

ETTORE PERRELLA

LA SIGNIFICAZIONE
E IL SENSO. SU MOZART

Seminario 1986-87



Quaderni del Centro Studi
di clinica psicanalitica

40

ETTORE PERRELLA

LA SIGNIFICAZIONE E IL SENSO

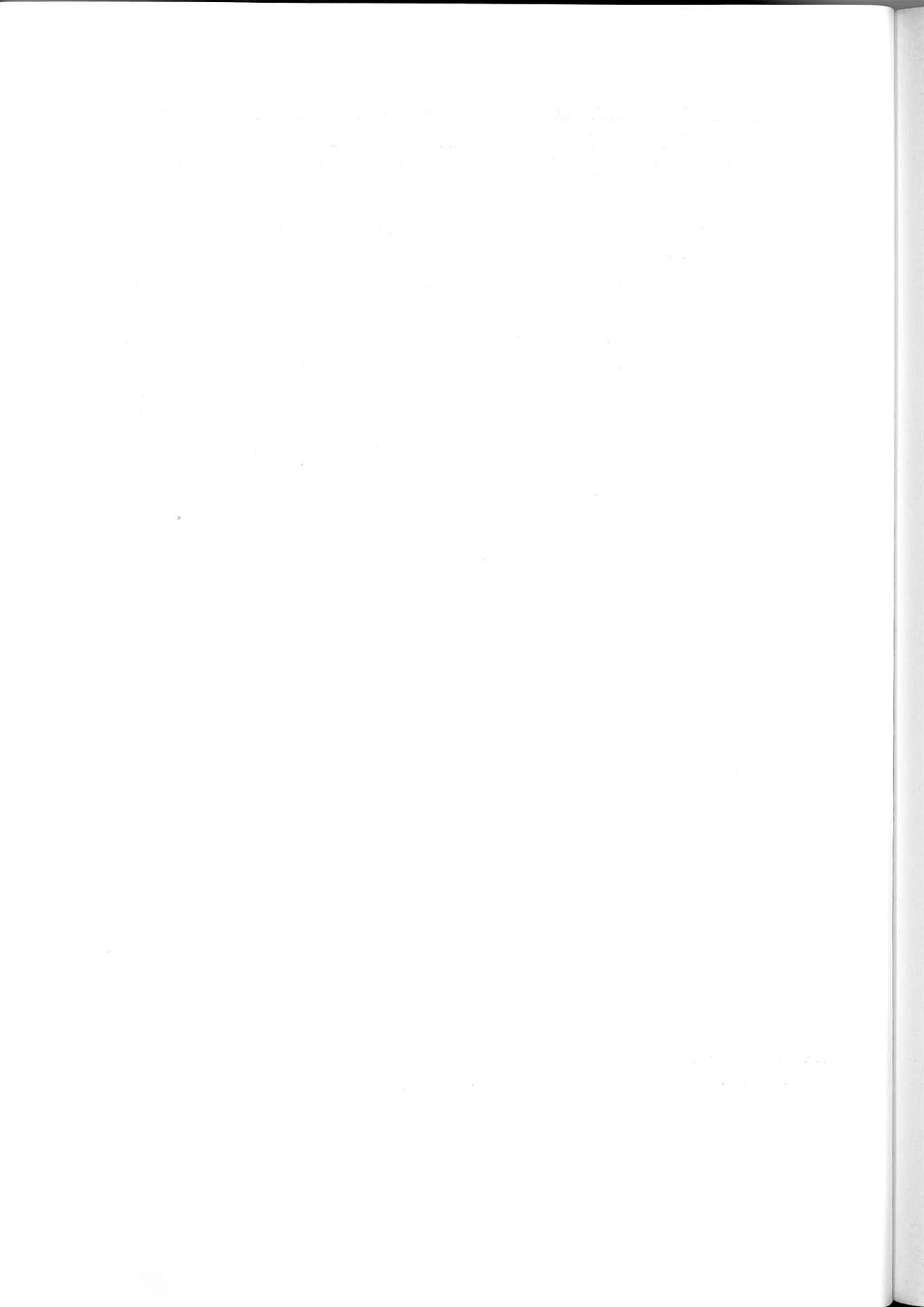


SU MOZART

Seminario 1986-87

Quaderni del Centro Studi
di clinica psicanalitica

40



INDICE

Volume primo

DALLA SIGNIFICAZIONE AL SENSO

I. <u>"Musica est scientia bene movendi"</u>	9
II. Verso il senso	21
III. La significazione nella musica	41
IV. K 330	69
V. La commedia sull'abisso	107
VI. La movenza	125
VII. Comporre, eseguire	149
VIII. L'angelo	175
IX. La voce di Dio	195
X. Iniziazione e parricidio	217

