

Seminario di filosofia. Germogli

L'A-STANZA/IN-STANZA DEL SUONO NEL GIOCO DEI SIGNIFICATI Qualche spunto ermeneutico tratto da *Il significato della musica* di Marius Schneider

Gianfranco Gavianu

Le considerazioni di Marius Schneider presenti in *Il significato della musica*¹ sembrano trovare puntuali riscontri in alcuni testi fondamentali della poesia occidentale al cui interno schiudono illuminanti possibilità ermeneutiche. Il nucleo essenziale delle riflessioni del grande musicologo sembra insistere sulla priorità dell'articolazione fonica, del "canto", rispetto ai referenti e ai significati. Dimostrato con un'ampia ricchezza di riscontri, questo dato storico-antropologico si manifesta in tutte le culture umane così come nell'evoluzione del figlio dell'uomo: in una prospettiva sia filogenetica sia ontogenetica.

Avvalendomi delle indicazioni del professor Carlo Sini, proposte negli incontri del Seminario di quest'anno, e dei preziosi spunti offerti dal complesso e arduo capitolo *Musica e metafisica: l'armonia delle sfere* dell'opera citata, proporrei qui l'esame di tre momenti del *poiein* della nostra cultura, accomunati dal loro ruotare attorno alla parola-suono-concetto di "gloria". Gli autori a cui farò riferimento sono Dante, Stéphane Mallarmé ed Eugenio Montale; i testi, i seguenti: le strofe iniziali del primo canto del *Paradiso*, la mallarmeana *Prose pour Des Esseintes*, il celebre testo *Voyelles* e infine *Gloria del disteso mezzogiorno*, una lirica del giovane Montale di *Ossi di seppia*. A coronamento del germoglio proporrei una riflessione su *Voyelles* di Arthur Rimbaud.

L'ipotesi da cui muovo è che un ricorrente nucleo concettuale neoplatonico percorra e unifichi sotterraneamente, quale onda sonora e fiume carsico, l'atto del poetare dell'Occidente pur nella frammentazione di infiniti rivoli.

Nel capitolo precedentemente richiamato, Schneider, dopo un dotto e ampio *excursus* in cui coniuga riflessioni musicali attinte alla cultura indoiranica e alla filosofia greca, citando l'egittologo francese Ch. E. Ruelle², riporta il canto sillabato dei sacerdoti egizi in cui le vocali sono congiunte ai pianeti e alla scala musicale fissata dal musicologo e matematico greco Nicomaco di Gerasa (I-II sec. d.C): «*Ti invoco, Signore, con questo inno, lodo la tua Gloria A E I O Y Ω Ω Ω*».

Due aspetti racchiusi di questa invocazione intendo da subito evidenziare: il ricorso alla sequenza vocalica e le nozioni essenziali di *inno*, *lode*, *gloria* che sono, a mio giudizio, sottese ai testi degli autori da me citati.

Quanto alle modalità dell'invocazione, ciascuna vocale – sottolinea Schneider – corrisponderebbe sia a un astro dello zodiaco sia a una nota della scala diatonica nicomachea, seppur con qualche differenza di attribuzione che vede contrapposte le ipotesi di Plutarco e Porfirio. Le speculazioni di entrambi sono riconducibili alle grandiose raffigurazioni del passo della *Politeia* platonica sul mito di ER, uno dei fuochi da cui il sentiero luminoso che percorriamo quest'anno ha preso le mosse. Riflettendo sul luogo platonico in questione, in particolare sul canto delle sirene che negli otto cerchi disposti attorno al fuso ruotante nel grembo della Necessità, pronunciavano note il cui susseguirsi corrispondeva alla serie vocalica del greco antico, Schneider evidenzia come l'espressione platonica che designa il manifestarsi del loro canto, *πλατύτατον τὸν τοῦ χεῖλου κύκλον*, alluda a un progressivo dischiudersi delle labbra, che corrisponde all'articolarsi successivo delle vocali dell'alfabeto greco. A conferma del nesso vertiginoso e sconvolgente tra filogenesi e ontogenesi, tra alta cultura religioso- filosofica e filastrocche popolari, glossolalie in-fantili, Schneider riporta una canzone spagnola destinata ai bambini in cui echeggiano le stesse cinque vocali: «*Más sabe el lindo oso que tu*». Del resto è facile rilevare che i primi fonemi che il *fans* pronuncia sono le vocali.

La dimensione dell'"inno" e della "lode-lauda" è profondamente radicata nella cultura religiosa medievale e inevitabilmente in Dante. Leggiamo dunque il folgorante inizio del *Paradiso* dantesco in cui l'inno alla divinità viene formulato con un endecasillabo in cui echeggia l'antica parola utilizzata dai sacerdoti egizi:

«*La gloria di colui che tutto move...*».

