrettanto ricoperta di ruggine e altissima. Le foto scattate in quell'occasione hanno fissato nella memoria una volta per sempre l'esatta prospettiva da cui guardare la ruota, il punto di vista da cui osservare il vissuto e su cui si è strutturato il ricordo. È curioso constatare come vi sia, nonostante la potenza dell'immaginazione, una certa fissità del punto di vista nella configurazione delle immagini che costituiscono la nostra memoria. Sono andate certamente montandosi diverse inquadrature nella costruzione del racconto, ma nel complesso è come se ogni immagine, in fondo, si riducesse a quella matrice iniziale, è come se balenasse per un istante per poi risolversi in quella più potente, frontale e caratterizzata da un taglio prospettico dal basso verso l'alto secondo un'angolazione di 45° rispetto all'orizzonte della visuale, angolazione in cui la fotografia ha avuto un ruolo decisivo. Dietro queste immagini, come sovrainpresse alla matrice, si stagliava sempre quella principale, la dominante, quella corrispondente a un *optimum* di visione, resistente e sempre emergente da una sorta di dissolvenza.

La costruzione della visuale, ovvero di quella che potremmo definire la “scena-ricordo”¹⁶ non ha strettamente a che fare, tuttavia, con l'assunzione del punto di vista da parte del narratore; infatti, non vi è una correlazione con il carattere intradiegetico o eterodiegetico di quest'ultimo. Il narratore designa già una sorta di *io architettonico* che comprende e presuppone la totalità dei diversi punti di vista. Al

¹⁵ C. Campo, *Op. cit.*, p. 150.

¹⁶ La memoria, di per sé, è narrazione e, come tale, implica sempre e necessariamente un punto di vista. Non si deve, tuttavia, intendere il punto di vista come prospettiva generica del soggetto nella struttura narrativa del ricordo, bensì come un “punto di vista” preciso sulla scena, ovvero come fondamento spaziale o come situazione necessaria alla costruzione visiva del ricordo, alla sua configurazione. Mi sembra utile adottare una formula capace di tenere insieme la nozione di ricordo con quella di scena, laddove quest'ultima non rinvia esclusivamente alla sua componente visiva, ma a quella scenica nel senso più proprio del termine, relativo alla drammaturgia dello spazio e alla costruzione dell'inquadratura e del suo taglio prospettico come «forma simbolica». La formula “scena-ricordo”, evidentemente, non ha nulla a che vedere con il concetto freudiano di «ricordo-schermo», ovvero non ha alcun potere di copertura o mascheramento ma, al contrario, sembra offrirsi nella sua capacità poetica come strumento di esplorazione mnemonico e processo di ottimizzazione del materiale mnemonico funzionale all'ampliamento del vitale e ai processi creativi. Circa la nozione di «ricordo-schermo» si vedano le opere di S. Freud, *Ricordi di copertura* (1899), in Id., *Opere*, vol. II, Bollati Boringhieri, Torino, 1980, pp. 435-458 e *Ricordi d'infanzia e di copertura* (1901), *ivi*, vol. IV, pp. 93-100.



contrario, qui si tratta di riflettere esclusivamente, per quanto possibile, sul punto di vista nella visione del ricordo.

In questo senso, è forse utile fare un esempio di natura autobiografica, che vorrebbe provare non tanto una certa tendenza alla fissità della prospettiva, o meglio alla cristallizzazione del punto di vista nel ricordo, quanto il suo carattere *finzionale* o arbitrario, come fosse il frutto di una vera e propria scelta registica. Molti anni fa, durante un viaggio nell’Africa occidentale lungo una tratta lunghissima attraverso il Sahara maliano, ci fermammo a dormire che era già buio in una sorta di accampamento. Scesi dal pulmino assieme a una trentina di persone e stendemmo tutti, l’uno accanto all’altro, chi un telo, chi una coperta, chi un tappeto sulla sabbia ancora calda del giorno. Presto ci addormentammo, fino a che non fui svegliata con uno strattone da uno dei miei compagni di viaggio perché guardassi ciò che stava accadendo: due grandi conigli bianchi si aggiravano tra la gente addormentata e, un attimo dopo, con pochi balzi scomparvero. Dormivo per terra, pertanto il mio punto di vista sulla scena dev’essere stato necessariamente piuttosto basso; so bene, quindi, di aver molto più probabilmente intravisto solo uno dei due conigli mentre appena riemergeva con la testa da un gruppetto di dormienti confusi nel buio poco più in là. Eppure, il ricordo che conservo di quella scena non corrisponde a quanto appena narrato. Difatti, rammento quel momento come fossi a distanza e osservassi leggermente dall’alto i conigli aggirarsi tra le persone addormentate le une accanto alle altre. Il punto di vista da cui osservo la scena così come si presenta nella mia memoria, evidentemente, non può essere stato reale, giacché non è coerente con la logica del racconto. Credo sia possibile ipotizzare, allora, che la rielaborazione del punto di vista e la riconfigurazione della scena, così per come si è fissata nella memoria, sia avvenuta in funzione di una massima capacità visuale su di essa, come in una sorta di panoramica. La prospettiva parziale, angolare e limitata, quindi, è stata sostituita da una prospettiva più ampia, probabilmente la più completa, affinché anche la conoscenza su quella stessa esperienza aumentasse. Plasticità dell’immaginazione, memoria creativa, che risponde con la dilatazione della visuale a un’insufficienza di informazioni.

Il passaggio dal punto di vista personale al suo ampliamento sembra motivato, dunque, da una logica tendenza all’astrazione di quel “punto” da cui irradia lo sguardo. Solo attraverso un grosso sforzo mnemonico è possibile ricostruire la visione originaria o quella che più si avvicina, risalendo il corso della sedimentazione delle immagini archiviate come in un lavoro di scavo archeologico. In ogni caso, l’assimilazione e cristallizzazione di quell’immagine presenta una configurazione differente che sembrerebbe registrare l’aspirazione all’ottimizzazione della visuale sulla scena. Naturalmente, questa “scelta” che la memoria compie non segue necessariamente il criterio dell’ampiezza di visuale in senso quantitativo; l’elaborazione di un *optimum* di visione potrebbe avvenire in funzione della soddisfazione di altre istanze. In tal senso, la dilatazione della prospettiva e il montaggio di inquadrature differenti potrebbero non corrispondere affatto a criteri di misurazione, bensì ad aspetti meramente qualitativi, come fossero riconfigurazioni desideranti.

6. Apertura del cerchio: accelerazione e alienazione

L’idea di questa fiaba viene dalla lettura, durante quello stesso viaggio in Mongolia, di *Vita activa. La condizione umana* di Hannah Arendt. È sulla sua riflessione circa la meccanizzazione del mondo moderno, circa la sua *accelerazione* che si è innestata l’immagine della ruota. O, più propriamente, è proprio quest’ultima che sin dal principio ha reso possibile la prima, vivificandola e consentendo la visualizzazione stessa del concetto. Di lì in poi, la meccanizzazione del mondo moderno mi si sarebbe per sempre offerta come una grande ruota panoramica costretta a girare sempre più velocemente.



L'idea primigenia consisteva, in effetti, nella descrizione delle possibili conseguenze di quell'accelerazione, ovvero nel raccontare di un Io smembrato, un Io che non riesce più a darsi, a viverci come intero, ma che si perde nella frammentazione delle sue esperienze, dei suoi vissuti, a causa dell'accelerazione temporale cui è costretto. In tal senso, il progetto iniziale prevedeva l'esplorazione narrativa delle percezioni di un oggetto animato, di una ruota che gira, che esperisce il mondo, che si abbandona completamente al suo rapporto *erotico* con esso, ma che, a un certo punto, per motivi che allora non avevo ancora stabilito, comincia a girare sempre più velocemente e che, invece di riuscire ad «accompagnare tutte le sue rappresentazioni», comincia a giustapporre in modo sempre più caotico e frammentario, tanto da non essere più in grado di distinguere il sogno dal reale e, soprattutto, in questo movimento centrifugo che, per così dire, lancia i vissuti verso fuori, a perdersi come soggetto e a non cogliere più la differenza tra sé e altro da sé.

Da un punto di vista concettuale, pertanto, il passaggio da inquadrare e tematizzare riguardava i processi percettivi e conoscitivi messi a repentaglio dall'aumento vertiginoso della velocità della ruota, lo scompenso prodotto dal predominio della tecnologia, nonché di descriverne le conseguenze in termini di riconfigurazione della coscienza; idea che, tuttavia, si è mostrata in modo più nitido, paradossalmente, solo una volta elaborata la soluzione narrativa che prevede l'installazione del motore da parte di un personaggio antagonista. Una soluzione iniziale in termini di logica del racconto che spiegasse l'improvviso aumento di velocità consisteva nell'intervento di un vento nemico o di qualche altro elemento "naturale", perché da un certo punto di vista questa accelerazione si presenta, per così dire, come una sorta di *patologia del metabolismo* che precede la trasformazione radicale prodotta dai processi di industrializzazione e tecnologizzazione. Hannah Arendt parla della fecondità del metabolismo uomo-natura, per cui un organismo vivente non si ferma una volta provveduto alla propria riproduzione; pertanto, il *surplus* che ne deriva consiste nella sua potenziale moltiplicazione. È esattamente questa eccedenza a invadere e determinare la sfera del sociale e a condurre al trionfo dell'*homo laborans* sull'*homo faber*.

Solo la costruzione narrativa ha permesso al ragionamento di svilupparsi e realizzarsi. In questo senso, la logica del racconto ha trovato una corrispondenza con quella del ragionamento e persino con la ricezione di quanto andavo via via apprendendo, tanto che, in quanto immagine, ne ha agevolato la memorizzazione.

La fiaba vuole, dunque, esprimere quel legame tra *accelerazione* e *alienazione* cui Hartmut Rosa dedica analisi di grande rilevanza. In tal senso, la ruota diviene metafora dell'accelerazione tecnologica, del cambiamento sociale e culturale, nonché di un ritmo inedito e disturbante. La maggiore concentrazione di esperienze e stimoli per unità di tempo, nonché la condensazione del maggior numero di vite possibili, sono responsabili di una crescente inaffidabilità delle esperienze e delle aspettative che su di esse si strutturano, che orientano l'azione, oltre che di una compressione delle diverse funzioni temporali alla spirale dell'accelerazione intesa come dinamica autoalimentantesi.¹⁷ Il che sortisce un effetto sulla «percezione, individuale e collettiva, del tempo di "contrazione degli archi temporali definibili come presente"»¹⁸ e a forme di identità situazionali ancorate a strutture a breve termine quanto

¹⁷ Cfr. H. Rosa, *Social acceleration. A new theory of modernity*, Columbia University Press, New York, 2013, p. 113, cit. in S. Caianiello, "Accelerazione. Riflessione sulla temporalità della pandemia", *Laboratorio dell'ISPF*, XVII (2020): p. 3.

¹⁸ S. Caianiello, *Op. cit.*, p. 4. Cfr. H. Rosa, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica della tarda modernità*, tr. it. di E. Leonzio, Einaudi, Torino, 2015.



mai distanti da più stabili e a lunga durata costruzioni identitarie del sé.¹⁹ Non è un caso, allora, che questa idea abbia trovato finalmente una forma adeguata durante la pandemia, «esperienza straniante di sospensione del tempo».²⁰

All'interno di questa cornice tematica si muovono i concetti arendtiani di “azione” e “comportamento” che nella fiaba si traducono nel passaggio dal nesso azione-identità – che la ruota vorrebbe esprimere metaforicamente attraverso l'imprevedibilità e libertà delle sue mosse, nonché attraverso il suo essere relazionale, il suo essere «identità inter-attiva»²¹ – al comportamento imposto dal motore che, una volta innestato nel meccanismo, provoca una scansione tutta uguale e pertanto prevedibile del tempo, scollegata da qualsiasi capacità decisionale o impulso emotivo. Quindi, al suo essere ridotto ad «animale condizionato»²² e vittima della perdita del *mondo*.

La tematizzazione dell'identità intesa come dipendente dall'azione, ambito di rivelazione del *chi*, il quale non può darsi se non nella sfera politica e che si eclissa con l'avvento della sfera sociale è, quindi, ciò che sta alla base della fiaba. Un tema che, per certi versi, stride con le caratteristiche del genere che è, potremmo dire, il *luogo letterario dei senza nome* per antonomasia, popolata com'è, a differenza del mito, di personaggi definiti in modo generico e, talvolta, per alcune loro caratteristiche esteriori o per la loro condizione miserevole.²³

Ad ogni modo, è alla riflessione circa il passaggio dall'azione al comportamento con l'avvento della sfera sociale, ambito in cui si verifica un'ingerenza dei processi vitali nel dominio pubblico e si annulla la differenza tra pubblico e privato, che questa fiaba si ispira. Ciò che era privato – termine di cui Arendt sottolinea il significato negativo di “privazione” del pubblico, ambito, cioè, in cui si era privati di ciò che rende un cittadino tale, ovvero la sua appartenenza alla *polis* –, era, infatti, nettamente separato dalla sfera pubblica. È con essa e in essa che si verificano fattori quali la crescita, che è tipica della vita organica, e l'accelerazione, ovvero un aumento della produttività dei processi lavorativi e un massiccio processo di meccanizzazione.

La ruota, dunque, diviene l'immagine di una soggettività, tanto individuale quanto collettiva, che, per via di una brusca accelerazione, di un cambiamento radicale dei meccanismi di produzione e di consumazione del tempo, finisce per modificare nel profondo il suo sguardo sulle cose, il modo in cui percepisce, conosce e si conosce. Se all'inizio essa instaura una relazione profondamente empatica con i vari personaggi che le si avvicinano, intercettandone le emozioni e i sogni, con l'implementazione del motore e l'accelerazione che ne consegue, viene meno la possibilità di connettere tra loro le diverse percezioni; viene meno, dunque, la funzione appercettiva e la possibilità stessa della costruzione del sé, la quale dipende evidentemente dall'intreccio e dal riconoscimento dell'alterità. La ruota, infatti, non distingue più se stessa da ciò che è altro arrivando persino a dimenticarsi di se stessa, a non avere più autocoscienza, perché quel movimento vorticoso, centrifugo, è come se lanciasse frammenti di Io per il mondo determinandone l'alienazione e lo smembramento. L'accelerazione, del resto, consiste in una

¹⁹ Cfr. *ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 22.

²¹ Cfr. A. Del Lago, *Introduzione* a H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2012.

²² H. Arendt, *Op. cit.*, p. 33.

²³ Cfr. B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, tr. it. di A. D'Anna, Feltrinelli, Milano, 2013, p. 41.



potenza che domina la società moderna fagocitando sogni, ambizioni e progetti di vita, come ha messo in luce Hartmut Rosa.²⁴

7. Figure e struttura della forma-fiaba

Per esplicitare il processo di transcodifica effettuato a partire da questa cornice tematica ritengo sia utile analizzare le figure e le funzioni che compaiono nella fiaba.

In questa prospettiva, è possibile esplorare l'articolazione del racconto distinguendone le diverse fasi in base alla lettura strutturalista della fiaba e al cosiddetto "schema narrativo canonico" greimasiano, non perché questi abbiano orientato coscientemente il processo di creazione, ma perché i concetti sembrano essersi spontaneamente organizzati secondo una struttura che risponde in buona parte a quella tipica delle fiabe così come interpretate in ambito strutturalista e semiotico.

Come nella migliore tradizione della "fiaba d'oggetti", che mostra più di ogni altro luogo letterario quell'impulso primario dell'uomo ad *animare* le cose del mondo, la figura centrale della narrazione è una ruota, un meccanismo senziente e, come si è detto, dotato di una notevole capacità empatica. Ma la purezza di questo sottogenere della fiaba è presto tradita in favore, piuttosto, di una commistione tra vita umana e vita degli oggetti; infatti, il protagonista è in realtà un'orfanella, eroina del racconto che interrompe, per così dire, l'infernale meccanismo di dissoluzione del sé prodotto dall'innescamento del motore nella ruota panoramica.

Solo, senza madre né padre o ultimo di numerosi fratelli, l'eroe della fiaba, come è noto, è sovente colui che da una condizione di miseria e sfortuna viene spronato da qualcuno (funzione del destinante, cosiddetta fase di *manipolazione*) a compiere l'impresa (funzione *performativa*) verso un destinatario che si identifica come oggetto di valore. In questo caso, l'oggetto di valore è il mondo stesso con la sua temporalità che va ripristinata secondo il suo ciclo regolare. Abbiamo, dunque, una situazione iniziale che viene messa a repentaglio da un evento e l'eroe, l'orfanella, che compie l'impresa con l'aiuto di un oggetto magico offertole in dono da una "vecchina": nello specifico, le tre biglie.

La cosiddetta fase di *competenza*, la più ricca e variabile da un punto di vista narrativo, comprende la capacità del protagonista di utilizzare con abilità il dono offertogli in aiuto, ma riguarda ancor più le sue peculiari abilità e il suo stato o la sua bontà d'animo. Più che le conoscenze utili al compimento dell'impresa, l'orfanella, come spesso accade agli eroi di fiaba, è dotata, nella sua semplicità, di una purezza di sentimenti che già di per sé costituiscono una competenza. In quest'ottica, potremmo dire, utilizzando il linguaggio semiotico, che la protagonista è *modalizzata* anzitutto secondo il "volere" (volere fare). La *modalizzazione* secondo il "sapere" avverrà una volta avute in dono le biglie, una volta, quindi, acquisita la conoscenza circa il loro funzionamento e, in particolare, circa l'utilizzo di quella biglia che le consentirà di bloccare il meccanismo della ruota restituendole quello che è a tutti gli effetti una sorta di occhio e, con esso, la visione; visione anzitutto intima che coincide con il cuore, organo ritmico per eccellenza. Circa le altre due fasi della fiaba, *performance*, cioè compimento dell'azione, e *sanzione*, possiamo soffermarci su quest'ultima osservando che se nelle fiabe in cui l'oggetto di valore è, ad esempio, la principessa, la *sanzione* si compie con il giudizio del destinante che acconsente al matrimonio, in questo caso la fase della sanzione si risolve nell'accordo tra il giostraio e l'orfanella circa la gestione della ruota. Tuttavia, la vecchina tornerà per offrire, questa volta senza lasciare alcuna scelta, l'ultima biglia nera al giostraio: la morte. Il tempo, presentato nelle sue diverse declinazioni, si mostra

²⁴ Cfr. H. Rosa, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica della tarda modernità*, cit., p. 112.



qui nella sua forma ultima che sottrae in qualche modo la vita umana alla circolarità temporale della natura.

In effetti, la fiaba vuole riflettere altresì sulla possibile contrapposizione tra il movimento ciclico della natura e quello “lineare” della vita umana, dettato dalla nascita quanto dalla consapevolezza della morte. Ciclicità che, come osserva Arendt, ogni filosofia della vita si trova a constatare (eterno ritorno, *ewige Wiederkehr*)²⁵ e a voler reintegrare. E non è forse proprio questo l’errore di base che ci porta a visualizzare il senso della nostra esistenza come un cerchio, come se dovessimo trovare, o piuttosto ritrovare, un punto dal quale si è già passati? È forse un retaggio della nostra natura animale, un felice residuo animale, una *forma mentis* elementare, intuitiva, che resiste a processi “troppo umani”, sorta di resilienza da contadino soggetto ai ritmi ciclici della natura, questa idea di trovare un senso nel cerchio anziché in un andamento lineare, anziché in una linea spezzata?

Esattamente questa circolarità è stata tradotta nell’immagine della ruota, nella inevitabilità del suo meccanismo, mentre la linearità della vita umana è stata espressa tramite il passaggio di un personaggio che interviene nel corso degli eventi, il giostraio, e che è il destinatario dell’ultima biglia nera, quella per cui non vi è scelta, biglia che si è costretti ad accettare, incondizionatamente.

È interessante notare come alcuni problemi concettuali/narrativi, come evidenziato in precedenza, si siano risolti solo dopo aver optato per la forma-fiaba. Si tratta di un aspetto molto significativo perché mi spinge a ipotizzare che sia la stessa struttura logico-narrativa della fiaba, così ben definita rispetto ad altre forme letterarie, ad aver agevolato la riflessione e la soluzione di alcuni passaggi anzitutto concettuali, i quali, prima che assumessero la forma attuale di narrazione, prima che subissero un tale processo di transcodifica, non si presentavano con la medesima precisione né secondo un’organizzazione chiara.

8. Chiusura del cerchio: decelerazione

L’ultima biglia nera, come si è detto, introduce il tema della morte, intesa tanto come specificità “lineare” dell’esistenza umana quanto pensata in relazione al concetto arendtiano di azione in opposizione a quello di comportamento, giacché trascina con sé una diversa consumazione del tempo e rimette in gioco la questione dell’eroismo. In cosa consiste l’eroismo se non, come osserva Ortega, in una volontaria «anticipazione della morte»?²⁶ Tuttavia, l’eroe è tale solo in funzione del “pubblico”, pertanto, in un orizzonte in cui all’azione si sostituisce il comportamento, la dimensione eroica non è possibile.

In tal senso, è particolarmente interessante ciò che il filosofo spagnolo osservava in *Ideas de los castillos: la muerte como creación* a proposito della morte, laddove nell’ambito di una distinzione tra «spirito guerriero» e «spirito industriale», e quindi nell’ambito di un’analisi del passaggio tra Medioevo e mondo moderno, sottolinea come nel primo risieda un’accettazione del pericolo che dimostra uno straordinario «appetito vitale», ovvero una consumazione del tempo che implica una vera e propria «arte del morire». Al contrario, lo «spirito industriale» rinvia a quello che i biologi, scriveva Ortega, descrivono come «vita minima», ovvero un prolungamento per estensione a discapito della sua intensità. Massima estensione contro minima intensità lo «spirito industriale», mentre massima intensità contro minima estensione lo «spirito guerriero». E questo perché l’uomo moderno vuole *a tutti i costi* vivere e non si rassegna a intendere la morte come l’attributo più essenziale della vita; ridurla alla sua minima

²⁵ Cfr. H. Arendt, *Op. cit.*, p. 69.

²⁶ J. Ortega y Gasset, *Ideas de los castillos: la muerte como creación*, in Id., *Castilla y sus castillos*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1956, p. 123.



espressione, come avviene nella condizione del letargo per certi animali, in cui la vita si prolunga nella misura in cui non la si «usa», è la soluzione che questi vi oppone.²⁷ Vita diluita e vita condensata; morale della vita lunga e morale della vita alta. Laddove l'obiettivo della prima è quello di evitare in ogni modo il pericolo per abbandonarsi a una morte «naturale», che paradossalmente coincide con la «morte chimica», non intesa come una sua induzione (termine solitamente usato in ambito ostetrico) da adottare nei casi in cui il suo allontanamento è stato tale da rendere impossibile il morire – morte chimico-naturale, potremmo definirla ossimoricamente –, bensì come tecnica di decelerazione dei processi vitali che ci accomuna a bestie o piante. È qui, osserva Ortega, che i due spiriti antagonisti si incontrano trovando un nuovo modo di accordo; questa decelerazione, infatti, rende necessaria la riflessione sul morire e su una possibile «arte del morire» quando questa, continuamente rinviata, perde in spontaneità o naturalità. La soluzione, scrive in tal senso il pensatore spagnolo, risiede nella moltiplicazione del rischio, nell'occuparsi di *organizzare* socialmente il pericolo:

La morte chimica è infraumana. L'immortalità è sovraumana. L'umanizzazione della morte può consistere solo nell'uso di essa con libertà, con generosità e con grazia. Si possa noi essere poeti dell'esistenza, che sappiano trovare in una morte ispirata la rima esatta della propria vita.²⁸

Morte come azione vitale contro morte come comportamento, dunque, potremmo dire associando le considerazioni arendtiane e orteghiane. L'eliminazione della morte dal nostro orizzonte non è se non un'altra declinazione, la più eclatante, del processo di omologazione del tempo e della vita *prevedibile* che contraddistingue il mondo, o certa parte del mondo, moderno.

L'ultima biglia del tempo cui la fiaba rinvia traduce esattamente questo, con l'obiettivo di ristabilire il valore del tempo anche inteso come compimento della vita. In questo senso, la figura bizzarra che offre le biglie del tempo alla protagonista non è né buona né cattiva, né aiutante né antagonista. Al contrario, in linea con la tradizione fiabistica, il personaggio femminile, che appunto si potrebbe intendere come la personificazione della morte, sebbene svolga una funzione ben più ampia di regolazione del tempo, è la «grande eguagliatrice», il «rimedio ai mali della vita ... vista spesso – ci ricorda Calvino – come un valore ... come personaggio positivo».²⁹

9. Conclusioni aperte: processo palindromo ed *ékphrasis* come operazione di pensiero

Il proposito iniziale di partire da alcuni concetti e con essi inventare una fiaba descrivendone contemporaneamente il processo di transcodifica è stato tradito sin dal principio in favore dell'adozione di un processo inverso. È sulla base della fiaba, infatti, che sono risalita all'idea di fondo e ai concetti in

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 121 e sg.

²⁸ J. Ortega, *Op. cit.*, p. 126, tr. it. mia. Si tratta di un tema di grande rilevanza e acume che si inserisce a pieno titolo, sebbene in direzione contraria, nella più ampia riflessione a proposito della prevedibilità e del controllo degli effetti dei processi di industrializzazione e razionalizzazione. Il concetto di «probabilità» e l'idea di gestione del rischio (*risk management*) fondata sulla messa a punto delle tecniche statistiche (si ricordi, in proposito, il nesso già evidenziato da Arendt tra avvento della sfera sociale, che sostituisce all'azione il comportamento, e nascita della statistica), conducono all'ideazione di un «sistema istituzionalizzato del rischio» che aspira a un «addomesticamento dell'incertezza»; di lì la crescita delle «tecnologie del controllo», tramite un apparato sociotecnico in grado di supplire alla «scomparsa del destino» (A. Giddens, *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*, Polity Press, Cambridge, 1991, pp. 111-112, cit. in S. Caianiello, *Op. cit.*, p. 7).

²⁹ I. Calvino, *Op. cit.*, p. 105.



essa implicati, sebbene con alcuni limiti. È evidente che, partendo dalla fine, risulta difficile compiere il cammino a ritroso e ricostruire le modalità di produzione del racconto senza “sporcarlo”, sovrapponendovi, *a posteriori*, un processo analitico e interpretativo. Difficile evitare di “deformare” i temi e i concetti che lo hanno determinato in ogni suo passaggio. L’occhio che vuole osservare il proprio processo creativo nel suo stesso sviluppo, nel suo stesso *facentesi*, come è noto, è destinato a fallire. Non esiste processo al mondo che, sottoposto a osservazione, non venga in minima parte modificato dalla presenza stessa dell’osservatore, in questo caso di quello spettatore scomodo, ripiegato su se stesso, che fa del proprio occhio una sorta di protesi, un occhio smontabile da puntare su, e persino contro, se stessi per arrivare a *vedersi-vedenti*. Questo tentativo, inoltre, è viziato da un presupposto teorico relativo alla costruzione del senso, inteso come preesistente rispetto all’atto creativo, quando, al contrario, «la “concezione” non può precedere l’“esecuzione” – come scrive Merleau-Ponty a proposito di Cézanne – Prima dell’espressione non c’è nient’altro che una febbre vaga e soltanto l’opera fatta e compresa proverà che vi si doveva trovare *qualcosa* piuttosto che *niente*».³⁰ Non è possibile descrivere un tale processo prescindendo da un senso precostituito, eppure il senso non sta propriamente né prima – il senso «*non c’è in nessun luogo*»³¹ – né dopo.

Pertanto, l’operazione realizzata, nell’esigenza di partire dal termine di questo processo per sondarne l’origine, i presupposti concettuali, nonché il loro dispiegarsi attraverso la costruzione del codice verso il risultato finale, sembra presentare per certi versi una natura palindromica. Se da un lato alcuni concetti sono stati trasformati nelle figure del fiabesco, mediante un processo di sintesi e di semplificazione chiarificatrice radicali del linguaggio che la forma-fiaba impone, dall’altro si è realizzato anche un percorso inverso, che dalle immagini e dai motivi del fiabesco ha ricondotto ai concetti filosofici. Con il risultato che, nell’andare a ritroso, questi ultimi non possono che risultare inevitabilmente spuri, giacché appartengono tanto a una fase iniziale quanto finale e si confondono in una circolarità interpretativa in cui difficilmente è possibile identificarli e distinguerli nettamente tra loro.

Una simile analisi, inoltre, sembra rimettere in gioco, per tradirlo ed estenderne la capacità, il concetto di *ékphrasis*. Se con questo termine, inteso nella sua accezione tanto mimetica quanto nozionale, si intende la descrizione verbale di un’opera d’arte visiva, nonché la descrizione di sogni e guizzi dell’immaginazione, una tale operazione, specie nel suo carattere palindromico, ha il merito di esibire in modo ancora più evidente l’inseparabilità di immagini e parole, nonché di immagini e concetti, la loro compresenza e persino il loro connubio indissolubile nei processi di pensiero. Qui non si dà propriamente e separatamente un luogo del visivo e un luogo del verbale.

Si è certamente rimasti nell’ambito del verbale tanto per ciò che riguarda la descrizione dei concetti quanto per ciò che concerne la descrizione delle figure della fiaba. Eppure, nell’analizzare il modo in cui la visione e il vissuto in termini di immagine si traducono, si innestano sul concetto e contribuiscono alla sua elaborazione, e viceversa, non solo emerge in modo chiaro la presenza di entrambi, ma viene meno la possibilità stessa di distinguere questi due ambiti. Il termine *ékphrasis*, dunque, è qui utilizzato in un significato più ampio che allude a un procedimento di descrizione e traduzione dalla sfera del visivo a quella del verbale che non segue una direzionalità univoca.

Tuttavia, è possibile riconoscere una certa preesistenza e persistenza dell’immagine della ruota rispetto alla sua declinazione verbale e al suo innesto concettuale. Immagine dominante, sovrana, che,

³⁰ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano, 1962, pp. 27-44, cit. in L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Booklet, Milano, 2004, p. 72.

³¹ *Ibid.*



come ogni immagine assoluta, tiene incatenato a sé chi è incapace di scioglierla in trama verbale e resta condannato al suo potere di fascinazione finché una visione mediata, finché l'arte, non sia capace di ammansire quei suoi lacci serpentini di Medusa. E la visione mediata è sempre uno scivolamento, uno spostamento dello sguardo, uno sdoppiamento, una corsa disperata verso un fuori che vorrebbe vincere la segreta resistenza dell'io.