LA SUBLIMAZIONE

XI. Il gomito	237
XII. La quadratura	259
XIII. La cupola	281

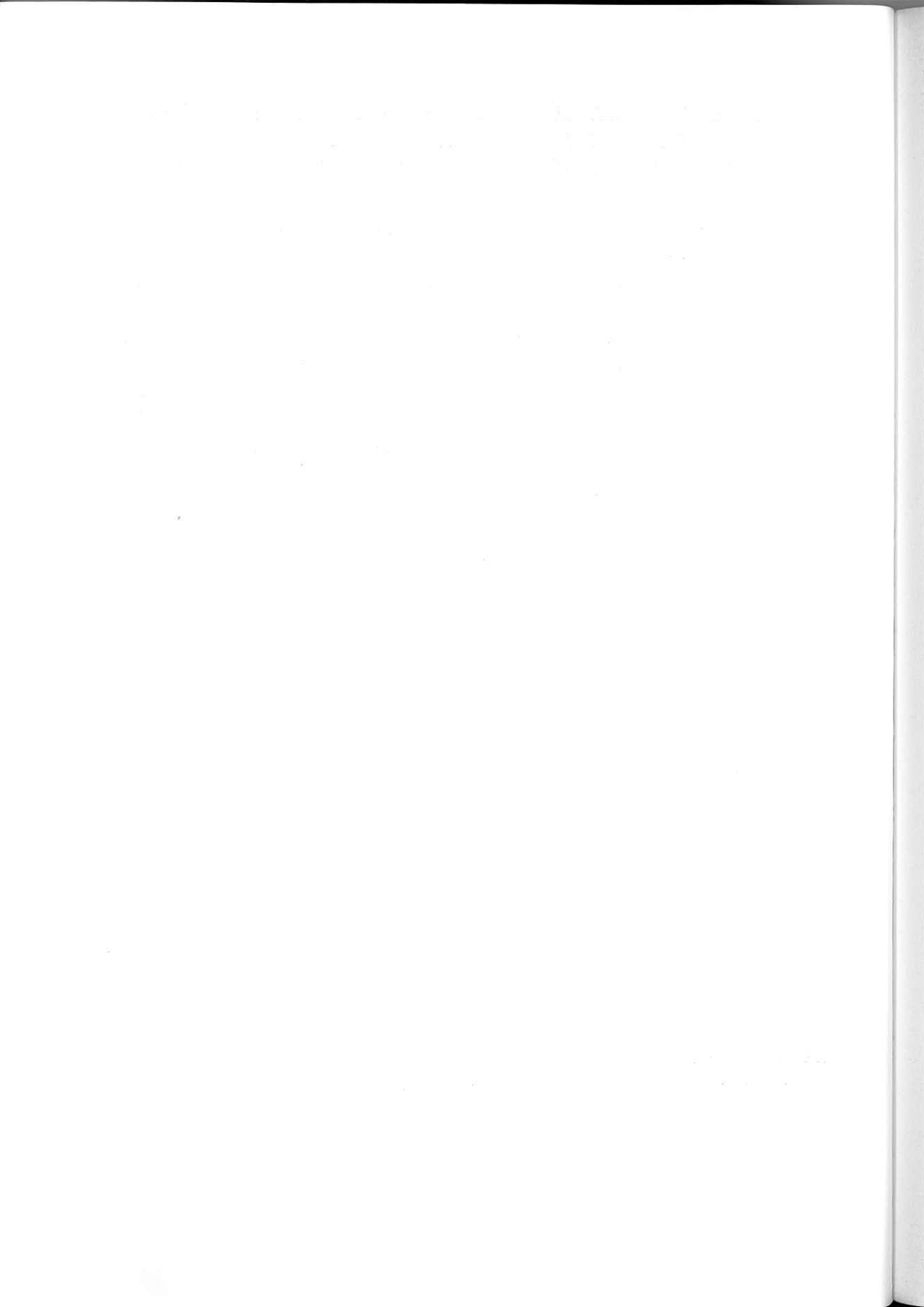
Volume secondo

IL RISO E IL CANTO

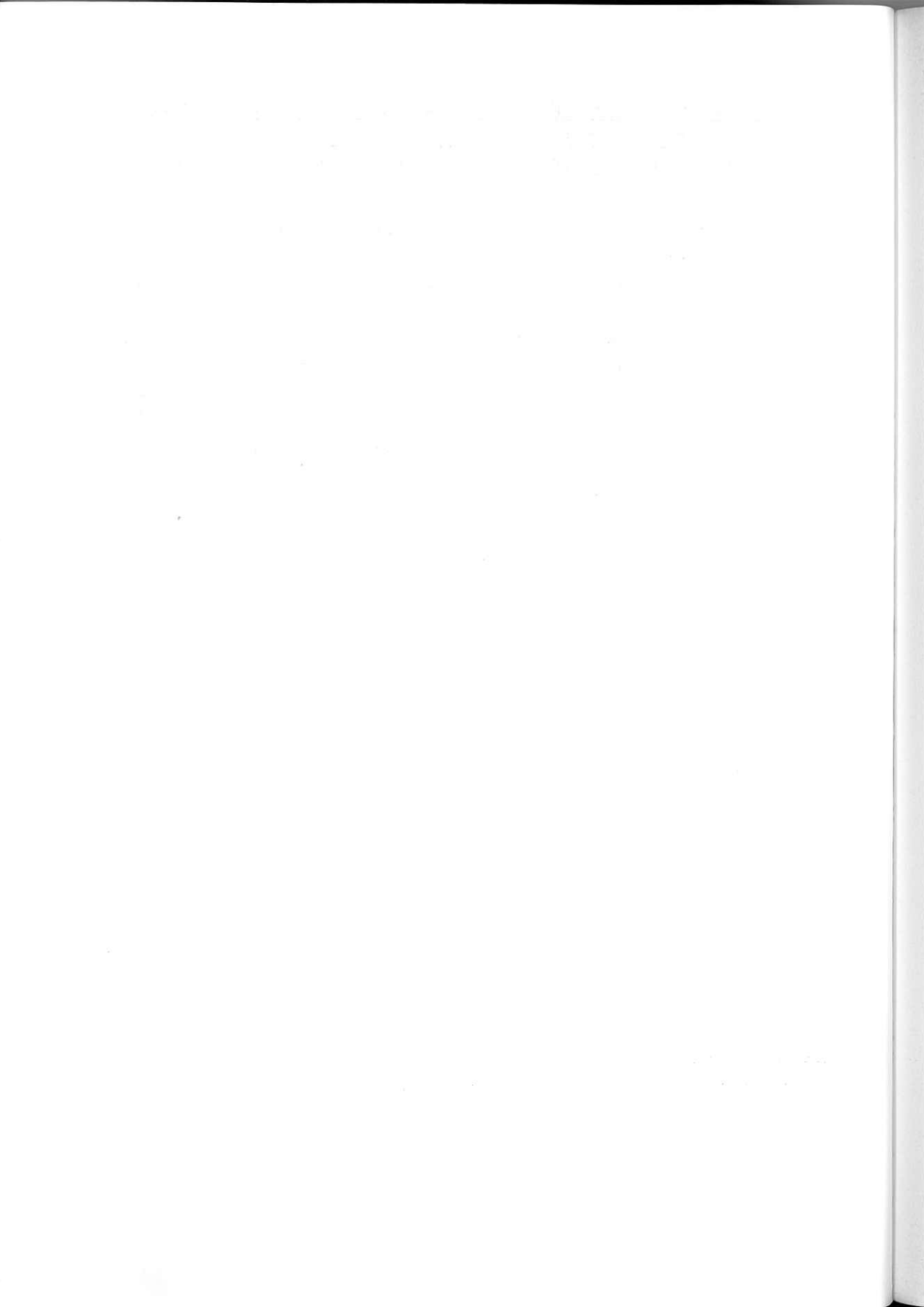
XIV. Introduzione alle "Nozze di Figaro"	307
XV. Concertino	329
XVI. "Le nozze di Figaro". Il comico	389
XVII. "Le nozze di Figaro". Sapere e verità	459
XVIII. "Le nozze di Figaro". Genesi e struttura	477

IL SUBLIME

XIX. Mozart e il lutto	521
XX. "Preludio e fuga"	543
XXI. Il tempo della carne	583
XXII. L'accento del "Requiem"	633
XXIII. Il giudizio	701



DALLA SIGNIFICAZIONE AL SENSO



I.

