

VARIUM

Latenza e epifania di contenuti impliciti attraverso i media delle lingue romanze. Riflessioni didattiche¹

Mario ROSSI, Vienna

Qualche semestre fa mi sono posto il duplice scopo di abbattere le barriere tra diversi istituti che, da qualche decennio, all'università di Vienna sono contigui, ma che hanno ragioni ben più profonde di contiguità e di realizzare una rete di corsi congiunti per tema ma centrati su mezzi espressivi diversi in modo da favorire il dialogo tra discipline che non spesso collaborano sul piano della didattica. Il secondo scopo, la realizzazione di corsi contigui, doveva fungere da esperimento per la prima più profonda contiguità. Il progetto è stato realizzato in modalità diverse rispetto all'ipotesi iniziale per oggettive inerzie e altrettanto oggettive diversità di interessi tra gli insegnamenti e i docenti ai quali mi ero rivolto². Durante l'ultimo semestre, grazie alle restrizioni delle forme di insegnamento che di fatto imponevano la lezione a distanza, si sono create condizioni favorevoli per una forma variata del medesimo approccio: la disponibilità di mezzi per teleconferenze ha reso possibile una collaborazione a distanza con un docente italiano, Emanuele Ghelfi che insegna storia della musica sacra presso il *Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra* di Milano. Di seguito descrivo le tappe attraverso le quali è passato il progetto e gli esiti delle realizzazioni nella speranza che il resoconto stimoli iniziative volte al medesimo scopo: da un lato, sensibilizzare gli studenti alla percezione della manifestazione del pensiero creativo e, dall'altro, creare le condizioni affinché i docenti possano offrire un intervento che sia fondato, per quanto riguarda la didattica, e arricchente, per quanto attiene ai contenuti.

¹ Il presente saggio rende conto di un'idea didattica e delle sue realizzazioni: perciò la bibliografia è contenuta e volta non tanto alla fitta argomentazione quanto piuttosto a fornire coordinate di riferimento.

² Si usa il maschile per l'indicazione dei soggetti includendo tanto soggetti femminili quanto soggetti maschili.

Puntelli

Che tra le diverse forme d'espressione artistica ci sia di fatto relazione è incontestabile: non irrilevanti sono gli esempi di creatori che si sono espressi in diverse forme d'arte (peregrinando a caso tra diversi ambiti culturali, cronologici e artistici, si pensi ad Arnold Schönberg, Carlo Levi, Adalbert Stifter, Pier Paolo Pasolini, Ernst Barlach, Alberto Savinio e Francesco Colonna) e frequentemente si sono strette relazioni tra esponenti di diverse arti in cenacoli e correnti letterarie meno formali (si pensi alla riflessione e alla pratica dell'iconologia e delle imprese i cui rappresentanti principali sono Andrea Alciati, Paolo Giovio e Cesare Ripa³, al dibattito sul rapporto tra musica e parola nell'epoca d'oro del madrigale, al romanticismo germinato da inquietudini presenti in diversi ambiti della cultura e poi diffusosi in tutte le arti o ancora all'espressionismo, da un lato, e al futurismo, dall'altro). Quanto al fruitore le interconnessioni dei sensi e delle strutture elementari del rapporto col mondo sono esperienza comune, ma la ricerca scientifica ha individuato solidarietà insospettite come quella tra musica, narratività e gesto posta da Nattiez 2011 alla base della percezione della dimensione narrativa nella musica.

Sul piano della riflessione teorica due opere di rilievo nell'ambito dell'indagine del rapporto tra significato di fondo e realizzazione di superficie sono state senza dubbio *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* di Lessing e *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* di Nietzsche. Se Lessing pone a tema le diverse modalità di percezione dell'oggetto d'arte e della poesia, il giovane Nietzsche indaga non solo le relazioni tra le due forme di espressione nominate nel titolo, ma ricerca anche le relazioni tra generi artistici (rapporto tra poesia lirica e tragedia) e tra diverse esecuzioni strumentali, assegnando alla lira il pensiero raziocinante da collegare al chiaro Apollo, mentre il flauto viene attribuito all'ebbro Dioniso e al suo seguito. Quest'ultima contrapposizione esprime due visioni del mondo contrapposte: da un lato, domina la chiarezza

