

Elena Gigante

Del miraggio, della trasparenza.
Le immagini sonore tra limite e sacro

Im Anfang war die Tat!

Johann Wolfgang Goethe¹

Music is essentially useless, as life is.

George Santayana²

Immergersi nella fenomenologia delle immagini è un'esperienza della psiche *nella* psiche, un gioco di specchi, una riflessione, nel senso etimologico del termine. Come ci suggerisce J. Hillman,³ le immagini rappresentano il nutrimento specifico dell'anima, pertanto esse fungono da impalcature della grammatica psichica suscettibili di molteplici declinazioni: eidetiche ed estetiche, iconiche o fantasmagoriche. Le rappresentazioni psichiche precedono idealmente le loro plurime articolazioni sensibili e concettuali che ci proiettano a esempio nel mondo delle immagini visive o uditive, delle immagini del sogno o delle neuro-immagini. Costruendo una proporzione logica, si potrebbe stabilire che l'immagine sta alla psiche come il cielo riflesso *nel* mare, attraverso una dinamica di rispecchiamento e contaminazione, tra contatto e contagio; la relazione che li unisce è di tipo ottico e si definisce in un limite che ha come proprietà peculiare la trasparenza, o per enantiodromia,⁴ l'oscurità, l'impenetrabilità, l'inafferabilità. Per percepire quel limite, impossibile da cogliere completamente, bisognerebbe forse chiudere gli occhi perché esso si configura come un mistero ineffabile. Una suggestione etimologica ci indica che la radice *μῦ-* di mistero (che è la stessa di "mistico") de-

scrive una dinamica sincrona di svelamento e occultamento. Lo stesso Hillman afferma che «la parola mistero viene dal greco *mjein*, che è usato sia per la chiusura dei petali di un fiore, sia per quella delle palpebre. È un naturale movimento di occultamento, che mostra la pietà della vergogna di fronte al mistero della vita, metà della quale ha luogo nell'oscurità».⁵

Dunque, qual è il limite che separa le immagini dalla psiche-anima? Un bambino si chiederebbe: «dove finisce il cielo e dove inizia il mare?». E ancora: dove il silenzio? Dove la musica? Le immagini sono prodotti della psiche o sono esse stesse la psiche?

«Il mondo è un luogo senza etichette»⁷ – risponderebbe un neuroscienziato come G.M. Edelman – ed esse rappresentano il frutto delle categorizzazioni operate dalla nostra mente *anche* attraverso il nostro cervello. Pertanto queste domande risultano mal formulate perché nel mondo il cielo e il mare, nel punto del loro intimo congiungimento, non esistono come entità separate, né la musica rispetto al silenzio. Se poi volessimo affrontare il rapporto tra immagini e anima, rischieremo di rimanere vittime delle nostre categorizzazioni perché bisognerebbe assurgere a un maggior grado di astrazione. D'altronde per lo stesso Edelman l'immagine è una «correlazione tra categorizzazioni di tipo diverso».⁸ Cambiando prospettiva, ma restando nell'ottica del rispecchiamento, E. Levinas risponderebbe ai nostri interrogativi con queste parole che sembrano per certi versi la didascalia dei *tableaux vivants* di Sayat Nova del regista armeno S.I. Paradjanov:

io non ho mai visto l'anima. «Dov'è?», dice l'anatomista. – L'anima è negli occhi. Guardare qualcuno negli occhi, è vedere l'anima. Non come una cosa. Ma guardare negli occhi è guardare guardandosi, più ancora è: io guardo guardarmi guardando guardarmi... Iterazione all'infinito realizzata nell'istante. Questa è l'anima. Riflessione, ma attraverso l'alternanza e attraverso l'altro.⁹

Da Levinas al Vangelo gnostico di Eva: «io sono tu e tu sei io, e dove tu sei io sono, e in tutte le cose sono disperso. E dovunque tu vuoi, tu mi raccogli; ma raccogliendomi, raccogli te stesso».¹⁰

Il luogo delle immagini, nel mondo come nella psiche, si colloca in quella zona in cui le sostanze si toccano e si contaminano e diven-

tano indistinguibili (indipendentemente dalla natura di tali sostanze, siano esse elementi del cosmo o sinapsi neuronali, istanze psichiche o esseri umani nella loro globalità psico-corporea). Quella zona di confine, che potremmo associare all'“inframondo” di M. Merleau-Ponty, risponde a un principio di indeterminazione e ospita una terzietà immagine-anima, cielo-mare, silenzio-musica, Io-Altro che accenna, senza dire e senza nascondere.

Seguendo un'altra suggestione etimologica, possiamo riflettere sul fatto che il concetto di limite e contaminazione connota la fisionomia del significato della parola “sacro” che ha ispirato il pensiero di grandi studiosi come a esempio R. Otto.¹¹ Il sanscrito **sak-* indica l'aderire che è anche un avvicinare e l'aggettivo “sacro” rappresenta originariamente ciò che aderendo separa, opponendo il *fanum* (la manifestazione, il tempio) al *profanum* (lo spazio che sta di fronte al tempio).

Ecco, per comprendere l'oggetto di questa riflessione potremmo immaginare di essere sospesi a pelo d'acqua, “a fare il morto” – come dicono i bambini –, collocandoci proprio in quel limite in cui il cielo e il mare si toccano, contattandosi vicendevolmente e contaminandosi. Questa disposizione ha forse qualcosa in comune con l'atteggiamento fenomenologico dell'*epoché*, richiede pertanto una sospensione. In quella zona liminale nasce il simbolo di C.G. Jung, la qualità configurante del linguaggio, l'apertura ai mondi possibili, il linguaggio insaturo che, generato dalle immagini, ne plasma di nuove, come la musica. L'indeterminazione del simbolo, nella dialettica intima immagine-psiche, rappresenta un seme fecondo, potenzialmente in grado di andare in molte direzioni, come l'accordo musicale del Tristano. Questo famoso e rivoluzionario accordo (che il regista danese L. von Trier ha associato al suo *Melancholia*) rappresenta l'immagine perspicua del simbolico; esso ha inaugurato la contemporaneità musicale con un'apertura alla dissonanza che diventa mistero, e che, non a caso, caratterizza il famoso “tema del desiderio” del *Tristano e Isotta* di R. Wagner.¹² Nella sua sintesi erotica, il simbolo è ciò che «ούτε λέγει, ούτε κρύπτει, αλλά σημαίνει».¹³

In definitiva, tornando alle domande che ci siamo posti sul confine tra le immagini e la psiche, risponderemo con L. Wittgenstein: «il pensiero è un processo simbolico. Non importa un accidente dove esso ha luogo, purché il processo simbolico avvenga».¹⁴

La tensione tra rappresentazione e presenza nella galleria delle immagini mai viste

Dopo il “bergsonismo” di G. Deleuze che ci proietta nell’*immagine-movimento* e nell’*immagine-tempo*,¹⁵ dopo l’albero delle immagini di J.-J. Wunenburger e le sue diramazioni sull’*eikon* e l’*eidolon*, il *phantasma* e l’*imago*,¹⁶ per finire alla *Filosofia dei sensi* di S. Borutti che definisce l’immagine «modo dell’esperienza del senso in generale»,¹⁷ ritengo che la prima domanda da porsi sia la seguente: è ancora possibile rintracciare un *quantum* di necessità nella riflessione sull’immagine? È davvero indispensabile riparlare di immagine?

Credo che per riflettere ancora sulle immagini sia necessario collocarsi in quello spazio *virtuale*, sempre *attuale* per lo psicoterapeuta come per l’artista, per il filosofo come per il neuroscienziato, in cui si manifesta la tensione tra rappresentazione e presenza; esso, in definitiva e a più livelli, diventa il terreno fertile in cui far dialogare soggettività e concretezza oggettiva, trascendenza e immanenza, oppure – per dirla in termini meno filosofici – materia e proprietà emergenti, opera e artista. Si potrebbe asserire che proprio nello iato tra queste polarità sia rintracciabile quel nodo pato-logico che scotomizza draconianamente per pudore o timore dell’indeterminato.

R. Savinio, ne *La Figura e l’altro*, ci ricorda con quanto accanimento il pittore cerchi la presenza. Tutta l’arte occidentale ha cercato disperatamente, specialmente nel secolo scorso, di sfuggire a un destino rappresentativo, per restituire all’immagine la sua unità intima, la sua verità di presenza (una questione scottante da un punto di vista culturale poiché rimanda alla scissione tra iconodulia e iconoclastia che ha sancito una separazione tra Occidente e Oriente). L’immagine cerca la presenza attraverso un «dissidio violentissimo»,¹⁸ quella presenza che, dalla grande Vienna a W. Benjamin, ai fenomenologi, richiama l’*Erlebnis*, una manifestazione vivente, differente dal suo precipitato residuale definito *Erfahrung*. In questo passaggio riecheggia la filosofia di Wittgenstein sul gioco di vita del linguaggio che non disgiunge la parola dai suoi contesti immaginanti e, nella stessa prospettiva, si situa anche la nozione di opera di C. Bene. Forse si potrebbe azzardare che la visione beniana dell’opera come residuo, come escremento dell’artista, possa essere assimilata proprio all’*Erfahrung*.