Un distico, infatti, avrebbe dovuto fare da esergo a quel racconto mai scritto e successivamente trasformato in fiaba, lo scrisse Angelus Silesius nel 1674: «Nulla vi è che ti muova; tu stesso sei la ruota, che corre da sé e non ha posa».³²

FIABA

La ruota panoramica

In un tempo molto lontano, abbandonata tra i pochi fili d'erba di un campo polveroso e deserto, viveva una gigantesca ruota panoramica, le cui lunghe e possenti braccia d'acciaio terminavano in graziosi seggiolini una volta finemente decorati e oramai ricoperti di ruggine.

La vecchia ruota, però, non era triste, perché molti erano gli amici che ogni giorno le tenevano compagnia. Passavano di lì grandi stormi di uccelli migratori, l'anziano e stralunato vento Favonio, alcune bestiole di campo e di città, e un gruppetto assortito di bambinetti di varie età, tutti ugualmente e instancabilmente dediti alle più bizzarre fantasticherie.

Figli sfortunati di alcune famiglie di periferia, trascorrevano buona parte del giorno giocherellando sui seggiolini più bassi della ruota, da cui attendevano di salpare, ogni volta, per una nuova prodigiosa avventura. Infatti, come indovinando quale drago o mostro fosse il nemico del giorno e badando a coglierli sempre di sorpresa, la vecchia ruota cominciava lentamente a muovere le sue lunghe e pesanti braccia di metallo, portando i bambini su fino in cielo e poi di nuovo giù fino a terra, in giri lenti o veloci a seconda dell'impresa.

Tra i molti bambini del campo vi era un'orfanella minuta e trasandata, silenziosa e orgogliosa come un animaletto selvatico. Spesso se ne stava in disparte e doveva essere la più povera di tutti, pensava la ruota, a giudicare dai vestiti logori che indossava. Saliva sulla vecchia giostra solo quando i suoi amichetti se ne erano andati e, timida e leggera come un uccellino, si lasciava portare su e giù senza dire una parola. Ma la ruota sentiva benissimo quel suo cuoricino battere all'impazzata, e riusciva quasi a figurarsi quei suoi occhioni enormi al colmo della gioia ogni volta che, su in alto nel cielo, riuscivano a catturare qualche grossa nuvola simile a un cavallo selvaggio in fuga verso l'orizzonte. Le sue imprese erano queste, mai di cavalieri, pirati o di grandi cacce al mostro come gli altri bambini; solo enormi e ombrose nuvole in lotta contro due occhi che, per quanto grandi, non riuscivano mai a trattenerle.

Il tempo passava e la vecchia ruota, gira oggi gira domani, era arrivata a conoscere in segreto il cuore di ognuno di loro; dai grandi uccelli migratori, che di tanto in tanto riposavano in alto sulle sue braccia, al vento Favonio, che si divertiva a soffiare sul suo gigantesco meccanismo ingrossando la voce come fosse un orco; dalle molte bestiole di campo e di città, a quel gruppetto di bambini per cui, oramai, era

³² Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, tr. it. di G. Fozzi e M. Vannini, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo, 1989, 1, 37.



diventata il centro del mondo. Ma, più di tutti, conosceva a fondo il cuore generoso della piccola orfanella.

Un giorno senza sole né vento, però, arrivò al campo un uomo alto e asciutto, con indosso un grosso cappello scuro sotto cui si affacciavano sporgenti e affamati due piccoli occhi neri. Quando l'uomo vide la ruota ne rimase davvero estasiato e pensò che, rimessa a nuovo, gli avrebbe potuto fruttare un bel gruzzoletto; ne avrebbe fatto la più bella giostra del paese, una di quelle giostre di lusso, tutte laccate e dorate, dove le ricche famiglie del paese avrebbero volentieri speso il proprio tempo.

E così fece, nel giro di qualche giorno la vecchia giostra fu rimessa a nuovo: seggiolini luccicanti di stucchi dorati, acciaio brillante come fosse argento e, per renderla più moderna e veloce, proprio nel punto in cui si stagliava il suo unico occhio, nel cuore di quell'ammasso d'acciaio da cui si irradiavano possenti le sue lunghe braccia, le fu impiantato un grosso e ruggente motore. La ruota divenne un vero gioiello.

Non ci volle molto perché le famiglie del paese facessero a gara per accaparrarsi un giro a bordo. «Signore e signori! Venite a provare la più grande ruota del mondo!» – gridava senza sosta il giostraio – «Heilà signorini! Venite! La più grande, la più elegante, la più veloce ed esilarante ruota panoramica di tutti i tempi è qui solo per voi al prezzo di una misera, ma che dico, insignificante moneta d'oro. Presto! – si sbracciava – Non perdetevi questa occasione!»

Rapiti dal luccichio ammaliante e dalla novità di quel grandioso balocco meccanico, madri, padri e bambini vestiti di tutto punto cominciarono a sfidarsi in file sempre più chiassose e disordinate, affollando ogni giorno e fin dalle prime luci dell'alba il campo una volta deserto. E mentre tutto intorno alla grande ruota cresceva un vero e proprio parco dei divertimenti, colorato, festoso, gremito di botteghini di zucchero filato e di dolciumi di ogni sorta, il giostraio diventava sempre più ricco.

Ma la vecchia ruota, inizialmente felice di ricevere tante attenzioni e cure, comprese ben presto la triste sventura che le era toccata in sorte. Infatti, dotata di quello sfolgorante quanto assordante motore, aveva preso a girare così velocemente che le diventava ogni giorno più difficile ascoltare le voci e i sogni dei suoi piccoli amici. E, d'altronde, i bimbetti che fino a poco tempo prima avevano trascorso le proprie giornate trastullandosi sulle sue lunghe braccia d'acciaio non potevano di certo permettersi di salire su una giostra tanto elegante. I tempi in cui la vecchia ruota poteva sondare i loro cuori e accompagnarli in mirabolanti avventure si faceva via via più lontano. E se dei grandi stormi non vi era più traccia, anche il vento Favonio sembrava definitivamente scomparso. Così la vecchia ruota, incapace oramai di riconoscere chicchessia tanto girava velocemente, si abbandonò a una tristezza e una solitudine tali da dimenticarsi persino di se stessa.

La piccola orfanella di tanto in tanto passava per il campo e restava a lungo a osservare la giostra e le lunghe file di signorini impettiti e accalcati nei pressi del botteghino; ma quella, presa com'era dal suo girare continuo e dal vociare scomposto delle famiglie in festa, ahimè non poteva vederla.

Un giorno, però, che sognava di mettersi in fila anche lei per un giro sulla bella ruota, le si avvicinò una strana e filiforme figura che, a mo' di giocoliere, lanciava in aria tre strane biglie scure per poi, quando le fu accanto, nascondersela in una grossa crocchia di capelli stopposi. Vestita per metà di nero e per metà di un abito a sbuffo maldestramente rattoppato con minuscole pezze dei colori più svariati, era affetta da un curioso strabismo altalenante che le dava un'aria un tantino distratta o simile a una capra dispersa su un qualche dirupo.

«Non dirmi che vorresti salire lassù», le domandò d'improvviso quella con voce acuta mentre la piccola la osservava stupita.



«Beh, in realtà lo vorrei tanto», ammise l'orfanella facendosi coraggio.

Allora la strana figura, quasi saltellando e senza dir nulla, la guardò dritta negli occhi, poi spalancò la bocca avvizzita e, con una mano magra e incredibilmente lunga, vi tirò fuori tre biglie nere:

«Queste sono biglie del tempo. Scegline una, potrai farne ciò che vuoi», disse con voce sibillina e ondeggiando come fosse fatta di carta. La piccola, allora, alzò la manina tremolante e prese quella più al centro. La biglia era nera come la pece e sembrava tanto estranea a qualsiasi riflesso da dare l'impressione di un piccolo buco nero. Quando la bambina rialzò lo sguardo, la strana e dinoccolata figura si era già allontanata tra la folla.

Sola e spaurita, con quell'insolito regalo tra le mani, la piccola lo osservò con attenzione finché, non sapendo proprio che farci, decise di provare a barattarlo con un giro di giostra. Si mise in fila e, pazientemente, attese il proprio turno tra signorini vestiti di tutto punto e grosse nuvolette di zucchero filato. Una volta arrivata al botteghino, il giostraio studiò un poco la strana e cupa biglia, finché d'un tratto non vi vide brillare all'interno dell'oro e, convinto del valore di quello strano oggetto, concesse alla piccola di salire sulla giostra.

In fondo, era stato un regalo utile, pensò la bambina mentre si accingeva a salire sulla vecchia ruota al colmo della felicità. Ma non appena si fu seduta su un seggiolino tutto laccato di rosso e stucchi dorati, pronta a salire su fino in cielo per rincorrere qualche grossa nuvola, si accorse che nulla era rimasto dell'antica e generosa ruota, e che del ritmo naturale e selvatico di quella gigantesca bestia d'acciaio non restava che il tempo scontato e tutto uguale di un modesto orologio. Niente più nuvole al galoppo, niente più orizzonte né avventure di sorta a cavallo della mitica ruota; solo un su e giù regolare e frettoloso, e un avvicinarsi incessante di famiglie chiassose e venditori. E infatti la vecchia ruota, presa com'era da quel vorticoso girare, non si rese nemmeno conto della presenza della piccola orfanella che, dopo pochi minuti, scese dalla giostra più triste che mai.

Una volta a terra, la bambina rimase a guardare a lungo la grande ruota che girava e girava come stregata da un potente maleficio, finché fu sera e, sconsolata, si allontanò.

Il giorno seguente, mentre osservava la ruota da lontano, vide nuovamente quella strana figura che, tutta ciondolante, le si avvicinava lanciando in aria, a mo' di giocoliere, due bizzarre biglie nere. E non appena le fu accanto, proprio come il giorno prima, spinse frettolosamente le biglie nella grossa crocchia di capelli stopposi fino a farle scomparire.

«Gira veloce bambina mia, eh?» – disse con voce acuta e srotolando un dito sottile e ossuto come a indicare la ruota – «Povera disgraziata, non vede più nulla oramai, tanto gira veloce. È cieca... E che rumore assordante bambina mia».

«Già, lo so. Io... io vorrei tanto fermarla!», rispose l'orfanella con la voce rotta dal pianto.

Allora la strana figura fece un paio di saltelli, roteò quell'occhio che pareva andar per conto suo, poi d'un tratto ricompose lo sguardo, che andò a posarsi come fosse un uccellaccio sui grandi occhi della bambina, spalancò la bocca e con una mano scarna e affusolata vi tirò fuori due biglie nere:

«Queste sono biglie del tempo. Scegline una, ma bada di farne buon uso», disse ondeggiando come una serpe. La piccola, allora, alzò la manina e prese quella più vicina. La biglia era nera come la pece e sembrava non riflettere nulla.

Quando la piccola alzò nuovamente gli occhi, la bizzarra figura, strega o fata che fosse, si era già allontanata e andava tutta dinoccolata tra la folla finché scomparve. La bambina restò muta con lo strano regalo tra le mani. Ancora una volta lo osservò con attenzione, a lungo, ma proprio non capiva che razza di dono fosse mai quello. Quando, d'un tratto, cercando di guardare attraverso la biglia, non le parve di



essere guardata a sua volta, come avesse tra le mani una piccola pupilla nera. E a studiarla bene, in effetti, pareva proprio un occhio, un occhio attorno al quale, improvvisamente, vide crescere dei raggi luminosi che presero a girare come una ruota. Alzò lo sguardo: la gigantesca ruota panoramica si stagliava lì di fronte come un antico mostro reso innocuo da un sortilegio. Poi guardò nuovamente la biglia: non era più nera, ma rifletteva l'immagine della grande ruota con tanta precisione da rivelare, al centro del gigantesco meccanismo, un minuscolo incavo rotondo, come di un anello che avesse perduto la sua gemma o di un occhio senza pupilla. Allora la piccola orfanella la strinse forte tra le mani e la nascose in una tasca, decisa ad aspettare il calar della notte per salire sulla vecchia ruota e scoprire il luogo indicato dalla biglia magica.

Quando fu sera, e le famiglie cominciarono a rincasare, il giostraio si infilò la giacca, chiuse il botteghino e si allontanò tutto soddisfatto con l'incasso della giornata. La vecchia ruota, con quel suo cuore meccanico e instancabile, continuava a girare.

La piccola attese ancora un poco appostata dietro una casupola e, non appena fu buio, entrò nel campo, si avvicinò alla grande ruota panoramica e, facendo attenzione a non scivolare, prese ad arrampicarsi su una scala stretta e altissima che dal suolo saliva su su fino al centro del meccanismo. Saliva e saliva, e le pareva di non arrivare mai...

Quando finalmente giunse al centro della grande ruota, scrutò tutto intorno tentando di scovare in quel grosso groviglio di metallo il piccolo incavo che la biglia le aveva mostrato, ma non vedendo proprio nulla e frastornata da quell'assordante motore, fu presa da un grande sconforto. D'un tratto, però, sentì la biglia agitarsi dall'interno della tasca. Allora, badando a non cadere giù, la estrasse lentamente: quella piccola sfera nera sembrava di nuovo guardarla come fosse una pupilla, e per di più l'attirava verso l'alto con una sorprendente forza magnetica.

Un poco più sopra, infatti, vi era un minuscolo incavo di metallo perfettamente tondo; quando la bambina lo vide sentì una gran gioia, si fece coraggio, si arrampicò ancora un poco con la piccola biglia nella mano e, una volta arrivata lassù, la infilò delicatamente in quello che sembrava in tutto e per tutto un occhio vuoto. La biglia si incastrò perfettamente.

Un istante dopo il grosso motore si spense, e i lunghi e possenti bracci d'acciaio cominciarono a rallentare fino a che si fermarono completamente, producendo uno stridore metallico tanto forte da riempire la notte. E la notte avvisò il vento Favonio, che subito corse a chiamare i grandi stormi migratori, che a loro volta andarono a svegliare le tante bestiole di campo e di città, che vedendo i bambini ancora addormentati si diedero un gran da fare per farli alzare e portarli al campo. Al vedere la vecchia ruota finalmente libera dall'assordante e infaticabile motore, i bambini esultarono di gioia.

Fu così che al primo raggio di sole la ruota panoramica, finalmente tornata in sé, vide i suoi molti amici d'un tempo, festosi e felici più che mai, correre verso il campo e arrampicarsi sui seggiolini più bassi. Allora la ruota, anche lei con il cuore traboccante di felicità, prese a muovere le grandi braccia e a girare lenta su se stessa portando allegramente su e giù i suoi numerosi amici.

Quando il giostraio arrivò al campo, trovò la vecchia ruota immersa in un'alba dorata e tutta carica di uccelli, bestiole di ogni tipo e tanti tanti bambini. La piccola orfanella, allora, scese prontamente dalla ruota e, decisa a proteggere la sua grande amica, si parò di fronte al giostraio con aria di sfida. Poi chiamò a sé i topi, che corsero giù veloci e lo circondarono, e gli uccelli più grossi, che volarono in picchiata, lo sollevarono per le maniche e lo sistemarono su un seggiolino dei più alti. L'uomo stava per esplodere dalla collera, quando la ruota cominciò a girare, prima piano, poi un poco più veloce, finché al giostraio non sembrò quasi di essere cullato; il vento Favonio, intanto, gli sussurrava rime antiche. Fu allora che



ripensò alle sue avventure di bambino, al gioco dei pirati, alle imprese di valorosi cavalieri, e d'un tratto gli parve di essere a cavallo di una grande belva alata e di poter persino raggiungere, con un salto altissimo, il cielo e le stelle tutte. Il giostraio cominciò a ridere di gioia.

Quando la piccola orfanella lo vide così felice si sentì rincuorata e capì che la ruota era davvero salva; e aveva ragione, perché da quel giorno il giostraio e la bambina restarono l'uno a fianco dell'altro come padre e figlia prendendosi cura della vecchia ruota che, libera di girare per conto suo, coltivava ogni giorno i sogni di vecchi e nuovi amici.

Così passarono gli anni, e mentre la bambina cresceva forte e bella, l'uomo invecchiava ogni giorno di più. Finché un giorno, la bella orfanella, oramai nel fiore degli anni, non vide ricomparire all'orizzonte quella strana e variopinta figura.

Entrò nel campo con il passo ondeggiante di sempre, ma questa volta più tuonante, minaccioso. E, mentre avanzava, giocherellava con qualcosa di piccolo che poi, una volta vicina, nascose furtivamente nella grossa crocchia di capelli stopposi. Continuando a ondeggiare come fosse fatta di carta, poi, si parò di fronte alla grande ruota e roteò un paio di volte lo sguardo finché quell'occhio che sembrava andar per conto suo non si posò come fosse un uccellaccio sul viso stanco del vecchio giostraio. Iniziò allora a battere rumorosamente un piede a terra, poi l'altro, e poi l'uno e poi l'altro ancora, mentre la terra risuonava come un antico tamburo di pelle. Poi spalancò la grande bocca avvizzita, vi estrasse un'unica biglia nera e con fare deciso e solenne la porse all'uomo.

Strega o fata che fosse, stavolta non disse nulla; eppure, anche questa, pensò la ragazza, era una biglia del tempo. Nera come le altre, ma sola. Il vecchio giostraio restò muto e, pallido in viso, allungò la mano per raccogliere la biglia, ma così dolcemente che alla fanciulla si strinse il cuore, poiché le sembrava che stesse cogliendo la rosa più bella del mondo. L'uomo si voltò solo un istante per sorridere alla ragazza, poi alzò gli occhi umidi ai grandi bracci d'acciaio dell'antica ruota e, senza dir nulla né voltarsi nuovamente, scortato da quell'esile e variopinta figura, si incamminò silenzioso verso l'orizzonte.

La ragazza non vide mai più il vecchio giostraio, ma continuò a prendersi cura della vecchia ruota panoramica per molti e molti anni ancora. Mentre quella, risuonando nelle vocali dilatate del vento Favonio, carica di bestiole di ogni tipo, di grandi stormi di uccelli e bambini di ogni età, girava, e girava, e girava...



Trasposizioni di linguaggi
Filosofia in un'intervista/dialogo virtuale

Dialogo sulle Passioni: Malebranche e Gaetani

Alessandro Stile

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

1. Presentazione

Nicolas Malebranche (1638-1715) e Niccolò Gaetani dell'Aquila d'Aragona (1657-1741) sono agli antipodi quanto a formazione culturale e spirituale: religioso e filosofo il primo, militare e uomo di potere il secondo. Entrambi tuttavia attenti alla complessità della natura umana e a quella risultante tra corpo e anima che costituisce la sfera delle passioni. Malebranche vi dedica l'intero quinto Libro della *Recherche de la verité*, mentre un Gaetani ormai anziano rivolge ai suoi nipoti gli *Avvertimenti sulle Passioni dell'animo*. Una concezione delle passioni tutta all'interno di quell'impulso verso il piacere che Dio ha trasmesso indefettibilmente agli uomini – quella del Padre Oratoriano; espressione antropologica che accompagna le varie fasi della vita – per il principe di Piedimonte. Ma sia per l'uno che per l'altro, in aperto dissenso con lo stoicismo, la parola d'ordine è quella di non demonizzare le passioni, le quali devono essere identificate, quindi analizzate e infine utilizzate. È qui la differenza ideologica tra Malebranche e Gaetani: il primo punta a una trasfigurazione delle passioni tale da rendere maggior gloria a Dio – il quale le ha di fatto permesse; il secondo è tutto proteso, diremmo “vichianamente” a renderle parte integrante nel contesto della società civile.¹

Il testo che segue si inserisce in un progetto, inaugurato dall’“Incontro con Giambattista Vico”, svoltosi a Napoli presso la “Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti”, il 12 novembre 2018, e che consiste in una sorta di “Intervista/dialogo virtuale”, differente rispetto alle famose “Interviste impossibili”, il programma andato in onda nella seconda rete radiofonica della Rai dal 1973 al 1975, in cui uomini di cultura contemporanei intervistavano celebri personaggi della storia e della cultura appartenenti a un'altra epoca e attribuendo loro delle risposte. Il progetto, che si concretizza anche in questo contributo, affronta invece un incontro “virtuale” servendosi di testi presentati rigorosamente, con traduzioni originali e miglioramenti stilistici, ma senza modificare il pensiero e la scrittura dei due protagonisti.

¹ Per il rapporto tra Malebranche e Gaetani sul tema delle passioni mi permetto di rimandare al mio saggio “Passioni di croce e passioni di spada. Nicolas Malebranche e Niccolò Gaetani”, *Laboratorio dell'ISPF*, XIV (2017), che rielabora la relazione tenuta nelle Giornate di Studio su “Malebranche i suoi contemporanei”, Napoli, 15-16 dicembre 2015.



2. L'intervista



INTERVISTATORE

Quelli che vediamo sono i ritratti dei due protagonisti di questo incontro.

Ne cogliamo subito le differenze fisiche. Malebranche appare, anche nelle descrizioni di chi lo conobbe, alto, magrissimo e quasi diafano, viso scavato, occhi azzurro-grigi piccoli e infossati, voce flebile, una schiena sottile e ricurva; il suo biografo Padre André racconta che quando era agitato si poteva vedere il cuore battere sotto il vestito.

L'immagine di Niccolò Gaetani dell'Aquila d'Aragona si staglia invece perentoria. I tratti sono quelli di un uomo possente, con una mano poggiata sul fianco, uno scettro nell'altra, un po' provato, ma sempre pronto all'azione.

La loro vita è stata conforme all'aspetto fisico.

Nicolas Malebranche nasce a Parigi nel 1638 in una importante famiglia borghese. Suo padre era stato consigliere del re Luigi XIII e la madre di origine aristocratica. Era l'ultimo di dieci figli e destinato fin dalla nascita alla vita ecclesiastica; ma troppo debole di costituzione per sopportare un regime gerarchico severo, entra ventiduenne nella esclusiva Congrega dell'Oratorio di Parigi, dove rimane, nella dimora di Faubourg Saint Honoré, una famosa strada parigina, fino alla sua morte, nel 1715. Attraversando la strada, come faceva quotidianamente, poteva raggiungere l'Accademia delle Scienze di cui era membro. D'estate si ritirava in campagna, nella residenza che l'Oratorio metteva a disposizione dei Confratelli della capitale. Fece qualche occasionale viaggio in Borgogna e nel Perigord. Una vita scandita dalle pratiche religiose,



dalle conversazioni che amava fare sulla filosofia, e, ovviamente, dalla scrittura delle sue opere, la più importante delle quali sarà *La Recherche de la vérité*, elaborata nel corso di tutta la sua vita.

Niccolò Gaetani (sono costretto a sintetizzare il cognome), nasce nel 1657 da una delle famiglie nobiliari più antiche e importanti d'Europa. Durante la sua vita occuperà alte cariche civili e militari: oltre ai titoli ricevuti per nascita (duca di Laurenzano, conte d'Alife, Grande di Spagna) si aggiungono infatti quelli conquistati sui campi di battaglia. Infatti, militò nell'esercito di Carlo II (re di Spagna e di Napoli) e poi di Carlo VI, dal quale, terminata la guerra di successione spagnola, ricevette il titolo di principe di Piedimonte (1715). Ma fu anche uomo di grande cultura e in contatto con molti intellettuali del suo tempo. Scriverà due libri, il primo dei quali ha come titolo *Avvertimenti sulle Passioni dell'animo*.

Ebbene, ho convocato qui entrambi dopo circa tre secoli; ovviamente molto diversi fisicamente da come erano ritratti nel loro tempo; ma vi garantisco che ogni parola che ascolteremo stasera appartiene a loro stessi.

Il motivo di questo incontro è la comune attenzione per un argomento che ho cercato a mia volta di esaminare nelle sue varie declinazioni, e cioè le passioni.

Un tema, come tutti sappiamo, antico quanto il mondo, problematizzato da sempre. Ma, per quello che ci interessa stasera, dobbiamo partire da un momento di svolta nella storia del pensiero: quando Renato Cartesio, nel 1649, un anno prima della sua morte, pubblica *Le Passioni dell'anima*, che tratta da fisico e con differenze importanti rispetto ai filosofi del passato. Le passioni, per dirla con le sue parole, sono emozioni che si riferiscono all'anima, ma causate da movimenti delle parti più sottili del sangue, chiamate spiriti animali, che penetrano nei nervi e nei muscoli determinando tutta una serie di reazioni. L'anima insomma è unita al corpo, e tuttavia non ha rapporti con la materia, ma solo con l'insieme dei suoi organi.

Mi rivolgo subito a Lei, Padre Malebranche. Sappiamo che intorno ai trent'anni acquistò con un misto di curiosità e diffidenza il libro di Cartesio sull'*Uomo*. La curiosità l'ha sempre contraddistinta; quanto alla diffidenza, teniamo presente che Cartesio, che muore quando Lei aveva dodici anni, era considerato un "nuovo filosofo", sospetto all'ortodossia religiosa ancora nutrita del pensiero di Aristotele e San Tommaso. Eppure, si racconta che procedendo nella lettura Lei si entusiasmasse a tal punto da doversi fermare più volte in preda a violente palpitazioni. La colpì proprio questo approccio "fisico", così diverso dalle modalità scolastiche che aveva studiato fino ad allora e di cui non era mai stato pienamente convinto.

La prima cosa che vorrei chiederle, è se quello che Cartesio ha scritto sulle Passioni la convince del tutto, in quanto Lei ha in seguito approfondito questo tema, a cui ha dedicato un intero libro della sua opera più importante.

MALEBRANCHE

Sì, è tutto vero e condivido quello che Lei ha sintetizzato, ma voglio effettivamente precisare qualcosa che Cartesio *non ha detto*. E cioè che le *passioni* sono degli impulsi *di Dio*, autore della natura, che servono a farci amare il nostro corpo e tutto quello che può essere utile alla sua conservazione. Invece, la loro causa "occasionale" è data da quegli "spiriti animali" che, come diceva Cartesio, si diffondono nel corpo; per cui, i movimenti che si producono in noi meccanicamente alla vista di qualche oggetto, sono accompagnati da una passione della nostra anima che ci porta a volere ciò che sembra allora essere utile al corpo. Ma sul ruolo dell'anima torneremo sicuramente tra un po'.

GAETANI

Padre, consentitemi, ma allora anche Voi, modello di spiritualità, avete un'alta considerazione del corpo?



MALEBRANCHE

Veda, Principe, il corpo umano è una macchina ammirevole, composta da una infinità di canali e di serbatoi tutti collegati tra loro. Ebbene, il gioco meraviglioso di questa macchina dipende unicamente dal percorso di quei corpuscoli di cui parlavo prima, e si determina in modo diverso in base agli organi che si dilatano, alle aperture che si distendono o si restringono a seconda dell'azione degli oggetti sui sensi e del movimento della parte principale del cervello.

INTERVISTATORE

Infatti, vorrei aggiungere, riprendendo Cartesio, che i piccoli filamenti che costituiscono i nostri nervi sono distribuiti in tutte le parti del corpo, per cui quando sono eccitati dagli oggetti sensibili, si muovono aprendo i pori del cervello, e consentono così agli *spiriti animali* che vi sono contenuti, di affluire verso i muscoli, e di conseguenza di far muovere le membra in tutte le diverse maniere possibili.

GAETANI

... e quando quei movimenti arrivano all'anima, formano le tante alterazioni dello spirito, di gioia o di dolore, che danno i nomi più diversi alle passioni. Ci rendiamo conto che se il movimento degli spiriti animali ci colpisce in modo tranquillo e ordinato, il nostro animo riceve una alterazione, diciamo così, piacevole; ma se penetra in noi in modo impetuoso, finisce per turbarci violentemente e ci rende stupidi e ottenebrati.

INTERVISTATORE

Voglio ricordare a tutti che Niccolò Gaetani è stato partecipe di quella temperie culturale che anche a Napoli ha avuto il suo epicentro in Cartesio. Infatti, il volume de *Le passioni dell'anima*, mentre era stato pressoché ignorato nel resto dell'Italia, era arrivato in città e subito discusso già dall'anno successivo alla sua pubblicazione, grazie a uno scienziato e uomo di cultura importante come Tommaso Cornelio. E quando nel 1732 vengono dati alle stampe gli *Avvertimenti intorno alle Passioni dell'animo* di Gaetani, il dibattito su questo tema ha già preso una fisionomia ben precisa.

MALEBRANCHE

(Replica in modo un po' ironico alla precedente speculare domanda di Gaetani)

Mi consenta, Principe, posso chiederle come mai un nobile come Lei ha dedicato un intero volume alle Passioni? A chi vuole suggerire qualcosa?

GAETANI

Per carità, Padre, non ho mai preteso di suggerire qualcosa né agli scienziati né agli uomini assennati. Io ho voluto solo dare dei consigli ai miei giovani nipoti che si affacciano adesso sulla grande e tragica scena del mondo. E soprattutto oggi, quando vediamo ormai ovunque dilatate le leggi del piacere, e questi ragazzi sono in un'età in cui si è più inclini ai vizi e si viene trascinati in un turbine di desideri. Lo abbiamo provato tutti (*si corregge*): Scusatemi, Padre: *noi peccatori*. Perciò parlando di questa età critica, Orazio diceva:

Le menti e i caratteri, troppo fragili ancora
Vanno formati in rudi discipline,
con più severi studi.



DISTURBATORE

Ma è vero che lei era preoccupato soprattutto di non disperdere il patrimonio del casato?

GAETANI

Certamente: solo chi come me ama la loro felicità poteva augurarsi, suggerendo delle regole di comportamento, che i miei due nipoti conducessero una vita onesta, godendo in modo assennato del patrimonio ereditato...

DISTURBATORE

Ma non vi era un terzo erede più diretto alla successione?

INTERVISTATORE

(Si alza rivolgendosi al pubblico)

Vorrei a questo punto inserire qualche altra notazione biografica. Niccolò sposa nel 1686 una giovanissima vedova, Aurora Sanseverino di Bisignano, dunque anch'essa nobile, dalla quale ebbe due figli, Pasquale e Cecilia, che morirono a distanza di un anno l'uno dall'altro. Gli *Avvertimenti* furono perciò dedicati ai nipoti, figli di due fratelli di Niccolò.

DISTURBATORE

(Incalzante)

È vero, ma Cecilia, la figlia di Niccolò e Aurora, non aveva avuto a sua volta un figlio, che nella discendenza sarebbe stato l'erede più diretto?