³ Cfr. Andrea Alciati, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, con introduzione e commento di Mino Gabriele, Adelphi, Milano, 2009, Paolo Giovio, *Ragionamento delle imprese*, Arnaldo Forni, Sala bolognese, 1974 e Cesare Ripa, *Iconologia*. A cura di Piero Buscaroli e con prefazione di Mario Praz, TEA, Milano, 1992. Sul rapporto tra iconologia e imprese e la maniera in cui i due generi possono esser ascritti alla tradizione di pensiero aristotelica e platonica si veda Robert Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612*, in *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Gallimard, Parigi, 1970. Un importante antecedente del collegamento tra immagine e testo è Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, vol. I: Riproduzione dell'edizione aldina del 1499, vol. II: Introduzione, traduzione e commento, Milano, Adelphi, 1998.

di pensiero del *principium individuationis* e l'articolazione linguistica, mentre, dall'altro, quello stesso pensiero è dissolto nell'informe vissuto; da un lato lo sviluppo melodico della lira che scandisce e che allo stesso tempo consente l'uso della parola, dall'altro il flautato fluire senza soluzione di continuità della melodia che invece impedisce all'esecutore di esprimersi contemporaneamente con la parola.

Per venire a tempi più recenti e a contributi più filologicamente orientati non può esser passato sotto silenzio il saggio di Carlo Ginzburg *Spie. Radici di un paradigma indiziario*⁴ che, se è vero che è un testo di metodologia, è anche vero che per fondare una scienza che sappia cogliere gli indizi più sottili nel mondo delle relazioni umane si richiama a un dilettante della storia dell'arte, Giovanni Morelli, a uno scrittore, Arthur Conan Doyle che ha fatto dell'investigatore Sherlock Holmes l'eroe dell'indagine del particolare volto all'investigazione di eventi criminali, e al fondatore della psicanalisi, Sigmund Freud, uno dei rappresentanti della scuola del sospetto⁵. In ambito strettamente

⁴ Pubblicato nel 1979 nella raccolta curata da Aldo Gargani *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, è stato riedito in Ginzburg 1986 :158-209. Per Freud e Conan Doyle non è necessario produrre citazioni, ma per Morelli vale la pena di leggere il seguente passo: “[...] restituire ogni quadro al suo vero autore è difficile: [...] Per far questo (diceva Morelli) non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri [...] Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili [...] il lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi” (Id : 159).

⁵ L'espressione risale a Paul Ricoeur e gli altri due rappresentanti della scuola del sospetto sono Friedrich Nietzsche e Karl Marx. Le inquietudini erano nell'aria visto che poco dopo Umberto Eco e Sebeock avrebbero curato la raccolta di saggi, *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983. Si tenga inoltre presente il saggio di Enzo Melandri, *La linea e il circolo: Studio logico-filosofico sull'analogia*. Il mulino, Bologna, 1968, che individua una genealogia di forme fondamentali del pensiero occidentale in forma diversa rispetto a quella indagata da Foucault e la progettata rivista *Ali Babá* che avrebbe dovuto avere come ispiratori Italo Calvino, Gianni Celati, Enzo Melandri, Guido Neri e Carlo Ginzburg e si sarebbe dovuta muovere in una costellazione di problematiche vicine al saggio di Melandri. Su questo capitolo della politica culturale italiana si rimanda a Barenghi Belpoliti 1998.

critico si possono menzionare tanto l'iconologia di Erwin Panofsky⁶ quanto la fenomenologia delle arti di Souriau⁷ e filosofia delle arti di Nelson Goodman⁸.

Modulazioni pratiche

Come applicare il vasto patrimonio di conoscenze e soprattutto di costellazioni concettuali che può esser attivato attraverso la messa in tensione dei concetti che possono esser filtrati dalle opere di orientamento teorico citate nel precedente paragrafo e altre del medesimo tenore? Anzitutto, poiché il fine dovrebbe esser non tanto la trattazione di un tema interdisciplinare in una singola disciplina quanto piuttosto la trattazione in diverse discipline di temi che possano esser accostati per verificare come dal movente creativo si giunga alla forma pubblicamente disponibile dell'oggetto finito e come l'oggetto finito venga percepito dal fruitore secondo logiche e meccanismi tipici di ogni arte, la forma o, se si preferisce, il formato dovrebbe consistere nella realizzazione di corsi paralleli in diversi istituti che vedano alla fine un confronto tra gli studenti affinché vengano socializzate le competenze e le conoscenze acquisite intorno ai temi di indagine e alle forme artistiche indagate. Questo presuppone la realizzazione di accordi tra i docenti interessati, la pianificazione dei rispettivi corsi in modo che si apra un orizzonte di attesa per il dibattito interdisciplinare e infine un incontro in cui gli studenti dei corsi coinvolti possano presentare le loro letture e possano ascoltare i risultati delle letture effettuate in altri ambiti disciplinari restaurando in questo modo un approccio olistico del fenomeno creativo.