L'immagine cerca di districarsi dalle trappole della rappresentazione, della reificazione e quindi dell'opera-prodotto, dal suo funzionalismo mortifero, dal suo dover essere utile, per diventare invece una manifestazione vivente, una testimonianza viva, un'esperienza interiore. Non a caso Bene ci ricorderà «l'opera d'arte sono io».¹⁹ Presenza dunque, ma in un modo che s'allontana da ogni esaltazione del soggetto, ponendosi piuttosto in correlazione con la "crisi della soggettività" inaugurata con il *Crepuscolo degli idoli* nietzschiano. Lo stesso Savinio ci rammenta che «la presenza che in Grecia animava la statua del dio, è rifluita da tempo, da quando gli dei si sono ritirati lasciando i loro simulacri al nostro godimento estetico».²⁰

L'oscillazione tra rappresentazione e presenza ci rimanda inoltre a un'altra suggestione etimologica che nasce dall'accostamento tra le parole *imago* e *mimesis*, nella radice sanscrita *yem (doppio frutto) e che ci riconnette a quella tensione tra imitazione come ri-presentazione e *mimesis* come rap-presentazione. La dialettica tra ripresentazione, ossia ripetizione di qualcosa che è già dato, e rappresentazione, intesa come emersione della soggettività che rappresenta se stessa nel ri-presentare il mondo,²¹ richiama il concetto di "cifra" di K. Jaspers; la cifra emerge nel contattare il limite che costituisce il tramite di qualsiasi incarnazione. Essa descrive la creazione di un vincolo a tutto ciò che è trascendente, qualcosa che potremmo accostare allo stile personale dell'artista. L. Aversa, per esemplificare questo concetto, propone l'immagine del bambino di fronte al foglio bianco (che è la stessa immagine del compositore di fronte al suo foglio bianco); egli inizia a tracciare goffamente dei segni per rispondere agli stimoli che il mondo esterno gli offre, cerca di addomesticarsi il mondo ri-presentandolo, di-segnandolo, «solo così infatti può tacitare qualcosa che, nella sua essenza, sente "estraneo"».²² Attraverso questa operazione, il bambino inconsciamente introduce un elemento di novità che spezza la coazione a ripetere mortifera, l'abisso uroborico della fusionalità, perché nel ri-presentare esprime anche il *proprio* modo di ripresentare e dunque rappresenta se stesso.

Un altro grande pensatore come Wittgenstein ribalta il punto di vista, sostenendo invece che la rappresentazione sia solo un processo secondario che deriva dal coinvolgimento nelle pratiche dell'esistenza; egli distingue *Ursache* (causa) e *Grund* (ragione).²³ Il legame

tra la rappresentazione e la presenza, non può essere infatti inteso in termini causalistici (non è la rappresentazione che determina il riemergere della presenza), ma semplicemente come una “ragione della pratica”. In quest’ottica possiamo ripensare l’immagine del bambino proposta da Aversa come la fotografia del passaggio immediato *dalla ripresentazione alla presenza*, ovvero un transito che si esprime attraverso la *praxis* come esperienza viva (inizialmente il disegno, successivamente il linguaggio). A. Gargani, nel prospettare la visione wittgensteiniana antimentalista e antipsicologica, descrive il concetto di «prassi senza rappresentazione» contro la metafisica del linguaggio (e, per noi, della musica). Egli infatti definisce l’opacità del linguaggio come una proprietà intrinseca e ineludibile (per cui la *trasparenza* delle immagini diventa *miraggio*, cioè un’illusione), affermando che per Wittgenstein la prassi precede le immagini e le loro rappresentazioni.²⁴ Dunque “in principio era l’azione!” – emerge spontaneamente il richiamo al motto goethiano. Nel tentativo di tradurre in tedesco i versi iniziali della Genesi, Faust indugia sull’*incipit*, operando una trasformazione epistemologica attraverso una parabola brachilogica densissima, composta dalla progressiva sostituzione della parola *Wort* (verbo) in *Sinn* (pensiero), *Kraft* (energia) e infine *Tat* (azione). Questo sovvertimento della successione potenziato, tradotto successivamente nell’idealismo critico fichtiano dell’*esse sequitur operari*, riconduce la qualità generatrice del *logos* alla sua matrice sensibile e gestuale, più aderente a un originario *mythos*. Si evidenziano così il valore poetico e la funzione prospettica dell’opera rispetto al suo artefice, dell’immagine in relazione all’immaginante. In questo modo l’immagine plasma la soggettività che la ospita, così come l’opera crea l’artista che diviene, *strictu sensu*, opera d’arte, come ci ha ricordato Bene (dove la preposizione ‘di’ esprime un complemento di causa efficiente).

Tuttavia, dovremmo chiederci come sia possibile affermare “l’opera d’arte sono io”, in un contesto teorico che ha ormai abbandonato ogni centralità del soggetto. Come si concilia la crisi della soggettività con lo stile personale o con la cifra di Jaspers?

Ritengo che si debba richiamare il concetto di dispersione della soggettività che per J. Lacan costituisce il fine ultimo del processo psicoterapeutico, inteso come un disperdere il personaggio in nome

del quale si crede di agire (Jung direbbe forse la persona, la maschera). Questo passaggio descrive l'evoluzione peculiare di un processo che definiamo "individuazione" e che, nella dinamica esistenziale di un musicista-compositore, può coincidere con la "composizione"; esso consiste in un percorso attraverso cui le immagini psichiche si rivitalizzano e le immagini sonore prendono forma. *L'ars componendi* può essere pensata come arte della vita e vita dell'arte – (la retorica diventa imbarazzante). Questo processo consente di "mettere insieme" (*cum-ponere*) due esigenze apparentemente in conflitto, perché indica la possibilità di andare oltre l'"Io" e contemporaneamente di accedere all'opportunità di ridiventare "Sé". Parafrasando K. Kraus potremmo sostenere che attraverso il medesimo processo «l'origine diventa la meta». ²⁵ In questo modo il soggetto torna a essere un'entità residuale, «una favola, una finzione, un gioco di parole». ²⁶ Mantenere viva la tensione tra rappresentazione e presenza richiede un sacrificio della soggettività. L'individuazione diviene pertanto «un compito eroico o tragico, in ogni caso difficilissimo perché implica un patire, una passione dell'Io, cioè dell'uomo empirico, comune, quale è stato finora, a cui accade di essere accolto in una più vasta sfera, e di spogliarsi di quella ostinata autonomia che si crede libera. Egli patisce, per così dire, la violenza del Sé». ²⁷ *La passione dell'"Io"*, di cui Jung con le sue parole diviene testimone, implica un riconoscimento dell'inflazione dell'"Io" stesso «nell'uomo empirico, comune». Questo processo determina la capacità di spogliamento, il coraggio della nudità che comporta la crisi, la trasformazione attraverso una separazione o – per dirla con W. Bion – un cambiamento "catastrofico" che inaugura la ri-creazione dell'esistenza.

Un gioco di assonanze ci suggerisce che per giungere al cuore della creatività è necessario passare attraverso un processo di separazione; così il *κρίνω* (alla radice della parola "crisi" che letteralmente in greco significa "separare") diventa *κραίνω* (verbo che indica il compimento, il realizzarsi racchiuso nella parola "creatività"). Amplificando ulteriormente queste "immagini sonore", potremmo aggiungere che il passaggio dal *κρίνω* al *κραίνω* si compie attraverso il *Κρατίον* che originariamente indicava il Golgota, il simbolo cristiano del sacrificio, sito della sepoltura di Adamo per Origene, luogo della crocifissione di Cristo ("il nuovo Adamo") secondo i Van-

geli di Matteo, Marco, Luca e Giovanni, che lo definiscono appunto «luogo del cranio».²⁸

Tornando dunque alla definizione di individuazione come “impresa eroica o tragica”, mi vengono in mente le parole del compositore S. Sciarrino che afferma: «la porta che l’artista ha varcato è la stessa da cui gli uomini fuggono».²⁹ È necessario affrontare quel punto doloroso e trasparente che implica il riconoscimento del proprio limite. Attraverso quel limite, un processo di sottrazione esprime il passaggio dalla rappresentazione alla presenza, che tuttavia non si compie mai definitivamente, ma resta sospeso come direzione ideale, come tensione. Tutto consiste nella capacità di sapersi sottrarre, di resistere all’inflazione, di non ripetersi come un riassunto di qualcosa d’altro, di ri-crearsi. Questo passaggio appare alquanto difficile nell’incontro con il piano della realtà, e particolarmente arduo in una realtà narcisistica, arrivista e inflazionata come quella contemporanea (o probabilmente come quella di tutte le “contemporaneità” come ci rammenta con leggerezza Woody Allen in *Midnight in Paris*).