INTERVISTATORE

(Un po' imbarazzato)

È vero. Cecilia sposa Antonio di Sangro, VII Principe di Sansevero, ma morirà giovanissima, pochi mesi dopo aver messo al mondo un bambino. Il marito vedovo, superficiale e libertino, fu mandante di un omicidio per motivi di donne, fuggì la giustizia e alla fine prese i voti ritirandosi in convento.

DISTURBATORE

Vede? Una storia di torbide passioni. Ma, visto che il Principe tace, vuole dirci Lei il nome di questo unico nipote di Niccolò e Aurora? E perché il libro di Gaetani di cui ci ha parlato è dedicato, come ho potuto constatare, ai "nipoti" (evidentemente figli di fratelli) e non all'unico nipote diretto?

GAETANI

Non ho alcun problema a rispondere: d'altra parte le notizie le può ricavare da Wiki-pe-...dìa (mi pare si chiami così). Il figlio di mia figlia Cecilia e di Antonio di Sangro, è Raimondo, la cui storia a Napoli e non solo, molti conoscono, al punto che fanno le file per andare a vedere la Cappella Sansevero, collegata al suo palazzo: quando morì il nonno paterno, e il dissoluto padre rinunciò al titolo, divenne a soli diciassette anni principe di San Severo. Per ricordare i suoi genitori, fece collocare nella Cappella due statue, la *Pudicizia velata* per rappresentare la mamma Cecilia, e *Il Disinganno* con cui aveva voluto evocare suo padre. All'epoca del mio trattato sulle passioni, appunto gli *Avvertimenti*, Raimondo aveva ventidue anni, era già principe, parlava correntemente otto lingue, conosceva la filosofia e le scienze e già



si era dedicato a una serie di invenzioni. Quali avvertimenti potevo rivolgere a un giovane già del tutto realizzato? In questo mio libro non ho preteso se non di manifestare ai miei cari Nipoti, figli dei miei fratelli e in un'età in cui in modo insinuante si affacciano i vizi più turbolenti, quale sia la natura delle principali passioni che sono in noi; e come si possano sottoporre alle leggi della ragione, per raggiungere la vera felicità.

INTERVISTATORE

Ritorniamo agli *Avvertimenti intorno alle passioni dell'anima*. Si tratta di un contributo di rilievo nel panorama culturale napoletano del XVIII secolo sull'argomento di cui ci occupiamo stasera. È un testo documentatissimo, pieno di riferimenti e citazioni, che vanno da Platone all'età moderna, e che denota una conoscenza non superficiale dei testi. Conosco bene il libro, di cui possiedo la prima e unica edizione, e ne sto curando una per consentire a chi fosse interessato, di leggerla.

Ma voglio tornare a quel movimento fisico che, come avete detto entrambi, attiva le passioni, soprattutto perché siamo arrivati al punto in cui entra in gioco l'anima.

È inutile girarci attorno: prima di porci il problema se le passioni siano negative o meno, se e come debbano essere affrontate e gestite, bisogna che i nostri ospiti ci spieghino che cosa intendono per "Passioni dell'anima", e cioè, come l'anima sia coinvolta in quelle passioni che Cartesio esamina dal punto di vista fisico. Nel mondo greco e in quello medievale l'anima aveva conservato una sua purezza rispetto al corpo, e si era fatto ricorso alla farraginoso tripartizione dell'anima in vegetativa, sensitiva e razionale per giustificare, in fondo, l'umanità nei suoi aspetti più carnali. Mi raccomando, padre Malebranche l'estrema chiarezza espositiva perché tocchiamo argomenti delicati.

MALEBRANCHE

Non si preoccupi! Ho sempre sostenuto che, per quanto è possibile, bisogna servirsi di termini correnti, o di termini il cui significato abituale non si scosti troppo da quello che si vuol dire.

Veniamo a noi. Lo spirito e il corpo sono talmente opposti tra loro, che ritenere le emozioni dell'anima delle necessarie conseguenze dei movimenti degli spiriti e del sangue, è una cosa priva della benché minima verosimiglianza.

INTERVISTATORE

(*Lo interrompe*)

Un momento, Padre: però anche nel pensiero medievale, pur con quella tripartizione dell'anima, non si poteva eludere la presenza di un rapporto tra corpo e anima... E tutti noi ne facciamo esperienza...

MALEBRANCHE

(*Si anima e la voce si fa più forte*)

Ma certo che il rapporto sussiste! Quello che non esiste è il rapporto di *causalità* tra il corpo e lo spirito. Ma guardi che non c'è rapporto di causalità nemmeno tra uno spirito e un corpo e nemmeno tra un corpo a un altro corpo né tra uno spirito e un altro spirito. *Nessuna creatura, insomma, può agire su un'altra in virtù di un proprio potere.*

Ma mi dica lei, *come potrebbe* una estensione puramente passiva agire su uno spirito, su un essere infinitamente più eccellente, e di altra natura?



INTERVISTATORE

Posso capirlo, ma, lo ha detto lei, il legame tra anima e corpo è indiscutibile. Dunque...

MALEBRANCHE

...dunque, il legame è costituito dai decreti divini, che sono *immutabili* e la cui efficacia determina *necessariamente* degli effetti. Dio ha voluto, e lo vuole continuamente, che i diversi movimenti del cervello siano sempre seguiti dai pensieri dell'anima. Per essere chiari, il legame tra anima e corpo non è altro che una corrispondenza naturale e reciproca dei pensieri dell'anima con le tracce del cervello, e delle emozioni dell'anima con i movimenti degli spiriti animali. Ed è appunto la volontà costante ed efficace del Creatore che costituisce l'unione delle due sostanze.

INTERVISTATORE

Lei che pensa, principe, di questo rapporto?

GAETANI

Anche io, diciamo la verità, come tutti, sono convinto che la natura umana sia composta di anima e di corpo, e che l'una è sostanza spirituale e l'altra materiale e divisibile. Sono perciò due sostanze diverse che costituiscono in noi due imperi opposti. Come diceva Marco Tullio (Cicerone naturalmente!):

Sulla terra non è possibile trovare nessuna origine delle anime, perché in loro c'è una mescolanza che sembra essere nata e formata dalla terra.

Il punto è che la nostra infelice condizione umana, nonostante sia stata fornita dal Supremo Autore con tanti e vari pregi, è così manchevole a causa del primo peccato, che qualunque cosa buona, anche se minima, non può avere effetto senza l'aiuto divino.

INTERVISTATORE

Allora, possiamo dire riepilogando, che per ciascuno di voi la natura umana è composta di anima e di corpo, ma il loro rapporto è conflittuale. Ho anche colto un riferimento al peccato del primo uomo. È lì che nascono i problemi?

MALEBRANCHE

È difficile determinare se questo nesso dei pensieri dello spirito dell'uomo con i movimenti del suo corpo sia una pena del peccato o un dono della natura. Certo, sappiamo tutti che l'uomo prima del peccato non era schiavo ma padrone assoluto delle sue passioni e che senza sforzo, con la volontà, bloccava l'agitazione degli spiriti animali che le causavano.

(Pausa. Riprende con enfasi)

Ma si dura fatica a convincersi che prima del peccato Adamo non trovasse i frutti gradevoli alla vista e deliziosi al gusto; e non è facile credere che questa economia dei sensi e delle passioni per la conservazione del corpo, così mirabile nella sua precisione, sia una corruzione della natura piuttosto che il primo dei suoi principi normativi.

INTERVISTATORE

Questo vuol dire che le passioni nascono prima del peccato?



MALEBRANCHE

Devo ripetermi, ma forse è meglio: le passioni appartengono all'ordine della natura. Sono impulsi che l'autore della natura ci ha dato fin dall'origine per amare il nostro corpo e aiutarlo nella sua conservazione. Ed è per l'azione continua di Dio che le nostre volontà sono seguite da quei movimenti del corpo di cui abbiamo parlato in precedenza.

INTERVISTATORE

E allora, che cosa cambia *dopo il peccato*?

MALEBRANCHE

Dopo il peccato lo spirito è diventato *in un certo senso* terrestre e materiale. Il rapporto e l'unione che l'uomo aveva con Dio si sono persi: voglio dire che Dio si è allontanato da lui *per quanto era possibile, ma senza abbandonarlo e annientarlo*. È chiaro che a causa di questo allontanamento da parte di colui che manteneva l'uomo nelle regole, ne sono seguiti mille turbamenti. Comunque, senza addentrarmi nell'elenco delle nostre miserie, non posso non constatare che l'uomo, dal momento del peccato in poi, è diventato corrotto in ogni sua parte.

Eppure, questa caduta *non ha distrutto* l'opera di Dio. Si riconosce sempre nell'uomo quello che Dio vi ha posto, e la volontà immutabile del Creatore che decide della natura di ogni cosa *non è stata mutata* dall'incostanza e dalla leggerezza della volontà di Adamo. Tutto ciò che Dio ha voluto *lo vuole ancora e*, data l'efficacia della sua volontà, *lo realizza*.

INTERVISTATORE

Quindi l'uomo è stato punito, ma fino a un certo punto...

MALEBRANCHE

Prima del peccato Adamo disponeva *degli stessi sensi* che abbiamo noi oggi, ma avvertiva istintivamente quello che doveva fare per il proprio corpo, senza peraltro venirne distolto da Dio. Come noi, provava piaceri e dolori. Ma questi piaceri e questi dolori non lo rendevano dipendente e infelice come accade a noi, perché, essendo padrone assoluto dei movimenti che venivano eccitati nel suo corpo, se lo desiderava, dopo averli avvertiti li bloccava immediatamente. In altri termini, poteva mangiare senza piacere, guardare senza vedere, dormire senza sognare tutti quei vani fantasmi che inquietano il nostro spirito e turbano il nostro riposo. Non vogliate considerare tutto ciò come qualcosa di paradossale. Tutto era, come sarà sempre, *conforme all'ordine immutabile*.

INTERVISTATORE

In altri termini, dopo il peccato l'uomo non può prendere le distanze dalle cose che lo turbano?

MALEBRANCHE

(Sorride)

Non ci sono cose che non abbiano un rapporto con noi e che non siano capaci di turbarci. In particolare, le passioni hanno un potere così vasto che è impossibile concepire alcuna cosa senza esserne preda. Per la legge di cui abbiamo parlato, che unisce l'anima col corpo, tutte le inclinazioni dell'anima, comprese quelle per i beni che non hanno rapporto col corpo, sono accompagnate dalle emozioni degli spiriti animali



che rendono sensibili queste inclinazioni, perché, lo ripeto, non essendo l'uomo un puro spirito, è impossibile che abbia qualche inclinazione del tutto pura, dove non si mescoli una qualche passione piccola o grande.

INTERVISTATORE

Ma questo avviene anche con le cose dello spirito...

MALEBRANCHE

Certamente; possiamo dire di essere uniti attraverso il senso non solo a tutte le cose che riguardano la conservazione della vita, ma anche a quelle spirituali, a cui l'anima è unita di per se stessa.

INTERVISTATORE

E dunque il legame con lo spirito potrebbe essere un deterrente all'attrazione verso la materia?

MALEBRANCHE

No, perché l'unione dell'anima con gli oggetti sensibili che abbiamo visto e con cui abbiamo avuto un contatto è *più forte dell'unione* con quelli che abbiamo soltanto immaginato e di cui abbiamo soltanto sentito parlare. A determinare una più stretta unione tra noi e le cose sensibili è la *sensazione*; infatti la sensazione produce quasi sempre tracce ben più rilevanti nel cervello ed eccita negli spiriti un movimento ben più violento della sola immaginazione.

INTERVISTATORE

Lei ha parlato di “gioco della macchina” riferendosi al funzionamento delle passioni. Ma allora, che parte ha l'anima in questo “gioco”?

MALEBRANCHE

L'anima non ne ha nessuna parte. Il “gioco della macchina” è unicamente il risultato naturale e necessario della saggia e mirabile costruzione del nostro corpo. È vero che i sentimenti e i movimenti dell'anima accompagnano sempre gli scuotimenti delle fibre del cervello e il corso degli spiriti animali, ma non ne sono la causa. Mi fa ripetere: oltre a non essere concepibile che un sentimento dell'anima possa muovere un corpo, è certo che l'anima emotivamente dominata da qualche passione non pensa neppure agli spiriti animali, ai muscoli e ai nervi che sono nel suo corpo o al loro uso.

GAETANI

Vorrei aggiungere, se mi consentite, che dovremmo anche chiederci come si risvegliano in noi le passioni liete e quelle tristi anche senza nessuna causa esterna, e non solo per mezzo del pensiero e della memoria. E ancora, come sia possibile che talora basti un semplice sguardo o poche parole che ci comunichino una buona o cattiva notizia per riempire l'anima di dolore o di gioia, per turbare o rasserenare un volto, per afflosciare o rinvigorire le membra, per dilatare il cuore con l'allegria o per contrarlo con il dolore, al punto da diventare per lungo tempo tristi o allegri.



MALEBRANCHE

È molto vero, Principe: per impedire che gli umori mescolati al sangue penetrino sempre allo stesso modo nel cuore, ci sono dei nervi che circondano le arterie e che stringendosi ed allentandosi per l'impressione che la vista dell'oggetto e la forza dell'immaginazione producono negli spiriti, chiudono e aprono il cammino agli umori. Se tutti gli spiriti che ne vengono formati salissero nello stesso modo al cervello, non si vedrebbero nei movimenti delle passioni mutamenti tanto rapidi, come quando, per fare un esempio, alla vista di un magistrato l'impeto di una persona infuriata che si accinge a sfogare la sua vendetta si arresta di colpo, e il suo viso, prima infuocato dal sangue e dagli spiriti, diventa in un attimo pallido e smorto per il timore della pena. Spesso l'anima non può impedire il gioco della macchina qualunque resistenza le opponga, e non può farla funzionare in maniera diversa se non quando riesce a immaginare intensamente qualche oggetto che faccia prendere un'altra direzione agli spiriti animali. È questo il solo mezzo che ha di bloccare gli effetti delle sue passioni. Ma ci torneremo sicuramente dopo.

INTERVISTATORE

Va bene, mi sembra chiaro. Ma veniamo alle vere e proprie passioni: diamo loro un nome; quali sono per voi le più importanti?

GAETANI

A mio avviso, le principali passioni che governano gli affetti umani sono l'*amore* e l'*odio*; tutte le altre derivano da queste, anche quelle che sembrano contrarie e diverse, e che cambiano nome secondo i vari effetti che producono in noi.

L'Amore si nasconde nelle parti più riposte del cuore; e non se ne può in modo preciso spiegarne l'essenza, nonostante le sue infinite manifestazioni, come fu espresso in modo divino da Francesco Petrarca in quei due suoi elegantissimi sonetti, che incominciano così:

Se Amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Pace non trovo, e non ho da far guerra.

Per quanto riguarda l'odio, non vi è dubbio che sia una reazione a tutto quello che non ci piace, a causa di quella fortissima impressione che riceve la parte inferiore del nostro animo quando è stato offeso o pervaso da una grande tristezza. Questa passione implacabile è nemica dell'onestà e si contrappone alla comunanza civile degli uomini, che si fonda sulla reciproca benevolenza.

MALEBRANCHE

Anche io penso che l'amore e il suo opposto, che preferisco chiamare *avversione*, siano le due passioni fondamentali. Ma l'amore è la prima, la principale e universale; e nasce dall'idea del bene, cioè da una sensazione di piacere che agita l'anima e gli spiriti animali. Le due passioni fondamentali generano tre passioni generali, e cioè il desiderio, la gioia e la tristezza. Tutte le altre si compongono solo di queste tre primitive, e sono tanto più composte quanto più sono numerose le idee accessorie a cui si accompagna l'idea principale del bene o del male che le suscita.

INTERVISTATORE

E come si mettono in moto queste passioni? Lo abbiamo visto prima fisiologicamente, con quegli spiriti animali che si muovono; ma vorrei conoscere il meccanismo psicologico-sensoriale che le attiva.



MALEBRANCHE

Funziona così: la nostra mente intuisce subito i rapporti che certe cose hanno con noi; e quando queste ci attirano dal punto di vista della conoscenza o del sentimento, il movimento dell'anima unito a quello degli spiriti animali viene seguito dalla sensazione che accompagna la nuova disposizione prodotta nel cervello da quel movimento. Questa è la passione dell'amore. Viceversa, l'anima si rifiuta di accostarsi o di unirsi a un oggetto che non le piace; e questo rifiuto è un movimento volontario dell'anima, congiunto a quello degli spiriti e del sangue e seguito dalla sensazione che accompagna la nuova disposizione prodotta nel cervello dal movimento degli spiriti. Questa è la passione che chiamo avversione; del tutto contraria all'amore, ma mai priva di amore.

INTERVISTATORE

In che senso?

MALEBRANCHE

Del tutto contraria all'amore perché resiste al movimento naturale e lo vanifica, mentre l'amore vi si abbandona e ne assicura il trionfo. Ma non è mai priva di amore, perché, in ogni caso: se il male è la *privazione del bene*, fuggire il male significa tendere verso il bene; se, invece, il male è inteso come *dolore*, l'avversione per il dolore non è la privazione del *piacere* ma il rifiuto di qualche miseria interiore che non si proverebbe se non si amasse se stessi. Infine il male si può intendere come ciò che *ci procura* dolore; ma anche in questo caso l'avversione dipende dall'amore che proviamo per noi stessi o per qualche cosa a cui desideriamo essere uniti. Questo per dire che le passioni che riguardano il male, inteso in questo senso, sono le stesse che riguardano il bene, perché, in effetti, anch'esse hanno il bene per loro oggetto.

INTERVISTATORE

Mi ha colpito, leggendo i vostri testi, che entrambi avete rispettivamente una predilezione e un rifiuto per le stesse passioni. Vogliamo parlarne?

GAETANI

Effettivamente, sono colpito da una passione, di cui aveva parlato anche Cartesio, e cioè la meraviglia, per quanto non sia stata considerata dagli antichi tra le passioni. Nasce in noi da quella improvviso interesse dell'animo che si applica a considerare nuovi e insoliti oggetti; o dal confronto con delle cose grandi e superiori ad ogni pensiero. A questo punto, non potendo noi né immaginare né conoscere come o perché siano fatte queste cose, si accende la passione del desiderio stimolando in noi quel naturale appetito di ricercarne i principi veri e le cause occulte da cui quelle cose vengono prodotte.

INTERVISTATORE

Padre...

MALEBRANCHE

Faccio una premessa: le passioni hanno due effetti considerevoli: portano la mente ad applicarsi e conquistano il cuore. Promuovendo l'applicazione della mente, purché se ne sappia fare buon uso, possono essere molto utili alla conoscenza della verità, perché dall'applicazione viene la luce e la luce scopre la verità. Ma se conquistano il cuore hanno sempre cattivi effetti, perché ci riescono solo corrompendo la



ragione e rappresentando al cuore le cose non come sono in se stesse o secondo la verità, ma secondo il rapporto che hanno con noi.

Ebbene, fra tutte le passioni, quella che ha meno ha a che fare col cuore è proprio la meraviglia. Ad agitarci, infatti, sono le cose che consideriamo buone o cattive, nuove, grandi, straordinarie, e senza un altro rapporto con noi, quasi come se non ci toccassero. Quindi la meraviglia che si associa alla conoscenza della grandezza o dell'eccellenza delle cose nuove corrompe la ragione molto meno di tutte le altre passioni; può risultare anche molto utile per la conoscenza della verità, purché si abbia gran cura d'impedire che, come accade quasi sempre, le altre passioni le tengano dietro.

INTERVISTATORE

E la peggiore? Anche su questo mi pare vi troviate d'accordo...

GAETANI

Non ho dubbi. È l'amore di sé, fonte di ogni vizio, incapace di plasmare un uomo onesto o un ottimo cittadino. Quando l'amor proprio non era entrato nel mondo, non si sapeva che cosa fossero l'invidia, l'avarizia, la crudeltà, la malizia, la falsità. Ma quando si fece strada dopo il peccato, questo amore, in origine legittimo, cambiò di natura, e confondendo le leggi dell'innocenza e dimenticando quello che doveva a Dio, si fece idolo di se stesso, e cominciò a regolare i suoi affetti con la guida dei suoi propri interessi e ad amare solamente quel che gli era utile e che gli piaceva.

MALEBRANCHE

Bisogna qui puntualizzare. Quando l'amore di sé, è immorale e corrotto, gli uomini rinunciano alla verità e alla giustizia per i loro più miseri interessi. Dopo il peccato, allontanati e separati da Dio, considerando il nostro essere come la parte principale delle cose a cui siamo uniti, lo slancio d'amore che proviamo per ogni cosa non è altro che la conseguenza dell'amor proprio. Amiamo gli onori, in quanto ci elevano; le ricchezze, perché ci proteggono e ci conservano; i nostri genitori, il nostro principe, la nostra patria, perché tutte queste cose ci appartengono.

INTERVISTATORE

Una visione tutta centrata su di noi.

MALEBRANCHE

Assolutamente sì, perché la passione che proviamo per noi stessi si estende a tutte le cose. Quasi tutti i nostri amori non sono altro che delle specie di amor proprio. Infatti, quando si dice che un uomo ama un nuovo oggetto, non si deve pensare che in quest'uomo si attivi un nuovo impulso amoroso, ma piuttosto che, riconoscendo che quell'oggetto ha qualche rapporto o qualche legame con lui, in questo oggetto ama se stesso, e ama in virtù di un impulso d'amore antico quanto se stesso. In altri termini, anche in questo momento nel cuore umano non c'è che l'amor proprio.

INTERVISTATORE

Lei però voleva puntualizzare qualcosa.



MALEBRANCHE

Infatti. L'amor proprio, nemico inconciliabile della virtù, può anche conciliarsi con un amore che tende a. Ricordiamoci che l'uomo vuole essere felice; è un impulso naturale datogli da Dio. Perciò è sufficiente che l'amor proprio venga illuminato dalla ragione per vedere con chiarezza che Dio solo può renderlo felice. Quando dunque l'amor proprio viene rischiarato, quando ha delle regole, quando si armonizza con l'amore per l'ordine, rientra nella massima perfezione possibile.

INTERVISTATORE

Siamo così arrivati al terzo punto da trattare, e quest'ultimo intervento del Padre Malebranche mi apre la strada: le passioni sono complessivamente negative? Che cosa si deve conservare di loro? E come agire per regolarle, sopprimerle o, eventualmente valorizzarle? Comincerei da un confronto tra i nostri ospiti e le posizioni di chi, le passioni, le ha "demonizzate" (il termine è un po' forte). Mi riferisco naturalmente agli stoici, che voi non amate. Volete riassumere a grandi linee le loro tesi?

MALEBRANCHE

Faccio una premessa: è una verità incontrovertibile che gli uomini sono uniti dalla natura alle cose sensibili e ne dipendono a causa del peccato. Ebbene, gli stoici, andando dietro alle idee sbagliate della loro filosofia chimerica, immaginano che, per diventare virtuosi e indipendenti, basti pensare alla virtù e all'indipendenza.

GAETANI

A questo proposito, vi riferisco quello che scrisse Aulo Gellio, il quale aveva conosciuto ad Atene un oratore affermato, tale Erode, che in una sua arringa aveva sostenuto che nessun uomo, che pur volesse vivere da saggio secondo natura, avrebbe potuto esser del tutto esente dalle passioni, e che era vano credere che il saggio fosse esente dai dolori; soggiungendo che, se anche avesse potuto fare a meno di quelle passioni, questo non sarebbe stato utile né auspicabile, perché senza di loro sarebbe diventato debole, intorpidito e privo di potere.

INTERVISTATORE

Effettivamente ci riesce un po' difficile seguire il ragionamento degli stoici.

MALEBRANCHE

Desidero riassumerlo servendomi di un esempio che tutti possiamo capire. Il buon senso e l'esperienza ci assicurano che il miglior sistema per non soffrire il dolore di una puntura è *di non pungersi*. Ma gli stoici dicono:

Pungetemi, e io, con la mia forza d'animo e con l'aiuto della filosofia, mi separerò dal corpo in modo tale che non mi curerò di quel che gli succede. Ho prove decisive del fatto che la mia felicità non ne dipende, che il dolore non è un male; dall'espressione del mio viso e dalla salda compostezza di tutto il resto del mio corpo vedrete che la mia filosofia mi rende invulnerabile.

Gli stoici hanno torto, o forse ci prendono in giro, quando vanno predicando che non dobbiamo affliggerci della morte di un padre, della perdita dei beni, dell'esilio, della prigionia, e simili; e che non



dobbiamo rallegrarci del felice esito dei nostri affari; hanno torto perché siamo uniti alla nostra patria, ai nostri beni, ai nostri parenti e via di seguito, da un legame naturale che non dipende dalla nostra volontà.

GAETANI

D'altra parte, loro stessi non credono fino in fondo alle assurdità che vanno sbandierando. E mi rifaccio proprio a uno stoico per eccellenza come Seneca, che di contro alle tesi astratte della sua setta, ammetteva che quando siamo raggiunti dalla notizia di una morte prematura e inaspettata, o quando abbracciamo con tenerezza il corpo esanime di un nostro caro, sgorgano naturalmente le lacrime come se provenissero dall'insieme del corpo e dell'anima. E queste lacrime, oltre a manifestare il nostro dolore, ci aiutano anche a sopportarlo, come lo stesso Seneca in una sua tragedia fa dire da Ulisse ad Andromaca:

Tempo e agio ti daremo a sparger lagrime
a tuo piacere; che non leggier conforto
de l'aspre cure e de' dolori è il pianto.

INTERVISTATORE

E allora ditemi: che cosa c'è di buono nelle passioni?

MALEBRANCHE

Niente è più mirabile dell'economia delle nostre passioni e della disposizione del nostro corpo in rapporto agli oggetti circostanti. Tutto quello che accade in noi meccanicamente è degno della saggezza di chi ci ha creato. Dio ci ha fornito di tutte le passioni che ci agitano per legarci alle cose sensibili e poter conservare in questo modo noi stessi e la società, come ho già avuto modo di dire. Ebbene, il suo disegno si attua così fedelmente nella costruzione dell'opera, che non possiamo che ammirarne *l'arte* e il meccanismo.

GAETANI

Nel mio scritto ho cercato di dimostrare che molte tra le passioni non sono né dannose né inutili, ma addirittura *necessarie* per il bene della società, come risulta evidente nell'esperienza e nella pratica. E per dare un sostegno illustre a quanto dico mi rifaccio ancora a Marco Tullio, che nelle *Questioni accademiche* dice chiaramente che le passioni furono date agli uomini per il loro utile e non per il loro tormento: come la paura per fuggire i pericoli e le azioni vergognose, la pietà e la tristezza per renderci inclini alla clemenza, e l'ira per rendere l'animo forte. E io ne aggiungerei altre, come l'ambizione, che esalta la virtù della moderazione; il desiderio di onori, considerato vizioso dagli Stoici, che invece secondo Epicuro è utile nella gestione politica; e l'ira, che suscitando il sentimento della vendetta, si apre alla virtù della clemenza; e ancora, la temperanza e la continenza che sarebbero considerate del tutto insignificanti e inutili se la natura non avesse avvolto il piacere e il desiderio alle azioni della nostra vita.

INTERVISTATORE

E allora spiegatemi perché le passioni sono sempre state messe sotto accusa.

MALEBRANCHE

Perché *non ne facciamo l'uso che dovremmo*; perché concediamo loro ogni licenza e non ci rendiamo conto di quali limiti porre al loro potere. Vi faccio un esempio: quando gli uomini, e specialmente quelli



che hanno una forte immaginazione, considerano se stessi sotto l'aspetto migliore, se ne compiacciono, e la loro soddisfazione interiore non manca mai di crescere quando si confrontano con altri meno dotati di loro, i quali a loro volta mostrano apertamente la loro ammirazione ad ogni nuova parola che pronunciano. Ecco, questo fa sì che si ammirino da sé e che la loro immaginazione, ingrandendo tutte le loro doti, li renda estremamente contenti della loro persona. Ma diciamo la verità: chi è circondato da un gran numero di adoratori come potrebbe non lasciarsi pervadere da una passione che lusinga l'amor proprio in modo tanto gradevole?

GAETANI

E pensiamo anche a una passione come il desiderio, che quando si volge ai beni dell'animo e si apre all'onestà e all'amicizia, è da lodare e non da riprendere; ma che quando ha come unico suo fine l'interesse per i beni effimeri, acceca il lume della ragione e la turba rendendola quasi impotente a difendersi: diventa una "affezione plebea", e degna di essere aspramente castigata. Lo ripeto ancora: con la guida della ragione dobbiamo trattare le passioni secondo la loro natura, e servircene per quanto possano essere utili al vivere civile.

INTERVISTATORE

E allora, veniamo ai correttivi. Come porsi in un'ottica di equilibrio, di fronte alle passioni?

GAETANI

La natura con la sua saggezza ha dotato ogni animale di uno strumento per difendersi: a quelli più innocenti ha dato ali, piedi veloci, olfatto finissimo, udito sottilissimo; a quelli più feroci unghie, artigli, zanne, corna, ecc. E poi c'è l'uomo, il più nobile del creato, che però era nudo e senza alcuno strumento per difendersi. Ma la natura gli ha donato la mente, con l'uso della quale ha assoggettato tutti gli altri animali. Ecco perché dobbiamo innalzare la nostra mente su una rocca alta e inaccessibile e farci difendere da lei. Se saremo assistiti dalla ragione potremo con retto discernimento giudicare le cose che i sensi ci presentano. Se l'animo si abituerà a ricevere con indifferenza i movimenti delle passioni, potrà resistere con ragionevole e tranquilla moderazione alla loro violenza

INTERVISTATORE

(Rivolto a Malebranche)

Lei che ne pensa?

MALEBRANCHE

(Ironico ma placido)

Veda, Padre... mi scusi: Principe..., quando la volontà che comanda è una volontà di pura ragione, priva del sostegno di qualunque passione, questo avviene in modo tanto debole e languido che le nostre idee somigliano allora a dei fantasmi che s'intravedono appena e che svaniscono in un soffio. I nostri spiriti animali ricevono tanti ordini segreti dalle nostre passioni e hanno, per natura e per abitudine, una tale facilità a metterli in pratica, che molto agevolmente vengono deviati dalle strade in cui la volontà li voleva dirigere. Dimodoché, soprattutto in questi casi, c'è bisogno di una grazia particolare per conoscere la verità. Senza la grazia di Gesù Cristo, la dolcezza che l'anima prova abbandonandosi alle sue passioni è più gradevole di quella che prova attenendosi alle norme della ragione. Questa dolcezza è alla radice di



tutte le intemperanze che hanno tenuto dietro al peccato originale; ci renderebbe tutti schiavi delle nostre passioni se il figlio di Dio non ci liberasse da questa schiavitù mediante il *piacere della sua grazia*. In ogni caso, bisogna ricorrere a certi accorgimenti per cercare d'ingannare un nemico che attacca di sorpresa.