¹ M. Schneider *Il significato della musica*, trad. dal tedesco e dal francese di A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trevisano, Rusconi, Milano 1970.

² Ch. E. Ruelle, *Le chant des sept voyelles grecques*, in «*Revue des études grecques*», 1889, II, p. 38.

Ma non basta: se crudelmente dissezioniamo il verso in esame, vi individuiamo non a caso nell'invocazione sacrificale alla divinità la presenza iterata di tutte le vocali armoniose della nostra lingua:

«LA gLOrIA dI cOIUI chE tUttO mOvE».

Forse un ruolo centrale – sono consapevole dell'azzardo, dell'impudenza ermeneutica – svolge la /I/ che si trova al centro del maestoso endecasillabo e che nell'antica mitologia egizia – rammenta Schneider – evocava «il grido del sole». Tale fonema emerge faticosamente dall'ombra, spezza con violenza l'oscurità della /U/ e aspira alla luce della /A/ che risuona e vibra nell'incipit e che lo racchiude simmetricamente.

In Dante senza dubbio una straordinaria sensibilità per il peso materico dei significanti, la potenza di “senso” in essi racchiusa è costantemente rilevabile: egli poetava direttamente in versi, ubbidendo a un'istintiva τάξις χρόνων, l'ordine dei tempi; il ritmo del suo pensiero poetante nasceva, si traduceva, senza le mediazioni razionalistiche della prosa, nel canto delle terzine. D'altra parte un'esaltante sequenza congiunge, in una gioiosa ghirlanda, Nicomaco, Proclo, Severino Boezio e Dante, che educò la sua giovinezza filosofica sul *De Consolatione philosophiae*.

L'*Exsul immeritus* manifesta sempre, del resto, una sensibilità acutissima per la dimensione fonosimbolica della lingua nell'imperiosa dialettica tensionale tra ineffabile ed effabile che anima soprattutto il *Paradiso*³. Infatti nello stesso primo canto quando celebra il suo progressivo avvicinarsi e dissolversi nell'assoluto con una festa di allitterazioni in /s/sorda: *Perché appreSSando Sé al Suo deSire...*⁴. Molti secoli dopo, riferendosi alla lingua francese, Mallarmé rilevò che la /s/, sia nella sua struttura fonica sia come grafema, «...est la lettre analytique dissolvante et disséminante, par excellence...»⁵. Nel canto dantesco il frantumarsi dell'*io*, il suo gioioso dissolversi nel tutto, si concreta poco prima in una disseminazione monosillabica, in una stupefatta sillabazione: «*Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende*». Al vertice del lucido, sistematico, razionalismo tomistico-aristotelico strutturato nell'implacabile procedere dei sillogismi che percorrono «lo sacro poema» rampolla e s'impone dunque un infantile balbettio fonico, ritorno all'Uno, resa incondizionata, frutto di un'umiltà che si apre alla grazia. La linea agostiniana che perdura nel Francescanesimo e culmina in Bonaventura di Bagnoregio sembra imporsi, senza rinnegarlo, al razionalismo di Tommaso d'Aquino. Come universalmente noto, Dante, ricollegandosi alla tradizione platonico-agostiniana, postula la musica delle sfere celesti e celebra in particolare in questo canto una grandiosa sintestesia di suoni e luci, negata severamente da Aristotele e dall'Aquinata.

Il frantumarsi del canto dantesco in balbettamento estatico trova un illustre antesignano del mondo morale, Jacopone da Todi, dotato di un temperamento impetuoso e mosso da una radicalità etica non molto dissimili dal Fiorentino, in una composizione in cui esalta, nella forma della lauda, dell'inno religioso, l'estasi mistica «*O Jubelo de core*», evoca il “balbettio” a cui è spinto nel momento dell'*excessus mentis* l'animo del mistico: «*Quando iubel se scalda / sì fa l'omo cantare; / e la lengua barbaglia / e non sa que parlare*»⁶. Senza dubbio rispetto alla sconvolgente violenza sacrificale, alla maestosa pienezza, alla solenne ritualità degli inni vedici RigVeda, assistiamo qui a uno slancio dimidiato e impoverito: nella tradizione occidentale in seguito alla cesura veificatasi nell'“epoca assiale” tra l'VIII e il III sec a. C., secondo la suggestiva ipotesi di Karl Jaspers⁷, si sarebbe frantumata, in diverse culture fondate sulla riflessione, l'unità mitopoietica di Oriente e Occidente. Nel nostro orizzonte culturale sembra non esserci reciprocità tra il “divino” e l'“umano”: il che riformulato in altro modo significa che l'*io* dell'uomo occidentale, lacerato e scisso, è una «coscienza infelice» destinata a un interminabile calvario analitico; i suoi saperi sono frantumati e dispersi, hanno perduto quella che Hegel definì la «Potenza dell'unificazione» [*Die Macht der*