La realizzazione richiede naturalmente notevoli energie. Di seguito, per dare un'idea delle potenzialità dell'approccio, presento un'ipotesi generale, una concreta realizzazione e un intervento in forma di conferenza.

⁶ Erwin Panofsky *Studien zur Ikonologie*. Monaco, DuMont, 1997. Non è qui possibile trattare i problemi sollevati dalla tripartizione della lettura delle immagini proposta da Panofsky e criticata da diversi autori del *pictorial turn* o *iconic turn* e nemmeno l'eredità tradita o sviluppata del pensiero e del metodo di Aby Warburg. Per una ricostruzione di quest'ultimo si rimanda a Didi-Huberman, 2002.

⁷ Jean-Marie Souriau, *La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

⁸ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.

L'ipotesi iniziale

Comincio con la presentazione dell'ipotesi di traduzione pratica: se quest'ipotesi non è stata realizzata, quanto meno definisce il quadro ideale nel quale possono esser collocati gli esperimenti concreti.

Poiché l'idea guida è la comprensione le ragioni profonde di un oggetto di creazione a partire da posture nei confronti dello stesso formulate per lo più in ambito diverso da quello della creazione, vale a dire in sede critica, un possibile avvio è la proposizione di affermazioni pregnanti da saggi di riconosciuto valore per invitare gli studenti a riflettere sul rapporto tra le arti. Ecco un elenco semplificato di passi⁹:

Der Begriff gilt als ein Produkt der Vernunft, wenn nicht sogar ihr Triumph, und ist es wohl auch. Das läßt aber nicht die Umkehrung zu, Vernunft sei nur dort, wo es gelungen oder wenigstens angestrebt sei, die Wirklichkeit, das Leben oder das Sein – wie immer man die Totalität nennen will – auf den Begriff zu bringen. (Blumenberg 2007: 9)

La fonte musicale [...] sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita. (Pasolini 2001 : 2796).

I want to treat race as itself a medium in the most straightforward sense of the word—that is, as an “intervening substance” that both enables and obstructs social relationships. I also want to examine the way that the torquing of race transforms it from a merely abstract notion into what I call an “iconic concept,” the merging of an ideational complex with individual and collective passions, congealed in forms of totemism, fetishism, and idolatry. (Mitchell 2012: 4)

⁹ Si tratta di un elenco solo indicativo e in parte provocatorio: tra gli autori che potrebbero esser chiamati a raccolta possiamo menzionare il Wittgenstein che nelle *Philosophische Untersuchungen* si interroga sul “sehen als”, Arasse 2003 per il procedere altalenante dell'osservazione di ciò che apparentemente non c'è, quasi nel senso di una variazione eidetica di stampo husserliano; l'indagine della fenomenologia del “Making music together – a study in social relationship” – *Collected papers II* – La Haye, 1971, 159-178 offerta da Alfred Schütz; Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L' implicite*, Paris, Colin, 1986 offre fini osservazioni sul rapporto tra ciò che in un testo è espresso e ciò che è presupposto o implicato.

la force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme. [...] regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre y a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement. (Lyotard 1971: 14-15)

Les images ne disent rien, elles font dire. Pour qu'il y ait de la liberté dans notre relation aux visibilitées, encore faut-il qu'elles n'imposent aucune évidence indiscutable, aucune doctrine ou opinion qui établirait un „croire vrai“ (Marie-José Mondzain 2003 : 27).

Dai brani sopra riportati possono esser ricavati i seguenti concetti che, riformulati in costellazione e proposti agli studenti, forniscono un filtro di lettura da utilizzare criticamente: concetto (Begriff), ragione (Vernunft), realtà (Wirklichkeit), vita (Leben), essere (Sein), totalità (Totalität); fonte musicale, sfonda(mento), immagini piatte, schermo, profondità confuse della vita; razza (race); abilitare o ostacolare relazioni sociali (enables and obstructs social relationships), nozione astratta (abstract notion), “concetto iconico” (“iconic concept”), totemismo (totemism), feticismo (fetishism), idolatria (idolatry); forza (force), piega (plie), tracciare cammini (tracer des chemins), co-tracciare cammini (co-tracer des chemins), occhio (œil), rimettere in movimento; immagini (images), relazione alle visibilità (relation aux visibilitées), evidenza indiscutibile (évidence indiscutable), credere vero („croire vrai“).