GAETANI

Che intendete, Padre, per “accorgimenti”?

MALEBRANCHE

Ci stavo arrivando: come il movimento degli spiriti risveglia nell'anima certi pensieri, così i pensieri determinano nel cervello certi movimenti. Ebbene, quando vogliamo arrestare qualche movimento degli spiriti animali che sentiamo in noi, non basta solo volerlo: ricorrendo per l'appunto a un *accorgimento*, dobbiamo rappresentarci delle cose opposte a quelle che suscitano e mantengono un tale movimento: questo provocherà una dinamica opposta. Se poi vogliamo soltanto convogliare altrove un movimento di spiriti già avviato, non dobbiamo pensare a cose *contrarie*, ma a *cose diverse* da quelle che l'hanno prodotto.

INTERVISTATORE

Naturalmente c'è una domanda che di certo le persone presenti qui stasera, vorrebbero farvi, e cioè se e quali sono le *vostre* passioni. Bene, mi avete detto prima di iniziare di non essere disposti a parlare di cose private. Ma io non posso esimermi dal riportare quanto ho raccolto da testimoni che vi hanno conosciuto. Vorrei cominciare da Lei, principe. La sua vita è stata assai intensa, come ho detto nella presentazione: costellata nel pubblico da imprese militari e incarichi politici, e nel privato da una vita mondana sfarzosa, come si conviene a un principe. E tuttavia c'è molto altro. La svolta della sua vita a mio avviso avvenne attraverso il matrimonio con Aurora, ammirata unanimemente per la grande intelligenza e cultura, nonché per la indiscutibile bellezza, come possiamo vederla nel ritratto che le dedicò Francesco Solimene. Il matrimonio ebbe luogo nel palazzo ducale di Piedimonte d'Alife (chiamata poi Piedimonte Matese) in uno stile che oggi definiremmo hollywoodiano (mi rendo conto Principe che questo termine le sia sconosciuto). Ma fu proprio la sensibilità di Aurora a stimolare le passioni intellettuali di Niccolò. Entrambi parteciparono all'Arcadia componendo poesie (quelle di Aurora erano di gran lunga migliori), e nel teatro all'interno del palazzo fecero mettere in scena in prima esecuzione opere di musicisti del calibro di Alessandro Scarlatti e Haendel, che furono presenti. A Napoli sono stati promotori di incontri tra intellettuali della città a cui prese parte anche Giambattista Vico, che Gaetani venerava come filosofo, e al quale invierà le prime copie del suo libro.

DISTURBATORE

Ma il Principe ci risulta non sia stato esente da quelle passioni legate, come lui stesso diceva, al piacere *carnale*. Aurora, innamorata del coniuge, soffriva per le sue lunghe assenze dovute alle nobili imprese, ma anche per le voci che insinuavano il sospetto di qualche occasionale tradimento.

INTERVISTATORE

Vabbè questi sono gossip contemporanei che poggiano sul nulla...



DISTURBATORE

Non proprio sul nulla... almeno quando dei versi esprimono verità molto esplicite. Sentite quelli addolorati di Aurora:

E tu ten godi a riportar le luci forse
con altri oggetti in liete danze; altre
novelle fiamme al cor conduci, altre
nutrì d'Amor vane speranze;
e qual Proteo novel cangi, e produci nuove
immagini al Cor, nuove sembianze, e s'io peno
in tempesta, o godo in calma, eterno è l'Amor mio,
se eterna è l'Alma.

INTERVISTATORE

Va bene, stiamo parlando di passioni e di esseri umani. D'altra parte, qualche decennio dopo, in una sua opera, Mozart fa porre a una giovane e vivace cameriera l'interrogativo retorico: «In uomini, in soldati, cercare fedeltà?».

Ma fermiamoci un istante su Padre Malebranche e sulla sua vita, che è stata, inutile dire, ineccepibile. In un *Trattato di caratteriologia*, scritto da un filosofo francese nel 1945, viene classificato tra gli "appassionati malinconici". Questa definizione mi ha colpito, e ho voluto raccogliere qualche testimonianza sulla vita quotidiana del nostro illustre ospite e su delle piccole passioni che non incrinano minimamente la sua immagine ascetica. È stato uno dei maggiori consumatori di caffè a Parigi, al punto, e non sapevo che si facessero queste cose, che si è sottoposto anche a dei clisteri a base di caffè. Fu anche grande masticatore di tabacco, che secondo alcuni avrebbe contribuito a consumarlo fisicamente. A parte poi l'ossessione nel bere acqua, dobbiamo ricordare la sua collezione di piante medicinali, e anche un'altra piccola passione, quella per il biliardo, in cui era, si dice, molto bravo.

Stiamo andando verso la conclusione di questo incontro, e voglio solo porre un'ultima questione ai nostri ospiti, un po' retorica e un po' provocatoria, e cioè se e come possa immaginarsi una vita senza passioni. Comincerei dal Principe Gaetani.

GAETANI

Aristotele ha detto che solo per un breve spazio di tempo l'uomo può essere rapito dalla contemplazione delle cose celesti e non sentire nessuna delle cose corporee. D'altra parte, il vero saggio, colui che segue le indicazioni della ragione, si renderà conto che le cose oscure e tenebrose si trovano al di fuori della nostra anima, e non potremmo nemmeno conoscerle se la ragione stessa non ce le mostrasse. E quella che il mondo chiama *felicità*, cioè la capacità di vivere serenamente, in quanto è posta nell'animo, può essere goduta dall'uomo, ma solo in quanto, da animale ragionevole, formula sulle cose un giudizio equilibrato. Epitteto nel suo *Manuale* ci insegna che dobbiamo sempre tener presente quale sia la natura delle cose che ci piacciono, che amiamo. Se insomma amiamo un fragile vaso di creta, dobbiamo ricordarci che amiamo una cosa frangibile, e che se e quando si romperà, dobbiamo accettarlo. E questo vale per tutte le nostre passioni.



MALEBRANCHE

Penso che ormai ai nostri amici che ci hanno generosamente ascoltato sia del tutto chiaro: è l'impulso efficace e continuo esercitato dalla volontà di Dio su di noi che ci unisce così strettamente alla materia; se questo impulso della Sua volontà cessasse anche per un istante, noi saremmo liberati dalla dipendenza in cui ci troviamo da tutti i mutamenti che si verificano nel nostro corpo. Ma...

DISTURBATORE

(Agitato)

Dio è onnipotente, e può farlo!

MALEBRANCHE

(Si riscalda e aumenta il volume della voce. Scandisce)

Dio ha voluto creare il mondo in perfetta libertà. Ha stabilito leggi semplici e generali per governarlo in una maniera che abbia il carattere dei suoi attributi. Ma questi decreti, una volta posti, non possono essere cambiati: non perché siano necessari in assoluto, ma in forza del presupposto. Badate: questi decreti non possono essere revocati unicamente perché *sono stati istituiti* e perché Dio promulgandoli sapeva quello che faceva. Dio dunque non muta e non può mutare i propri pensieri, i propri disegni e le proprie volontà. Non può mutare: questa è una delle perfezioni della sua natura. Non può mutare perché quello che vuole lo vuole con un atto semplice e invariabile.

La legge di Dio dunque è scritta nella sua stessa sostanza. Dio vuole l'Ordine; l'ordine è la volontà essenziale e necessaria di Dio, secondo cui vuole tutto ciò che vuole. Dio non vuole altro che l'Ordine, vuole sempre secondo l'Ordine. Ed è *obbligato* a seguirlo per l'amore necessario che porta a se stesso.

DISTURBATORE

(Alza sempre più la voce)

Ma si rende conto, Padre? Dio (*indignato*) obbligato?! Ob-bli-ga-to! Lei bestemmia. È (*a gran voce*) un eretico! Eretico!

INTERVISTATORE

(In fretta, coprendo il disturbatore)

Ringrazio i miei ospiti, il Padre Malebranche, il Principe Gaetani e tutti voi per la presenza e l'attenzione.



Trasposizioni di linguaggi
Filosofia e teatro musicale

Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota*

III.

Rivolta e riconoscimento

Albert Camus

Fiorinda Li Vigni

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (IISF)

Il manoscritto de *Il primo uomo* (*Le premier homme*) fu ritrovato nella borsa che Albert Camus portava con sé il giorno dell'incidente in cui avrebbe perso la vita, il 4 gennaio 1960. Un manoscritto di difficile decifrazione, risultato di una scrittura di getto in cui si mostrano al tempo stesso «il processo di scrittura (le correzioni, le varianti, le aggiunte, gli spostamenti), il lavoro dell'inconscio (i lapsus, le note a margine della scrittura) e lo slancio creativo». ¹ Già nel 1960 il manoscritto è letto e decifrato; sotto l'egida di Francine Camus, la seconda moglie dello scrittore, il testo è dattilografato e dato in lettura a un certo numero di amici, che forniscono pareri discordanti sulla pubblicazione: in particolare, sebbene si tratti di un'opera finzionale, l'idea soggiacente di una Algeria multiculturale in cui le due comunità, quella autoctona e quella francese, possano godere degli stessi diritti colloca Camus in una posizione invisibile sia a destra, sia a sinistra. Dovranno passare più di trent'anni perché i figli decidano di pubblicare *Il primo uomo*, dopo un'ulteriore revisione da parte di Catherine Camus: il libro apparirà nell'aprile 1994 per Gallimard, nei *Cahiers Albert Camus*, a titolo di documento.

Opera postuma, *Il primo uomo* offre per molti versi la chiave dell'intero percorso intellettuale dello scrittore, fornendo la cifra della sua sensibilità. Ne offrono testimonianza i *Taccuini* (*Carnets*), nove quaderni di lavoro che raccolgono materiali, abbozzi, riflessioni, che vanno dal maggio 1935 fino al

* Nel suo insieme la trilogia è una produzione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (IISF) in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR) e l'Associazione Quidra (saperi umanistici e linguaggi delle arti). Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* (estratto audio-video: www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"* (estratto audio-video: www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo), sono andate in scena a Napoli, a Palazzo Serra di Cassano – sede dell'IISF –, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus (sempre con musica di Rosalba Quindici) e programmata per il 2020, non è stata ancora realizzata per le restrizioni e le difficoltà provocate dalla pandemia. La partitura di Rosalba Quindici, che qui non compare, avrà una diversa destinazione editoriale. Agli spettacoli – sempre introdotti da una lezione di Fiorinda Li Vigni – hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). In attesa di mettere in scena il terzo melologo conclusivo su Camus nella sua completezza, si pubblica qui il testo della lezione introduttiva.

¹ Vedi la *Notice* di A. Spiquel, in A. Camus, *Oeuvres complètes*, t. IV, 1957-1959, Gallimard, Paris, 2008, pp. 1509 sgg.



dicembre 1959;² e anche, parallelamente, i testi raccolti con il titolo *Il diritto e il rovescio (L'envers et l'endroit)*, composti nel 1935 e nel 1936, pubblicati in Algeria l'anno seguente in pochissime copie e riediti nel 1958 con una importante prefazione dell'autore.³

L'apertura delle note dei *Taccuini* – datata maggio 1953 – è folgorante: Camus vi traccia l'idea che è appunto alla base del suo romanzo postumo, il romanzo dell'Eden e della sua perdita, il romanzo di un'educazione senza educatore. Leggiamo:

«Ciò che voglio dire. Che è possibile – senza degenerazioni romantiche – provare nostalgia per una povertà perduta. Un certo numero d'anni miseramente vissuti è sufficiente a costruire una sensibilità. In questo caso particolare quel curioso sentimento che il figlio prova nei confronti della madre costituisce *tutta la sua sensibilità*... Di qui, per chi se ne rende conto, un senso di riconoscenza, e dunque di cattiva coscienza. Di qui inoltre, per chi ha cambiato classe, il sentimento delle ricchezze perdute... È in questa vita di miseria, fra queste persone umili o vanitose, che ho più sicuramente raggiunto quello che mi sembra il significato autentico della vita. Le opere d'arte, da sole, non basteranno mai.⁴»

Vi è, in questo passo, tutta un'archeologia e un'intera poetica. La sensibilità, di cui scrive il giovane Camus e che ruota intorno al tema della nostalgia – nostalgia per una perdita povertà e per una madre silenziosa, come presto verrà specificato –, dà non solo il tono emotivo ma chiarisce l'impronta di un universo concettuale che permarrà tale, in una intatta fedeltà a se stesso, attraverso l'intera opera dello scrittore e che opererà da reagente rispetto a tutto ciò con cui entrerà in contatto, sul piano culturale e sul piano storico.

Nella citata prefazione a *Il diritto e il rovescio* Camus, a oltre vent'anni di distanza, e in una fase in cui era avviato il progetto de *Il primo uomo*, dichiara il valore di testimonianza dei testi raccolti, pagine riecheggianti quanto negli anni della loro redazione egli annotava nei *Taccuini*: «C'è più amore vero in queste pagine goffe che in tutte quelle che sono venute dopo». Scrive:

«Ogni artista custodisce infatti, dentro di sé, una fonte di ispirazione unica che alimenta per tutta la sua vita ciò che è e ciò che dice... Quanto a me, so che la mia fonte di ispirazione è ne *Il diritto e il rovescio*, in quel mondo di povertà e di luce in cui ho vissuto a lungo e il cui ricordo tutt'ora mi preserva dai due pericoli contrapposti che minacciano l'artista, il risentimento e la soddisfazione.⁵»

Perché questo almeno so per certo, che l'opera di un uomo altro non è che il lungo cammino per ritrovare attraverso le vie dell'arte le due o tre immagini semplici e grandi sulle quali il cuore una prima volta si è aperto.⁶

Questo, cioè una vecchia madre silenziosa, la povertà, la luce sugli ulivi in Italia, l'amore solitario e popolato, tutto ciò che ai miei occhi testimonia la verità.⁷

² Per il periodo 1935-1954 Camus aveva provveduto a fare dei quaderni una copia dattiloscritta, a testimonianza dell'importanza che queste note avevano ai suoi occhi. Qui faccio riferimento all'edizione Bompiani (cfr. *infra*, nota 4).

³ A. Camus, *Il diritto e il rovescio*, tr. it. di J. Melaouh, Bompiani, Milano, 2018.

⁴ Id., *Taccuini*, introduz. di S. Perrella, prefaz. di R. Grenier, tr. it. di E. Capriolo, Bompiani, Milano, 2018, p. 19.

⁵ Id., *Il diritto e il rovescio*, cit., p. 8.

⁶ *Ivi*, p. 20.

⁷ *Ivi*, p. 16.



Se, nonostante tutti gli sforzi per edificare un linguaggio e dar vita ad alcuni miti, non mi riuscirà un giorno di riscrivere *Il diritto e il rovescio*, allora non avrò realizzato nulla, questa la mia oscura convinzione. Nulla mi impedisce di sognare che ci riuscirò, che metterò ancora al centro di quest'opera l'incomparabile silenzio di una madre e lo sforzo di un uomo per ritrovare una giustizia o un amore che possa compensare quel silenzio.⁸

Trovare un amore che possa compensare quel silenzio: è l'amore per il mondo e l'amore per gli uomini, dettati proprio da quella nostalgia con cui il giovane scrittore apre i *Taccuini*. Cosa fa Camus per raggiungere questo obiettivo? Priva gli uomini dei loro padri e delle loro madri: li getta nell'esistenza, dove dovranno educare se stessi al di fuori di ogni sostegno e di ogni consolazione, ritrovando nell'accoglimento del mondo, nel dire sì al mondo, e nel rifiuto dell'ingiustizia – grazie a un valore che la trascende – il medio in cui si attua il riconoscimento reciproco, quello di uomini affratellati in una *social catena*, orfani accomunati dalla pietà per i loro padri, perduti anzitempo, per le loro madri, lontane nel loro silenzio. Uomini consegnati alla vita nel suo splendore e nelle sue ombre, e alla morte inevitabile, sottratti al tradimento al mondo, quello che si consuma preferendo a questa un'altra vita a venire, e all'annichilimento della storia, che tutto consuma in sé e tutto giustifica. Ricercando le sue radici in un paesaggio mediterraneo fatto di sole, di luce, dell'indifferenza di una natura che pure si dà agli uomini come un dono ineguagliabile, riallacciandosi, attraverso quel paesaggio, a una Grecia nella quale gli uomini sapevano ancora guardare alla morte con gli occhi aperti, Camus ridisegna la possibilità di una solidarietà umana che non si alimenta di rivendicazioni o di ideologie, ma di un comune destino: se l'essere è l'assurdo – tema esemplificato nell'opera del 1942, *Il mito di Sisifo* (*Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurd*) –, le esistenze, i corpi da salvare, quelli contano ed è in loro nome e in nome di un valore che tutti trascende e che tutti accomuna che si alza la voce della rivolta.

Il primo uomo si apre con un'immagine straordinariamente forte: di ritorno ad Algeri, dove ha trascorso la sua infanzia, il protagonista decide di recarsi a visitare la tomba del padre. Non lo ha conosciuto, è morto combattendo nella Prima guerra mondiale quando lui aveva appena un anno: la sua memoria gli è quasi indifferente, di lui ha poche notizie e frammentarie. Giunto al cimitero e letta la lapide, qualcosa accade di inaspettato: si rende conto, per la prima volta, che il padre è morto ragazzo, ha perso la vita quando era molto più giovane di quanto egli non sia in quel momento. In lui non ritrova allora il padre che non ha avuto – quel padre da cui avrebbe potuto aspettarsi di essere cresciuto, educato, riconosciuto –, ma il giovane che prematuramente, per una guerra senza senso e per lui senza significato, è stato privato dell'esistenza, nel cuore stesso della giovinezza. Non è allora senso di perdita, è senso di pietà a muoverlo. Quella pietà è la cifra che gli consente di ripercorrere con il cuore aperto la storia della sua infanzia ad Algeri, segnata da un'altra, decisiva assenza, quella di una madre silenziosa, che fa fatica a pensare, che non è in grado di manifestare affetto nei confronti del figlio, che pure la ama e da lei continua ad aspettare quel gesto di riconoscimento che lei non è in grado di dargli. A crescerlo, una nonna con lo scudiscio sempre pronto, ma anche, e soprattutto, la libertà di cui tutto sommato gode sotto quel cielo, di fronte a quel mare, il particolare angolo visuale che gli era consentito dal vivere, povero, in mezzo ai poveri, e l'incontro con grandi maestri.

Che senso ha questo venir meno del padre e della madre? L'assenza del padre consegna il figlio al mondo senza la mediazione della tradizione e dell'autorità; il silenzio della madre lo priva dell'affetto non condizionato di chi ti ha messo al mondo. Se del primo sembra si possa fare a meno, il secondo è lacerante, alimenta un bisogno sempre rinnovato e destinato a non essere mai soddisfatto. Si tratta, in

⁸ *Ivi*, p. 20.



entrambi i casi, della necessità di cercare altrove per trovare quel riconoscimento, quella rispondenza a sé che ci fonda. Elemento essenziale è che queste assenze non sono vissute come abbandoni, e che verso il padre morto e verso la madre assente non per sua volontà il protagonista prova, appunto, sentimenti di pietà: il suo essere solo al mondo è lo stesso esser soli del padre ucciso in guerra e della madre consegnata al suo lavoro incessante e alla sua mente limitata. L'unica autorità, quella di una nonna che gestisce la casa e i nipoti con il pugno di ferro, trae la sua forza dalla durissima necessità del bisogno.

Lo sfondo, ciò che tiene tutto insieme, è quella che Camus, appunto, chiama povertà, e per la quale dichiara, a ventidue anni, ma poi da adulto, mentre redige *Il primo uomo*, la più acuta nostalgia. Che cos'è la povertà per Camus? Camus non guarda alla povertà in un'ottica sociologica, come stato di privazione che dai beni materiali si estende alle stesse condizioni che rendono possibile lo sviluppo degli individui; non guarda alla povertà per ricercare le logiche del dominio che la producono, alieno da ogni visione che ne colga il segno a partire dalla nozione di classe, o da quella di popolo o ancora di plebe; e neppure per leggerla filosoficamente, come accade con riferimento all'*altissima paupertas*, in termini religiosi o economici.

La povertà è evocata da Camus come una condizione che richiama alla rivolta per la sua ingiustizia e insieme rappresenta una sorta di privilegio: per la sobrietà e dignità di vita alla quale può accompagnarsi. Ma un privilegio anche, e soprattutto, per il suo consentire, rispetto alla ricchezza, un più immediato accesso e legame con il mondo:

Vi è una solitudine nella povertà, ma una solitudine che restituisce a ogni cosa il proprio valore. A un certo grado di ricchezza, il cielo e la notte stellata sembrano beni naturali. Ma ai piedi della scala sociale il cielo ritrova tutto il suo senso: un dono inestimabile.⁹

Le pagine de *Il diritto e il rovescio* si collegano in questo senso ai “saggi solari”, raccolti prima in *Nozze* (1939) e poi in *Estate* (1954).¹⁰ Qui tale solitudine riceve un accento metafisico, finendo per aprire all'umanesimo pagano dello scrittore: «Il mondo è bello, e fuor d'esso non c'è salvezza».¹¹

La povertà allora, se la si intende come esenzione da tutto ciò che la ricchezza e la vita borghese comportano – sul rifiuto della vita borghese e sul disinteresse per uno stile di vita borghese Camus ritorna più volte – è via d'accesso privilegiata a questa apertura al mondo, al cielo che ci sopravviverà quando noi non ci saremo più, come all'unico regno per l'uomo, che ad esso può consacrarsi e ad esso essere fedele solo quando, come gli antichi, saprà guardare alla morte con gli occhi aperti: «Imparo che non esiste felicità sovrumana, né eternità fuori dalla curva dei giorni».¹² Abbandonando invece il mondo a favore della storia, affidandosi alla dismisura che esalta l'impero della ragione,¹³ mettendo la Storia sul trono di Dio, così come ha fatto l'Europa, «andiamo verso la teocrazia, come quelli che i Greci chiamavano barbari, combattendoli a morte nelle acque di Salamina».¹⁴

L'umanesimo di Camus è meraviglia dell'uomo di fronte al mondo, al cielo, alla luce, alle pietre, al mare, è accettazione dolorosa della propria condizione finita – «Se esiste un peccato contro la vita, non

⁹ *Ivi*, p. 37.

¹⁰ Vedi l'edizione curata da C. Pastura e S. Perrella, *L'estate e altri saggi solari*, Bompiani, Milano, 2019.

¹¹ *Ivi*, p. 65.

¹² *Ivi*, p. 54.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 105.

¹⁴ *Ivi*, p. 107.



è forse tanto il disperarsene, quanto lo sperare in un'altra vita, il sottrarsi all'implacabile grandezza di questa» –, ¹⁵ è «amore chiaroveggenza per la propria condizione». ¹⁶ Per essere a favore degli umiliati non bisogna allora rifiutare la bellezza. ¹⁷

La povertà di cui parla Camus non è condizione degradante. Niente a che vedere con quella visione apocalittica e disumanizzante dei *Granili* di Anna Maria Ortese in *Il mare non bagna Napoli*, d'altra parte destinata a suscitare molte polemiche, a partire dalla reazione di Raffaele La Capria. ¹⁸ Certo, la stessa Ortese ritornerà su quelle pagine nella prefazione all'edizione del 1994 per spiegare il disgusto e l'angoscia espressi nel racconto come proiezione del suo proprio disagio. D'altra parte, così come la scrittrice proietta, all'epoca della redazione del libro, la sua visione sulla povertà degradante della Napoli postbellica, così Camus proietta sulla povertà dell'Algeri della sua infanzia la sua stessa ansia di vivere e la scelta di collocarsi dalla parte del regno su questa terra, dalla parte del dono e della meraviglia.

La povertà è piuttosto per Camus quel punto di vista che ci permette di tenere insieme il lato oscuro e quello luminoso del mondo (che ci fa guardare al mondo oltre la storia); è la condizione che più di ogni altra ci mette in relazione con i destini di altri uomini:

La povertà, innanzitutto, per me non è mai stata una disgrazia: la luce vi diffondeva le sue ricchezze. E illuminava anche le mie rivolte. Furono quasi sempre, credo di poterlo dire con assoluta onestà, rivolte per tutti, e perché nella luce fosse elevata la vita di tutti. Non giurerei che il mio cuore fosse spontaneamente incline a questa specie di amore. Ma le circostanze mi sono state d'aiuto. Per correggere un'indifferenza naturale, fui collocato a metà strada fra la miseria e il sole. La miseria mi impedì di credere che tutto è bene sotto il sole e nella storia; il sole mi insegnò che la storia non è tutto. Cambiare la vita, sì, ma non il mondo in cui avevo fatto la mia divinità... In altre parole, divenni un'artista, ed è vero che non c'è arte senza rifiuto e senza consenso. ¹⁹

Le lezioni che Camus afferma di aver tratto dalla sua famiglia riguardano il coraggio, la resistenza, l'ostinazione, la dignità; ciò che non ha trovato è stata invece l'invidia, il rancore, lo spirito rivendicativo. La povertà di Camus costituisce allora anche una forma di immunizzazione contro il cinismo, un pericolo che minaccia tutte le intelligenze, ²⁰ e mette al centro una forma d'amore, ancora una volta un dono, quel dono di sé che, solo, ci restituisce a noi stessi. ²¹ Camus distingue così i sentimenti da coltivare – il senso della meraviglia, la gratitudine, l'ammirazione, l'amore – e quelli da respingere, l'indignazione fine a se stessa, l'invidia, la vanità, il risentimento. Non è sul risentimento che si costruisce la comunanza con gli altri uomini: il risentimento, scrive Camus in riferimento a Max Scheler, è un'autointossicazione, è «la secrezione nefasta, in vaso chiuso, di un'impotenza prolungata». ²² In tal senso esso è estraneo alla rivolta. Nella rivolta l'uomo non si limita a reclamare ciò che non possiede, ma difende ciò che lui stesso è, lotta per l'integrità di una parte del proprio essere. Mentre il risentimento si diletta di un dolore che vorrebbe

¹⁵ *Ivi*, p. 55.

¹⁶ *Ivi*, p. 109.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 123-124.

¹⁸ Cfr. M. Pezzella, *Altrenapoli*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2019.

¹⁹ A. Camus, *Il diritto e il rovescio*, cit. pp. 9-10.

²⁰ Cfr. *Id.*, *Taccuini*, cit. p. 77.

²¹ Cfr. *Id.*, *Il diritto e il rovescio*, cit. p. 35.

²² *Id.*, *L'uomo in rivolta*, tr. it. di L. Magrini, prefaz. di C. Rosso, Bompiani, Milano, 2008, p. 21.



veder provare all'oggetto del suo rancore, la rivolta si limita a rifiutare l'umiliazione, senza volerla per gli altri.²³

Il bel calore che regnava sulla mia infanzia mi ha reso immune da qualunque risentimento. Vivevo in ristrettezze, ma anche in una specie di esultanza.²⁴

Non ho alcun merito per questa felice immunità. La devo in primo luogo ai miei, che mancavano di quasi tutto e non invidiavano pressoché niente. Quella famiglia che non sapeva neppure leggere mi ha dato allora, semplicemente con il suo silenzio, il suo ritegno, la sua sobria e spontanea fierezza, le lezioni più alte che abbia mai ricevuto, e che durano ancora.²⁵

La povertà non implica necessariamente l'invidia. Anche in seguito, quando una grave malattia mi sottrasse per un certo periodo la forza vitale che in me trasfigurava tutto, nonostante le invisibili infermità e le ulteriori fragilità che me ne venivano, conobbi forse la paura e lo sconforto, mai l'amarezza. La malattia poteva aggiungere altri impedimenti, e dei più severi, a quelli che già avevo. Però alla fine favoriva la libertà d'animo, il lieve distacco dagli interessi umani che mi ha sempre tenuto al riparo dal risentimento. So, da quando vivo a Parigi, che questo è un grandissimo privilegio. Ma ne ho goduto senza limiti né rimorsi e, almeno finora, esso ha illuminato tutta la mia vita. Come artista, per esempio, ho incominciato a vivere nell'ammirazione, il che in un certo senso è il paradiso terrestre.²⁶

Se la povertà è apertura alla bellezza del mondo, essa è anche intrinsecamente legata all'impulso alla rivolta, al rifiuto di una condizione ingiusta che nega nell'individuo quanto vi è in esso di più proprio: Camus non parla né di libertà né di uguaglianza. Ad essere richiamato è piuttosto un senso che, come solidarietà fra gli uomini, potrebbe chiamarsi di fratellanza.

La rivolta avviene in base a una possibilità alternativa, in base a un valore, e questo valore (questo trascendimento nel valore, per usare la terminologia di Ernesto de Martino) ci collega al tempo stesso con gli altri uomini e a una parte irrinunciabile di noi stessi. Il valore che ci lega agli altri è al tempo stesso fedeltà a se stessi e presa di coscienza di se stessi. Colui che si rivolta assume e rigetta i termini della propria condizione e lo fa agendo in nome di un valore che sente di condividere con gli altri uomini. Questo valore scaturisce dalla rivolta stessa, non è l'appello di una ideologia o di una fede. Quindi ogni atto di rivolta eccede l'individuo (nel duplice senso di trascendersi nel valore e di condividere con altri tale trascendimento) e chiama in causa la "natura umana", ciò che, a dispetto di quanto credono i filosofi, ci tiene tutti dalla stessa parte.²⁷

In altri termini, il valore che muove alla rivolta non è da intendersi come un ideale astratto, non ci si rivolta per una idea, ma è legato alla parte "calorosa" dell'uomo, ai suoi affetti, alle sue passioni, al suo senso della dignità. L'uomo si rivolta perché non può fare diversamente, si rivolta perché è stato intaccato qualcosa a cui non può rinunciare senza rinunciare ad essere uomo. In questo senso per Camus, nonostante la rivolta dica "no", essa non è mai puramente distruttiva; essa è mossa piuttosto da quanto nell'uomo è sempre da difendere.

²³ Cfr. *ivi*, p. 22.

²⁴ A. Camus, *Il diritto e il rovescio*, cit., p. 9.