³ Tale dialettica sembra coerente con le considerazioni svolte sulla elusività, sull'inattingibilità di Prajapati, che si manifesta come suono, eco sonora e che può essere evocato solo all'interno del linguaggio: da un qui che presenzializza l'altro da sé e, nel momento stesso in cui lo nomina, lo perde trasformandolo in segno: un *hic et nunc* da cui la divinità immediatamente si sottrae eclissandosi in un insondabile altrove, seppur la fragile ma imperitura traccia di questa tensione permane: la parola, il dettato poetico, tutto quel che siamo. In una dimensione “orizzontale”, immanente, stessa inattingibilità del “questo qui ed ora”, animata da una tensione dialettica, si coglie nell'esordio sinfonico della *Fenomenologia* hegeliana a proposito delle illusioni della “certezza sensibile”. Considerazione non dissimili svolge Mallarmé, conoscitore non superficiale di Hegel, sul “fiore” che, evocato, si rivela come l'*assente* da ogni mazzo.

⁴ Nel toscano la /s/ intervocalica è sempre sorda.

⁵ Cfr. S. Mallarmé, *Note in Oeuvres complètes*, Bibl. De la Pléiade, Paris p. 855.

⁶ Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Roma-Bari 1974.

⁷ Cfr. K. Jaspers *Origine e senso della storia*, (tit. or. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*), 1949.

Vereinigung]: è la sfida del progetto transdisciplinare che Mechri, in solitaria veglia nell'attuale deserto delle molteplici specializzazioni, persegue⁸.

Dante, muovendo da una visione saldamente unitaria e potentemente sintetica dell'uomo nel cosmo, forse ci è d'aiuto; non disdegna di riconoscere la necessaria violenza dell'"atto sacrificale" legata – come vuole Schneider – all'*inno* che permette di congiungere mondo terreno e mondo celeste. Mi riferisco alla reinterpretazione del mito di Marsia, il cui feroce, chirurgico scuoiamento operato da Apollo potrebbe alludere all'atto sacrificale imposto dal "trasumanar", dall'oltraggio, etimologicamente l'andare "oltre" l'umano. Dante infatti invoca la Divinità perché su di lui operi con la stessa violenta energia con cui trasse il superbo satiro «*dalla vagina delle membra sue*». Ora il nesso tra musica-canto, strumento musicale e sacrificio come mediazione tra l'umano e il divino è più volte sottolineato da Schneider⁹.

Il moderno, sebbene disperatamente vi aspiri, sembra aver definitivamente perduto la possibilità della forma dell'"inno" che presuppone la continuità tra divino e umano, la "totalità". A distanza di secoli Stéphane Mallarmé, in tutt'altro contesto storico-culturale, in una strofa della *Prose pour Des Esseintes* così scrive: «*Gloire du long désir, Idées / Tout en moi s'exaltait de voir / La famille des iridées / Surgir a ce nouveau devoir...*». In uno stato spirituale di tesa esaltazione animata da un lungo desiderio l'io poetante, pur consapevole che la trascendenza è vuota, metaforizza con la stessa parola utilizzata da Dante «Gloire», la gioia della conquista dell'Idea, dell'assoluto. La magia mistica dei suoni sembra progressivamente elidere, cancellare i significati pur non contraddicendoli: le rime ricche o dissimulate che sembrano farsi beffe dei significati, utilizzandoli strumentalmente come semplice impalcatura funzionale a celebrare il proprio trionfo: «*de voir: devoir; Idées:i(ri)dées*». Si rilevi inoltre il rincorrersi del gruppo fonico /ir/ e della vibrazione luminosa delle /r/: «*GloIRe-désIR-voIR-IRIdées/SurgIR/devoIR*». Osservo che anche qui compare, acuto, sottile e vibrante di luce, il fonema /I/, definito dagli Egizi, come precedentemente ricordavo sulle orme di Schneider: «il grido del sole»¹⁰.