Come determinare dunque il passaggio che spezza la linearità della ripetizione? Come aprire un varco? Potremmo dire: come *trad-ire* la *trad-izione*?

W. Wenders nel suo *Lisbon Story* ci presenta l’utopia di un uomo che sembra patire di quella “perdita dell’aura” (e quindi della sacralità delle immagini) che Benjamin descrive ne *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*.³⁰ Egli, di fronte all’inflazione delle immagini (quelle stesse immagini che per l’intellettuale di F. Fellini, in *Otto e mezzo*, sembrano «venire dal vuoto e andare verso il vuoto»), sacrifica se stesso sottraendosi completamente alla ripresa; pertanto gira le immagini della sua città senza guardare nella cinepresa, per debellare completamente il suo sguardo, la sua soggettività. Un’exasperazione certamente, un espediente disperato che esprime il tentativo di strappare la presenza al suo destino rappresentativo e contemporaneamente il proprio “Sé” dal proprio “Io” ingombrante; questo meccanismo appare come una forma di re-esistenza, esso rappresenta una “rottura epistemica” della tradizione, capace tuttavia di guardare lontano. Si apre al transgenerazionale, consegna le immagini a nuovi occhi, quelli dell’“oltre-uomo” di Nietzsche, o, con un po’ più di fiducia, quelli delle generazioni future.

Riporto per esteso il testo della scena per poter cogliere anche la forma delirante delle riflessioni del protagonista che sembra dar voce al suo *daimon*:

le immagini non sono più quelle di un tempo. Impossibile fidarsi di loro. [...] Mentre noi crescevamo le immagini erano narratrici di storia e rivelatrici di cose. Ora sono tutte in vendita con le loro storie e le loro prose. Sono cambiate sotto i nostri occhi. Non sanno più come mostrare noi. Hanno dimenticato tutto. Le immagini vengono svendute al di là del mondo, Winter, e con grossi sconti! [...] Io amo davvero questa città. Lisboa! E c'è stato un tempo che io veramente l'ho vista di fronte ai miei occhi. Ma puntare una cinepresa è come puntare un fucile e ogni volta che la puntavo mi sembrava... come se la vita si prosciugasse dalle cose. E io giravo, giravo, ma ad ogni colpo di manovella la città si ritraeva. Svaniva sempre di più, sempre di più. Come il gatto di Alice. *Nada!* Stava diventando insopportabile. Dio, lo spavento che mi ha preso! A questo punto ho cercato il tuo aiuto. E per un po' ho vissuto con l'illusione che il suono potesse salvare il giorno, che i tuoi microfoni potessero strappare le mie immagini dalle loro tenebre. No, non c'è speranza. [...] Ma questa è la strada Winter e io voglio percorrerla. Ascolta: un'immagine che non sia stata vista non può svendere nulla. È pura e perciò vera e meravigliosa. Insomma innocente. Finché nessun occhio la contamina è in perfetto unisono col mondo. Se nessuno l'ha guardata, l'immagine e l'oggetto che rappresenta, sono l'uno dell'altra. Sì, una volta che l'immagine è stata vista, l'oggetto che è in essa muore. Ecco, Winter, la mia biblioteca delle immagini non viste. Ognuno di questi nastri è stato girato senza che nessuno guardasse attraverso la lente, nessuno li ha visti mentre venivano impressi. Nessuno, dopo, che li abbia controllati. Tutto quello che ho ripreso, l'ho ripreso alle mie spalle. Queste immagini mostrano la città com'è e non come vorrei che fosse. Insomma queste sono nel primo dolce sonno dell'innocenza. Pronte per essere scoperte da generazioni future con occhi diversi dai nostri. Non preoccuparti amico, saremo morti da un pezzo!

Approdi sensibili. La musica dentro

Per accostarsi alla tensione tra rappresentazione e presenza nell'immagine, mi sembra importante ritagliarsi una porzione epistemo-

logica e concepirla come un modulo dell'universo frattale dell'esistenza, un vertice omotetico d'osservazione sensibile. Pertanto vorrei riferirmi alla realtà sonora perché ritengo che essa rappresenti un'ostensione immediata e sensibile dello psichico, in cui il tempo diventa architettura manifestandosi in tutta la sua trasparenza attraverso forme dinamiche. In particolare intendo soffermarmi sul momento sorgivo della formazione delle rappresentazioni psichiche, in relazione alla soggettività di un compositore. Nello specifico vorrei circoscrivere la riflessione all'esperienza del compositore contemporaneo che si confronta con la gamma dell'udibile umano 16-16000 Hz, cercando di operare costantemente una "riduzione trascendentale" che gli consenta di rapportarsi criticamente con la storia della musica.

Merleau-Ponty³¹ descrive la pratica della riduzione trascendentale come una dinamica di spogliamento dai filtri percettivi e immaginativi cristallizzati, inquinati dalle precategorizzazioni acquisite nel corso dell'esperienza; questo processo permette una rottura epistemica capace di spezzare la nostra familiarità viziata con il mondo e di aprire un varco nella tradizione, per cercare di rivedere il mondo con gli occhi di un eterno principiante.

È necessario riportare il sonoro a una dimensione più incarnata per eludere le trappole metafisiche. Pertanto la sacralità della musica non deve essere intesa come qualcosa di inattingibile, ovvero come pura trascendenza, bensì come un principio *partecipativo* di aderenza: il limite del "recinto sacro", che rappresenta un solco di demarcazione tra *dentro* e *fuori*, non è una linea *Maginot*, ma un confine fluttuante, riflettente e osmotico, come quello tra il mare e il cielo nel punto del loro intimo congiungimento.

Volendo riagganciarci alla metafora dell'individuazione come *Imitatio Christi*, possiamo ritenere, con Jung, che l'errore dell'Occidente sia stato quello di oggettivizzare il Cristo «deufradandolo in questo modo del suo rapporto misterioso con l'uomo interiore». ³² Attraverso questo sciagurato processo abbiamo erroneamente tradotto il versetto del Vangelo di Luca (17, 21) «η βασιλεία του Θεού εντός υμών εστί» come il regno di Dio è "tra voi" anziché "in voi", (versetto che tra l'altro ispirerà L. Tolstoj nella sua opera omonima). Amplificando ancora possiamo riflettere sul fatto che la parola *Χριστός* (*Cristo*) significa "toccato", *approdando ancora una volta a quel principio di*

aderenza che antinomicamente connota il sacro. Pertanto, la musica costituisce una declinazione sensibile della sacralità che si tende tra la rappresentazione e la presenza *dentro di noi*.

Individuazione e composizione: l'esplorazione del bianco

Se consideriamo l'*ars componendi* come una pratica di riduzione trascendentale tra *pure sonorità e sensi musicali*,³³ dovremmo chiederci come sia possibile emergere dalla fusionalità della tradizione e cercare la cifra della propria esistenza nel confine osmotico tra il suono ed il senso. Come si può resistere all'inflazione dell'io? Come può il compositore "sottrarsi" per ritrovare la *presenza* nelle immagini?

Si potrebbe tentare una risposta attraverso il concetto di composizione dell'antinomia. Il titolo di questo contributo presenta l'accostamento tra due termini, "miraggio" e "trasparenza", che rivelano appunto un binomio antinomico. Infatti il primo deriva dal latino *mirari* che significa "vedere con stupore" ed è utilizzato letteralmente per descrivere un fenomeno ottico caratterizzato da un'illusione naturale, mentre la parola "trasparenza" proviene dal latino *trans-pare-re* ("apparire attraverso") e indica una proprietà fisica che permette alla luce di passare attraverso un materiale. Dunque, l'accostamento tra un fenomeno di natura illusoria quale il miraggio e una proprietà fisica "reale", ma non meno sfuggente nella sua connotazione di perspicuità indiretta, come la trasparenza, ci proietta nella complessa relazione tra illusorietà e realtà. All'interno di una dinamica percettiva e immaginativa, nonché esistenziale, questa coppia di termini non rivela un'antitesi o un conflitto, bensì suggerisce una sintesi che richiede quella trasformazione logica necessaria per cogliere il senso profondo dell'antinomia.

Secondo l'energetica psichica junghiana, l'antinomia non è di per sé conflittuale, ma rappresenta «la situazione costitutiva e quindi, per così dire, fisiologica della psiche».³⁴ Il conflitto si verifica nel momento in cui la tensione tra gli opposti non viene canalizzata nella costituzione del simbolo che alimenta la psiche, bensì eccede la possibilità di confluire verso una terza via e rifluisce invece su uno dei due poli tra cui si colloca la coscienza.