"Musica est scientia bene movendi"

Ritengo necessario fare una premessa, perché c'è qualche cosa che differenzierà il lavoro di quest'anno dal lavoro che abbiamo fatto negli anni scorsi. Non è solo il fatto che qui c'è questo marchingegno piuttosto ingombrante che servirà a suonare qualche pezzettino di Mozart nel momento in cui questo servirà; non è solo il fatto che una persona verrà a spiegarci in dettaglio alcuni pezzi di Mozart su cui ci soffermeremo, la signora Malavasi che questa sera è qui presente; è qualche cosa che riguarda lo scopo, il senso stesso del lavoro che intendo fare quest'anno. In realtà già da due anni vi dico che incomincio a fare un lavoro un poco diverso. Ve lo ho anticipato due anni fa, dicendo che stavo cominciando, l'anno scorso ve l'ho ripetuto; quest'anno vi posso dire che quello che farò quest'anno lo farò io singolarmente, senza preoccuparmi di stare a spiegare quali sono i concetti fondamentali della psicanalisi o di commentare un testo di Freud o di Lacan, cosa che, negli anni scorsi, ho fatto molto spesso; quello che vi dirò quest'anno ve lo dico io in prima persona, per cui tutte le fesserie che dirò saranno fesserie mie (evidentemente mi devo assumere la responsabilità di potervi dire eventualmente delle fesserie).

Devo dire d'altra parte che questo mi offre anche la possibilità di tirare una sorta di sospiro di sollievo, perché non mi sento costretto, quest'anno, a darvi

spiegazioni su dei testi classici, sia perché ci sono dei corsi, in questa stessa sede, in cui queste spiegazioni vi potranno essere date, nel caso che ciò vi occorresse, ma soprattutto per il fatto che quest'anno, finalmente, è uscito il libro che ho scritto due anni fa e questo libro lo potete leggere. E credo che questo mi eviti di stare a ripetere delle cose che ho detto negli anni scorsi, perché questo libro è fra l'altro anche una sorta di riassunto o di messa per iscritto, diciamo così, del lavoro che ho fatto in questi seminari negli anni scorsi. Questo libro, che, come suppongo qualcuno di voi sappia, si chiama Il tempo etico o la ragione freudiana, compendia alcune delle cose che vi ho già detto e quindi mi permetto di chiedervi, benché io sia, come si dice, l'autore (ma questo è un poco curioso perché non mi sento autore proprio di niente), di leggere questo testo; siccome probabilmente non è un testo facilissimo, magari anche di studiarvelo, e questo credo che sia necessario sia per le persone che vengono qui per la prima volta, e che quindi non conoscono il lavoro fatto precedentemente, ma direi ancora di più per le persone che hanno seguito il momento preparatorio, che forse possono trovare in questo libro dei punti di discussione, di convergenza o di divergenza o di attacco o di polemica o di squartamento dell'autore stesso, con il quale, a dire il vero, in quanto vi sto parlando adesso, non è che poi mi riconosca molto come identico.

Questo libro, mi permetto di parlarvene così perché, ripeto, è una sorta di frutto di questi anni, a partire dal 1979; è qualche cosa che dovevo ai testi classici della psicanalisi, un mio percorso all'interno di questi testi, e siccome quest'anno parleremo di Mozart, parleremo della significazione e del senso, ma da un punto di vista piuttosto singolare, conviene tenere conto di questo lavoro, che è stato fatto precedentemente, per non pensare che stiamo qui a fare la psicanalisi della musica o fesserie di questo genere. Credo che, per il fatto stesso che siamo in un Centro Studi che