²⁵ *Ivi*, p. 10.

²⁶ *Ivi*, p. 12.

²⁷ Cfr. Id., *L'uomo in rivolta*, cit., p. 20.



Nelle pagine dedicate al tema ne *L'uomo in rivolta*, l'opera del 1951, Camus sostituisce in tal modo al soggetto cartesiano un soggetto incarnato. In altri termini, qui in gioco non è un soggetto definito in base alle condizioni di possibilità del suo conoscere e del suo agire, ma un soggetto che patisce, dotato di una psiche gravida di affetti, che giunge confusamente alla coscienza di sé, un individuo accanto ad altri individui. Egli respinge al tempo stesso i termini di quel confronto per il riconoscimento di hegeliana memoria, assimilato attraverso la mediazione di Alexandre Kojève che ne aveva dato una lettura rivoluzionaria, e che ai suoi occhi costituisce l'esemplificazione della rivoluzione violenta: come tale, essa, lungi dal realizzare l'emancipazione del lavoro, della dignità, della libertà degli uomini, finisce per produrre nuovi orrori e nuova schiavitù.

Certamente il soggetto della rivolta di Camus è esso stesso filosoficamente astratto, si potrebbe dire. Il punto è che si tratta, per Camus, di una via di fuga non solo rispetto a una filosofia (a partire da Hegel, attraverso il marxismo, fino a gran parte della filosofia del Novecento) che in una deriva nichilista ha sacralizzato la Storia, giustificando su questa base gli orrori del Novecento, ma anche rispetto a un progetto rivoluzionario, quello bolscevico, che è sfociato nel terrore. Gli appunti che Camus stendeva nei suoi quaderni a ventidue anni riecheggiano così nelle pagine di una delle sue opere più note e più controverse. Un'opera certo attraversata da grandiose semplificazioni, ma che pure mostra il coraggio della verità: la nostalgia della povertà, il richiamo alla solidarietà fra gli uomini come unica forma possibile di riconoscimento, e insieme quale unica compensazione per la solitudine dell'esistenza, ebbene, questo è ciò che permette a Camus di denunciare i drammi scaturiti dalla più grande rivoluzione emancipatrice del Novecento, alimenta la forza di affrontare a viso aperto i tragici esiti del bolscevismo, i drammi dello stalinismo, consente di avviare la ricerca di un approccio esistenziale e teorico che si ponga al di fuori di quell'eccesso di «astrazione»²⁸ che aliena gli individui dalla loro stessa umanità – il processo mentale per cui un terrorista può uccidere spogliando la sua vittima di ogni identificazione che non sia l'incarnazione di un'idea, una classe, una religione –²⁹ e lo trasforma in semplice strumento dell'ideologia. Con la forza che gli deriva dal «coraggio di dire cose elementari»,³⁰ Camus esprime lo smarrimento che afferra chi scopra «i campi di schiavi» sorti «sotto il vessillo della libertà». Il giudizio, che ancora poteva essere saldo «ai tempi ingenui in cui il tiranno radeva al suolo qualche città a propria maggior gloria, in cui lo schiavo aggiogato al carro del vincitore sfilava per le città festanti, e il nemico veniva gettato alle belve davanti al popolo adunato»,³¹ appare ormai disarmato. L'intellettuale, il filosofo, lo scrittore, sono chiamati a dar voce al vacillare delle coscienze generato dalle rivelazioni dei fuoriusciti dall'Est europeo.

A pochi anni dalla fine della Seconda guerra mondiale il secolo XX appare allo scrittore come il «secolo della paura», nel quale gli uomini, emersi dall'incubo della violenza e gettati in quello del disastro atomico, sono privati di ogni prospettiva. La rivolta si identifica con la possibilità e la necessità di restituire a tali uomini quell'apertura sul futuro senza la quale non c'è vita degna di essere vissuta, e di ricostruire la dimensione del dialogo, dopo che per anni è andata persa la «fiducia eterna dell'uomo di poter ricavare da un altro uomo reazioni umane, parlandogli il linguaggio dell'umanità».³² Fuori dell'astrazione, il ritorno alla persuasione discorsiva.

²⁸ Id., *Ni victimes ni bourreaux*, in *Oeuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris, 2006, p. 437.

²⁹ Vedi la pièce del 1948, *Les justes*, in *Oeuvres complètes*, t. III, Gallimard, Paris, 2008.

³⁰ C. Milosz, «L'interlocuteur fraternel», *Preuves. Une revue européenne à Paris*, 110 (avril 1960).

³¹ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 6.

³² Id., *Ni victimes ni bourreaux*, cit., p. 437.



La rivolta affonda dunque le sue premesse nella perdita di ogni ancoraggio e insieme nella nostalgia insopprimibile nei confronti dell'unità anelata con il mondo: per Camus il senso dell'assurdo non si identifica semplicemente con la perdita improvvisa di ogni significazione, con la scoperta, repentina e possibile per ciascuno a ogni istante, dell'estraneità radicale del mondo per l'uomo, ma piuttosto prende forma dalla comune presenza di questo stesso mondo (rivelato ormai come privo di un senso che non sia quello che ad esso dà l'uomo) e dell'uomo stesso, che a tale senso anela. Da questo punto di vista il sentimento dell'assurdo si identifica con l'assunzione da parte della ragione al tempo stesso dei propri limiti – il senso della misura per cui «posso comprendere solo in termini umani» –, e del proprio destino: quello di non poter trarre quel senso da alcuna istanza che non sia la responsabilità di ciascuno verso se stesso e verso i propri simili. La rivolta è appunto tale assunzione da parte della ragione della propria misura e dell'individuo delle proprie responsabilità. Essa ha la funzione di rispondere al destino paradossale della condizione umana: non vi è significato superiore alla vita, ma c'è qualcosa che ha un significato per l'uomo, in quanto l'uomo lotta per esso.³³

³³ Cfr. Id., *Lettres à un ami allemand*, IV, in *Oeuvres complètes*, t. II, cit., p. 26. Sul tema della responsabilità cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari, 2010, pp. 79-80.



Trasposizioni di linguaggi
Filosofia e teatro musicale

Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota*

III.

Camus 2020

Note di lavoro

melologo in tre quadri

LIBRETTO

Rosario Diana

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

a Quirro

*È meglio sbagliarsi senza uccidere nessuno e lasciando parlare gli altri
che avere ragione nel silenzio e negli ossari.*

Albert Camus**

Il performer-interprete del testo (d'ora in poi "performer") ha davanti a sé tre leggi disposti a semicerchio. I testi relativi alle tre voci saranno così disposti: sul leggio di sinistra quelli in cui il performer metateatralmente racconta se stesso; sul leggio di centro quelli in cui evoca Albert Camus; sul leggio di destra quelli letti in nome dell'autore di questo lavoro.

Le luci si spengono a metà.

Con la mezza luce si sente il rombo del motore di un'auto che va ad alta velocità.

* Nel suo insieme la trilogia è una produzione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (IISF) in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR) e l'Associazione Quidra (saperi umanistici e linguaggi delle arti). Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* (estratto audio-video: www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"* (estratto audio-video: www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo), sono andate in scena a Napoli, a Palazzo Serra di Cassano – sede dell'IISF –, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus (sempre con musica di Rosalba Quindici) e programmata per il 2020, non è stata ancora realizzata per le restrizioni e le difficoltà provocate dalla pandemia. La partitura di Rosalba Quindici, che qui non compare, avrà una diversa destinazione editoriale. Agli spettacoli – sempre introdotti da una lezione di Fiorinda Li Vigni – hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). In attesa di mettere in scena il terzo melologo conclusivo su Camus nella sua completezza, si pubblica qui il libretto.

** "L'artista testimone della libertà", *Lettera internazionale*, 94 (2007): pp. 7-9, qui p. 9.



Sul rumore dell'incidente cade il buio totale, e sulla risonanza della catastrofe appare la seguente scritta:

I.

«Il cuore arido del creatore»

La morte

30 gennaio – 2 febbraio 2020

La scritta resta in proiezione 20 secondi, ma in penombra il performer attacca 5 secondi dopo la sua apparizione sullo schermo.

I.a

(Voce di Camus, leggìo di centro)

4 gennaio 1960.

Avevo quarantasei anni.

(Pausa)

Ero a Lourmarin, in Provenza, dove avevo una casa,
e dovevo tornare a Parigi.

In tasca avevo già il biglietto del treno,
ma il mio editore, Michel Gallimard, fu così cortese a insistere
che alla fine accettai un passaggio sulla sua auto.

Portavo con me, nella borsa, un mio manoscritto
e la *Gaia scienza* di Nietzsche.

(Pausa)

Andammo a sbattere contro un platano.

(Pausa)

Sognavo per me una fine lunga, lucida, silenziosa:
non volevo essere colto di sorpresa.

Invece me ne andai senza nemmeno accorgermene,
e per questo meritai forse il perdono di chi si sentiva offeso.

(Pausa)

Dicono...

Dicono che il mio volto, ormai immobile per l'eternità,
era calmo, sereno, quasi stupito.

(Pausa. Con perplessità)

Nell'estremo sopruso della morte,
che stroncava una vita ancora nella sua pienezza,
sul viso avevo i segni della serenità e forse dello stupore!

Assurdo!

Già, ma assurdo dice anche contraddizione.

I.b

(Voce dell'autore, leggìo di destra)

Albert Camus non volermene...

Ho immaginato di forzare le leggi della natura,



facendoti rivivere qui con noi nelle mie parole,
io che ho tanto vissuto nelle tue.

(Pausa)

Guardo in rete la fotografia dell'incidente:
l'auto fracassata su un tronco.

La pagina aperta a caso sul *Sisifo*, di lato alla tastiera:
a caso,
ancora carico delle forme della sciagura,
l'occhio vi cade e strappa un nesso.

Leggo:

«L'assurdo non può esistere
al di fuori dello spirito umano in rapporto al mondo nel quale è collocato e vive.

Come ogni cosa, l'assurdo finisce con la morte».

Mi piace pensare – Albert Camus – che la serenità e lo stupore della tua maschera funebre
siano quelli di chi in cuor suo sa di aver avuto ragione.

Il tuo assurdo si è dissolto nel buio dei tuoi occhi,
chiusi per sempre.

Il mio vive ancora nell'occhio che ti legge.

I.c

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Epicuro non t'incanta e non seduce neanche me
con il suo antico calembour:

quando io ci sono, la morte non c'è; quando c'è lei, non ci sono io.

La mente forse potrebbe anche accettarlo,
ma il corpo arretra dinanzi alla figura del nulla,
seppure di là da venire.

Tu cogli nel segno:

non è la presenza effettiva,

ma è la cognizione della morte unita alla protesta contro la morte,
che dà alla nostra vita il colore dell'assurdo.

È questo conflitto che dobbiamo regolare,
per essere veramente liberi e felici!

(Pausa)

Siamo tempo, che non conosce pausa;

ma il tempo ci è anche nemico:

ci trascina, ci spinge sempre in avanti.

Desideriamo il domani

– noi animali progettanti, possibilità infinita –,

desideriamo il domani come il momento

in cui speriamo che i nostri sogni si realizzino.

Eppure – come tu dici – dovremmo ribellarci con tutto il nostro essere
contro la corsa incessante del divenire,



poiché in fin dei conti è alla morte che ci conduce.

(Pausa)

Ma il vero sforzo consiste nel non rinunciare!

Il suicidio qui non vale,

poiché toglie anche la vita insieme all'assurdo,

che invece noi dobbiamo imparare ad abitare,

nella ferma ostinazione ad esistere,

per quanto privi di una religione che ci liberi dal peso di vivere.

(Pausa)

Le scolpisci nella roccia le tue parole e io qui di nuovo le ripeto:

l'assurdo è nel contempo coscienza e rifiuto della morte,

perciò non contempla il suicidio e nemmeno l'omicidio.

(Pausa)

Qualcosa, dunque, ancora è rimasto,

non è di scena il nulla.

I.d

(Voce di Camus, leggio di centro)

Dio è morto e dunque non vivremo in eterno;

ma noi uomini troviamo sempre una via di fuga,

non ci disperiamo mai completamente.

E allora non ci resta che diventar saggi:

vivere di ciò che abbiamo,

senza speculare su ciò che non possiamo avere.

Sicuri della libertà e della nostra coscienza a termine,

ribelli – per sempre – senza un grande avvenire,

nell'assurdo abbiamo la nostra avventura,

le gioie del mondo,

e dureremo quel poco che il caso vorrà.

L'immortalità per noi non può significare un'altra vita,

sarebbe disonesto;

per me potrebbe essere solo vivere per tutto il tempo,

finché l'ultimo uomo non sia sparito dalla terra.

Di quella ridicola eternità che affidiamo al ricordo dei posteri nemmeno parlo!

Lottare contro la morte significa rivendicare un senso alla vita.

I.e

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Nel mio quaderno,

più sotto,

poche righe scritte rapidamente:

«Sempre e dovunque siamo qui e ora,

con la morte che incombe,



e tuttavia vogliamo vivere il più a lungo possibile,
divorati da una fame di esperienze».

I.f

(Voce di Camus, leggìo di centro)

Il nostro desiderio di durare
si scontra sempre con il nostro destino di morte.
La mia fine prematura è stata irreparabile...
Chissà quante altre esperienze avrei potuto fare,
se non ci fossimo schiantati contro quell'albero.
E in una vita vissuta nell'assurdo, attimo per attimo,
quando non c'è più un dio a dettarne il senso,
la quantità di esperienze conta molto di più della loro qualità.

(Pausa)

Io sono uno scrittore:
i miei libri sono letti, apprezzati;
che mi piaccia o no,
oltre il qui e l'ora di ogni mio agire,
io resterò vivo senza carne nella vita pulsante dei tanti che verranno dopo di me.
Ma tu che ora leggi queste parole scritte per me da un altro,
*(il performer ha qui un inizio di smarrimento,
che diventa più evidente nelle prossime battute)*
tu, attore, sei il demone dell'effimero,
di ciò che nasce e perisce ogni sera.

I tuoi gesti...

(esita)

I.g

*(Ripresosi dallo spaesamento,
ora parla il performer in prima persona
e si rivolge al leggìo di sinistra)*

...i miei gesti, i silenzi, le intonazioni, l'affanno o il sospiro amoroso:
tutto questo muore quando cala il sipario.
Risorge – certo diverso – l'indomani sulla scena
e nuovamente si dissolve alla fine del mio spettacolo.
Ma quando si spegneranno le luci della mia vita di attore,
nulla resterà più della mia arte in carne e ossa.
Solo qualche fotografia, forse, o dei vecchi filmati
saranno la traccia sbiadita di ciò che un tempo di me fu vivo.

(Pausa)

Io, nome e cognome del performer, mi confermo in te – Albert Camus – felice nella finitezza.



II.

Vivere con(tro) l'assurdo

3-7 febbraio 2020

Sullo schermo compare la scritta.

Resta in proiezione 20 secondi, ma il performer attacca 5 secondi dopo la sua comparsa.

II.a

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Ripenso qui per noi i tuoi concetti.

(Pausa)

Ho il doppio degli anni che avevi quando scrivesti il tuo *Sisifo*:

c'è qualcosa di strano nel voler apprendere da un giovane.

Sembra innaturale,

come piangere,

ormai quarantenne,

sulla tomba del proprio padre morto a ventinove anni:

ciò che è capitato a te...

(Pausa)

Suggerisci immagini, appena abbozzate,

che nella mia mente prendono forma e si animano.

II.b

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Tu ami una donna da tempo ormai,

vivi con lei e ti sembra di essere riamato.

Poi una sera piovosa d'inverno...,

la stanza è calda:

il fuoco del camino illumina i vostri sguardi che tu senti complici.

Sui calici rossi di vino tu già vedi mani

che di lì a poco saranno nuovamente rapaci,

come tante altre volte negli anni trascorsi insieme.

Di là in cucina un rumore di vetro che si rompe:

il gatto combina guai, ma non t'importa.

L'hai già afferrata per i fianchi

e ti compiaci per il tepore del suo corpo che ti avvolge;

ma quando cominci a sentire la sua pelle sulla tua,

lei ti ferma, si libera dalla presa e ti guarda con occhi umidi,

che tu attribuisce al vino.

«Non può più andare avanti... – ti dice – Ho un altro».

Tu ti ricomponi e chiedi spiegazioni,

ma lei feroce, e per questo salvifica, ti risponde:

«Amo un altro. Questo non ti basta? E adesso, per favore, va' via».

(Pausa. Poi ironico)



Che meraviglia!

Nel suo volto familiare ora ritrovi solo un'estranea.
Ed estranei sono anche il cielo e il mare:
non partecipano al tuo dolore,
quando il giorno dopo te ne stai avvilito sulla spiaggia,
con il vento che ti rinfresca il viso, ma non il cuore.
E allora ti senti straniero al mondo...

II.c

(Voce di Camus, leggio di centro)

Nel '39 mi venne in mente una scena
e l'appuntai su un taccuino.
Un uomo vive con la moglie.
Un giorno lei parla alla radio.
Lui va dietro un vetro:
la vede gesticolare, mentre parla,
ma non può sentirla.
Per la prima volta in tanti anni
la vede nel suo corpo,
nella sua spoglia fisicità,
e gli sembra un burattino.
Una settimana dopo lui l'abbandona.

II.d

(Voce del performer, leggio di sinistra)

Di nuovo l'attore...
Recitare: davvero uno strano mestiere!
Qualche anno fa in *Finale di partita* di Beckett avevo il ruolo di Hamm.
Il copione lo vuole cieco e paralitico su una sgangherata sedia a rotelle.
Ero così entrato nella parte che per tutta la durata dello spettacolo
credevo sul serio di essere un relitto umano gettato in un relitto di casa,
con un altro relitto che mi faceva da servo
e due bidoni per la spazzatura,
da cui di tanto in tanto spuntava un moncone d'uomo e di donna.
La scenografia – una stanza quadrata – era lugubre, secondo le prescrizioni,
ma io in quel luogo spoglio, nei panni di Hamm, ero proprio a mio agio.
In certi punti recitavo con gli occhi chiusi,
per essere il mio personaggio fino in fondo.
Proprio in uno di questi momenti,
sentii, inaspettatamente,
il cigolio della porta sulla sinistra, dalla quale entrava il mio servo,
fingendo di provenire dalla cucina.
Si era aperta per sbaglio, il gancio non aveva tenuto,



io ero solo di fronte al pubblico.
 Alzai le palpebre sotto gli occhiali scuri e guardai attraverso l'uscio.
 Vidi le cantinelle che sostenevano la quinta di sinistra,
 improvvisamente tutto l'ambiente divenne ostile
 sia ad Hamm sia a me che lo interpretavo:
 ci sentimmo entrambi fuori luogo in quella scena.
 Con asprezza beckettiana risolsi gridando:
 «Clov, chiudi questa fottuta porta che viene puzza».
 Disinvolto e beckettiano pure lui,
 il mio collega nella parte di Clov mi rispose da fuori: «Certo che rompi!».

II.e

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Sei in campagna, da solo, ed è una bella giornata.
 Nel fresco primaverile non hai bisogno di nulla:
 il sole ti rallegra, ti riscalda quanto basta.
 Seduto a terra, accarezzi l'erba: è soffice e ti dà piacere.
 Con due dita segui le rughe nella corteccia di un albero:
 ogni cosa sembra accoglierti, ti senti a casa.
 Per noia, con un fiammifero schiacci una formica,
 non ti riguarda la tragedia che scateni in quella briciola di vita.
 Poi un dolore circoscritto ma acuto:
 qualcosa ti ha punto, forse una spina.
 In quell'attimo, improvvisamente,
 uno scenario nuovo si apre e il mondo vacilla.
 Ti accorgi
 che il sole non è lì per te, a darti il sereno;
 che l'erba non è al servizio della tua mano,
 che quelle dell'albero non sono rughe;
 che non c'è bisogno di fiammiferi o dèi per finirti,
 poiché la tua carne ha già in sé la morte.
 Allora per te il mondo si fa pietra
 e ti sbatte la porta in faccia come a uno sconosciuto!
 Questa è l'esperienza dell'assurdo,
 che non puoi fare tu da solo e nemmeno appartiene alle cose in se stesse,
 ma nasce nel rapporto fra te e il mondo,
 vive in questo nesso indissolubile.
 Appena ne diventi consapevole,
 l'assurdo non ti abbandona più,
 ti resta addosso come una seconda pelle.



II.f

(Voce di Camus, leggio di centro)

Ho sempre pensato per immagini,
e sono convinto che comprendere sia prima di tutto unificare.

L'uomo ha un bisogno profondo di rendere familiare
ciò che in prima istanza gli appare estraneo.

Un mondo che possa essere spiegato,
sia pure con cattive ragioni,
è un mondo familiare.

Se potessimo riconoscere
che anche l'universo può amare e soffrire con noi,
ci riconcilieremmo con esso.

(Pausa)

L'assenza di un dio ci inchioda a un destino di morte senza redenzione,
che smentisce vertiginosamente ogni cosa,
anche la nostalgia...

(Pausa)

Trapuntata di parole,
la musica di oggi,
che con voi ascolto in questa sala,
compone gli istanti di suono in una cornice fragile di senso:
è la nostra voce febbrile...

(Pausa)

In fondo, come avviene per la vita,
solo alla fine questo spettacolo potrà compiersi in una forma
su cui ognuno potrà riflettere, se lo vorrà.

Cosa sarebbe il mondo senza la morte:
un susseguirsi di figure sfilacciate che svaniscono e rinascono,
senza che nessuna di esse giunga a definirsi con chiarezza.

II.g

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Questi tuoi pensieri, che ritrovo in una scheda di lavoro,
mi riportano al crepuscolo della giovinezza,
quando i sogni e le illusioni si vanno spegnendo
e ci sentiamo stranieri al mondo...

(Pausa)

Nell'assurdo la contraddizione diventa il nostro pane quotidiano:
regna nel conflitto fra noi che desideriamo e l'indifferenza della natura.

Noi lo sappiamo,
e teniamo fede alla contraddizione,
per sopravviverele.

(Pausa)



Ciò che qui importa, però, sono le conseguenze
di questa consapevolezza per la nostra esistenza.

Si tratta, in poche parole, di abitare l'assurdo
e ricavarne una regola per vivere.

Prima di incontrarlo – l'assurdo intendo –,
noi credevamo che la nostra vita avesse una direzione,
sancita da una fede religiosa e dai costumi di una società.

Ora sappiamo che se vogliamo essere qualcosa,
dobbiamo esserlo da soli in questa vita, l'unica che abbiamo.

La presa di coscienza di ciò che realmente è per noi stare al mondo
non consente alcuna conciliazione,
ma non ci lascia né avviliti né inerti.

Non vogliamo certo rassegnarci, e perciò lottiamo ogni giorno:
senza speranza, ma anche senza disperazione.

Ostinati, rifiutiamo la nostra condizione;
ostinati, non rinunciamo a vivere.

Questo ci dice la ragione lucida, che accetta i propri limiti:
svela e smaschera, ma non può mutare il nostro stato.

(Pausa)

Un universo nudo ci consegna la conoscenza,
che manda in fumo ogni nostro miraggio;
ma è in questa nudità del mondo
che noi dobbiamo proseguire il cammino.

(Pausa)

Due figure, entrambe ormai senza più padroni,
possono ispirare una condotta:
il condannato a morte dinanzi al patibolo,
senza più interesse per nulla in quel momento,
tranne che per la pura fiamma della vita, prossima a spegnersi in lui;
Sisifo, non angosciato ma felice,
felice perché in lotta e dunque libero dagli dèi,
sfinito in ogni singolo sforzo per sollevare inutilmente il suo macigno verso la cima,
ma arbitro di quella sua nuova esistenza,
che un giorno svanirà nel nulla.

(Pausa)

Il pensiero dell'assurdo ci toglie ogni direzione e senso,
ci schiude in un fremito che di continuo prorompe
e si consuma nella gioia dell'attimo.

(Pausa)

Lo confesso:
a questa tua concezione possiamo anche dare l'assenso,
ma solo combattendola vivremo da uomini.



Il.h

(Voce di Camus, leggìo di centro)

Gettare in mare penna e bulino...

Scrivete sulla sabbia!

A questo ci esorta l'assurdo.

La nuova saggezza,

aspra come il limone su una ferita,

anche all'artista suggerisce di creare per niente,

per l'ora e il qui,

senza cura per l'avvenire,

perché costruire per un solo giorno, in fondo,

non è più importante che edificare per i secoli.

Tuttavia io so che la mia opera resterà nel tempo,

dunque non lavoro per l'attimo.

(Pausa)

Chi crede che la vita abbia un senso

suppone sempre una scala di valori,

una scelta fra opzioni;

ma la fede nell'assurdo insegna il contrario.

Eppure,

se non ci si lascia morire e si sceglie di durare,

si riconosce un valore all'esistenza:

questo è un giudizio al quale altri certo seguiranno

mentre stiamo al mondo.

Ciò significa che l'assurdo è davvero senza logica,

per questo non si può vivere nella sua gabbia.

(Pausa. Con intento lievemente polemico)

L'uomo veramente libero

è quello che accetta la morte e le sue conseguenze per la vita,

ossia il capovolgimento di tutti i valori.

Il "tutto è permesso se Dio non c'è" di Ivan Karamazov

è la sola vera libertà.

(Pausa)

Eh! Il cinismo è la tentazione comune a tutte le intelligenze.

Ma io non sono né cinico né nichilista.

Se dicessimo che i valori morali esistono

e che faremo tutto quanto è necessario per sostenerli,

non credete che questo sarebbe l'inizio di una speranza?

(Pausa)

Da giovane ho vissuto a lungo senza morale

e ho subito il fascino del nichilismo.

Ma poi mi resi conto che con le idee bisogna stare attenti:

la seduzione di una logica stringente



o di un'armonia di concetti espressa in uno stile accattivante
può essere davvero pericolosa.

In molti casi accogliere certi principi
porta ad accettare l'assassinio senza limiti.

Allora mi immersi in questa contraddizione che mi consumava,
con l'imperativo di superarla.

(Pausa)

La grandezza dell'uomo sta nella sua decisione
di essere più forte della stessa condizione umana.

II.i

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Certo!

Ho risposto di getto nelle mie carte.

Siamo stranieri al mondo,

soli senza un dio,

e sappiamo che il sangue nelle nostre vene

è tempo che scorre per noi e contro di noi verso il nulla.

Eppure in questa pochezza

(che tale appare solo di fronte alle illusioni infrante)

ognuno di noi può ancora inventarsi,

costruire il senso della propria vita,

e, senza imporlo come una fede

(in un mondo in cui nessuno più ha una parola definitiva),

può confrontarlo con quello di altri uomini, suoi simili, suoi pari.

Alla fine, sulle macerie degli assoluti è il dialogo che posa il suo piede gentile;

anche se nella sua stessa orma si aggira pur sempre il conflitto...

II.l

(Voce di Camus, leggio di centro)

L'assurdo non giustifica il delitto, ma rende inutile il rimorso,

e attribuisce a tutte le esperienze lo stesso valore:

sicché non si potrà più considerare quella del dovere superiore a qualsiasi altra.

(Pausa)

Penso l'assurdo come evidenza

ma non l'accetto e resisto.

Dico a me stesso:

«Ecco, so che questo è vero;

ma le conseguenze che ne derivano alla fine mi ripugnano,

e allora mi tiro indietro».



Il.m

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Anche io mi tiro indietro

e insieme a te spero che nella precarietà radicale

un uomo sia sempre disposto a riconoscere nel suo simile la sua stessa carne:

e lo sappia fare anche se non c'è più un dio che glielo comanda.

(Pausa)

Non siamo fiore o roccia,

superbi nella loro freddezza.

Per noi salvare o perdere una vita,

lavorare o rubare non saranno mai la stessa cosa,

e non sarà mai inutile

il sentire che tali azioni suscitano in chi le compie.

(Pausa)

L'assurdo è una lastra di ghiaccio

su cui i nostri pugni scivolano;

ma noi continuiamo a colpire,

anche con il dolore alle mani.

All'omicida,

che non potrà mai restituire la vittima a se stessa e a chi l'amava,

io,

che con te rifletto e scrivo in penombra,

voglio lasciare intatto il suo rimorso,

affinché, non in ginocchio davanti a una croce,

ma in faccia a un altro uomo possa ancora dire di sé:

sono un uomo!



III.

«Mi rivolto, dunque *siamo*»

9-15 febbraio 2020

Sullo schermo compare la scritta.

Resta in proiezione 20 secondi, ma il performer attacca 5 secondi dopo la sua comparsa.

III.a

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Una mia scheda del 12 febbraio 2020,

mentre scrivo questo lavoro...

Lemma: *Camus / Cartesio*...

Le mie parole, fra le tue, commentano,

con diversi colori segnalano, alludono, richiamano...

(Pausa)

Cartesio, nel vuoto generato dal dubbio estremo,

pronuncia la sua evidenza originaria: “se dubito, se penso, allora sono”.

Anche tu trovi salvezza nella rovina.

Possiamo imparare da Cartesio e trovare anche noi la nostra prima evidenza:

la scriveremo sul muro del vicolo cieco in cui l'assurdo ci infila.

Leggo frettolosamente ancora qualche mia nota,

arrivo infine a una parafrasi del tuo pensiero.

III.b

(Voce di Camus, leggio di centro)

Come il dubbio metodico, l'assurdo ha fatto *tabula rasa*.

Eppure, se gridiamo che non crediamo più a nulla e che tutto è assurdo,

non possiamo dubitare dell'urlo che ci squarcia la gola,

perciò dobbiamo credere almeno nella nostra protesta.

Quindi, nell'orizzonte dell'assurdo,

la rivolta è la prima e sola evidenza che ci sia data.

Insorgiamo contro la condanna a morte che pesa sul capo di noi tutti,

contro l'ingiustizia e l'incomprensibilità del nostro stare al mondo.

Ma non siamo soli nella ribellione,

combattiamo, in realtà, contro una condizione che non è mai solo mia o tua:

è per tutti gli uomini che sentiamo di lottare,

li abbiamo tutti in noi quando ci solleviamo.

Nel solco di Cartesio io, Albert Camus, non proclamo:

«penso dunque sono»,

ma «mi rivolto dunque *siamo*»

(“*siamo*” con *eco*).



III.c

(Voce dell'autore, leggio di destra.)

Riprende alla fine della risonanza dell'eco)

Vecchi appunti per una lezione.

(Pausa)

Un uomo lotta per la libertà contro un tiranno.