Miraggio e trasparenza diventano pertanto curvature di senso incapsulate in un'unità, una sorta di terzietà generativa e feconda che emerge attraverso una dialettica intima e propriamente *simbolica*. L'illusorietà del miraggio diventa il tramite di un'incarnazione, un coinvolgimento nel gioco reale di una visione indiretta. Il processo compositivo, come quello individuativo, richiede pertanto l'attivazione della *funzione trascendente* che permette la costituzione del simbolo in grado di "comporre" il miraggio con la trasparenza, attingendo dall'ideale per approdare al reale. Questo processo si configura come una delimitazione dell'indeterminato e dunque si caratterizza essenzialmente nella qualità insatura del simbolo. D'altronde, per descrivere il simbolo, Jung utilizza l'immagine della donna incinta che «accenna, senza dire e senza nascondere» a un'altra vita, ma non la svela completamente. Il tema del Desiderio del *Tristano e Isotta*, così come qualsiasi altra composizione d'arte, sono caratterizzati proprio da quella forma di indeterminatezza che non è sinonimo di imprecisione, o di mancanza di esattezza. Essa consiste in un assetto evocativo, connotato da una delicatezza intrinseca che si manifesta attraverso una visione indiretta (come nell'immagine del velo tanto cara ai simbolisti francesi), una trasparenza che è anche opaca, un'antinomia "composta" in modo *sensibile*, come una "parola che immagina".

Pertanto la composizione d'arte è un *simbolo vivo* ovvero un'immagine sonora che si tende tra rappresentazione e presenza, tra rappresentabile e irrappresentabile, tra limite e sacro. Il passaggio dal miraggio alla trasparenza per un compositore si determina nel momento in cui egli si mette di fronte al suo foglio bianco, esplora il suo bianco. È lì che nascono le immagini sonore, è quella *l'origine delle idee sottili*.

S. Sciarrino, autore di una composizione intitolata *Esplorazione del bianco*, ci consegna la sua visione della composizione musicale attraverso una serie di scritti che derivano da una paziente trascrizione delle sue lezioni da parte di un suo allievo.³⁵ (Una precisazione metodologica mi invita a ricordare che la composizione musicale debba essere intesa come una *mathesis singularis*, in accordo con R. Barthes, cioè una matematica dell'unico e dell'irripetibile; pertanto la visione sciarriniana non costituisce una teoria generale dell'arte del comporre, ma una visione singolare che tuttavia, nella sua parti-

colarità, è in grado di suggerirci le intime connessioni tra il processo compositivo e l'iter individuativo).

A proposito del passaggio dal miraggio alla trasparenza Sciarrino afferma: «forse siamo compositori solo quando teniamo la matita fra le dita». ³⁶ Egli ci invita a distinguere tra due tipi di attività connessi con l'immaginazione:

chiunque, anche il peggior nemico di un artista può immaginare composizioni straordinarie, ma la capacità di concepire e comporre, cioè dar forma e mettere insieme le idee musicali, è altra cosa. Bisogna saper distinguere tra fantasticare (che è pura immaginazione) e quella fantasia costruttiva e feconda, e senza posa sorprendente, propria all'ingegno. ³⁷

Quest'ultima «riguarda direttamente il fare artistico, si protende nella realtà dai desideri e l'abbraccia, e la supera concretandosi nell'azione». ³⁸ Dunque, ancora una volta possiamo asserire: "in principio era l'azione!" e il passaggio dalla pura illusione alla realtà si realizza fattualmente in quel limite costituito dal foglio bianco che rappresenta per noi la linea di demarcazione tra *fanum* e *profanum*.

Questo processo implica un passaggio dall'estasi mistica della contemplazione del sacro, all'esercizio intimo della trascendenza dentro di noi. Jung, riferendosi al mistico frate N. von der Flüe nella sua "visione della Trinità", descrive quella forma di *stupor* quasi demenziale che caratterizza il contatto ravvicinato con il sacro. ³⁹ D'altro canto Bene, nella sua opera *Nostra signora dei turchi*, riflette sul concetto di santità che viene intesa come un'esaltazione mistica delirante, una forma di cecità. Essa costituisce un meccanismo proiettivo che ostacola la possibilità di emergere da una dimensione narcisistica egocentrata e di "vedere l'altro", perché resta intrappolata nella contemplazione del sacro, letteralmente accecata. Bene contrappone a questa forma delirante di grandiosità un'idea laica di preghiera come modo per accostarsi all'assoluto «portando se stessi agli altri per incontrare Dio» e non «Dio agli altri per incontrare se stessi». ⁴⁰ Questa modalità immanente si traduce nell'emancipazione dal giogo autistico della "rinuncia al peso" e nell'immersione esistenziale, come atto di incarnazione che comporta la capacità di "abbracciare il peso". Infatti Bene scrive: «un altare comincia dove finisce la misura,

essere santi è rinunciare al peso, e il peso è *organizzare la propria dimensione*». ⁴¹ L'aderenza si conquista trasformando l'onnipotenza della santità che "vede la vista" attraverso una forma autoerotizzante, nel ridimensionamento della propria condizione esistenziale, liberata da istanze metafisiche e riconsegnata al gioco vitale della relazione con l'altro. Il brano si chiude con un invito all'umiltà come "*conditio prima*". In definitiva per Bene pregare, "oggi come sempre", equivale all'immagine biblica del "prostrarsi ai piedi dell'altro" e, pertanto, accostarsi all'assoluto coincide con la capacità di abbracciare il limite umano, di coinvolgersi con esso, di farsi contaminare dalla piccolezza. Tornando a Sciarrino, il passaggio dal miraggio fantasioso alla trasparenza reale avviene di fronte al foglio bianco che diventa una specie di specchio, un mediatore della riflessione che induce il compositore a un esercizio di coscienza. Chi scrive si confronta costantemente con i limiti della propria sensibilità, delle proprie competenze, della stanchezza fisica, della fatica del quotidiano e tutto questo confluisce in quel foglio bianco nel quale il compositore deve accettare di ridursi; così egli attraversa un'esperienza altamente frustrante, un "dissidio violentissimo" che ricorda la passione dell'Io descritta da Jung nell'individuazione. Sciarrino afferma:

se per lo specchio, simulacro della riflessione, tu fossi condotto dove la strada si biforca e incontri te stesso, e ti fa orrore il suo aspetto meschino. Se davvero fossi giunto in quel punto così doloroso e trasparente, fulcro di tutti gli orizzonti, dentro l'occhio dell'Io – sai [...]: lì si sprigiona la tua arte. [...] Di quanti inseguono la ninfa di un desiderio, troppi si rifiutano alla coscienza [...]. Artista è chi sa riconoscersi e sa dove la propria identità si è nascosta: colui che riconquista la spontaneità del creativo attraverso la coscienza di adulto, nella cruda luce a picco. Con analoga sorta la naturalezza dei primi appunti bisogna che si perda. Una spontaneità più duratura trasuderà dagli artifici dell'elaborazione. Non ignorare tali cose fa la base del nostro mestiere, anche se nessuno ce lo ha ancora insegnato, se non i poeti. A suo modo, ciascuno può essere artista, se ha coraggio. ⁴²

Dunque dal miraggio, come estasi mistica, giungiamo alla trasparenza come *coscienza artistica*. Sciarrino afferma che "coscienza artistica" significa «acquistare trasparenza al di qua dell'Io» ⁴⁴ e utilizza

la metafora dello specchio di Narciso, rivitalizzandone il senso e invitando a superare le trappole dell'autocompiacimento.

Questa immagine mitologica, che ha ispirato miriadi di interpretazioni nel pensiero occidentale, è stata ri-significata anche da Bene, per il quale lo specchio è esattamente il mezzo per sottrarre il soggetto dall'oggetto, l'artista dall'opera, perché esprime la possibilità di duplicarsi e quindi nega l'unicità dell'agente, invitando a una presa di coscienza del proprio limite. Egli dichiara: «se la Storia si divide in prima e dopo Cristo, l'Arte si divide in prima e dopo lo Specchio». ⁴⁵

La coscienza, come ci ricorda Aversa, è «tempo vissuto, spazio vissuto (corpo e mondo), intenzionalità e capacità di riferire a sé e sentire come propri i primi tre parametri; questa ultima dimensione è in effetti ciò che la psicologia denomina con la parola Io ed è il luogo dove la follia esprime e rappresenta il suo teatro». ⁴⁶ La coscienza nasce da una *ri-flessione* ovvero da un movimento di ripiegamento, una delimitazione interna che ricorda il movimento di flessione dei foglietti germinativi di un embrione. Tuttavia nella radice etimologica della riflessione c'è il *flere*, cioè il pianto. Da qui possiamo ripensare alla nascita della coscienza artistica come a un processo anche doloroso che affronta la frustrazione del limite e si configura come una strada solitaria, sebbene destinata all'Altro, ai suoi sensi e alla sua coscienza. Il compositore è un po' come la vite solitaria degli Inni Mandei ⁴⁷ perché, attraverso lo specchio, approda non solo alla percezione del proprio limite, ma anche alla constatazione della propria solitudine esistenziale. L'individuazione comporta la differenziazione che implica, a sua volta, la separazione e dunque, in alcune fasi, conduce a un profondo sentimento di solitudine.