si chiama di Clinica psicanalitica, conviene ricordarci di queste circostanze; per altro credo anche che convenga non restare troppo appiccicati a queste circostanze, per non trasformarci in semplici commentatori dei testi tradizionali della psicanalisi. Se vi dico questo, ciò implica che tutti voi conosciate perfettamente i testi tradizionali della psicanalisi o perlomeno che incominciate a leggerli, che sarebbe già abbastanza. Allora, il titolo di questo seminario lo conoscete: questo titolo è La significazione e il senso, con un breve sottotitolo Su Mozart. Questo sottotitolo mi sembrava necessario perché, se non ci fosse, La significazione e il senso potrebbe sembrare un titolo "anni settanta". Ripeto, La significazione e il senso è un argomento piuttosto tradizionale, perlomeno a partire da una certa data, in seguito agli sviluppi della linguistica e della semiologia. Ed è diventato del resto del tutto tradizionale anche nel campo della psicanalisi, perlomeno da quando Lacan si è riferito ad alcuni risultati della linguistica stessa a partire da Saussure.

1.

Il sottotitolo, ripeto, serve a dire che noi non staremo entro questi limiti, entro i limiti della linguistica, anzi, a dire il vero, della linguistica parleremo piuttosto poco, soltanto in via preliminare. Per spiegare questa distinzione fra la significazione e il senso, ho preferito ricorrere a una strada in apparenza tortuosa, che è la strada per cogliere questa distinzione, dove meno ci si aspetterebbe che si possa cogliere, vale a dire nella musica. Dico "dove meno ci si aspetterebbe" perché, se possiamo facilmente ammettere che una buona esecuzione di un pezzo musicale ci dia l'idea di avere qualcosa come un senso, difficilmente ci possiamo raccapezzare dicendo quale ne sia la significazione; se io suono tre note al pianoforte voi non mi potete dire qual è la significazione di queste tre note, per il semplice motivo che non c'è

un significato, almeno in apparenza. Poi vedremo invece che un significato dobbiamo supporre che ci sia. Allora questo Su Mozart significa semplicemente che, per porre la questione, partiremo dalla musica, e siccome non possiamo partire da tutta la storia della musica, ho scelto di partire da Mozart. E non perché voglio fare la psicanalisi di Mozart; naturalmente la psicanalisi di Mozart potremmo farla, perché è piuttosto facile da fare, fra l'altro, visto che Mozart ha scritto un mucchio di lettere che ce lo presentano piuttosto crudamente come quel ragazzetto che era, poi come quell'uomo che era. Possiamo dire grosso modo che

- 1 era un personaggio tendenzialmente maniaco-depressivo, piuttosto maniacale per tutto il primo periodo, piuttosto depresso verso la fine della propria esistenza;
- 2 un coprofilo senza paragoni possibili, con lettere sentimentali piene di merda dall'inizio alla fine;
- 3 con un padre piuttosto rompiscatole, che comunque era convinto, prima ancora che nascesse probabilmente, che il figlio sarebbe stato un genio e questo figlio

che riuscì effettivamente ad adempiere questa previsione del padre. La psicanalisi di Mozart è finita: grosso modo le quattro notizie che qualcuno potrebbe chiedere sono queste, e non ci importa poi gran che stare a raccontare i casi della vita di Mozart, che poi potreste andarvi a leggere in tanti libri che ci sono sull'argomento, che trovate in tutte le librerie. Allora, perché partire da Mozart piuttosto, che so, da Chopin, da Beethoven, da Bach o da quello che volete voi? Naturalmente c'era soltanto l'imbarazzo della scelta. Ho preferito Mozart per semplici motivi di comodità. Non solo perché Mozart è un musicista particolarmente importante, ma perché ci consente di spaziare, senza uscire dalla sua stessa produzione, da cose semplicissime, proprio dall'a,b,c, della musica, sino alle cose più sublimi e nello stesso tempo ci permette di passare da un repertorio assolutamente comico, visceralmente comico, sbellicatamente comico, a un repertorio assolutamente tragico. Insomma in Mozart

c'è tutta la musica che possiamo chiamare, come si usa, classica. Naturalmente non ho nessuna pretesa di starvi a raccontare tutto di Mozart, prenderemo in considerazione sì e no cinque o sei, forse, pezzi di Mozart, come assaggio della sua produzione, per trarre acqua al mulino della significazione e del senso; per cui Mozart è soltanto un punto d'appoggio per trarre, ripeto, un taglio alla questione.