Il nudo elenco dovrebbe esser, come accennato, trasformato in una costellazione concettuale che ha il massimo grado di efficacia se si realizza in dialogo con gli studenti perché in questo modo essi prendono viva coscienza delle potenzialità di concetti che, se considerati isolatamente, potrebbero risultare ovvi, ma, se analizzati in profondità e messi in relazione, manifestano il loro spessore, la loro fecondità ermeneutica e i loro intrinseci limiti. Ecco comunque un'ipotesi puramente esemplificativa di aggruppamenti secondo possibili solidarietà semantiche: concetto, nozione astratta, ragione; evidenza indiscutibile, credere vero, realtà; vita, profondità confuse della vita, abilitare o ostacolare relazioni sociali; forza, piega, tracciare cammini, co-tracciare cammini; razza, essere, totalità; immagini, fonte musicale, sfonda(mento), immagini piatte, “concetto iconico”, schermo, occhio, totemismo, feticismo, idolatria, relazione alle visibilità; rimettere in movimento.

I singoli concetti così ricollocati assumono una colorazione diversa per riverbero di sfumature che provengono da altra collocazione di discorso¹⁰. Ad esempio il concetto di “sfondamento dell'immagine”, proposto da Pasolini in riferimento alla sua pratica cinematografica e legato dall'autore alla categoria della metafora in ambito letterario, acquista inaspettate risonanze se accostato al complesso di concetti elaborati da Mondzain anche sulla base delle ricerche di quest'ultima sul rapporto tra parola e immagine nel dibattito tra iconoduli e iconoclasti. La polemica valorizzazione di un concetto come quello di “razza” in ambito iconologico da parte di Mitchell tra gli altri termini aumenta ancor di più il potenziale destrutturante delle categorie date come acquisite che gli stanno accanto.

A partire da questi concetti, in dialogo con gli studenti, si dovrebbero interrogare tanto brani scelti di critica, quanto gli oggetti di creazione qualsiasi con focalizzazione sul mezzo attraverso il quale portano al fruitore una o più idee di base con il mezzo estetico. Gli incontri volti a scandagliare le qualità creative degli artefatti colti nel loro germinare potrebbero esser introdotti da un discorso che dovrebbe rispondere alla finalità di risvegliare un atteggiamento interrogante nei confronti degli oggetti stessi e potrebbe avere il seguente tenore:

Artefatti di natura creativa, ma non solo questi, sono costruiti sulla base di rapporti semantici che usano concetti (Blumenberg), che ritagliano frammenti di realtà che sono caratterizzati da rapporti di differenzialità (Saussure, Hjelmslev); questo dato di fatto riguarda tuttavia non solo rapporti di superficie ma anche rapporti profondi in modi talvolta del tutto inaspettati (Ginzburg) a prescindere dal fatto che queste vie vengano edificate coscientemente o “incoscientemente” dall'istanza significante. Attraverso la messa a nudo di tali rapporti sorgono rapporti rizomatici (Deleuze – Guattari), la cui localizzazione è compito di un'ermeneutica, che vuole assumere una postura differenziata: un'ermeneutica, che vuole mostrare quali meccanismi portano a un cambio di prospettiva (Wittgenstein). Il corso ha la funzione di

¹⁰ Per una sintetica presentazione del rapporto tra parola, collocazione del soggetto e pratiche sociali si rimanda a Barthes / Flahault 1980. Gli autori mettono in rilievo come il termine greco classico per indicare la parola come atto fosse *προσβολή*, termine contiguo a *σύμβολον* e *διαβολή* che significano rispettivamente concordia e discordia cosicché questa triade metterebbe a tema le possibili variazioni del commercio linguistico (Id : 418 e 431). Per una più ampia collocazione del gioco semantico e strategico nella definizione del senso attraverso la lingua si veda Sormano 2000.

focalizzare, quali siano i rapporti tra struttura di superficie e struttura profonda tanto in senso dinamico quanto in senso statico (Contini) e collocare tale problema nelle diverse forme di creatività; particolare attenzione viene riservata alle figure che offrono un ampio spazio per produttive ambiguità e in questo modo muovono il lettore verso una cosciente intentio lectoris (Eco) in una ricerca che va al di là dell'implicito depositato a livello di frase (Kerbrat-Orecchioni).