Per Sciarrino «inconfondibili perturbazioni portano alla creazione. Morire a se stessi non è facile». ⁴⁸ Afferrare le immagini sonore che sono alla base del processo compositivo significa affinare l'eccezionalità della visione ovvero riuscire a catturare nel riflesso di noi stessi un'idea nuova, «saper cogliere le proprie impressioni e leggerci in profondità, come dentro i cerchi di queste solitudini stagranti». ⁴⁹ In questo consiste precisamente la riduzione trascendentale di Merleau-Ponty ed il vedere con gli occhi dei bambini di E. Berne: ⁵⁰ ma, come afferma Sciarrino, «percepire come nella prima volta, intravedere il nuovo nell'ovvio, non è più spontaneo, va ricon-

quistato». ⁵¹ Pertanto è necessario sfatare alcuni luoghi comuni: 1) non cedere al mito dello *spontaneismo* (Sciarrino sostiene che il pittore da sagrato imbratta per scelta immediata, come se non fosse in grado di posticipare la gratificazione, egli «non sa nulla degli stati psichici che l'artista attraversa per conquistare la sua opera»); ⁵² 2) ma, d'altro canto, non incappare neanche nelle trappole del *tecnicismo* come alternativa al genio (si pensi all'asfissia delle accademie che spostano la ricerca di se stessi nel raggiungimento di sterili manierismi da mestiere ovvero creano delle mode, consuetudini della scrittura prive di originalità e di sensualità).

Dunque possiamo concludere, con Kraus, che il processo da compiere consiste nel ritrovare l'*originale* all'interno, attraverso la visione di Narciso alla fonte. L'originale non è qualcosa che deve essere cercato fuori, perché esso letteralmente è ciò che rivela la nostra origine. Sciarrino ci ricorda che quell'originale diventa "personale" solo attraverso lo sforzo: «è la personalità a fare il compositore, non la sua mano: quella dovrebbe essere individuata, sviluppata e arricchita». ⁵³

Quando la musica abita una regione liminare. Festina lente

Cercheremo ora di descrivere come sia possibile innescare il processo che conduce parallelamente allo sviluppo della mano del compositore e all'individuazione della sua persona. Bene circoscrive il passaggio dall'attore all'*arte-fice* attraverso la creazione di una *macchina* attoriale, ovvero descrive la trasformazione di colui che semplicemente agisce verso l'attore (dal latino *agere*) che "guida" l'altro mediante la creazione. La macchina permette di far emergere la presenza delle immagini attraverso l'assenza dell'attore stesso (una sottrazione della soggettività tramite un "arresto del volere"). ⁵⁴ Pertanto egli invoca la necessità di «crearsi degli handicap» cioè di costruirsi dei limiti. ⁵⁵ Il processo che permette l'individuazione, così come lo sviluppo della creatività in generale, consiste nella possibilità di creare un filtro attraverso la costituzione di un ingranaggio contenitivo in grado di liberare quella presenza delle immagini che più volte abbiamo invocato. La costituzione della *macchina* (che non allude a una visione riduzionistica del processo artistico) comporta

la creazione di regole che vanno dall'autodisciplina nel quotidiano, al confronto non elusivo con i limiti fisici del fare artistico; essi devono essere trasformati in opportunità. La partitura o la notazione costituiscono per il compositore una sorta di *temenos*, un contenimento delimitante che, attraverso i suoi margini, permette di liberare la propria "cifra" esistenziale e artistica, una sorta di corpo della musica che richiama l'*To-Pelle* di D. Anzieu.⁵⁶

Questo processo ricorda in modo vivo quanto la poetessa E. Dickinson esprime a proposito della parzialità e del limite della parola stessa e peraltro ci rimanda (ancora una volta, ma con una visione nuova) al regista della "galleria delle immagini mai viste" che denunciava: «una volta che l'immagine è stata vista, l'oggetto che è in essa muore».⁵⁷ Dickinson riabilita invece il valore di quella morte inevitabile, come perdita di una parte del senso attraverso una scalfittura originaria, ma ritrova in quella stessa limitazione il tramite di una nuova vita. La poetessa ci ricorda che la nascita, per il suo indissolubile legame con la morte, comporta sempre un *quantum* di violenza e i suoi versi diventano testimonianza viva della visione poetica di un darwinismo più umano; ella scrive:

*A word is dead
When it is said
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.*⁵⁸

Un'altra personalità artistica emblematica come quella di I. Calvino descrive questo processo di delimitazione come una visione indiretta. Egli utilizza il mito di Perseo, l'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa sfuggendo alla pietrificazione. Perseo, per Calvino, rappresenta l'artista e precisamente quella qualità precipua dell'arte che si configura come *leggerezza*. L'eroe vola con calzari alati e riesce a uccidere Medusa perché non la guarda direttamente, ma solo attraverso l'immagine riflessa nel suo scudo di bronzo. Dal sangue di Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso, che con un colpo di zoccolo sul Monte Elicon, fa scaturire Castalia, la fonte da cui si ab-

beverano le Muse, la fonte di tutte le ispirazioni. Pertanto l'origine di ogni atto creativo ha in sé qualcosa di cruento (una castrazione, una morte) che tuttavia si "trasforma" in leggerezza. L'opera d'arte consiste nell'individuare «quella speciale modulazione lirica ed esistenziale che permette di contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia e ironia». ⁶⁰

La visione indiretta di Calvino, come la macchina di Bene, rappresenta un dispositivo che permette contemporaneamente all'autore di far emergere una presenza, attraverso la propria assenza. Per Sciarriano «nessuna opera diremo d'arte che non riveli la vita nella morte» ⁶¹ e quella "macchina" si costituisce innanzitutto attraverso una riflessione. Egli invoca un'immaginazione "col terzo occhio" e definisce la composizione "visione mentale" attraverso immagini che nascono mediante *associazioni* (richeggiano qui i concetti di "libera associazione" e di "amplificazione" che accompagnano l'*iter* individuativo attraverso l'analisi). Per lui «la mente è spazio all'immagine» ⁶² e «qualsiasi attività sfuma in immagine», ⁶³ pertanto «qualsiasi indagine sul significato della musica non potrebbe ignorare le associazioni». ⁶⁴ Nella visione sciarriniana le associazioni sono «stimoli provenienti dall'intera rosa dei sensi» ⁶⁵ che ci legano a un inconscio collettivo. Talvolta queste associazioni, che costituiscono la sostanza delle immagini, trapelano nei titoli delle composizioni, «clandestini portatori di idee non solo musicali». ⁶⁶ Tuttavia non esiste un'omogeneità tra le associazioni originarie e l'immagine, e la complessità che emerge in ogni vano tentativo di definire l'immagine sonora viene stemperata in un'indeterminatezza che diviene immediatezza. «Possiamo azzardare che non di omogeneità si tratti tra stimolo e immagine e neanche di somma o sovrapposizione, bensì puro accostamento, *come di fiori in un mazzo*: le cose si mostrano fuse tra loro, in realtà ci è dato solo legarle insieme». ⁶⁷ Pertanto egli reclama una sintesi suono-senso-tradizione aderente all'esplorazione della propria esistenza, affinché l'*ars componendi* diventi arte della vita e vita dell'arte. «I sensi della realtà sonora, della realtà esistenziale, dovrebbero distinguersi, non essere scissi dai sensi dell'arte». ⁶⁸ Attraverso questo chiarimento, egli invoca un principio di aderenza che talvolta sembra sfuggire all'arte contemporanea: «dopo gli anni di Darmstadt sembra che il musicista abbia perso la psiche, infilzata sulle picche del sentirsi mo-

derno». ⁶⁹ In definitiva egli sostiene che la contemporaneità musicale (Darmstadt fu una scuola feconda per i compositori del Novecento) ⁷⁰ rischia di appiattirsi in manierismi professionali che appaiono come una difesa degli artisti rispetto all'angoscia dell'atto creativo. Questo scollamento tra la tecnica e il senso determina talvolta la nascita (o, potremmo dire, l'aborto) di composizioni che risultano spersonalizzate, quasi fossero delle produzioni in serie, delle ripetizioni sterili, disidentificate e prive di una qualità sensibile, sebbene tecnicamente molto sofisticate. In sostanza Sciarrino denuncia quello svuotamento dell'estetica, che Savinio descriveva nell'immagine degli dèi che si ritirano dai loro simulacri, «lasciandoli al nostro godimento estetico». ⁷¹ La composizione invece esige un'aderenza che significa «affinare le sensazioni. Renderle trasparenti a se stessi [...] perché l'orecchio da solo è ottuso, non ha intelligenza. La mente da sola non ha coscienza. Dobbiamo essere presenti a noi stessi, in ogni azione. Con altre parole: aderire a ciò che facciamo». ⁷² Questa visione della composizione come conoscenza di se stessi si svela poeticamente nella lettera di risposta di Sciarrino a un suo allievo, con un invito a continuare a scrivere e a studiare «per amore di conoscenza e conoscenza di amore», sospesi nell'eco dell'oracolo delfico. A tal proposito mi viene in mente un'altra immagine poetica da A. Ginsberg che ci ricorda: «il metodo deve essere purissima carne, non condimento simbolico».