Mentre combatte,

sa che, se l'avrà vinta, il trionfo non sarà soltanto suo:

le catene che strapperà per sé renderanno liberi

altri suoi fratelli nella sofferenza.

Nella mente e nel cuore il ribelle sa di trascendersi in quanto individuo;

i compagni di sventura si riscaldano l'un l'altro:

per loro la solidarietà è un'esperienza immediata,

non deve essere costruita.

(Pausa)

Quanto vorrei che tu avessi ragione – Albert Camus –,

ma l'animo umano nel suo fondo è oscuro,

così come le circostanze in cui talvolta ci scaraventa la vita:

quando è sotto il tallone,

spesso l'amico tradisce l'amico per un tozzo di pane;

e su quest'atto

il giudizio del sazio nella sua tiepida casa spesso non vale una cicca.

(Pausa)

L'insorto metafisico chiama a raccolta i suoi simili

e denuncia in Dio il padre della morte,

lo scandalo supremo che condanna ogni slancio alla sua finitezza.

Si oppone a un vincolo che non è solo suo

e guida una spedizione contro il cielo,

per destituirne il re e poi condannarlo a morte.

(Pausa)

Nel mondo dell'uomo,

senza più un dio che fornisca risposte a buon mercato,

molte domande cruciali rimangono inevase,

perché ormai è solo nei limiti della ragione umana

che le soluzioni possono essere cercate.

III.d

(Voce di Camus, leggio di centro)

Se non sono riuscito a comunicare tutto il mio gusto per la vita,

tutta la voglia che ho di addentarla avidamente;

se non sono riuscito a dire che la morte stessa e il dolore

non facevano che esasperare in me questa ambizione di vivere,

allora non ho detto nulla.



III.e

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Rasserrenati, l'hai detto: il messaggio è arrivato.

(Pausa)

Una fiammella si accende,
brilla, non si sa per quanto tempo,
poi diledgia e si spegne in eterno...

È difficile – Albert Camus – campare senza un dio
al quale chiedere ragione di questo poco che per noi è tutto.

Ma siamo soli in questo mondo:
un senso, certo, possiamo darlo ancora,
ma solo a ciò che è alla nostra portata.

La sofferenza di un bambino – come tu dici – è rivoltante;
il dolore del mondo dà scandalo:
ma se non ne siamo noi la causa,
a nessuna divinità possiamo più chiedere conto,
e muti, con mente e occhi lucidi, contempliamo la sciagura.

In ciò che invece dipende da noi
la ribellione è più forte e spinge al cambiamento.

(Pausa)

Se riconosciamo in ogni uomo un nostro simile,
allora la rivolta ci salva.

III.f

Rivolta e rivoluzione

18 febbraio 2020

Sullo schermo compare la scritta (al netto del numerale e della lettera indicativa).

Resta in proiezione 20 secondi, ma il performer attacca 5 secondi dopo la sua comparsa.

(Voce dell'autore, leggio di destra)

Mio caro Camus,
la mia generazione voleva un mondo più giusto per tutti.

Io ancora lo voglio, anche se ci spero poco ormai...

La rivoluzione, come l'ha mostrata il Novecento,
è stata per me un sogno esitante:

più che amarla l'ho temuta,
e per le stesse ragioni

che poi ho scoperto di condividere con te.

La tua rivolta e la tua rivoluzione mi convincono di più.

Di nuovo le tue parole miste alle mie.



III.g

(Voce di Camus, leggìo di centro)

La rivolta è impeto, è cuore;
quando poi passa alla mente diventa pensiero, progetto, rivoluzione.

(Pausa)

Ma io credo nella rivoluzione relativa,
quella che potrà generare uno stato di cose
in cui finalmente libertà e giustizia saranno in equilibrio;
un mondo nuovo e tuttavia pur sempre imperfetto,
dunque da migliorare di continuo, instancabilmente,
con impegno, sforzo e ancora ribellione.

Invece la rivoluzione definitiva,
che sacrifica la libertà sull'altare della giustizia,
sogna il trionfo risolutivo del bene assoluto sulla terra:
sembra rispondere alle esigenze della rivolta,
ma in realtà vi si oppone,
perché non sa mettersi in discussione
e rischia di sfociare nel terrore.

Come Dio, gli apostoli della rivoluzione definitiva
guardano il mondo dall'alto e non vedono colline, torrenti, case, strade,
ma solo macchie di colore su un disegno,
nelle quali però pullula una vita lontana, spesso ignorata.

Agiscono come se la storia avesse un compimento.

Assoggettano se stessi e altri uomini a un'idea astratta
che – assicurano – farà del mondo un paradiso,
ma solo in un remoto futuro.

Ma noi lo sappiamo:

l'astrazione è la madre dei carnefici,
degli assolutismi, del messianismo.

Se si crede ciecamente in una terra promessa,
che si raggiungerà forse solo domani o dopodomani,
la vita nell'oggi rischia di valere molto poco
e può essere sacrificata.

Al contrario,

il ribelle al *Noi saremo* preferisce il *Noi siamo*
(eco sul "Noi siamo").

(Pausa)

Dobbiamo partecipare alla storia,
non esserne i servi.

Dio e l'idea sono contro il mondo e contro il corpo.

Invece io penso nel corpo e con il mondo:
quando il sole batte e la sua luce abbaglia,
io ho voglia di amare e baciare,



di immergermi nei corpi altrui,
di fare un bagno di carne e di sole.
Al di qua di ogni senso che possiamo darle,
io amo innanzitutto la vita, nella sua cruda ricchezza.

III.h

(Voce dell'autore, leggio di destra)

La rivolta è per la vita che palpita qui e ora,
che soffre e insorge per liberarsi dal tormento:
è un metodo di lotta puntuale
e rivendica in ogni tempo e luogo
– di fronte a re, presidenti o timonieri –,
il diritto di ognuno a gustare la gioia di quest'unica vita.

(Pausa)

Hai ragione: la storia non ha compimento,
perché il tempo nuovo sempre zampilla,
come il sangue fresco dal vecchio,
e i legni storti che tutti noi siamo
potranno anche diventare meno tortuosi,
ma non saranno mai dritti del tutto.
Perciò la libertà di ribellarsi
è all'origine di ogni rivendicazione.

(Pausa)

Anche la società dei giusti – se mai ci sarà e sarà libera – avrà la rivolta,
perché anche fra i giusti il sopruso è sempre in agguato.
Persino nel sogno di un regno perfetto,
quello del Dio Padre onnipotente,
Satana trovò ragioni a una ribellione necessaria e disperata,
perché destinata alla sconfitta.

III.i

In rivolta per il riconoscimento
Dialogo fra uno schiavo e il suo signore all'ombra di Camus
14-17 febbraio 2020

Sullo schermo compare la scritta (al netto del numerale e della lettera indicativa).

Resta in proiezione 20 secondi, ma il performer attacca 5 secondi dopo la sua comparsa.

(Voce dell'autore, leggio di destra.

Ovviamente le indicazioni SIGNORE e SCHIAVO non vanno lette)

SIGNORE

Ti ho fatto mettere in catene e portare al mio cospetto
perché voglio da te una risposta.
Sei il più colto dei miei schiavi;
prima di perdere la tua libertà hai potuto studiare



e hai continuato a farlo anche sotto di me,
te l'ho permesso.
Ti ho trattato quasi come un figlio
e tu mi ripaghi con la disubbidienza.
Cosa hai da dire a tua discolpa,
avanti parla!

SCHIAVO

Ti sono grato per la tua generosità,
ma non sono qui solo per dare risposte.
Ad ogni modo comincerò con lo spiegarti
perché non ho potuto fare ciò che mi hai chiesto
e che ti rende un uomo indegno di questo nome.

SIGNORE

Come osi?
Un'altra parola e la finiamo subito qui!

SCHIAVO

Eh lo capisco...
Nulla è più irritante della vista di un uomo
per chi – come te – ha cessato deliberatamente di esserlo.

SIGNORE

Insisti?
Chiamo il boia e ti chiudo la bocca...

SCHIAVO

Se non vuoi ascoltarmi, fa' pure ciò che vuoi,
sgozzami come un vitello,
ma non morirò solo per me:
l'idea per la quale chiuderò gli occhi in eterno
abbraccia tutti quelli che sono nella mia condizione,
e anche te, (*ironico*) mio ignaro padrone.

SIGNORE

Anche me?
Sicché io mi confonderei con gente della tua risma?
(*Risata di scherno*)
Parla, spiegati pure,
mi fai divertire senza spendere un soldo:
che fortuna mi capita quest'oggi!

SCHIAVO

Tu mi hai ordinato di uccidere a colpi di pietra sulla fronte,
davanti a te e alla tua famiglia,
un tuo schiavo, che è anche mio amico.



Un'esecuzione privata, qui in casa tua, per un uomo
accusato di aver guardato tua moglie con occhi di desiderio.

SIGNORE

E allora?

L'ho visto, io, come la guardava, quel porco!

(Pausa)

Non c'è nulla di male né di illecito in quello che ti ho chiesto:

mettere a morte uno schiavo

è come disfarsi di un attrezzo che ha perso la sua funzione:

una zappa spezzata, un piatto rotto...

Non è un delitto, è come fare ordine e pulizia in casa.

SCHIAVO

Certo, perché tu escludi tutti noi schiavi dalla comunità degli esseri umani
e ci hai ridotto a strumenti.

Ora, però, la misura è colma.

Avrei potuto uccidere il mio amico per continuare a vivere,

lui stesso avrebbe compreso e giustificato il mio gesto;

ma non posso e non voglio levare la mano su un altro uomo,

mi fosse anche estraneo,

poiché in qualsiasi uomo io riconosco me stesso.

SIGNORE

È ovvio: siete entrambi schiavi...

SCHIAVO

(Con l'energia del ribelle)

No! Siamo uomini! Proprio come te!

SIGNORE

Non farmi ridere...

Io sono libero e ricco,

tu e i tuoi comparì siete feccia!

SCHIAVO

E proprio qui sta il punto!

Finché tu e i tuoi amici vi ostinerete a trattare noi come feccia,

a non riconoscerci come vostri simili,

tutti partecipi della grande famiglia degli uomini,

al mondo regneranno sempre disordine e delitto.

Per questo io mi ribello a te!

Tu ed io siamo già parte di una stessa storia,

poiché tu sei padrone in quanto io sono schiavo e viceversa;

ma sotto le vesti,

che ci distinguono in società e che dobbiamo strappare,



abbiamo qualcosa che ci rende affini:
una natura comune e un comune destino.
Ma tu non ne sai nulla e nulla vuoi saperne,
per questo non puoi comprendere né rispettare;
e nel mondo prospera l'oltraggio.

(Pausa)

Non voglio essere più uno schiavo
che combatte il padrone per sostituirsi a lui;
voglio essere un ribelle
che lotta perché al mondo non ci siano più schiavi e padroni,
ma solo uomini liberi in rivolta,
fieri di vivere un solo istante.

SIGNORE

Sei uno sciocco e morirai...

(Sorridente sarcastico)

Forse con un dio nell'aldilà sarai felice...

SCHIAVO

Svegliati!

Sono svanite quelle divinità per le quali nei secoli gli uomini si sono massacrati;
senza di loro forse tutti noi potremo amarci, o almeno comprenderci...

(Pausa)

Un'altra vita non c'è più per nessuno,
per questo io avrò paura di fronte al carnefice,
ma non mi sentirò solo,
perché morirò per me e per tutti quelli che soffrono.

(Pausa)

Non ti accorgi che mi hai comandato di compiere un atto mostruoso?

Immagina come muore un uomo
al quale un altro fracassi la testa con un masso.

(Pausa)

Ti compiangio!

Hai fatto tutto da solo:

nel concepire questo crimine ti sei messo fuori dal consesso degli uomini,
proprio tu, che pensi che noi schiavi ne siamo esclusi.

Ma tu ti ostini a non voler riconoscere ciò che deve essere riconosciuto:
siamo fatti della stessa sostanza tu ed io.

SIGNORE

Ma sentilo quest'insolente!

(Con scherno)

Cosa vuoi fare allora, vuoi uccidermi?

Servi, presto, una spada al mio nemico!...



SCHIAVO

Non scherzare!

In ogni caso non riusciresti a fare di me un assassino!

Non intendo perdere me stesso;

voglio continuare a pensarmi uomo in mezzo ad altri uomini:
null'altro mi resta ormai.

La mia rivolta è contro la morte e dunque non posso uccidere,
ma è anche contro l'offesa recata all'umano.

(Pausa)

Non esitare,

accomodati,

scannami pure,

e sii tu belva nella foresta!

Buio.



Bibliografia

Riferimenti primari all'opera di Camus

(in ordine di importanza per la redazione del testo)

1. *Il mito di Sisifo* (1942), tr. it. di A. Borelli, Bompiani, Milano, 1994².
2. *L'uomo in rivolta* (1951), tr. it. di L. Magrini, Bompiani, Milano, 1994³.
3. *Taccuini* (1935-59), tr. it. di E. Capriolo, Bompiani, Milano, 2018².
4. "L'artista testimone della libertà" (1948), *Lettera internazionale*, 94 (2007): pp. 7-9.
5. *L'estate e altri saggi solari* (1937-54), tr. it. di E. Capriolo e C. Pastura, Bompiani, Milano, 2019².
6. *Questa lotta vi riguarda. Corrispondenze per "Combat" 1944-1947*, a cura di J. Lévi-Valensi, tr. it. di S. Arecco, Bompiani, Milano, 2018³.
7. *Lo straniero* (1942), tr. it. di A. Zevi, Bompiani, Milano, 1995⁵.

Riferimenti secondari all'opera di Camus

8. *La morte felice* (1936-38), tr. it. di G. Bogliolo, Bompiani, Milano, 2018.
9. *Il diritto e il rovescio* (1937), tr. it. di Y. Melaouah, Bompiani, Milano, 2018.
10. *Tutto il teatro* (1938-49), tr. it. di V. Pandolfi, F. Cuomo, F. Ousset, C. Vico Lodovici, Bompiani, Milano, 1993².
11. *La peste* (1947), tr. it. di B. Dal Fabbro, Bompiani, Milano, 1994⁵.
12. *La commedia dei filosofi* (1947), a cura di A. Castronuovo, Edizioni Via col Vento, Pistoia, 2010.
13. *La caduta* (1956), tr. it. di S. Morando, Bompiani, Milano, 1995³.
14. *L'esilio e il regno* (1957), tr. it. di Y. Melaouah, Bompiani, Milano, 2018.
15. *Riflessioni sulla pena di morte* (1957), tr. it. di G. Coppi, Bompiani, Milano, 2018.
16. *I demoni* (1959), tr. it. di C. Pastura, Bompiani, Milano, 2019².
17. *Il primo uomo* (1994), tr. it. di E. Capriolo, Bompiani, Milano, 2016¹².

Riferimenti indiretti

(in ordine alfabetico)

18. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1879-80), tr. it. di N. Cigognini e P. Cotta Ramusino, a cura di I. Sibaldi, Mondadori, Milano, 2015².
19. R. Gerhard, *The Plague*, per voce recitante, coro misto e orchestra (1963-64), libretto di R. Gerhard liberamente tratto da *La peste* di A. Camus, (CD) Parigi, Naïve, 2000².
20. F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882-87), tr. it. di F. Masini, a cura di G. Vattimo, Einaudi, Torino, 1979².



Trasposizioni di linguaggi

Poesia e musica

Al confine fra poesia e musica

Due esperimenti leopardiani / 2018 – 2019

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno

Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

Presentazione

Nel 2019 si sono celebrati i duecento anni dalla composizione de *L'Infinito* di Giacomo Leopardi. A mio modo, ho voluto partecipare a questo anniversario. Perciò, con l'intento di mettere a frutto i miei studi musicali decennali di composizione (sostenuti, peraltro, da un interesse quarantennale per la musica contemporanea di ricerca) e di farli convergere verso un prodotto che potesse risultare coerente con la Linea di ricerca Ispf-Cnr da me coordinata su *Saperi umanistici e linguaggi delle arti*, fra il 2018 e il 2019 ho scritto due melologhi per voci recitanti, viola e violoncello: il primo ha come testo il famosissimo idillio, “auto-commentato” con brani tratti dallo *Zibaldone*; il secondo è dedicato a un'altra breve ma incisiva poesia leopardiana, *Imitazione*.

Di entrambi si presentano di seguito il progetto compositivo, alla base della scrittura musicale effettiva (che in alcuni punti – come sempre avviene per effetto della normale circolarità dialettica fra ideazione e realizzazione – non manca di tradire gli assunti programmatici originari), e la partitura

I melologhi sono qui concepiti come due pubblicazioni separate, il che spiega alcune ripetizioni nelle parti progettuali, necessarie a garantirne l'autonomia.

Colgo l'occasione per ringraziare il M° Giancarlo Turaccio – ordinario di Composizione presso il Conservatorio Statale di Musica di Salerno “Giuseppe Martucci” –, con cui mi sono confrontato a lungo mentre elaboravo questi lavori.



Trasposizioni di linguaggi

Poesia e musica

Al confine fra poesia e musica

Due esperimenti leopardiani / 2018 – 2019

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno

Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

L'Infinito di Leopardi

melologo per tre voci recitanti, viola, violoncello

PROGETTO COMPOSITIVO – PARTITURA MUSICALE

agosto 2018 – marzo 2019

testi

Giacomo Leopardi

progetto e musica

Rosario Diana

Basta che l'uomo abbia veduto la misura di una cosa ancorché smisurata, basta che sia giunto a conoscerne le parti, o a congetturarle secondo le regole della ragione; quella cosa immediatamente gli par piccolissima, gli diviene insufficiente, ed egli ne rimane scontentissimo.

Zibaldone, 246-247 (18 settembre 1820)

Il vecchio continuum, collettivo e più o meno funzionante, raccolto sotto al tetto della prassi tonali, si è disintegrato.

Al suo posto, però, non è semplicemente subentrato un nuovo continuum.

Le tecniche seriali non rappresentano un sostitutivo delle discipline tonali e l'osservazione di una qualsivoglia tipologia di parametri non garantisce di per sé alcun rinnovamento della percezione musicale.

Chi specula su questo non fa che praticare uno sport ormai antiquato.

Helmut Lachenmann¹

¹ *Musica come esperienza esistenziale. Conversazione con Ulrich Mosch* (1994), in H. Lachenmann, *Musica come magia infranta. Scritti e interviste*, a cura di P. Cavallotti e L. Pestalozza, Ricordi-Lim, Milano, 2018, pp. 197-217, qui pp. 197-198.



Introduzione

Questo lavoro va inteso come un ulteriore esperimento inserito nel quadro generale della mia indagine (ormai decennale) sulla trasposizione performativa di contenuti filosofici e letterari: indagine che rappresenta il nucleo centrale della Linea di ricerca Ispf-Cnr *Saperi umanistici e linguaggi delle arti*, da me coordinata². Esso si articola in due parti distinte, ma strettamente connesse fra loro:

1. la prima espone il *Progetto compositivo* del melologo, concepito in precedenza quale premessa teorica e guida per la stesura del brano;
2. la seconda è la *Partitura*.

PROGETTO COMPOSITIVO

1. *Composizione del testo*

All'idillio sono stati affiancati brani tematicamente affini tratti dallo *Zibaldone*. L'iniziale idea di presentare i versi de *L'Infinito* con le stesure preparatorie in prosa e con tutte le varianti è stata scartata perché poco efficace ai fini performativi. In un solo caso è stata giustapposta alla versione definitiva una precedente, rifiutata dal poeta. Si tratta del verso 14, che in un autografo napoletano figura con una diversa costruzione: «il mio pensier s'annega».³

Ecco i brani tratti dallo *Zibaldone* (i corsivi sono mie interpolazioni – finalizzate a rendere il testo più chiaro all'ascolto – e sintesi, fondate su altri passaggi citati per esteso in nota):

Alle volte l'anima... desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi... La cagione... è il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, *ciò* che quell'albero, quella siepe, quella torre le nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, poiché il reale escluderebbe l'immaginario (171, 12-13 luglio 1820). Qualunque cosa ci richiama l'idea dell'infinito è piacevole... Così un filare o un viale d'alberi di cui non arriviamo a scoprire la fine (185, 25 luglio 1820); una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle (1430, 1 agosto 1821); uno spazio di molti secoli,... l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde (1429, 1 agosto 1821).

Il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora, nel vedere il cielo... attraverso una finestra, una porta... (171, 12-13 luglio 1820).

² I miei studi in tale direzione trovano un adeguato prolungamento anche nelle attività dell'Associazione culturale Quidra <www.quidra.it>, che ho fondato nel 2018 con la compositrice Rosalba Quindici.

³ Cfr. la partitura a pp. 37-38, battute 100-101. Per la variante cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. crit. diretta da F. Gavazzeni, 3 voll., Accademia della Crusca, Firenze, 2009⁴, I, p. 266. Per le versioni preparatorie in prosa cfr. G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, 5 voll., *Le poesie e le prose*, 2 voll., Mondadori, Milano, 1973¹⁰, I, pp. 375-376.



L'immaginazione... si compiace alcune volte del circoscritto e di non vedere più che tanto per potere immaginare (185, 25 luglio 1820).

Chi vi ha poi detto che esser infinito sia una perfezione? (4275, 7 aprile 1827).

È piacevole per se stesso..., per un'idea vaga ed indefinita che desta,... lo stormire del vento,... quando fremente confusamente in una foresta, o tra i vari oggetti di una campagna, o quando è udito da lungi, o dentro una città trovandosi per le strade... Perocché oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, non si vede l'oggetto che lo produce, giacché... il vento *non si vede* (1928-1929, 16 ottobre 1821).

L'infinito è un'idea, un sogno (4178, 1 maggio 1826), *un'illusione; è il nulla, non una realtà*.⁴

Si riporta ora il testo de *L'Infinito* (1819, endecasillabi sciolti):

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo, ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.⁵

⁴ «Io credo che... la infinità dell'universo non sia che illusione naturale della fantasia» (4292, 20 settembre 1827). «L'infinito è un'idea, un sogno, non una realtà;... l'infinito una cosa senza limiti, non può esistere, non sarebbe cosa... Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza a esser lo stesso che il nulla» (*Zib.*, 4178, 1-2 maggio 1826).

⁵ Non è possibile qui lanciarsi in una digressione interpretativa di questo componimento, su cui – com'è noto – la letteratura secondaria è piuttosto ampia. Per avviarne un'esplorazione ermeneutica, potranno essere molto utili i lavori indicati in *Bibliografia, infra*, sezione *Letteratura secondaria*.



2. *Composizione del melologo nelle sue componenti vocali e strumentali*

2.1. *Organico*

Tre voci recitanti: la prima e la terza femminili; la seconda maschile. A quest'ultima – a partire dalla III. sequenza, dove fa la sua comparsa l'idillio – è assegnato un ruolo prevalente nella declamazione de *L'Infinito*; e ciò per conservare una lontana analogia con la voce maschile (immaginaria) del poeta.

Viola e violoncello: scelti per il loro timbro scuro e meditativo all'interno della famiglia degli archi.

2.2. *Struttura del melologo e distribuzione dei testi leopardiani*

Il melologo si articola in cinque sequenze precedute da una breve introduzione strumentale. I testi sono stati distribuiti secondo lo schema riportato più avanti (cfr. fig. 1.).

2.3. *Alcuni espedienti per la composizione della componente musicale*

Nel complesso, la parte strumentale vuole proporre un'atmosfera sonora congrua con il tema dell'idillio leopardiano. L'organizzazione delle altezze è di tipo atonale. Non si fa ricorso a tecniche estese.

Si segnalano alcuni fra i punti in cui intenzionale è stata la ricerca di un ponte intermedio specifico (ovviamente soggettivo e arbitrario, dunque obbligante per scelta) che potesse agevolare la trasposizione in musica del testo nel suo insieme. A tale scopo, si è usato un criterio *intrinseco* (fondato su di un rapporto simpatetico con il contenuto) e uno *estrinseco* (sensibile alla forma esteriore del componimento stesso):

- 2.3.a. la «veduta ristretta» (cfr. *supra*, *Zib.*, 171, 12-13 luglio 1820), che apre alla visione fantasiosa dell'infinito, ha sollecitato l'uso degli armonici naturali e artificiali. Una corda viene sfiorata in un punto preciso, dunque ostacolata nella sua normale vibrazione; in questo modo si produce un suono di altezza e timbro diversi (criterio *intrinseco*);
- 2.3.b. lo slancio immaginifico oltre la «siepe» in direzione dell'infinito (pp. 23-27 della partitura, battute 69-77) è stato sottolineato musicalmente con un movimento ascendente di armonici artificiali. Le altezze reali sono state ricavate con il criterio *estrinseco*. Il testo de *L'Infinito* è stato riprodotto digitalmente secondo un parametro (*file Word, font: Times New Roman / corpo 12*). I suoni sono stati individuati sovrapponendo alle estremità dei versi un pentagramma con la chiave di contralto, propria della scrittura violistica (cfr. la fig. 2). Per poter dare un maggior respiro al movimento, sono state aggiunte altre altezze, risultanti dalle alterazioni di quelle precedentemente selezionate (Do #, Re #, Sol #);
- 2.3.c. immagine sonora dell'infinito vuole essere il lungo moto discendente di entrambi gli archi (pp. 33-36 della partitura, battute 90-98), ottenuto risalendo, al termine di ogni frammento – in maniera il più possibile dissimulata per l'ascolto (con l'ausilio del *pp* –



pianissimo – e del legato) –, a una nota superiore, in modo da riprendere nuovamente il movimento verso il basso (scala Shepard – criterio *intrinseco*). Le altezze solo quelle definite con il metodo descritto *supra*, al punto 2.3.b.;

- 2.3.d. il chiasma sintattico generato a pp. 37-38 della partitura, in seguito alla giustapposizione della versione definitiva con una variante dell'idillio («s'annega il pensier mio / il mio pensier s'annega»), viene contemporaneamente ripreso da una successione di nove tetracordi, nel corso della quale l'altezza dei bicordi affidati ai due strumenti si incrocia e si inverte (battute 100-102): se, infatti, all'inizio (battuta 99) la viola è nel registro alto e il violoncello in quello basso, alla fine (battuta 102) la situazione è del tutto capovolta (criterio *intrinseco*).



STRUTTURA DEL MELOLOGO	TESTI LEOPARDIANI
Breve introduzione strumentale	
I. Sequenza	<p>Alle volte l'anima desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi. La cagione è il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, ciò che quell'albero, quella siepe, quella torre le nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, poiché il reale escluderebbe l'immaginario. Qualunque cosa ci richiama l'idea dell'infinito è piacevole. Così un filare o un viale d'alberi di cui non arriviamo a scoprire la fine; una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; uno spazio di molti secoli, l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde.</p>
II. Sequenza	<p>Il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora, nel vedere il cielo attraverso una finestra, una porta.</p>
III. Sequenza	<p>L'immaginazione si compiace alcune volte del circoscritto e di non vedere più che tanto per potere immaginare.</p> <p>Sempre caro mi fu quest'ermo colle, E questa siepe, che da tanta parte Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. Ma sedendo e mirando, interminati Spazi di là da quella, e sovrumani Silenzi, e profondissima quiete Io nel pensier mi fingo, ove per poco Il cor non si spaura.</p>
IV. Sequenza	<p>È piacevole per se stesso, per un'idea vaga ed indefinita che desta, lo stormire del vento, quando freme confusamente in una foresta, o tra i vari oggetti di una campagna, o quando è udito da lungi, o dentro una città trovandosi per le strade. Perocché oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, non si vede l'oggetto che lo produce, giacché il vento non si vede. Chi vi ha poi detto che esser infinito sia una perfezione?</p> <p>E come il vento Odo stormir tra queste piante, io quello Infinito silenzio a questa voce Vo comparando: e mi sovviene l'eterno, E le morte stagioni, e la presente E viva, e il suon di lei.</p>
V. Sequenza	<p>L'infinito è un'idea, un sogno, un'illusione; è il nulla, non una realtà.</p> <p>Così tra questa Immensità s'annega il pensier mio / il mio pensier s'annega: E il naufragar m'è dolce in questo mare</p>

Figura 1.

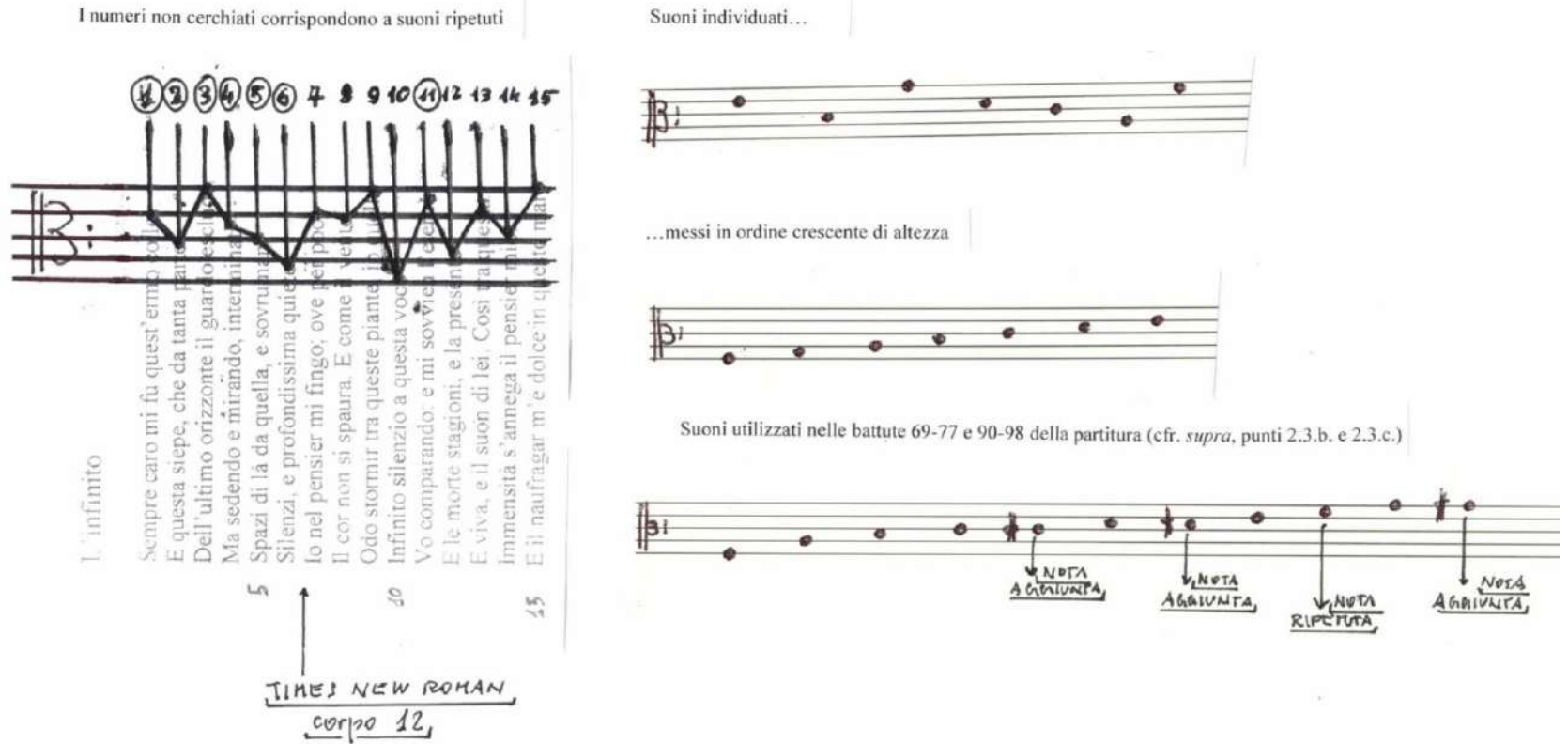


Figura 2.