Un paio di commenti esemplificativi sugli accostamenti ad autori riportati tra parentesi e non compresi nel novero degli autori dai quali sono tratte le citazioni. Deleuze e Guattari tanto nel volume *Mille Plateaux* quanto in *Kafka. Pour une littérature mineure* indagano forme di manifestazione di istanze legate da rapporti di solidarietà semantica anche se il percorso che la ricostruisce è problematico e frutto di una forte partecipazione da parte del lettore: si tratta di una procedura che, pur con sfumature ed esiti diversi, può esser riconosciuta tanto in Mitchell quanto in Ginzburg e Pasolini. Il rapporto dinamico e produttivo tra un centro motore di un testo e la sua struttura di superficie può esser ben lumeggiato da ciò che con sprezzo era stato definito come filologia degli scartafacci da Benedetto Croce a proposito dell'ecdotica ed dell'interpretazione praticate da Gianfranco Contini¹¹ e a questo può esser associata la pratica e la lettura del pentimento in ambito artistico. Non si tratta di individuare attestabili relazioni tra metodologie distanti, ma piuttosto somiglianze di famiglia secondo la fortunata espressione del secondo Wittgenstein (Sormano 2000: *passim*).

Abbiamo menzionato che la chiusura di corsi paralleli e correlati in modo da indagare come contenuti simili vengano messi in forma da manifestazioni diverse è costituita da un incontro comune dei partecipanti ai corsi coinvolti: dopo aver scambiato durante il semestre informazioni sulle analisi, sui problemi e sugli aspetti metodologici, si tratta di manifestare in un foro di pari con competenze diverse il risultato della propria ricerca. È un momento di confronto o di divulgazione di alto profilo in cui gli specializzandi in una certa

¹¹ Il riferimento è a Contini 1992: il testo pubblicato qualche decennio prima è testimonianza della nascita e del consolidamento di una variantistica militante in Italia (si pensi al sodalizio di Contini con Gadda e Montale). Il problema del rapporto tra il prodotto finale e la sua genesi confina con ciò che oggi si designa con il termine palinsesto che ha avuto la sua consacrazione in Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Seuil, Paris 1982, ma che era stato anticipato sul piano del meccanismo dal saggio di Freud sul Wunderblock (Sigmund Freud, Notiz über den „Wunderblock“, in Id., *Gesammelte Werke. Band 14*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1968, pp. 1–8).

materia, pur condividendo contenuti comuni, comunicano ad altri i risultati raggiunti a partire da metodologie e contenuti di una certa disciplina. In termini concreti un conto è possedere gli strumenti per analizzare un brano musicale secondo consolidate e condivise metodologie sviluppate nella musicologia, altro è invece studiare strategie per render percepibile il risultato raggiunto anche al profano. Si tratta di un momento in cui si devono fare scelte di rilevanza degli elementi raccolti, di trasparenza e di pertinenza. È in gioco lo sviluppo di una sensibilità a una “Kunstvermittlung” caratterizzata da un elevato grado di riflessività sul proprio fare. Questa in linea generale l'ipotesi di lavoro dalla quale sono partito. Vediamo ora due esempi di realizzazione.

Un dialogo tra due istituti di istruzione superiore diversi

Nel semestre invernale 2019 a Vienna si è realizzato un saggio di collaborazione tra l'istituto di Romanistica dell'università e la *Universität für Musik und darstellende Kunst (MDW)*: l'interlocutore era il professore e compositore Lukas Haselböck che teneva tra gli altri anche un seminario di analisi musicale (*Musikalische Strukturanalyse 1: Sprache und Musik*). Abbiamo scelto come tema specifico la messa in musica di testi linguistici preesistenti, cosicché il quadro presentato nel capitolo precedente è cambiato: si è cercato di verificare come una certa materia linguistica venga trattata da musicisti e come il prodotto finale venga analizzato e percepito da specialisti di materia musicale e da studiosi di letteratura. Io offro un workshop a cadenza bisettimanale e a frequenza libera alla Romanistica, vale a dire che gli studenti non avrebbero ricevuto crediti per la frequenza del corso. Si deve tener presente che da un lato gli studenti della Romanistica nel caso specifico non avevano competenze musicali e che frequentavano gli incontri senza la prospettiva della gratificazione dei crediti, mentre sul piano dei contenuti gli studenti della *MDW* non avevano sufficienti competenze linguistiche per la lettura di testi in italiano messi in musica da diversi compositori¹². Sul piano della problematica che si