Tornando a un piano più strettamente fattuale e meno ideale, Sciarrino invita i compositori a sospendere gli automatismi della scrittura, a operare un monitoraggio vigile di alcuni "residui inconsci". Egli infatti rappresenta la composizione come un'architettura e descrive il campo sonoro (con una visione fortemente spazializzata del suono) come un contesto costituito da elementi di eterogeneità e omogeneità. Il problema sorge quando l'eterogeneo rischia di sfociare nell'indifferenziato ed è proprio su questo punto che il compositore deve vigilare. Gli automatismi della scrittura, che non siano stati individuati per tempo, diventano "rumore" alla percezione ovvero degli elementi fortemente disturbanti che fanno perdere il senso della totalità. Per comprendere il significato di questo monito, possiamo utilizzare una metafora extramusicale e pensare a quanto siano fastidiosi gli errori di grammatica, ortografia, dizione o intonazione nel veicolare il significato di un testo. Tuttavia questo processo non consiste in una tensio-

ne alla perfezione che miri a epurare le difformità rispetto a un ideale astratto, ma al contrario richiede di riuscire a carpire e poi, eventualmente, a trasformare quegli elementi difformi (riecheggia qui il versetto biblico «la pietra scartata dai costruttori è divenuta testata d'angolo»).⁷³ Pertanto una scrittura “diversa” diventerà eterogeneità creativa e non mero indifferenziato, nel momento in cui l'artista sarà in grado di portare alla coscienza i suoi automatismi per trasformarli, semmai, in una cifra stilistica.

Per Sciarrino la composizione si articola in due momenti essenziali che si alternano di continuo: “separare” e “unire”. ‘Separare’ significa cogliere ciò che è automatico come residuo inconscio della scrittura, ‘unire’ invece indica la capacità di convogliare quell'elemento inconsapevole in un'armonizzazione generale del disegno compositivo, in una totalità fluida (ma non consiste anche in questo l'*iter* individuativo nel percorso di analisi personale?). Il processo appena descritto si traduce nella ricerca della notazione, cioè di una scrittura personale, di una calligrafia musicale, che non indica «l'aspetto grafico in sé, bensì in quanto tramite simbolico, reca i nessi dell'organizzazione, nitidamente. [...] Un uso sapiente della notazione dunque ci sospenderà come in una trasparenza».⁷⁴

Pertanto è necessario cogliere diverse fasi del processo compositivo: esiste una fase di concezione e una di ordinamento. Nel primo stadio la mano deve essere libera nella “scioltezza degli appunti” perché «anzitempo la squadra inibisce»,⁷⁵ nella seconda fase invece è necessaria «la precisione del cristallo»⁷⁷ che permette, attraverso lo sviluppo di una calligrafia nitida, di conferire alla partitura «la fluidità stessa del pensiero».⁷⁸ Nell'alternanza tra queste due fasi è possibile rintracciare due immagini archetipiche che caratterizzano altrettanti stadi del processo individuativo. Calvino, riprendendo uno scritto di A. Virel intitolato *Histoire de notre image*⁷⁹ sulla simbologia dei tarocchi, ci ricorda infatti che nell'immaginario archetipico emergono due principi inseparabili e complementari, ipostatizzati nelle immagini di Mercurio e Vulcano. Ritengo che il primo stadio indicato da Sciarrino, quello della scioltezza degli appunti, possa essere associato al principio mercuriale della *sintonia*, ossia della partecipazione al mondo intorno a noi; tuttavia è necessario in un secondo momento riferirsi alla pazienza di Vulcano che in solitudine,

nelle viscere della terra, esprime la *focalità* attraverso una concentrazione costruttiva. Mercurio indica il tempo “ciclofrenico” della continuità indifferenziata, mentre Vulcano rappresenta il tempo “schizofrenico” dell’isolamento egocentrico. L’oscillazione tra questi due momenti (che richiama peraltro le posizioni kleiniane) costituisce l’ingranaggio, la macchina del comporre interiore. Calvino amplifica questa visione scrivendo che:

il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio di immediatezza ottenuto a forza di aggiustamenti pazienti e meticolosi; un’intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti; ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera.⁸⁰

Anche Sciarrino ci ricorda che il compito dell’artista è costituito da una gradualità di movimenti che si basa su un continuo aggiustamento tra ciò che vediamo e ciò che vorremmo vedere. Questo processo richiama quello dell’ascolto (che diventa soprattutto un ascolto interiore), come una graduale messa a fuoco. Pertanto esso si configura come un percorso estremamente faticoso: «l’atto creativo non è piacevole. Tramite lo sforzo (o la capacità) di superarsi può descrivere una traiettoria mirabile, *dal possibile al necessario*».⁸¹ Egli sottolinea che l’ingranaggio poc’anzi descritto dell’unire e del separare, della concezione e dell’ordinamento, debba essere il contenimento necessario per gestire l’angoscia che deriva dal confronto tra l’ideale e il reale, al riparo da meccanismi unicamente difensivi. L’angoscia creativa per un compositore non deve essere contenuta attraverso «un insulso vagare sulla tastiera alla ricerca delle note, [...] né fischiettando un motivetto»,⁸² bensì bisogna liberarsi dal “concetto salvagente di nota” e approdare alla formulazione di un “orecchio interno” non disgiunto dalla coscienza. Ecco di nuovo un’analogia: i meccanismi rigidamente difensivi, all’interno dell’iter individuativo, rappresentano quella strada che Jung correla direttamente con la nascita del sintomo in alternativa al simbolo. Nel momento in cui emerge un conflitto, non bisogna aderire immediatamente a uno dei due poli (girovagare sulla tastiera alla

ricerca delle note), ma diventa necessario attraversare quell'angoscia che significa talvolta avere il coraggio di buttare i primi appunti e spesso di sospendere. Per Sciarrino il simbolo nasce quando l'opera diventa «barriera e varco insieme». ⁸³ Egli associa al compositore l'immagine mitica del cacciatore primitivo che affronta i pericoli dell'ignoto e deve *conquistarsi* la propria opera. Il compositore che vaga sulla tastiera per respingere l'angoscia o che si rifugia nella trattatistica compositiva per trovare le *proprie* regole, non è un cacciatore, perché non sa affrontare la sua paura dell'ignoto. Bisogna diffidare di chi ci invita a fronteggiare quell'ignoto con parole usurate, consolandoci con un "la vita va avanti!", piuttosto è necessario imparare a convivere con quella forma di disperazione che deriva da uno stare sospesi sull'abisso, e, pertanto, accettarla e trasformarla. (L'empatia dell'analista verso il suo paziente consiste talvolta nel far risuonare quell'angoscia di morte). «La tavola dello scrittore è una tavola sacrificale», ⁸⁴ e – Sciarrino si domanda – «che altro ci lega alla creazione se non uno spiccar di volo, inavvertito come un batter di ciglia, da noi verso noi stessi, che è anzitutto distacco e quindi morte?». ⁸⁵

Il prezzo dell'individuazione comporta, in alcune fasi del processo, quella solitudine necessaria per la ricerca delle *proprie* regole. Avere il coraggio di scrivere anche "musica brutta" (Bene dirà «non sono qui per piacervi»), ⁸⁶ ovvero di accettare la separatezza dall'altro come alternativa ad una viziata collusione, implica talvolta il dolore della solitudine. Il compositore non è un gendarme attento al rispetto dell'ordine pre-costituito, né un arbitro, pertanto, d'accordo con Sciarrino, sosterremo che per lui «la capacità di infrangere o di sospendere il gioco è altrettanto essenziale come l'impulso a giocare». ⁸⁷ Le regole vanno cercate nel silenzio della propria interiorità, tuttavia il disincanto sciarriniano ci ricorda che «quell'originalità si paga con l'isolamento e anziché esserne orgogliosi, ci sentiamo colpevoli perché difformi». ⁸⁸ E qui però può giungere in soccorso la sensibilità di Baudelaire che ci rammenta che «ciò che non è leggermente difforme ha l'aria insensibile; da cui discende che l'irregolarità, vale a dire l'inatteso, la sorpresa, lo stupore sono una parte essenziale e la caratteristica della bellezza». ⁸⁹