2.

Veniamo al dunque. Dicevo prima che ho scelto di trattare questo argomento della distinzione tra significazione e senso non a partire dalla lingua ma a partire dalla musica che, di per sé, è un terreno particolarmente complicato e particolarmente sdruciolevole, perlomeno dal punto di vista di una questione come quella della significazione e del senso, perché sembra che non ci sia una vera e propria significazione musicale. A partire dalla lingua sarebbe stato in apparenza molto più semplice, ma comporterebbe, se lo facessimo, un inconveniente: che quando si parla di lingua, ciò che balza immediatamente in evidenza è la significazione. Se io dico "tavolo", tutti voi capite qual è la significazione di "tavolo", anche se non possiamo non mettere in questione il senso che questa enunciazione può avere nel momento in cui la enuncio. E sta di fatto che la questione del senso è stata sempre piuttosto controversa; ci sono alcuni autori, piuttosto pochi a dire il vero, che hanno sostenuto la necessità di parlare di un senso distinto dalla significazione. Secondo Deleuze, che ha scritto un libro che non ci perdereste proprio niente a leggere, che si chiama La logica del senso, questi autori si possono restringere ad alcuni stoici nel periodo greco e a pochi autori del periodo scolastico (piuttosto sconosciuti), e a pochi logici alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento. Comunque su queste cose ritorneremo un po' in dettaglio, ma non troppo in dettaglio, se no ci dilungheremmo troppo.

Ci sono comunque alcune questioni che vanno trattate in via preliminare, quella del senso e della significazione è una di queste. Vorrei però farlo piuttosto velocemente, perché mi interessa venire sulla questione musicale propriamente detta. E allora questa sera e giovedì prossimo vorrei trattare velocemente tali questioni preliminari e poi il giovedì successivo la signora Malavasi comincerà a spiegarci, a partire da un pezzo molto semplice, strutturato in maniera assolutamente classica da Mozart stesso, alcuni brani musicali.

Allora, dopo queste premesse veniamo a quella frase che ho scritto alla lavagna, che vorrei che fosse l'esergo del seminario di quest'anno. Questa frase, "Musica est scientia bene movendi", è di Agostino e la trovate nel De Musica che è un trattato, un dialogo di Agostino dedicato a che cosa? Dal titolo si penserebbe che sia un trattato sulla musica. In realtà non ci trovate assolutamente niente di musicale dall'inizio alla fine, in queste pagine, in cui non si parla d'altro se non di metrica. E per noi, per noi dal Medioevo in poi, la musica e la metrica sono due cose abbastanza distanti ed abbastanza distinte, anche se evidentemente ci sono dei riferimenti tra la metrica e la musica, per esempio quando il musicista deve mettere in musica una certa poesia. La cosa era completamente diversa per gli antichi, diciamo per coloro che parlavano greco, che parlavano latino. Era completamente diversa per il semplice fatto, che per noi non è molto intuibile, che nelle lingue greca e latina, c'era nella lingua, cioè nel parlare, una distinzione di quantità delle sillabe, cose che nella nostra lingua assolutamente non c'è: nella lingua antica c'erano delle vocali lunghe e delle sillabe lunghe, delle vocali brevi e delle sillabe brevi. La metrica era basata non sugli accenti, come attualmente, e non sul numero delle sillabe, ma sull'alternanza di quantità brevi e di quantità lunghe delle sillabe. Di conseguenza il ritmo musicale, che era ricalcato immediatamente

sul canto dei testi poetici, non aveva una scrittura; non c'è nessuna vera scrittura ritmica nella musica greca, ma la musica si scriveva mettendo dei segni, che significavano una certa nota all'interno di un certo sistema musicale, scritta al di sopra di ogni sillaba del testo poetico. Quindi le partiture greche, per quel poco che ci resta, hanno le lettere scritte sopra il testo. Il che è completamente diverso dalle partiture che ci sono attualmente. E' stato raccolto tutto quello che avanza della musica greca in un disco che si chiama La musique de la Grèce antique.