¹² I brani scelti di comune accordo sono stati i seguenti: Wolfgang Amadeus Mozart, *Per questa bella mano*, (Anonimo), aria da concerto K. 612 (1791) per basso con accompagnamento di orchestra e contrabbasso obbligato; Claudio Monteverdi, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* e *Monteverdi e Hor ch'el Ciel e la Terra (1637)*, dall'*Ottavo libro di madrigali guerrieri et amorosi*, Antonio Vivaldi, *Le quattro stagioni*; *Kennst du das Land?* (Goethe) nelle realizzazioni di Franz Schubert (D 321); Robert Schumann (1849) e Hugo Wolf (ca. 1875); Franz Liszt, *Sonetti 47, 104, 123* di Petrarca dagli *Années de pèlerinage*; Ildebrando Pizzetti, *I pastori* (Gabriele D'Annunzio) da *Cinque liriche per canto e pianoforte* (1916); Luigi Nono, *Sarà dolce tacere. Canto per 8 soli da “La terra e la morte” di Cesare Pavese* (1960).

intendeva sollecitare è da notare che di concerto con il docente di musica si sono scelti tanto brani che prendono come base un testo sul quale viene sovrapposto il tessuto musicale, quanto brani che secondo le indicazioni di poetica dei compositori prendono spunto da un testo letterario più o meno noto (Vivaldi e Liszt) senza utilizzarne la materia linguistica. Nel caso della traduzione in musica di un unico testo si è potuto osservare attraverso un'analisi comparata come lo sviluppo del discorso musicale nella costruzione del senso possa seguire logiche diverse, anche se parallele rispetto a quelle del discorso testuale: da Schubert a Wolf passando attraverso Schumann si assiste allo sviluppo di un'idea di melodia e contrappunto che guadagnano alla dinamica del discorso musicale una sempre maggior autonomia rispetto al testo, autonomia che produce tensioni che si riverberano sulla percezione del testo letterario. La serie di incontri separati si è conclusa con l'analisi dell'opera di Luigi Nono su testo di Cesare Pavese *Sarà dolce tacere*, un testo che distribuendo in modo frammentato il materiale linguistico a otto voci crea il senso solo sul piano dell'esecuzione collettiva e non su quello della performance della singola voce.

Lo scambio in itinere tra i due gruppi avveniva tramite la mia mediazione. Io guidavo gli studenti della Romanistica all'analisi dei testi letterari: anzitutto si leggevano i testi privilegiando l'aspetto semantico e le figure di suono che si supponeva potessero offrire un appiglio per la riduzione in musica (ritmo, rima, allitterazione); in seguito si ascoltava la resa musicale senza particolari attrezzature nell'ambito dell'analisi musicale, vale a dire facendo un ascolto ingenuo; infine per i musicisti si elaborava una traduzione di servizio del testo; in seguito presentavo agli studenti della *MDW* i risultati prima che loro effettuassero l'analisi dei brani musicali. Tanto per gli studenti della Romanistica quanto per gli studenti della *MDW* ho preparato una breve trattazione delle potenzialità che hanno determinati fenomeni legati al suono e al ritmo nella prospettiva della loro ricaduta sul significato veicolato secondo accreditate

Nell'incontro finale si è discusso il madrigale di Cipriano De Rore *Da le belle contrade d'oriente* (Anonimo). In una prima ipotesi di lavoro erano stati valutati anche i seguenti brani: di Gian Francesco Malipiero, *Tre sonetti del Petrarca* (1922), *Sette canzonette veneziane* per voce e pf., e *Cinque favole*; di Luigi Nono, *La fabbrica illuminata* (Pavese) e *I Turci tal Friül* (Pasolini); di Niccolò Castiglioni, – *Così parlò Baldassarre, per voce sola* (1981); di Luciano Berio, *Tre liriche greche* e *Quattro canzoni popolari*; di Bruno Maderna, *La sera fiesolana* (1938-1939, D'Annunzio); di Alfredo Casella, *I sonetti delle fate* (1909, D'Annunzio), *Tre canzoni trecentesche* (1923 Cino da Pistoia), *La sera fiesolana* (1923, D'Annunzio); di Goffredo Petrassi, *Canti della campagna romana* (1927), *Vocalizzo per addormentare una bambina* (1934), *Tre liriche* (1944, Giacomo Leopardi, Ugo Foscolo, Eugenio Montale) e infine di Luigi Dallapiccola, *Fiuri de tapo* (1925) e *Caligo* (1926). Devo una prima scelta dei brani a una discussione con Ilaria Milocco.

elaborazioni teoriche (semiotica, retorica, semantica, ...): la presentazione tuttavia è stata realizzata più con l'intento di suscitare domande che con l'intento di fornire facili ricette da applicare. I diversi temi erano illuminati da esempi tratti dalla storia musica: lo scritto avrebbe dovuto favorire il passaggio da un'area disciplinare all'altra.