Il nostro Montale sembra oscuramente riecheggiare tale "grido" componendo nei suoi anni giovanili una lirica-inno che ha un *incipit* entusiastico «*Gloria del disteso mezzogiorno*». In questo testo è difficile non associare la "gloria" alla luce e alla "gioia"¹¹ che invade il poeta che qui contempla l'av-venimento del sole meridiano. Se leggiamo per intero la quartina, troviamo conferma a tale ipotesi interpretativa: «*Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi, / e più e più si mostrano d'attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe*»: il mondo dei fenomeni si dissolve progressivamente nella luce. Occorre precisare che Montale, laico e scettico, si preclude la possibilità di trascendere la dimensione fenomenica: la seconda quartina ci riconduce a una terra desolata, lontana dalla luce e in cui il sole opera un effetto distruttivo, di inaridimento: «*Il sole, in alto, - e un secco greto...*». Tuttavia, a conclusione della lirica, quasi a definirla come un «inno spezzato», teso a una mallarmeana «trascendenza vuota», compare la parola «gioia» che assuona con «gloria», anche se questo stato d'animo è circoscritto a un'umile condizione di "attesa": «*ma in attendere è gioia più compita*». Non sorprende allora che in *Riviera*, lirica collocata alla fine di *Ossi di seppia*, ricordo qui di sfuggita, Montale si augura forse ironicamente, consapevole dello scacco inevitabile, di poter «...*cangiare in inno l'elegia; rifarsi; /non mancar più*». (mia la sottolineatura)

Agli antipodi di Mallarmé, nel Rimbaud di *Voyelles* il gioco sinestetico della sillabazione vocalica testimonia il perdurare del passato più remoto nella cultura del nostro tempo: l'itinerario della lirica occidentale in uno dei suoi vertici consiste dunque in un percorso a ritroso che rimotiva la presunta arbitarietà dei significanti e in cui il ritorno all'Uno è in-vocato ed e-vocato dai fonemi della nostra infanzia: «*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes*»¹². Ma è soprattutto il verso finale che, nel vertiginoso materialismo mistico rimbaudiano, – mi si perdoni l'ossimoro

⁸ La frantumazione, lo spossamento, l'espropriazione – per usare il lessico marxiano – coinvolgono oggi non solo la cultura ma anche l'io dell'individuo nonché i singoli saperi al loro interno: i frammenti del corpo lacerato di Orfeo, per citare il suggestivo titolo del bel seminario di Tommaso di Dio dello scorso anno, non possono, per ora, essere ricomposti. Th. S. Eliot alla fine della *Waste land* parlava dei «...*fragments I have shored against my ruins*» e concludeva con un'invocazione litanica alla «Pace ineffabile», tratta dalla chiusa di una Upanishad che sembra pertinente ai temi trattati nel Seminario: *Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih shantih shantih*.

⁹ Cfr. in particolare la parte terza di *Il significato della musica* (op. cit) che riporta illuminanti considerazioni sul tamburo quale strumento sacrificale, sull'armonia tra l'uomo e la natura, sulla gioia e la lode quali essenza dell'inno.

¹⁰ Sulla potenza fonosimbolica di tale fonema insiste Dante: non posso non ricordare i luminosi versi 25 sgg. di Paradiso XXIII, ancora una volta non a caso intrecciato con le vibrazioni delle /r/: «*Quando neI plenilunII seRenI / TRIVla RIdè tRa le nInfe etteRne...*».

¹¹ Del resto «gioie», «gemme», «vivi topazi», preziose «pietre cantanti: singende Steine (Schneider)» Dante definisce i beati pervasi di luce.

¹² Cfr. A. Rimbaud *Opere*, a cura di Diana Grange Fiori, A. Mondadori, Milano 1975, p. 112.

– coniuga suono e luce, attraverso una sintassi esclamativa che ha i caratteri non a caso dell'inno, nella sua tensione verso l'Assoluto: «- *O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*».

Ma per giungere a questa esperienza estrema, è per noi moderni oggi dolorosamente necessario il percorso analitico, la fatica del concetto, memori del giudizio sprezzante e forse ingeneroso di Hegel nei confronti dei romantici che volevano attingere l'Assoluto col colpo di pistola dell'intuizione¹³, che pretendevano di porsi intuitivamente e im-mediatamente al centro dell'Essere: insomma non dobbiamo prescindere, ma servirci della Scala di Giacobbe per poi magari liberarcene, senza la certezza hegeliana di essere giunti a una conclusione, consapevoli della κίνησις, della semiosi infinita nel cui vortice siamo coinvolti e in cui vibriamo.

(29 gennaio 2020)

¹³ Cfr G.F.W. Hegel, *Prefazione alla Fenomenologia dello Spirito*, trad. it. a cura di V. Cicero, Giunti/Bompiani, Milano 2017.