Tuttavia questa difformità non deve essere intesa come un sentimento che caratterizza in maniera esclusiva il compositore contempo-

raneo, capace di sospendere le regole dell'ordine preconstituito (la tonalità – pensano alcuni) per trovare un nuovo ordine, più personale, bensì questo processo deve essere interpretato come un meccanismo perpetuo che plasma tutta la storia dell'arte. Sciarrino infatti sottolinea come sia importante liberarsi dai “rottami della nostalgia”, perché «oggi comporre non è più difficile di ieri».90 La composizione contemporanea ricerca nuove regole e talvolta siamo erroneamente portati a pensare che questa sua caratteristica abbia un attributo di eccezionalità in quanto anticamente esisteva una strada confortante, quella della tonalità, in grado di proteggere il compositore dall'angoscia della creazione *ex novo* di un metodo. La strada si forma sempre dopo averci camminato, tutto consiste nella capacità di fidarsi della propria immaginazione metodica che, anticipando idealmente un percorso, fa sì che poi esso diventi reale. Non è mai esistito un presente preformato e superare la nostalgia diventa un impegno morale. (Mi viene in mente la scena della partenza di Totò, il giovane protagonista di *Nuovo cinema paradiso*, quando il Vecchio gli ricorda di non voltarsi come Orfeo, di non farsi “fregare” dalla nostalgia). Basta analizzare qualsiasi composizione del passato, per comprendere che nessuna opera reale corrisponde *tout court* a quella serie di regole che noi abbiamo codificato nella trattatistica sul sistema tonale (così come nessun caso clinico *hic et nunc* sarà mai perfettamente inquadrabile all'interno della teoria psicodinamica). Ci sarebbe inoltre da domandarsi perché, se esisteva una strada così ben strutturata *a priori*, alcuni compositori e alcune opere siano stati completamente cancellati dalla storia (sebbene questa appaia certamente una questione più complessa). Sciarrino svela l'illusione della nostalgia, riflettendo con queste parole:

anticamente pensiamo esistesse [...] simile al disegno nella pittura, una prassi quasi al di sopra dell'esperienza individuale, valida per tutti: l'universo sonoro costretto entro una serie di schemi con funzione fortemente unificante. Questo chiamiamo “sistema tonale” [...]. Ma siamo proprio certi che oggi non vi sia qualcosa di comune a tutti gli artisti e che invece siamo noi a non percepirlo?91

(Possiamo tornare a riflettere sull'eccezionalità dell'individuazione in una realtà “narcisistica, inflazionata e prepotente” come quella con-

temporanea). L'idea della tonalità come un presente preconstituito è un *miraggio*. Pertanto Sciarrino sostiene che «il problema compositivo non è tecnico (o teorico), bensì un problema di *trasformazione del pensiero*. Per chi volesse, oggi vi sono regole almeno quante una volta». ⁹²

Possiamo concludere che tutto il processo compositivo oscilla in una tensione sull'indeterminato. *L'ars componendi* diviene pertanto il campo dinamico all'interno del quale rintracciare un metodo immaginante e immaginifico, una via attraverso cui si tenta di accedere alla qualità configurante del linguaggio (o di qualsiasi produzione simbolica specificamente umana), che ha come proprietà peculiare il suo potere trascendente, ossia trasformativo.

La tensione tra il limite e il sacro, tra il miraggio e la trasparenza implica l'attraversamento di un "dissidio violentissimo", di un'angoscia profonda nella quale si manifesta la *passione dell'Io* di fronte alla *violenza del Sé*. Questo processo presuppone una morte metaforizzata nella fase alchemica della *Nigredo*, ovvero della discesa agli inferi. La *Nigredo* rappresenta l'immagine di quel momento depressivo che accompagna l'enantiodromia necessaria per approdare alla creazione del simbolo. Essa è stata descritta poeticamente da Sciarrino nel testo intitolato *Psicopompo* che accompagna la sua composizione *Hermes - per flauto solo*, del 1984, e ispirato appunto all'immagine di Mercurio, *principio individuationis*:

Con me la musica abita una regione liminare. Come i sogni, dove una cosa è e non è ancora, ed è anche altra cosa. E dove queste sensazioni, le più instabili, varcano lo stupore di un batter di palpebre: fuori, si allungano nitide, sopravvissute al tramonto d'ogni languore. Sono i suoni ritrovati presso l'orizzonte dei sensi, quelli del purgatorio infrauterino, ingranditi per antico silenzio attraverso un crollo sommerso della memoria. Fluttuano, e tu stai al centro, e uno spazio intatto ora pulsa nel buio. Impenetrabile città bianca dell'Ade. Prima di gettarsi nel cuore della mia fatica, misurandone la cerchia delle mura, l'affannarsi a una porta dove porte non sono, eppure, ecco CI STANNO IN-NANZI. A me che ne reco tali echi sospesi, altro non è concesso: considerare, soffermandomi all'infinito, l'istante di sfida che la creazione genera.

Note

- ¹ «In principio era l'azione!», J.W. Goethe, *Faust* (1808), trad. it. BUR, Milano 2010, p. 93.
- ² «[...] but both have an ideal extension which lends utility to its conditions». Trad. it. mia: «la musica è essenzialmente inutile, come la vita: ma entrambe hanno un'estensione ideale che dona utilità alla loro condizione». G. Santayana (pseudonimo di Jorge Agustin Nicolas), *The Life of Reason, or the Phases of Human Progress* (1905-1906), ed. digitale Gutenberg, Roma 2005.
- ³ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero* (1979), trad. it. Adelphi, Milano 2003.
- ⁴ Nell'energetica psichica junghiana l'enantiodromia indica letteralmente "la corsa nell'opposto", come in Eraclito. Si veda C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), trad. it. in *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino 2011, p. 473.
- ⁵ J. Hillman, *Il suicidio e l'anima* (1964), Astrolabio, Roma 1972, p. 135.
- ⁶ G.M. Edelman, *Sulla materia della mente* (1992), trad. it. Adelphi, Milano 1993.
- ⁷ Ivi, p. 187.
- ⁸ E. Lévinas, *Carnets de captivité*, Grasset, Paris 2009, trad. it. mia, pp. 103-104.
- ⁹ Epifanio, *Haereses* (26, 3) cit. in H. Jonas, *Lo gnosticismo* (1958), trad. it. SEI, Torino 1991, p. 79.
- ¹⁰ R. Otto, *Il sacro* (1917), trad. it. SE, Milano 2009.
- ¹¹ Per un approfondimento si veda J.-J. Nattiez, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica* (1977), trad. it. Einaudi, Torino 1987, pp. 33 e ss.
- ¹² «Non dice, non nasconde, ma accenna», Eraclito. Da G. Colli, *La Sapienza greca*, vol. III, Adelphi, Milano 1980, p. 21; cit. in L. Aversa, *Interpretazione e individuazione. Progetto ermeneutico per la Psicologia Analitica*, Borla, Roma 1987, p. 53.
- ¹³ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), trad. it. Einaudi, Torino 1996; cit. in A.G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 77.
- ¹⁴ Si veda di G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi* (1966), trad. it. Einaudi, Torino 2001; Id., *Cinema vol. 1: L'immagine-movimento* (1983), trad. it. Ubulibri, Milano 1993; Id., *Cinema vol. 2: L'immagine-tempo* (1985), trad. it. Ubulibri, Milano 1989.
- ¹⁵ Si veda di J.-J. Wunenburger, *La vita delle immagini* (1995), trad. it. Mimesis, Milano 2008; Id., *Filosofia delle immagini* (1997), trad. it. Einaudi, Torino 1999; Id., *L'immaginario* (2003), trad. it. Il Nuovo Melangolo, Genova 2008.
- ¹⁶ S. Borutti, *Filosofia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano 2006, p. XII.