Retrospectivamente posso affermare che nel complesso il lavoro non ha funzionato secondo le aspettative, da un lato, per la scarsa propensione alla riflessione teorica di studenti orientati verso la pratica musicale dello strumento e, dall'altro, per il carico di lavoro eccessivo cui sono stati sottoposti gli studenti della Romanistica a fronte di uno scarso rilievo per il profilo del loro corso di studi.

A fine semestre si è comunque verificato un incontro in cui gli studenti della romanistica hanno presentato un esempio di interrelazione tra musica, pittura e letteratura chiedendo agli studenti di musica il loro apporto senza preparazione all'interpretazione dei materiali musicali presentati: le osservazioni da parte degli studenti di musica sono state interessanti e hanno visto l'attivazione della coscienza dell'interdisciplinarietà esercitata durante il semestre e delle sperimentate difficoltà della Kunstvermittlung.

A conti fatti la collaborazione ha dimostrato potenzialità e debolezze: le prime consistono nell'apertura di profondità altrimenti non tematizzate in ambiti di esperienza non fuori dal comune, mentre le seconde sono l'inerzia di strutture rigide che difficilmente riescono a riconoscere crediti e dare spazio organizzativo a attività che si collocano al margine dei *curricula*.

Preparazione del terreno ed esperti in ascolto

Se la proposta precedente si è centrata sull'analisi parallela di testo e musica, nel semestre estivo 2020, si sono proposti tanto testi letterari quanto immagini ad essi correlate e traduzioni in musica, recuperando quindi le tre dimensioni artistiche implicate dall'ipotesi generale ma rinunciando alla coordinazione di corsi indipendenti legati ad istituti o istituzioni diversi, per le difficoltà incontrate nelle precedenti esperienze. Tema del corso era l'edificazione di uno spazio urbano secondo le prospettive aperte da Italo Calvino con *Le città invisibili* e da Pasolini con *Le ceneri di Gramsci*. L'elemento artistico era costituito, almeno in fase progettuale, tanto dalle realizzazioni pittoriche dello stesso Pasolini, quanto e soprattutto dalle grafiche e dai quadri di Giuseppe Zigaina. L'accostamento tra Pasolini e Zigaina non è casuale per due motivi: anzitutto Zigaina ha prestato la sua arte per una raccolta di poesie

di Pasolini dal titolo *Dov'è la mia patria* risalente all'epoca dell'Academiuta¹³; in secondo luogo, la sezione de *Le ceneri di Gramsci* che porta il titolo *Quadri friulani* è stata composta come ideale accompagnamento di un'esposizione di opere di Zigaina. A lezione si sono letti in maniera cursoria i testi di *Dov'è la mia patria* e li si è confrontati con le grafiche che accompagnano il testo mettendo in rilievo la presenza di tematiche comuni come la rappresentazione della vita di persone umili, la presenza della musica nell'immagine di suonatori di piazza, la vita dei campi, l'attenzione per l'espressività dei bambini. Durante i saggi di interpretazione che si sono svolti a lezione, si sono commentate in dettaglio le tavole I *Uomini sul fiume* (p. 3), II *Domenica* (p. 9), III *Muratori* (p. 12), IV *Erba per i conigli* (p. 15), V *Bambini che giocano* (p. 19), VI *Incontro di operai* (p. 24), VII *Scioperanti* (p. 28), VIII *I° Maggio* (p. 34). Particolarmente interessante la seconda tanto per il titolo quanto per il testo che la affianca: se nella poesia assistiamo a uno sfogo lirico di un soggetto che grida più volte “alleluja” e si identifica con un angelo, cosicché non si sarebbe portati a pensare a un ambiente socialmente impegnato, ad una lettura attenta della grafica risulta che uno dei personaggi potrebbe rappresentare un suonatore di uno strumento a fiato simile a un clarinetto o una tromba naturale, mentre l'insieme darebbe l'impressione di un composto concilio laico: la postura del suonatore sembrerebbe contraddire l'immagine dell'angelo in quanto la parte finale dello strumento è rivolta verso il basso (di qui l'idea che si tratti di un clarinetto e non di uno strumento da fanfara o da coro angelico). Questo primo testo ha messo in moto l'immagine di un Pasolini che si fa carico delle commistioni e delle contraddizioni della società e del sentire comune che sarebbero emerse nel poemetto eponimo delle *Ceneri di Gramsci*. Preparato il terreno con la lettura cursoria di *Dov'è la mia patria*, è stato possibile affrontare *Le ceneri di Gramsci*: si è proceduto all'ascolto in forma privata dell'opera di Giovanna Marini, si sono raccolte le prime impressioni che indicavano come cifra stilistica una certa solennità, la presenza di un'atmosfera sacra e anche di sonorità orientali¹⁴. Ad una lettura attenta del testo si sono individuati alcuni elementi formali caratteristici non solo del poemetto eponimo ma anche di altre poesie della raccolta: primi fra tutti l'aposiopesi e