Bibliografia

Edizioni di riferimento per i testi

1. G. Leopardi, *Canti*, ed. crit. diretta da F. Gavazzeni, 3 voll., Accademia della Crusca, Firenze, 2009⁴.
2. Id., *Canti*, ed. crit. e autografi, a cura di D. De Robertis, 2 voll., Il Polifilo, Milano, 1984.
3. Id., *Canti*, ed. crit. con riproduz. degli autografi, a cura di E. Peruzzi, Rizzoli, Milano, 1981.
4. Id., *Canti*, ed. crit. a cura di F. Moroncini, 2 voll., Cappelli, Bologna, 1927.
5. Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, 5 voll., *Le poesie e le prose*, 2 voll., Mondadori, Milano, 1973¹⁰.
6. Id., *Canti*, a cura di F. Gavazzeni, Rizzoli, Milano, 2018¹⁰.
7. Id., *Canti*, a cura di A. Frattini, La scuola, Brescia, 1960.
8. Id., *Zibaldone*: a cura di R. Damiani, 3 voll., Mondadori, Milano, 2015.
9. Id., *Zibaldone*, a cura di F. Cacciapuoti e A. Prete, Donzelli, Roma, 2014².
10. Id., *Zibaldone*, a cura di L. Felici, Newton Compton, Roma, 1997.

Letteratura secondaria

(in ordine alfabetico)

11. V. Arangio-Ruiz, “La siepe dell’‘Infinito’”, *Letterature moderne*, I (giugno 1950), 1: pp. 99-102.
12. R. Bacchelli, “Sugli aggettivi determinativi dell’‘Infinito’”, I (settembre 1950), 2: pp. 235-239.
13. L. Blasucci, *Riflessi linguistici e tematici dell’‘Infinito’ nei canti posteriori*, in Id., *I titoli dei “Canti” e altri studi leopardiani*, Morano, Napoli, 1989, pp. 29-52.
14. Id., *Paragrafi sull’‘Infinito’*, in Id., *Leopardi e i segnali dell’infinito*, il Mulino, Bologna, 1985, pp. 97-122.
15. Id., *I segnali dell’infinito*, *ivi*, pp. 123-151.
16. F. Chiappelli, “Note sull’intenzione e la perfezione dell’‘Infinito’”, *Lettere italiane*, XVI (gennaio-marzo 1964), 1: pp. 36-44.
17. F. Flora, “La «tanta parte» e gli «interminati spazi»”, *Letterature moderne*, I (giugno 1950): pp. 102-103.
18. Id., “Concordanza grammaticale”, *Letterature moderne*, I (settembre 1950), 2: pp. 240-242.



19. A. Folin (a cura di), *Interminati spazi. Leopardi e l'infinito*, Donzelli, Roma, 2021.
20. Id., *Il celeste confine e il mito moderno dell'infinito*, Marsilio, Venezia, 2020 (in part. pp. 109-139).
21. C. Luporini, *Leopardi progressivo* (1947), in Id., *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma, 2018², pp. 15-110.
22. Id., *Il pensiero di Leopardi* (1987), *ivi*, pp. 111-125.
23. Id., *Naufragio senza spettatore (L'Infinito)* (1989), *ivi*, pp. 135-140.
24. A. Monteverdi, *La falsa e la vera storia de "L'infinito"*, in Id., *Frammenti critici leopardiani*, Esi, Napoli, 1967², pp. 137-151.
25. G. Orelli, *Per leggere "L'infinito" di Leopardi*, in T. Crivelli (a cura di), *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, 2 voll., Casagrande, Bellinzona, 1997, vol. II, pp. 476-486.
26. E. Palandri, *Verso l'infinito*, Bompiani, Milano, 2019.
27. A. Parronchi, "Il muro di Berkeley e la siepe di Leopardi o la nascita della 'veduta indiretta'", *Paragone*, IX (giugno 1959), 114: pp. 3-29.
28. A. Prete, *Lo scacco del pensiero: per un'esegesi dell'infinito*, in Id., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 1988², pp. 48-62.
29. Id., *Pensiero poetante e poesia pensante*, *ivi*, pp. 80-89.
30. G.E. Sansone, *La struttura ritmica dell'"Infinito"*, in Id., *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*, Vallecchi, Firenze, 1988, pp. 123-148.
31. S. Timpanaro, "Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani", *Giornale storico della letteratura italiana*, CXLIII (1966): pp. 88-119.
32. G. Ungaretti, *Difficoltà della poesia* (1952 / 1963), in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M Diacono e L. Rabay, Mondadori, Milano, 1993⁵, pp. 792-814, in part. pp. 796-803.
33. Id., *Secondo discorso su Leopardi* (1950), *ivi*, pp. 451-496, in part. pp. 472-478.

Segue la partitura del melologo con numerazione delle pagine autonoma.



Trasposizioni di linguaggi
Poesia e musica

Al confine fra poesia e musica
Due esperimenti leopardiani / 2018 – 2019

Rosario Diana

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

L'Infinito di Leopardi

melologo per tre voci recitanti, viola, violoncello

PROGETTO COMPOSITIVO – PARTITURA MUSICALE

agosto 2018 – marzo 2019

testi

Giacomo Leopardi

progetto e musica

Rosario Diana

PARTITURA

a Giancarlo Turaccio

Comporre è soprattutto l'arte di inventare
un pensiero musicale e di realizzarlo adeguatamente

ARNOLD SCHÖNBERG¹

Legenda

1.

In generale il parallelismo fra le Voci e gli Archi, espresso graficamente nella partitura, va inteso in senso indicativo. Ciò significa che nel corso dello svolgimento delle singole sequenze – quando non richiesto esplicitamente – non è necessario che una determinata parola venga pronunciata in corrispondenza di una certa battuta musicale. Invece gli attacchi simultanei fra Voci e Archi o i loro incontri puntuali – sempre segnalati da inizi di battuta o da linee tratteggiate e frecciate (cfr. *infra*) – vanno rigorosamente rispettati. I momenti di arrivo (chiusura di una sequenza o di un suo frammento) sono più liberi: Voci e Archi potranno anche non concludere in concomitanza, derogando alle prescrizioni della partitura e affidandosi ai tempi interpretativi e ritmici della declamazione e della esecuzione. Al contrario, tutti i punti in cui viene esplicitamente imposto un *tacet* all'intero ensemble, quale condizione per un nuovo attacco, devono essere eseguiti alla lettera. Gli Archi non devono mai usare il vibrato.

2.



Senza tempo per gli interpreti musicali. Da eseguire in riferimento a una parola o a un punto segnalati con linea tratteggiata e frecciata.

3.



Incontro/attacco delle Voci e degli Archi in un punto specifico della partitura.

4.



Momento di arrivo *ad libitum*: prima del nuovo attacco Voci e Archi devono tacere.

5.



Questi segni lineari di pausa per le Voci vanno intesi rigorosamente.

¹ *Sull'insegnamento della composizione oggi* (1929), in ID., *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a cura di I. Vojtech, tr. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1974, pp. 95-98, qui p. 96.

Per le Voci

I singoli segni – riferiti alle intenzioni comunicativo-espressive e all'intensità della voce – valgono finché non vengono annullati e sostituiti con nuovi simboli.

6.

aff.

Affabulante

7.

conc.

Concitato

8.

expl.

Esplicativo

9.

lir.

Lirico (senza retorica)

10.



A voce piena

11.



A mezza voce

12.



Sussurrato

13.

γ 3

Queste pause sono indicative. Vanno intese come un respiro breve e uno un po' più lungo

III.

14.

Le indicazioni nn. 6-12 possono comparire anche in combinazione fra loro

15.

La partitura fornisce prescrizioni generali sul registro vocale e le intenzioni comunicative, che vanno rispettate. Invece, tranne qualche raro caso (es.: battute finali), non si danno indicazioni dinamiche precise. Questo perché sin dall'inizio si è pensato a *performer* che fossero attori-lettori, quindi abituati a una certa libertà di interpretazione, che si autodelimita in ragione del tenore concettuale e della tonalità affettiva dei testi da mettere in esecuzione. Ciò che però il concertatore deve ritenere inderogabile e della massima importanza è la piena fusione delle voci tra di loro e con la musica, che non va mai intesa – in nessun punto – come un mero accompagnamento della lettura. Suono e parola sono qui due componenti che devono integrarsi reciprocamente e partecipare a pari titolo alla composizione del tutto

I. Introduzione

I. Voce
femminile

II. Voce
maschile

III. Voce
femminile

$\text{♩} = 92$ SOBRIANTE...

Viola

Violoncello

Handwritten musical score for Viola and Violoncello. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 92. It features a key signature of one flat (B-flat). The Viola part starts with a whole rest, followed by a half note B-flat, a quarter note G, and a half note F. The Violoncello part starts with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note F, and a half note E. Both parts include dynamic markings (p, mp) and articulation (accents). The Viola part has a circled '3' above a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a '3' above a triplet of eighth notes (B, C, D). The Violoncello part has a circled '3' above a triplet of eighth notes (B, C, D) and a '3' below a triplet of eighth notes (E, F, G). There are also handwritten notes 'al violoncello' and 'p' near the end of the score.

I. V.

II. V.

III. V.

Vla.

Vlc.

deuto

3

al portello

6

sospeso

al portello

F

P

sospeso

F

P

I. SEQUENZA

I. V.

II. V.

III. V.

Vla.

Vlc.

$\text{♩} = 92$

⑨

molto leggero e gracioso

marcato

mf

mf

mf

aff.

Alle volte 7 Parti =

I. V.

II. V.

III. V.

Vla.

Vlc.

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score consists of five staves. The top three staves are labeled I. V., II. V., and III. V. and contain long horizontal lines, indicating they are silent. The fourth staff is labeled Vla. and the fifth is labeled Vlc. The Vla. staff contains a melodic line with eighth notes and rests, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vlc. staff contains a bass line with eighth notes and rests, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). A circled number '32' is written above the Vla. staff. A dynamic marking 'mf' is written below the Vla. staff. The score is written on a single page with a vertical line down the center.

I. V.

ma desidero una veduta ristretta...

aff.

II. V.

una veduta ristretta e continua in certi

III. V.

Vla

Vlc

The musical score consists of five staves. The top three staves (I, II, III) are for Violins. The fourth staff is for Viola, and the fifth is for Violoncello. The score is handwritten and includes various musical notations: notes, rests, slurs, and dynamic markings. A circled number '45' is written above the first measure of the Viola staff. The dynamic marking 'mf' is written at the bottom right of the page.

NETTO

I. V.

II. V. *modi*

III. V.

espl.
La ragione 3... è il desiderio dell'infinito...

18 ♩ = 92

pizz.

Vla. $\text{B} \frac{2}{4}$

Vlc. $\text{G} \frac{2}{4}$

I. V.

II. V.

III. V.

Vla

Vle

espl.

il fantastico..

espl.

... perché allora... in luogo della vista...

in luogo della vista 3. lavora l'immaginazione.

The image shows a handwritten musical score on five staves, labeled I.V., II.V., III.V., Vla, and Vle. Each staff contains a single horizontal line with vertical bar lines at the beginning and end, representing a measure. The annotations are as follows:

- I.V.:** A horizontal line with a vertical bar at the end. Above the line, the word "espl." is written.
- II.V.:** A horizontal line with a vertical bar at the end. Above the line, the text "... perché allora... in luogo della vista..." is written.
- III.V.:** A horizontal line with a vertical bar at the end. Above the line, the text "in luogo della vista 3. lavora l'immaginazione." is written.
- Vla:** A horizontal line with a vertical bar at the end. To the left of the line, the number "3:" is written.
- Vle:** A horizontal line with a vertical bar at the end. To the left of the line, a stylized symbol resembling a "G" with a dot is written.

At the top right of the page, there are two more annotations: "espl." and "il fantastico..".

MODERATAMENTE CONCLITATO

ff. CON MISURATO ENTHUSIASMO,

L'anima s'immagina quella che non vede...

I. V.

II. V.

III. V.

Vla.

Vle.

il fantastico sottomette al reale.

$\text{♩} = 92$ Con moto

f

mf

I. V.

quella siepe,

aff.

ciò che quell'albero

quella torre

e varranda in mano

II. V.

...le nasconde...

III. V.

24

Vla

Vle

The musical score consists of three staves. The top staff (Violin I) contains lyrics and rests. The middle staff (Violin II) contains lyrics and rests. The bottom staff (Viola) contains musical notation. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamics such as *mf* and *aff.*. There are triplets in the Viola part. A circled number 24 is written above the second measure of the Viola part.

I.V. immaginario se la sua vista si estendesse

II.V. spazio immaginario...

III.V. e si Figura cose che non potrebbe...

VI₂ 24

VI₁ pp

I. V.

da per tutto... il reale escluderebbe l'immaginario.

II. V.

espl.
3 Qualunque cosa

III. V.

...poiché il reale...

27

Vla.

Vlc.

f *mf*

espl.

l'idea dell'infinito

I. V.

II. V.

III. V.

espl.

Così in Filare

... di cui

VI₂

VI₁

30

I. V.

una campana...

in guisa che

II. V.

III. V.

non arriviamo a scoprire la fine

arditamente declive...

Vla.

33

Vlc.

mf

mf

f

mf

Handwritten musical score for five staves, including vocal lines and instrumental parts.

Vocal Lines:

- I. Vo.** *la vista, ... uno spazio di molti secoli, ...*
- II. Vi.** *in certa lontananza non arrivi alla valle, ... l'idea*

Instrumental Lines:

- III. Vi.** (Violin III) - mostly rests.
- VIa.** (Violin I) - melodic line with triplets and dynamics *mp* and *mf*. Includes circled numbers **35** and **36**.
- VIc.** (Violin C) - mostly rests, with a *mf* dynamic marking.

I. V.

II. V.

III. V.

Vla.

Vlc.

di un tempo indeterminato...

dove l'anima si perde?

39

Handwritten musical score for Violins I, II, and III, Viola, and Violoncello. The score includes staves with notes, rests, and dynamic markings. The first three staves are mostly empty with some markings. The Viola and Violoncello staves contain musical notation with notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. A circled number '39' is present in the Viola staff.

II. SEQUENZA

br.

Placido e disteso

Il piacere ch'io provava sempre,

da fanciullo, e anche ora,

I. V.

II. V.

III. V.

$\text{♩} = 92$

Molto legger.

(2)

Vla

$\text{B} \frac{6}{8}$

Vlc.

$\text{G} \frac{6}{8}$

nel vedere il cielo attraverso una Finestra, una porta.

I. V.

II. V.

nel vedere il cielo attraverso una Finestra, una porta.

III. V.

come una pulsazione,

pizz.

Vla.

Vlc.

The musical score is handwritten and consists of five staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, and the bottom two are for Violas and Cellos. The lyrics are written above the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, pp, f), and performance instructions like 'come una pulsazione' and 'pizz.'. The time signature changes from 4/4 to 3/8 and then to 6/8. There are also some circled numbers, possibly indicating measures or rehearsal marks.

I. V.

II. V.

III. V.

Vla.

Vle.

Handwritten musical score for Violins I, II, III, Viola, and Violoncello. The score shows measures 53 and 54. The Violin I part has a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo to *mf*. The Violoncello part has a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo to *mf*. The Viola part has a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo to *mf*. The Violin II and Violin III parts are mostly blank with some wavy lines at the end. The Violoncello part has a "pizz." marking in measure 54. The score is written on five staves with a treble clef for the Violin I and Viola parts, and a bass clef for the Violoncello part. The key signature has one sharp (F#).

come in una pulsazione (53)

(54)

III. SEQUENZA

I.V

II.V

III.V

$\text{♩} = 100$ Deciso

Vcl^o

Vcl^a

IV.

IV.

III

(57)

Vn

Violin staff with musical notation. The staff contains two measures of music. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notes are G4, A4, B4, and C5. The second measure has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are B4, A4, G4, and F4. There are some handwritten markings and a slur over the notes.

Vlc

Viola staff with musical notation. The staff contains two measures of music. The first measure has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notes are G3, A3, B3, and C4. The second measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are B3, A3, G3, and F3. There are some handwritten markings and a slur over the notes.

Tranquillo,

Sempre caro

I.V

II.V

III.V

Vla

Vlc

bus
Sempre caro mi fu quest'anno colle

I.V. *mi fu...*

II.V. *E questa siepe, che da tanta parte Dell'ultimo orizzonte el quando esclode*

III.V. *questa siepe*

(66)

Vla. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vle. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

rallentando

The score for Violin I (Vla.) and Violin II (Vle.) consists of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked with dynamics: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The Violin I part features a melodic line with slurs and accents, while the Violin II part provides harmonic support with chords and slurs. A circled number '66' is placed above the first measure. A *rallentando* marking is present above the final measure, which includes a triplet of notes.

♩ = 60 Tranquillo

conc.
L'immaginazione \int si compiace \int alcune volte \int del circoscritto \int e di non vedere \int

I.V.
II.V.
III.V.

conc.
L'immaginazione si compiace

Vi
Vc

♩ = 60 Come in un arboresc. fantastica.
(69)

pp

ppp arco in "portato"

I.V

più che tanto 3 per potere 3 immaginare. 3

II.V

Interminati Spazi

III.V

alcune volte del circo scritto e di non vedere più che tanto per potere immaginare

Vla

Musical notation for Violin II (Vla) in G major, 3/4 time. The staff contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. A fermata is present over the final measure. The notes include G4, A4, B4, C5, and D5.

Vle

Musical notation for Violin I (Vle) in G major, 3/4 time. The staff contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. A fermata is present over the final measure. The notes include G3, A3, B3, C4, and D4.

f

pp

IV

III.V

III.V

Vla

Vlc

di là ota quella e sovrumani silenzi e profondissimi...

Handwritten musical score for strings and voice. The score includes staves for IV, III.V, III.V, Vla, and Vlc. The vocal line is at the top with lyrics. The string parts include various notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'pp'. A circled number '42' is present in the III.V staff.

I.V

II.V *quiete lo nel pensier mi fingo;*

III.V

Vla

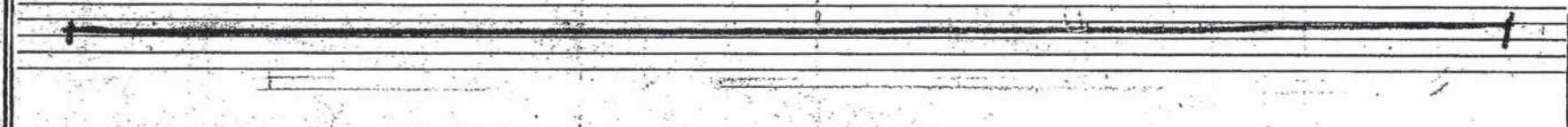
Vle

75

f

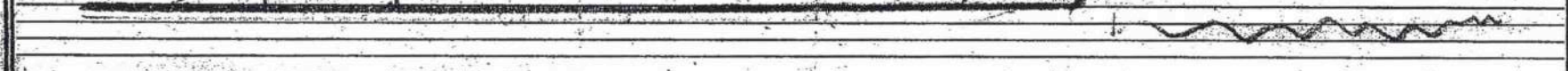
pp

I.V



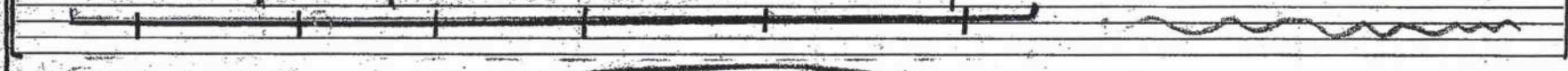
ove per poco il cor non si spaventa

III.V



ove per poco il cor non si spaventa

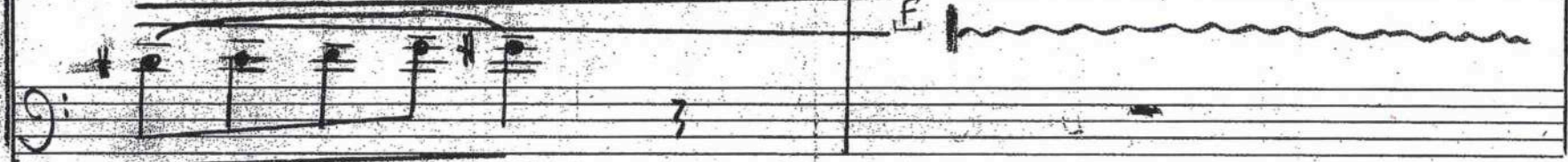
III.V



Vla



Vle



E

IV. SEQUENZA

ti - to - stormir tra queste piante.

luz
E come il vento Odo stormir tra queste piante, io quello Infinito silenzio

I.V

II.V

III.V

78 ♩ = 92

Vla

Vlc

MF

MF

I.V

II.V

III.V

2 questa voce Vo comparando...

bis

Chi vi ha poi eletto che esser infinito sia una

Vla

Vlc

Handwritten musical score for strings and violins. The score includes staves for Violins I, II, and III, Viola, and Violoncello. The lyrics are written above the string staves. The Viola and Violoncello parts feature dynamic markings (mf, p) and articulation (tr). A circled number '21' is present above the Viola staff.

molto legato

Ins

...sovien l'eterno...

I.V

II.V

III.V

sovien l'eterno,

...E le morte stagioni

...E la presente E n'va

...le stagioni morte

87

Vla

Vlc

espl.
 e la presenza e vita, È piacevole per se stesso,
 e il suon di lei.
 l'arco (senza vibrato) a mezza voce, *espl.*
 e il suon di lei... per un'idea vaga ed indefinita

IV
 II.V
 III.V

Vla
 Vlc

I.V. *...lo stormire del vento...*

II.V. *espe. quando fremo confusamente in una foresta,*

III.V. *che desta, ... o tra i vari*

90 ♩ = 92 Legato il più possibile

Vla

Vlc

dissimulare i recuperi verso l'alto con legati in pp

o quando è voluto da Impi,

... o dentro una città crevandosi per le

oggetti di una campagna,...

93

Vla

Vlc

Perocché, oltre la vastità e l'incertezza e confusione del suono,

I.V

II.V *Strade.*

III.V *...non si vede*

(96)

VIa

VIc

mf

I.V
 II.V *giacché il vento non si vede*
 III.V *l'oggetto che lo produce*
 Vla *FF* *stoppato con la sx, producendo un rumore sordo*
 Vlc *FF* *stoppato con la sx, producendo un rumore sordo*

The score consists of five staves. Staves I.V, II.V, and III.V are empty except for a horizontal line and a fermata. Staff II.V has the handwritten instruction "giacché il vento non si vede" above the line. Staff III.V has "l'oggetto che lo produce" above the line. Staff IV.V (labeled Vla) and V.V (labeled Vlc) contain musical notation: a single note with a fermata, followed by a bar line, and then a wavy line representing a sound effect. Both Vla and Vlc have the instruction "FF stoppato con la sx, producendo un rumore sordo" written below the staff.

V. SEQUENZA

tutto molto legato

I.V

br

Così tra questa immensità

s'annega il pensier mio

II.V

III.V

tra questa immensità

il

Vla

Vcl

(99) = 55

legato il più possibile fino alla fine

legato il più possibile fino alla fine

espl.

I.V

L'infinito è un'idea, un sogno, un'illusione; è il nulla, non
il più rapidamento possibile senza sacrificare la nettezza della dizione,

II.V

III.V

miò pensier s'annega

doz

Va

Vc

I. V *una realtà* *il naufragar...* *m'è dolce* *in questo mare*
 II. V *il naufragar...* *m'è dolce* *in questo mare* *rallentando e morendo*
 III. V *il naufragar* *m'è dolce* *in questo mare* *rallentando e morendo*
 VIa *Qui gli archi* *devono assolutamente tacere.* *pizz.* *FF* *lasciar morire la risonanza,*
 VIc *pizz.* *FF*



Trasposizioni di linguaggi

Poesia e musica

Al confine fra poesia e musica

Due esperimenti leopardiani / 2018 – 2019

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno

Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

Imitazione

melologo per due voci recitanti, viola, violoncello e voce registrata

PROGETTO COMPOSITIVO – PARTITURA MUSICALE

marzo – aprile 2019

testo francese

Antoine-Vincent Arnault

progetto e musica

Rosario Diana

testo italiano

Giacomo Leopardi

*Il radicalismo delle Avanguardie, peraltro totalmente necessario...,
aveva dovuto rinunciare alla dimensione della memoria nell'ascolto della musica,
poiché la ripetizione... era stata demonizzata in quanto... troppo collegata al tematismo e alla tonalità...
Ri-suonare, cioè, cioè ripetere nel tempo, ... è una potenzialità fondamentale, ...
decisiva per coniugare la complessità del pensiero compositivo
con una superficie sonora meno ostica fin dal primo ascolto.
E ciò è urgente, per una maggior diffusione della musica del presente e del futuro.*

Alessandro Solbiati¹

¹ *Postfazione*, in R. Diana – L.M. Sicca – G. Turaccio, *Risonanze. Organizzazione. Musica. Scienze*, Editoriale scientifica, Napoli, 2017, pp. 325-327, qui p. 327.



Introduzione

Questo lavoro va inteso come un ulteriore esperimento inserito nel quadro generale della mia indagine (ormai decennale) sulla trasposizione performativa di contenuti filosofici e letterari: indagine che rappresenta il nucleo centrale della Linea di ricerca Ispf-Cnr *Saperi umanistici e linguaggi delle arti*, da me coordinata. Esso si articola in due parti distinte, ma strettamente connesse fra loro:

1. la prima espone il *Progetto compositivo* del melologo, concepito in precedenza quale premessa teorica e guida per la stesura del brano;
2. la seconda è la *Partitura*.

Nel 2019 (3 aprile / 15 maggio) ho tenuto – con Rossella Gaglione – un *workshop* al Conservatorio Statale di Musica di Avellino “Domenico Cimarosa” su “Il processo creativo nel teatro-reading. Una riflessione a due voci”. In quella occasione il melologo fu eseguito dagli studenti del Conservatorio e io ebbi modo di accennare ai criteri compositivi adottati.²

Legenda

TF¹: indica il testo in francese di Arnault, *fonte* di quello leopardiano. L’esponente ¹ ne richiama l’*originarietà*.

TI²: indica il testo di Leopardi. L’esponente ² ne ricorda la *secondarietà*.

PROGETTO COMPOSITIVO

1. *Notizie essenziali sui testi*

Nello *Spettatore straniero* del 1818³ fu pubblicato un saggio intitolato *La Malinconia*, firmato con un pseudonimo: Il Romito della Guiana. In epigrafe a questo scritto compariva una poesia, *La Feuille* [La foglia], composta fra il 1815 e il 1816 da Antoine-Vincent Arnault (1766-1834), poeta, drammaturgo e uomo politico francese, in quest’ultima veste attivo soprattutto durante l’età napoleonica.

Leopardi lesse nella rivista i versi di Arnault (nei quali probabilmente c’era anche una sottile allusione allo smarrimento personale dell’autore conseguente alla caduta di Bonaparte), che evidentemente suscitarono in lui un moto di consentimento per la precarietà e vacuità esistenziali e il destino di morte risonanti – in analogia con la condizione dell’uomo – nell’immagine di una foglia caduta, in balia del vento e prossima alla fine. Non si sa di preciso in quale anno, il poeta recanatese ne fece una versione molto personale, che poi inserì – omettendo ogni notizia sulla fonte

² Organizzato dal Conservatorio di Avellino, il *workshop* fu patrocinato dall’Ispf-Cnr e dall’Associazione culturale Quidra <www.quidra.it>, che ho fondato nel 2018 con la compositrice Rosalba Quindici.

³ XI (1818), 12, pp. 55-59.



originale e sul suo autore – nell’edizione napoletana del 1835 (Starita) dei *Canti*. *Imitazione* fu il titolo assegnato da Leopardi alla breve poesia: una scelta che oscurava il contenuto del componimento e, da un lato, poneva deliberatamente l’accento su una effettiva relazione intertestuale, dall’altro, – proprio non documentando quella relazione – affermava una misurata autonomia creativa di fronte a un prodotto letterario originario, liberamente riplasmato e così ricondotto entro un diverso orizzonte poetico. Naturalmente non è questa la sede per addentrarsi in approfondite interpretazioni e comparazioni testuali. Qui si è messo in luce solo quanto è strettamente necessario e funzionale alla comprensione del procedimento di trasposizione performativa dei materiali letterari.⁴

Si riportano uno a fronte dell’altro: il testo originale di Arnault (settenari / schema aabcbdecdecfggf); per comodità del lettore, la traduzione mia (versi liberi); la versione di Leopardi (settenari ed endecasillabi / schema, a partire dal sesto verso, aabcbdc).