- ¹⁷ C.G. Jung, *Tipi psicologici*, cit., pp. 530-531.
- ¹⁸ Questa espressione fu utilizzata frequentemente da C. Bene durante le sue incursioni televisive, in particolare si veda *Quattro momenti su Tutto il Nulla*, IV momento – *L'arte*, Rai, maggio 2001; un'altra formulazione dello stesso pensiero è la seguente: «E non si dà capolavoro d'arte. Fuor dell'opera, si è capolavoro» da *Autografia d'un ritratto* (1995), in *Opere*, Bompiani, Milano 2008, p. xxxvii.
- ¹⁹ R. Savinio, “La Figura e l'altro”, in «Quaderni Warburg Italia», vol. I, Centro Warburg Italia, Roma 2003, pp. 319-344.
- ²⁰ L. Aversa, “La psiche, la psico-terapia e il sogno”, in Id., *Mente e cura*, vol. I, IRPI, Roma 2011, pp. 27-32.
- ²¹ Ivi, p. 29.
- ²² L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pp. 168-169.
- ²³ A.G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, cit., p. 82.
- ²⁴ K. Kraus, *Der sterbende Mensch* (1913), in *Die Fackel*, pp. 381-383, Ed. Heinrich Fischer, Kösel, München 1968-1973, pp. 74-76. La forma originale dell'aforisma è: «Du bleibst am Ursprung. Ursprung ist das Ziel». (Rimani presso l'origine. Origine è la meta); cit. in I. Fantappiè, “Pensieri shakespeariani come leggi dello stato. Letteratura e diritto in Karl Kraus”, in «Between», vol. II. n. 3, 2012, reperibile online all'indirizzo: <http://www.Between-journal.it/>.
- ²⁵ F.W. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli* (1888), trad. it. in *Opere*, vol. VI, trad. it. Adelphi, Milano 1978, par. 3.
- ²⁶ C.G. Jung, *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità* (1942/1948), trad. it. in *Opere*, vol. XI, cit., p. 156.
- ²⁷ *Vangelo di Matteo* (27, 33); *Vangelo di Marco* (15, 22); *Vangelo di Luca* (23, 33); *Vangelo di Giovanni* (19,17).
- ²⁸ S. Sciarrino, “Origine delle idee sottili”, in Id., *Carte da suono*, CIDIM, Roma 2001, p. 45.
- ²⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. Einaudi, Torino 2003, p. 23.
- ³⁰ *Lisbon Story*, scritto e diretto da W. Wenders, Germania – Portogallo 1994, 105 min. Selezionato al Festival di Cannes 1995, nella sezione «Un certain regard».
- ³¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945); trad. it. Bompiani, Milano 2003.
- ³² C.G. Jung, *Psicologia e Alchimia* (1944), trad. it. in *Opere*, vol. XII, cit., p.12.
- ³³ Per un approfondimento si veda G. Piana, “Fenomenologia dei materiali e campo delle decisioni. Riflessioni sull'arte del comporre”, in Id., *Il canto di*

- Seikilos*, Guerini e Associati, Milano 1995, pp. 45-55; reperibile nell'archivio *open source* dell'autore, ed. digitale 2000.
- ³⁴ Per un chiarimento sulla differenza tra antinomia e conflitto si veda L. Aversa, "Il problema dell'antinomia", in Id. (a cura di), *Fondamenti di psicologia analitica*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 55.
- ³⁵ S. Sciarrino, "Origine delle idee sottili", cit., pp. 44-71.
- ³⁶ Ivi, p. 44.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1927), trad. it. in *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 64.
- ⁴⁰ C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi* (1966), in *Opere*, Bompiani, Milano 2008, p. 79.
- ⁴¹ Ivi, p. 78.
- ⁴² S. Sciarrino, "Origine delle idee sottili", cit., pp. 45-46.
- ⁴³ Ivi, p. 68.
- ⁴⁴ C. Bene, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 32.
- ⁴⁵ L. Aversa, *La psiche, la psico-terapia e il sogno*, cit., p. 28.
- ⁴⁶ «Sono una vite, una vite solitaria che sta nel mondo. Non ho un sublime piantatore, non ho un coltivatore, non un mite aiuto che venga ad istruirmi su tutte le cose» M. Lidzbarski, *Ginza. Der Schatz oder das Grosse Buch der Mandäer*, in *Quellen der Religionsgeschichte* 13, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga 1925, p. 346; cit. in H. Jonas, *Lo gnosticismo*, cit., p. 85.
- ⁴⁷ S. Sciarrino, "Origine delle idee sottili", cit., p. 69.
- ⁴⁸ Ivi, p. 68.
- ⁴⁹ «Il ragazzino gode a vedere gli uccellini e a sentirli cantare. Poi arriva il "buon papà" che è convinto di essere tenuto a "partecipare" a quell'esperienza e ad aiutare lo "sviluppo" del figlio. Gli spiega: "quella è una ghiandaia e quello è un passero". Dal momento in cui il bambino si preoccupa di distinguere la ghiandaia dal passero, non è più capace di vedere gli uccelli e di sentirli cantare. Deve vederli e sentirli come vuole il padre». In E. Berne, *A che gioco giochiamo* (1964), trad. it. Bompiani, Milano, 1967; cit. in A. Di Fabio, *Counseling. Dalla teorica all'applicazione*, Giunti, Firenze 1999, p. 104.
- ⁵⁰ S. Sciarrino, "Origine delle idee sottili", 1988, cit., p. 68.
- ⁵¹ Ivi, p. 69.
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ C.G. Jung, *Tipi psicologici*, cit., p. 531-533.

- ⁵⁴ Per un approfondimento si veda P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Studi Bompiani, Milano 2007.
- ⁵⁵ D. Anzieu, *L'Io-Pelle* (1985), trad. it. Borla, Roma 1987.
- ⁵⁶ Cfr. nota 30.
- ⁵⁷ «Alcuni dicono che quando è detta la parola muore. Io dico invece che proprio quel giorno comincia a vivere». E. Dickinson, *Silenzi* (1872), trad. it. Feltrinelli, Milano 2007, p. 154.
- ⁵⁸ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2002, p. 24-25.
- ⁵⁹ S. Sciarrino, “Origine delle idee sottili”, cit., p. 71.
- ⁶⁰ Ivi, p. 47.
- ⁶¹ *Ibidem*.
- ⁶² Ivi, p. 48.
- ⁶³ *Ibidem*.
- ⁶⁴ *Ibidem*.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ Ivi, p. 52.
- ⁶⁷ Ivi, p. 51.
- ⁶⁸ I corsi estivi di Darmstadt rappresentano una serie di lezioni che si svolsero tra il 1946 ed il 1970, con cadenza annuale, presso l'Istituto Internazionale per la Musica di Darmstadt, rivolti a compositori ed esecutori di musica contemporanea. Tra i partecipanti vi furono alcune tra le più rappresentative personalità del Novecento europeo musicale, tra le quali: T. Adorno, P. Boulez, J. Cage, H.W. Henze, G. Ligeti, B. Maderna, L. Nono, K. Stockhausen, I. Xenakis, E. Krenek, R. Leibowitz, E. Varèse, L. Berio.
- ⁶⁹ Cfr. nota 19.
- ⁷⁰ S. Sciarrino, “Origine delle idee sottili”, cit., p. 53.
- ⁷¹ S. Sciarrino, “A un giovane studente di composizione”, in Id., *Carte da suono*, cit., p. 74.
- ⁷² A. Ginsberg, “Il metodo deve essere purissima carne” (1954), in Id., *Mantra del Re di maggio*, trad. it. Mondadori, Milano 1973.
- ⁷³ *Atti degli Apostoli* 4, 11-12.
- ⁷⁴ S. Sciarrino, “Origine delle idee sottili”, cit., p. 66.
- ⁷⁵ Ivi, p. 47.
- ⁷⁶ *Ibidem*.
- ⁷⁷ *Ibidem*.

- ⁷⁸ A. Virel, *Histoire de notre image*, Mont-Blanc, Genève 1965.
- ⁷⁹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 60.
- ⁸⁰ S. Sciarrino, "Origine delle idee sottili", cit., p. 57.
- ⁸¹ Ivi, pp. 56-57.
- ⁸² Ivi, p. 54.
- ⁸³ Ivi, p. 64.
- ⁸⁴ Ivi, p. 71.
- ⁸⁵ Quest'espressione è stata più volte utilizzata da Carmelo Bene e divenuta poi celebre dopo la trasmissione televisiva *Uno contro tutti* del 27 giugno 1994.
- ⁸⁶ S. Sciarrino, "Origine delle idee sottili", cit., p. 64.
- ⁸⁷ *Ibidem*.
- ⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Razzi* (1975-76), trad. it. in *Opere*, Mondadori, Milano 1996, p. 1394; cit. in M.I. Marozza, "Dove la parola manca il segno. Negli interstizi trasformativi della *talking cure*", in «Atque», 2012, Nuova serie n. 10, pp. 153-176, qui p. 153.
- ⁸⁹ S. Sciarrino, *Origine delle idee sottili*, cit., p. 61.
- ⁹⁰ Ivi, p. 62.
- ⁹¹ Ivi, p. 63.
- ⁹² Ivi, p. 53.