¹³ Pier Paolo Pasolini: 1949. Il testo, poco noto anche perché non inserito nelle opere di Pasolini pubblicate nella collana dei Meridiani di Mondadori, è composto da liriche in lingua friulana con traduzione in calce dello stesso Pasolini alle quali sono affiancate grafiche di Giuseppe Zigaina. Per una recente ricostruzione degli anni di formazione di Pasolini e dei suoi primi esperimenti di intervento sociale attraverso l'attività di insegnante e di poeta si veda Venturi, 2020 : 23-52.

¹⁴ Si tratterebbe di ascolto, vale a dire di un passo successivo all'audizione e uno precedente la comprensione. Su queste distinzioni si rimanda a Valle 2004: 176-191.

l'allocuzione e ci si è chiesti se e come fossero state valorizzate da Giovanna Marini. Non solo gli elementi ritmici or ora menzionati, ma anche alcuni elementi spaziali hanno attratto la curiosità della piccola comunità di ricerca che nel corso delle settimane assumeva una configurazione sempre più caratterizzata e uno scambio di opinioni sempre più autonomo e allo stesso tempo sempre più rispettoso dell'opzione interpretativa dell'altro¹⁵.

Ma per l'analisi della realizzazione in musica rimandiamo senz'altro al contributo di Emanuele Ghelfi presente in questo stesso numero.

Bibliografia

- Arasse, Daniel, 2003. *On n'y voit rien*. Parigi: Gallimard.
- Barengi, Mario/Belpoliti, Marco (a cura di), 1998. *Riga 14 Ali Babà Progetto di una rivista 1968-1972*. Milano: Marcos y Marcos.
- Barthes, Roland/Flahault, François, 1980. "Parola". in: *Enciclopedia Einaudi*. vol. X, Torino: Einaudi, 418-437.
- Blumenberg, Hans, 2007. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Contini, Gianfranco, 1992. *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Didi-Huberman, 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Parigi: Éditions de Minuit.
- Ginzburg, Carlo, 1986. *Miti emblematici. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- Klein, Robert, 1970. "La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612". in: *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Parigi: Gallimard.
- Lyotard, Jean-François, 1971. *Discours figure*. Parigi: Klincksieck.
- Mitchell, Thomas 2012. *Seeing through Race*. (The W. E. B. Du Bois Lectures). Harvard: Harvard U.P.
- Mondzain, Marie-José, 2003. *Le commerce des regards*. Parigi: Seuil.

¹⁵ Rimandiamo nuovamente a Arasse 2003 per fare esperienza di un metodo interrogante che fa della ricerca della via il fine della ricerca stessa: istruttivo a questo proposito il primo saggio che col titolo "Cara Giulia" costituisce un dialogo con un ipotetico "tu" proprio sul senso del dialogo in ambito critico (Arasse 2003 : 11-27). La seguente citazione è particolarmente pregnante perché riguarda proprio il rapporto tra velamento e svelamento: "Tu affirmes, par exemple, que Vénus cherche à couvrir sa nudité surprise; mais qu'est-ce qui te dit qu'elle ne la dévoile pas au contraire, cette nudité, pour séduire Vulcain? (Id. :13)

- Nattiez, Jean-Jacques, 2011. “La Narrativisation de la musique, La musique : récit ou proto-récit ?”, in: *Cahiers de Narratologie*, 21/2011, 1-19.
- Pasolini, Pier Paolo, 1949. *Dov'è la mia patria. Con 13 disegni di Giuseppe Zigaina*. Casarsa: Edizioni dell'Academiuta.
- Pasolini, Pier Paolo, 2000. “Le ceneri di Gramsci”. in: Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini e cronologia di Nico Naldini. Milano: Mondadori, 773-888.
- Pasolini, Pier Paolo, 2001. “La musica nel film”. in: Id., *Per il cinema. Volume II*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori, 2795-96.
- Sormano, Andrea, 2000. *Grammatica del senso. Weber, Wittgenstein, Benveniste*. Torino: Libreria Stampatori.
- Valle, Andrea, 2004. *Preliminari ad una semiotica dell'udibile*. Tesi di dottorato sotto la direzione di Patrizia Violi. Università di Bologna.
- Venturi, Maria Teresa, 2020. *«Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle»*. Pier Paolo Pasolini e la lingua della modernità. Firenze: Firenze U.P.