<i>La Feuille</i>	<i>La Foglia</i>	<i>Imitazione</i>
De ta tige détachée, Pauvre feuille desséchée, Où vas-tu? – Je n’en sais rien: L’orage a brisé le chêne Qui seul était mon soutien. De son inconstante haleine, Le Zéphir ou l’Aquilon, Depuis ce jour promène De la forêt à la plaine, De la montagne au vallon; Je vais où le vent me mène, Sans me plaindre ou m’effrayer; Je vais où va toute chose, Où va la feuille de rose Et la feuille de laurier.	Staccata dal tuo gambo, Povera foglia disseccata, Dove vai tu? – Io non lo so: La tempesta ha spezzato la quercia Che era il mio solo sostegno. Con il suo soffio incostante, Lo Zefiro o l’Aquilone Da quel giorno mi fanno vagare Dalla foresta alla pianura, Dalla montagna alla valle; Io vado dove il vento mi sospinge, Senza lamentarmi o spaventarmi; Io vado dove va ogni cosa, Dove va la foglia di rosa E la foglia di alloro.	Lungi dal proprio ramo, Povera foglia frale, Dove vai tu? Dal faggio Là dov’io nacqui, mi divide il vento. Esso, tornando, a volo Dal bosco alla campagna Dalla valle mi porta alla montagna. Seco perpetuamente Vo pellegrina, e tutto l’altro ignoro. Vo dove ogni altra cosa, Dove naturalmente Va la foglia di rosa, E la foglia d’alloro.

⁴ Per una prima fruttuosa esplorazione analitica, cfr. *infra*, *Bibliografia*, sezione *Letteratura secondaria*. Al concetto di imitazione, esaminato in rapporto al problema della traduzione letteraria – da svolgersi in consonanza con lo *spirito* dei testi e non nel diligente rispetto della *lettera* –, Leopardi dedica alcune interessanti riflessioni nello *Zibaldone* (cfr. 12; 1949-50, 19 ottobre 1821; 2134-35, 21 novembre 1821; 2849-51, 29-30 giugno 1823; 4191, 26 agosto 1826).



2. *Struttura generale del melologo*

Nello schema manoscritto, che rappresenta graficamente la struttura generale del melologo (cfr. fig. 1.), il TF¹ compare in basso perché è (per così dire) il *fondamento* del TI². A sua volta, il TI² – secondo modalità che si chiariranno più avanti – sarà il *fondamento* della parte musicale scritta per la viola, la quale (altro *fondamento*) genererà per *imitazione* quella del violoncello.

La distanza fra le entrate delle voci e degli strumenti, che – riferita alla carta quadrettata – potrebbe far pensare a un rapporto proporzionale fra di esse, non andrà intesa in senso così rigoroso. Più semplicemente, si tratterà di attacchi successivi in vari punti del tempo, secondo le prescrizioni indicate in partitura. La struttura *a canone* – ingresso (e nel nostro caso anche uscita) delle varie componenti una dopo l'altra, con imitazioni nella parte strumentale – vuole emulare quell'aspetto della condizione temporale propria dei viventi, secondo cui una vita comincia mentre un'altra si sta sviluppando e un'altra ancora finisce.

3. *TF¹. Allestimento del file audio con la voce registrata*

In sala di incisione il TF¹ sarà registrato – in sussurrato – con tre diverse modalità ritmiche da una *performer* femminile di madrelingua. Sulla base delle intenzioni comunicative ed espressive, si determinerà una velocità media di lettura (seconda entrata), che sarà poi lievemente aumentata (prima entrata) e diminuita (terza entrata). Successivamente le tre piste saranno digitalmente sovrapposte secondo l'ordine di velocità decrescente. Si preparerà, quindi, un *file* audio, la cui diffusione acustica sarà avviata all'inizio dell'esecuzione e terminerà in automatico con la fine del *file* medesimo. Si prescrive la triplice velocità di declamazione per indurre in generale una sensazione di vitalità progressivamente indebolita (la foglia che si stacca dall'albero, in breve tempo si dissecca e muore) e di sfilacciamento verso la conclusione del sussurrato nel suo insieme (le voci, infatti, non solo tacciono, ma diventano anche più lente).

Preferisco la voce femminile perché congrua con la “protagonista” della poesia: la foglia. Non prevedo una voce maschile – come nel TI² – perché voglio conservare l'unitarietà dell'originale nella sua veste ampia di *fonte*.

Il sussurrato è stato scelto per due ragioni:

- a in primo luogo, perché è una dinamica molto lieve, che non interferisce con la recitazione in italiano;
- b. in secondo luogo, perché si presta efficacemente a rappresentare il TF¹ quale *fondamento* del TI². Il sussurrato/TF¹ è (per usare, con una certa *ironica* inattualità, un termine filosofico desueto) *sostanza*: è ciò che *sta sotto* la voce piena/TI² come sua base e fonte ispiratrice/generatrice.

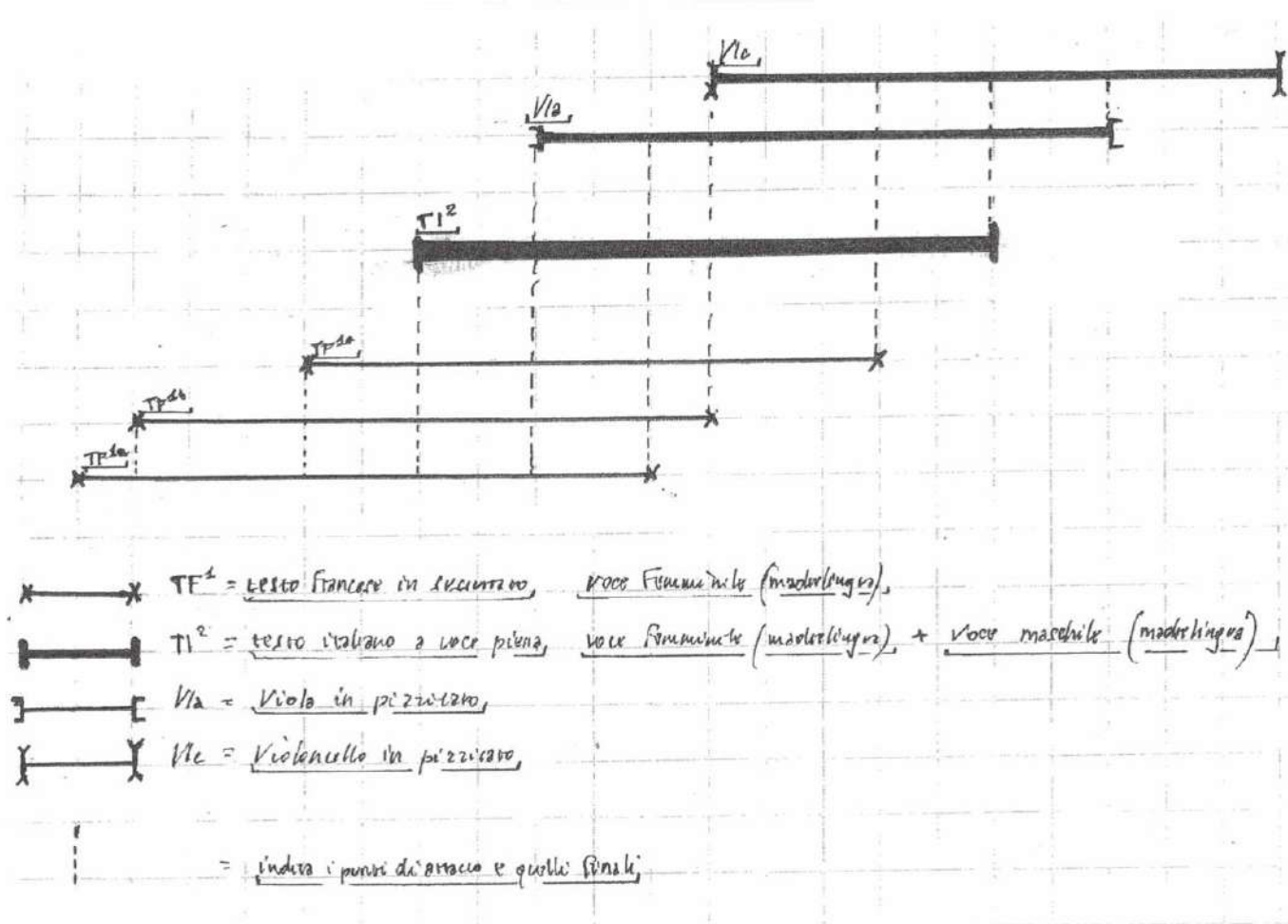


Figura 1.



4. *TI*²

Il *TI*² sarà declamato a voce piena da due *performer* di madrelingua: un uomo (preferibilmente voce profonda, da basso) e una donna (preferibilmente voce scura, da contralto). È opportuno avere una voce maschile a cui affidare la domanda iniziale (poi ripetuta dopo), perché l'interrogare viene da un *altro* generico e non può essere affidato alla voce femminile, che interpreta la foglia. Avere due voci consente, inoltre, di far interagire due diversi timbri vocali e registri intenzionali. A proposito di questi ultimi:

- a. la *voce maschile* dovrà essere in generale *sollecita ed empatico-simpatetica* con la condizione esistenziale della foglia;
- b. la *voce femminile* dovrà esprimere in generale *spaesamento, senso (consapevolezza) della caducità e progressivo spegnimento* (staccata dal suo albero, la foglia *perde vita* progressivamente);

Ulteriori indicazioni vengono fornite nella breve premessa inserita nella partitura (cfr. *infra*, p. 2).

5. *Ripartizione del TI*² *fra i due performer*

VOCE MASCHILE	Lungi dal proprio ramo, Povera foglia frale, Dove vai tu?
VOCE FEMMINILE	Dal faggio Là dov'io nacqui, mi divide il vento. Esso, tornando, a volo Dal bosco alla campagna Dalla valle mi porta alla montagna. Seco perpetuamente Vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro.
VOCE MASCHILE	Povera foglia frale, Dove vai tu?
VOCE FEMMINILE	Vo dove ogni altra cosa, Dove naturalmente Va la foglia di rosa, E la foglia d'alloro.

Come si vede, nel testo approntato per il melologo la voce maschile ripete la domanda: un espediente per intensificare la tensione drammatica.



6. *Generazione delle altezze e del gesto fondamentale per la viola a partire dal TI²*

Per selezionare le *altezze* – da trattare secondo principi organizzativi di tipo atonale (senza ricorso a tecniche estese) –, si adatterà un criterio che definirei *estrinseco*.⁵ Si riprodurrà il TI² secondo un parametro (*file Word, font: Times New Roman / corpo 12*) e si ricaveranno i suoni ricorrenti nel brano dalla lunghezza dei versi, sovrapponendo alle loro estremità un pentagramma con la chiave di contralto, propria della scrittura violistica (cfr. la fig. 2). Non si è ritenuto necessario far ricorso alle classiche tecniche moltiplicative del materiale originario (moto inverso, retrogrado e inverso del retrogrado).

Considerata la brevità del brano, ho avvertito spontaneamente l'esigenza di assegnare alla viola un gesto "fondamentale", immutato dall'inizio alla fine. Se è vero che il TI² è la celebrazione mesta dell'insensatezza e della caducità di tutte le cose, allora è altrettanto vero – almeno a mio modo di vedere e sentire – che il suono più precario per un arco è il *pizzicato* (la sua durata è indeterminata – perché non dipende dall'arcata dell'esecutore – e talvolta dà l'impressione di non conservare la giusta intonazione). Tutta la parte per viola sarà, dunque, in *pizzicato*. Come si vede, questa decisione è stata presa in base a un criterio *intrinseco*.

7. *Connessione della componente testuale con quella musicale*

Come si è già osservato, il titolo del TI², *Imitazione*, è metapoetico: non sintetizza il tema della poesia, ma enuncia una relazione intertestuale; dichiara esplicitamente che impulso e procedimento poetici non sono originali, ma derivati a partire da un testo di cui non si forniscono i dati (il TF¹). Però il titolo – oltre che metapoetico – è anche metamusicale, poiché evoca altrettanto esplicitamente una tecnica compositiva consolidata da una tradizione plurisecolare: quella fondata sulla *imitazione* delle parti, un metodo creativo che attraversa stili ed epoche diverse e giunge fino alla galassia della musica contemporanea.

In sostanza, il titolo del TI² costituisce il centro unificante e propulsore di questo lavoro nel suo complesso. Vi è, infatti, un rapporto di:

- a. *imitazione musicale* fra le parti in sussurrato;
- b. *imitazione letteraria* fra il TI² e il TF¹;
- c. *imitazione translinguistica* fra il contenuto del TI² e il *pizzicato* della viola (*criterio intrinseco*) nonché fra la lunghezza dei versi del TI² e le altezze selezionate (*criterio estrinseco*);
- d. *imitazione musicale* fra la parte del violoncello e quella della viola.

⁵ Naturalmente il materiale sonoro così ottenuto va poi ricondotto – nel processo compositivo – alle atmosfere contenutistiche del testo.



Imitazione

Lungi dal proprio ramo,
Povera foglia fra
Dove vai tu? Dal freggio
Là dov'io nacqui, mi divide il vento
Esso, tornando, a v
Dal bosco alla campagna
Dalla valle mi porta alla montagna
Seco perpetuamente
Vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro
Vo dove ogni altra cosa
Dove naturalmente
Va la foglia di rosa
E la foglia d'alloro

← TIMES NEW ROMAN
corpo 12

ALTEZZE DERIVATE

Viola

Figura 2.



8. Generazione della parte musicale del violoncello da quella della viola

Sarà ricavata dalla parte della viola, usando tecniche *imitative*. Anche questa parte sarà tutta in *pizzicato*.

9. Organico strumentale

La scelta è caduta su due archi – la *viola* e il *violoncello* – per le seguenti ragioni:

- a. per poter approfittare del *pizzicato* e della sfumatura di caducità che tale modalità di produzione del suono possiede;
- b. per il loro timbro scuro e meditativo all'interno della famiglia degli archi;
- c. per conservare il medesimo assetto strumentale del melologo *Infinito di Leopardi*, a cui questo lavoro si collega idealmente.

10. Parola e musica

Nel corso del loro svolgimento, la componente vocale e quella strumentale (che entra con la viola in un punto del testo indicato in partitura) si incontreranno in maniera (*relativamente*) aleatoria, in base alle rispettive durate di esecuzione (ogni volta presumibilmente diverse), e non secondo una preordinata corrispondenza puntuale.

La parte musicale vuole proporre un'atmosfera generale congrua con il tema del TI² e con l'operazione intertestuale compiuta in esso dal poeta.

11. Finale delle singole parti e del tutto

Come già osservato in precedenza, le singole parti finiranno una dopo l'altra. Questo dovrebbe suscitare all'ascolto un'impressione di sfilacciamento, concorde con il senso di precarietà e caducità espresso dal TI².

12. Il titolo

I tratti bassi lunghi nel linguaggio informatico corrispondono allo spazio fra le parole. Collocati a sinistra e a destra del termine *Imitazione*, ne fanno una parola potenzialmente preceduta e seguita da un'altra. Nel contesto di questo lavoro – e in evidente complicità con gli intenti leopardiani – alludono alla funzione dinamica e connettiva del titolo, grazie al quale le varie componenti in gioco vengono mosse l'una verso l'altra e in questo modo tenute insieme.



Bibliografia

Edizioni di riferimento per i testi

1. G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Rizzoli, Milano, 2018³.
2. Id., *Canti*, ed. crit. diretta da F. Gavazzeni, 3 voll., Accademia della Crusca, Firenze, 2009⁴.
3. Id., *Opere*, vol. I-II. *Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano, 1971¹⁰.
4. Id., *Canti*, a cura di A. Frattini, La scuola, Brescia, 1960.
5. Romito della Guiana, “La Malinconia”, *Spettatore straniero*, XI (1818), 12.

Letteratura secondaria

(in ordine alfabetico)

6. R. Bacchelli, *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Mondadori, Milano, 1960, pp. 89-96.
7. U. Leo, “Intendimento di una poesia leopardiana”, *Italica*, XL (1963), 1: pp. 35-51.
8. A. Monteverdi, *Una foglia*, in Id., *Frammenti critici leopardiani*, ESI, Napoli, 1967², pp. 49-66.
9. C. Muscetta, *Introduzione*, in F. De Sanctis, *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Einaudi, Torino, 1983³, pp. VII-XLIX, qui pp. XXVIII-XXIX.

Segue la partitura del melologo con numerazione delle pagine autonoma.



Trasposizioni di linguaggi
Poesia e musica

Al confine fra poesia e musica
Due esperimenti leopardiani / 2018 – 2019

Rosario Diana

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

Imitazione

melologo per due voci recitanti, viola, violoncello e voce registrata

PROGETTO COMPOSITIVO – PARTITURA MUSICALE

marzo – aprile 2019

testo francese

Antoine-Vincent Arnault

progetto e musica

Rosario Diana

testo italiano

Giacomo Leopardi

PARTITURA

a Quirro



Confesso che ritengo... «essere in cammino»... una delle caratteristiche più importanti di un periodo musicale vivo, e che lo ritengo a volte più importante di una direzione precisa verso uno scopo determinato.

In fondo, anche noi ci muoviamo senza sapere dove arriveremo.

Arnold Schönberg¹

La voce registrata è di Laura Simonet².

La voce maschile (preferibilmente di basso) esprimerà in generale un'accennata partecipazione empatica alla precarietà esistenziale della foglia. In contrasto con quest'ultima, nel primo domandare trasmetterà un rassicurante senso di solidità di vita, che si incrinerà alquanto nel secondo (nel quale evidentemente – dopo la prima risposta della foglia – si sarà insinuato il sospetto, fondato, che la condizione di caducità sia condivisa).

La voce femminile (preferibilmente di contralto) avrà un andamento venato di lieve sofferenza, come una lenta agonia che si conclamerà solo alla fine (*Vo dove ogni altra cosa, / Dove naturalmente / Va la foglia di rosa, / E la foglia d'alloro*).

In entrambe le voci, però, tutto dovrà essere misuratissimo.

Nel concertare l'esecuzione, si dovranno dosare bene le dinamiche, affinché nessuna delle due componenti (quella testuale e quella musicale) soverchi l'altra.

Nel corso del loro svolgimento, la componente vocale dal vivo e quella strumentale (che entra con la viola in un punto del testo indicato in partitura) si incontreranno in maniera aleatoria, in base alle rispettive durate di esecuzione (ogni volta – si presume – lievemente diverse), e non secondo una preordinata corrispondenza puntuale.

Legenda per le voci:

| = pausa di un secondo

|| = pausa di due secondi

¹ *Manuale di armonia* (1911), tr. it. di G. Manzoni, a cura di L. Rognoni, il Saggiatore, Milano, 2008³, pp. 214-215.

² Il file si può scaricare a questo indirizzo: <http://www.quidra.it/sites/default/files/resources/PTH_2_2022_DIANA_Imitazione_Voce_registrata.zip>.

Attacco al 45° secondo della voce ripresentata

VOCE MASCHILE

Lungi | dal proprio ramo, || Povera Foglia | Frate, || Dove vai tu? |

VOCE FEMMINILE

|| Dal Faggio |

VOCE RIBATTUTA

45" pausa

$\text{♩} = 60$

Viol.

$\text{♩} = \frac{2}{4}$

Violon.

$\text{♩} = \frac{2}{4}$

VM

VF Dalla valle mi porta alla montagna. || Seco perpetuamente. Vo pellegrina, || e tutto l'altro ignoro.

VR

Violin I (VI) and Violin II (Vcl.) musical score. The Violin I part (top staff) begins with a circled '4' and contains a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *mf*, and a circled '8' marking a later section. The Violin II part (bottom staff) begins with a circled '4' and contains a bass line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mf*, and a circled '8' marking a later section. The instruction *pizzicato sempre* is written below the Violin II staff.

VM, || Povera Foglia Frate, || Dove vai tu?

VF || Vo dove ogni altra cosa, || Dove naturalmente Va la foglia di rosa,

F

rallentando

VR

Vl

12

Vle

12

VM, 

VF E la Foglia d'alloro. *pp*


e poi morendo

VR

VI



VIc





L'intermedialità tra scrittura e musica A proposito di un recente libro

Rossella Gaglione

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

Nel pur ricco e variegato panorama editoriale è sempre più difficile, al giorno d'oggi, riuscire a trovare lavori che non solo siano preziose testimonianze interdisciplinari volte a sottolineare connessioni tra ambiti di ricerca solo apparentemente distaccati (come quello musicale-musicologico e quello filosofico), ma che siano anche degni di nota per l'approccio critico e insieme analitico, per la conoscenza approfondita dei dettagli biografici e dei contesti socioculturali e l'attenzione non scontata rivolta alle prospettive ideologiche, alle scelte artistiche, all'architettura compositiva, alle linee di continuità tra pensiero e creazione. Franco Gallo e Paolo Zignani sono riusciti, nel loro recente contributo,¹ a coniugare a un'accurata formazione, che ha loro consentito di destreggiarsi tra l'ambito estetico e quello strettamente filosofico, e a una conoscenza della letteratura di riferimento (esempio in tal senso sono sicuramente i lavori di Bertoglio), un approccio metodico e metodologico applicato alla tematica in oggetto: la produzione schumanniana e nietzschiana alla luce dell'intermedialità tra scrittura e musica.

La disamina compiuta prende avvio, nella prima parte, anzitutto dagli aspetti di consonanza tra i due emisferi poetici presi in considerazione, a partire dalle preferenze compositive, stabilendo quindi una sostanziale omologazione (in termini strutturali e come gesto creativo) tra la modalità espressiva aforistica nietzschiana e la scrittura musicale schumanniana, entrambe chiaramente rivoluzionarie e polemiche, entrambe tentativi di emancipazione delle forme estetiche perfettamente inserite all'interno di un contesto culturale in cui comunque viene messa in discussione da più parti l'idea stessa dell'organicità della forma. A proposito di Schumann, l'analisi stilistico-compositiva del *Carnaval* op. 9 conduce, ad esempio, proprio ad una riflessione sia sul rapporto tra una nuova «concezione estetica dell'organicità dell'opera»² e l'unitarietà formale, simbolo della tradizione – alla luce della ricerca di uno stile in grado di esaltare la natura evenemenziale del suono rielaborando opportunamente (e dialetticamente) il materiale musicale –, che sulla figura del musicista, problematizzando quindi quella del genio romantico e insieme la funzione stessa della musica che diventa così non soltanto *medium* espressivo ma proprio «fatto sociale complesso».³

L'inedito e interessante punto di vista di Franco Gallo, che vede un Nietzsche *scrittore musicale* (indicando evidentemente con questa accezione, da una parte, la musicalità dei testi nietzschiani e, dall'altra, le scelte scritturali che mostrano tratti di consonanza con quelle di un compositore di partiture), conduce a un ragionamento intorno ai caratteri propri della scrittura tradizionale – impersonalità, definitività, organizzazione preliminare e sottostante –, superati dal filosofo tedesco, che predilige il radicamento al contesto reale e un approccio variato, sempre sperimentale e – direi pure, per certi versi, e in linea con l'ambito musicale di riferimento – rapsodico.

¹ F. Gallo, P. Zignani, *Nietzsche e Schumann. Musica, scrittura, forma e creazione*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici press, Napoli, 2021.

² *Ivi*, p. 50.

³ *Ivi*, p. 149.



L'attenzione poi si sposta su un'ermeneutica del senso da ricercarsi non in un'al di là meta-testuale ma nelle dinamiche interne agli artifici scritturali, all'insegna della brevità, del contrasto, dell'analogia, dell'iperbole, delle similitudini. Il confronto serrato tra Schumann e Nietzsche porta Gallo, perfettamente consapevole degli accertati riferimenti biografici in merito all'influenza del primo sul secondo, a individuare delle *idee-forza* nietzschiane di chiara derivazione schumanniana:

la valorizzazione della dimensione intrinsecamente culturale e spirituale della musica, la lotta contro il filisteismo non solo musicale, la centralità del nesso musica-poesia, la cardinalità dell'invenzione motivica contrapposta allo sviluppo scolastico della forma, gli emblemi onnipresenti della danza come manifestazione completa della *mousiké* e della maschera come segno ludico e critico basilare anche per la comprensione autocritica di ogni sforzo culturale.⁴

Il dialogo ideale serratissimo tra Nietzsche e Schumann, costruito in modo accurato in questa prima parte del testo con dovizia di dettagli, che pure nulla sottraggono alla dinamicità interna alla produzione filosofica (del primo) e musicale (del secondo), si conclude con una giusta e pertinente (ma soprattutto necessaria – in un testo del genere –) riflessione intorno alla natura eminentemente pratica che accomuna filosofia e musica: alla dimensione del *praktein* è subentrata solo successivamente quella sedimentativa del *theorein*; entrambe le discipline nascono, infatti, prima che da una dimensione di configurazione *teorico-teoretica*, da un *gesto*, da un'azione, da una *prassi* – l'agire riflessivo (nel primo caso) e la pratica strumentale o vocale (nel secondo caso) – e di sicuro è questo *seme germinativo*, attivo e concreto, che deve essere sempre preservato nella dimensione dottrinale; di fatto la filosofia si «apparenta a una tecnica d'uso, che si impara solo provando a praticarla; proprio così come si impara, d'altronde, a suonare uno strumento».⁵

Nella seconda parte del testo, dal titolo *Musica, dissonanza e critica della forma tra Schumann e Nietzsche*, Paolo Zignani a partire dalla funzione della musica e della scrittura connessa alle possibilità proprie del linguaggio (musicale e filosofico) di trasformazione delle forme, di espressione del senso e di creazione illimitata e perciò virtuosa di dissonanze (sia rispetto al contesto storico di riferimento sia dal punto di vista strettamente compositivo-stilistico), amplia l'orizzonte del discorso e include – tra le altre – alcune riflessioni sulla nozione di «suono fondamentale»⁶ e scientificità applicata all'arte compositiva in Rameau, sui giochi letterari e le strategie narrative di Wackenroder e Berglinger. Passando poi attraverso un approfondimento della dialettica basata sulla distinzione tra significato e senso, e in particolare tra «il significato di un senso di una partitura, legato alla sua esecuzione, e il suo senso culturale, che giunge a liberare la musica dallo stesso condizionamento del suono in quanto fenomeno meramente fisico»,⁷ si approda nuovamente all'analisi del *Carnaval* inteso qui come un contenitore complesso e variegato che unisce in sé il comico, il bizzarro, l'onirico. Oltre a quest'opera cardine di Schumann, infatti, gli altri fili che si intrecciano nella tessitura analitica di questa seconda parte sono pure i *Papillons* e i *Kreisleriana*. Prendendo a prestito la semantica del termine *Papillons* (farfalle), Zignani offre una lettura interessante e inusitata del capolavoro compositivo schumanniano, che viene interpretato come insieme di «idee musicali con l'andamento oscillante, su e giù, tipico delle

⁴ *Ivi*, p. 182.

⁵ *Ivi*, p. 198.

⁶ *Ivi*, p. 205.

⁷ *Ivi*, p. 264.



farfalle, o anche frasi in crescendo e poi in diminuendo, rappresentate con forcelle figurativamente simili ad ali di farfalle».⁸ L'intermedialità tra musica e filosofia è qui chiaramente evidente anche nell'approccio ermeneutico alla partitura.

Il «viaggio avventuroso nel negativo»⁹ che conduce, per il demonico, fino al sublime (raggiunto si grazie al virtuosismo intellettualistico), permette all'autore di occuparsi – in particolare nella parte dedicata a Nietzsche e alla critica dell'intellettualismo in musica – della dissonanza nel suo essere un dato fondamentale antropologico prima ancora che acustico (poiché è da essa che, come una lacerazione, l'uomo trae energia e forza), nel suo rapporto con la metafisica (a cui pure la musica è legata) e nella sua funzione euristica. Un ragionamento intorno al ruolo della musica nel pensiero nietzschiano non poteva non soffermarsi sulla dialettica tra apollineo e dionisiaco, sulla polemica con Wagner e sulle considerazioni del filosofo intorno alla musica come *medium* di persuasione e tecnica psichica.

Il lavoro a quattro mani si conclude con una riflessione oculata sui punti di contatto e divergenza tra Nietzsche e Schumann, ma va anche oltre questo confronto, perché arriva a toccare e a intrecciare temi profondamente complessi ma necessari da affrontare: il legame tra suono e pensiero, le dinamiche emozionali tra artista, opera d'arte e pubblico, i fattori che entrano nella *poiesis*, e per ultimo (ma non per importanza) la relazione tra musica e filosofia.

L'auspicio è che anche altri studiosi possano percorrere sentieri affini a quelli di questo libro, così da mostrare quanto sia prezioso il dialogo interdisciplinare e quanto possa essere formativo e arricchente per l'ambito estetico e filosofico (ma non solo!), poiché consente di aprire nuovi e inusitati itinerari interpretativi.

⁸ *Ivi*, p. 277.

⁹ *Ivi*, p. 272.



Omaggio a Stravinskij A cinquant'anni dalla morte

Benedetta Tramontano

Accademia di Belle Arti di Napoli

Breve nota redazionale

Per commemorare la figura gigantesca di Igor Stravinskij (1882-1971) a cinquant'anni dalla scomparsa, la nostra rivista ha commissionato a Benedetta Tramontano – promettente allieva della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, finalista al Premio Nazionale delle Arti 2021 – una serie di illustrazioni dedicate al compositore russo (tecnica usata: matita carboncino e acquerello).

La ringraziamo per aver accettato l'invito.

Abbiamo voluto punteggiare le singole immagini con alcune incisive parole di Stravinskij e di Bruno Maderna.

La Direzione e la Redazione



La gente si ostina a cercare nella musica qualcosa di diverso da ciò che essa è in realtà. L'importante per costoro è sapere cosa la musica esprime e cosa l'autore avesse in animo quando la compose. Non giungono a comprendere che la musica è un fatto a sé, indipendentemente da ciò che essa può suggerire loro.¹



¹ I. Stravinskij, *Cronache della mia vita* (1935), tr. it. di A. Mantelli, Feltrinelli, Milano, 2013³, p. 160.



La maggior parte delle persone ama la musica in quanto intende trovarvi emozioni come la gioia, il dolore, la tristezza, o un'evocazione della natura, o lo spunto per sognare, o ancora l'oblio della "vita prosaica"... Sarebbe ben poca cosa la musica, se fosse ridotta a questo.²



² *Ibid.*



Io considero... la musica, per la sua stessa essenza, impotente a “esprimere” alcunché: un sentimento, un’attitudine, uno stato psicologico, un fenomeno naturale, o altro ancora. L’“espressione” non è mai stata la caratteristica immanente della musica... Se... la musica sembra esprimere qualcosa, si tratta di un’illusione non di una realtà.³



³ *Ivi*, p. 58.



*Ha scritto musica meravigliosa, nonostante le estetiche.*⁴



⁴ B. Maderna, *Un cittadino del mondo* (1971), 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, pp. 414-415, qui p. 414.