Abbiamo fatto tutto questo ragionamento per arrivare alla frase di Agostino del De Musica. E' un trattato complicatissimo, in cui Agostino fa uno sforzo veramente eroico di dare una sorta di sistematicità, sulla scorta delle tesi di tutta la metrica precedente, a tutti gli schemi metrici possibili della lingua latina. Questo fa un effetto veramente lacerante, perché vi accorgete nello stesso tempo che la metrica al tempo di Agostino ormai era un fatto del passato. Per esempio Agostino dialoga con un allievo e questo allievo non è capace assolutamente di distinguere nel parlare le sillabe lunghe dalle sillabe brevi; quindi per vedere se sono sillabe lunghe o brevi deve andare a consultare i poeti, per vedere se in quel luogo la sillaba è lunga o breve. D'altra parte questo sistema è sbagliato per tutta una serie di motivi che non vi sto a dire e ha il valore di un grande monumento poggiato sulla sabbia, monumento che pochi decenni più tardi sarebbe stato spazzato via, perché la metrica classica sarebbe stata sostituita da metriche che, come sapete, sono basate su altri principi perché la quantità della sillaba si era ormai persa. Tuttavia questa cattedrale costruita sulla sabbia, dal punto di vista della metrica inutile, ha dimostrato qualche cosa di importante, e cioè che anticamente la musica faceva parte delle lingue, perché, ripeto, in tutto il testo non trovate neanche una notizia che riguardi una nota o la scala musicale, ma solo questioni di

lunghe o di brevi.

In altri termini è come se il fatto di cantare o di ballare fossero qualche cosa di molto più vicino al parlare di quanto non sia attualmente. Questo sia per questa faccenda della presenza di sillabe lunghe e di sillabe brevi, sia perché gli accenti nella lingua latina e nella lingua greca non erano affatto gli accenti che usiamo noi. L'etimologia della parola "accento" riporta ad ad cantus. L'accento era il canto posto sulla sillaba; in altri termini l'accento veniva dato dal fermarsi un attimino su quella sillaba, ma era dato da un'intonazione alta e da un'intonazione bassa, a seconda dei casi, della voce stessa.

3.

Negli anni sessanta e settanta, quando c'è stato il boom della semiologia e della linguistica, si è cercato di applicare anche alla musica i concetti che si erano trovati nella linguistica stessa, soprattutto a partire da Saussure. Per esempio quello della significazione è certamente un concetto tratto dalla linguistica. Ma i risultati di quest'applicazione non sono stati eccellenti. Infatti la lingua possiede una doppia articolazione, che manca nella musica. Per esempio c a s ed a, messe assieme, danno "casa", ma se tagliamo a metà "casa" non resta più nulla del significante di partenza. In musica invece non possiamo trattare le note come fonemi. Se io suono al piano queste note,



questi quattro suoni possono sembrare una parola, infatti voi riconoscete subito l'inizio della Quinta di Beethoven. Ma questo è un significante? E qual è il suo significato?

Ho scelto quattro note, che hanno un senso, che

Beethoven stesso provò a dire in parole: "così il destino bussa alla tua porta"; ma questa è significazione, e non rende certo l'idea musicale della Quinta. Il senso di queste note, ad udirle, invece è subito evidente. E' evidente anche che il bussare alla porta di qualcuno è una riduzione piuttosto insufficiente di questo senso. Non possiamo far passare il senso nella significazione senza un grosso effetto di perdita. Nella musica il senso è in primo piano, la significazione invece è molto più difficile da cogliere: non manca, ma per coglierla bisogna essere musicisti, almeno un po'. La significazione di queste tre note è di essere tre crome di sol, quella della quarta di essere un mi bemolle con la corona. Per spiegare meglio la significazione di queste tre note dovremmo fare un lungo discorso, quindi fermiamoci qui. Ritorneremo sulla significazione a partire da un pezzo di Mozart.

Vedete allora che nella musica non c'è "parola vuota"; noi possiamo chiacchierare per ore senza dare nessun senso a quello che diciamo e senza accorgercene. Ma la musica vuota, cioè mal eseguita, si manifesta subito come priva di senso.

Ma ritorniamo all'esergo, che per me è stato come il cacio sui maccheroni. Come tradurlo? Una traduzione che ho trovato fatta è accettabile: "La musica è scienza del muovere secondo arte". Ma possiamo essere più letterali: "del muovere bene". Che ci sia una scienza che ha a che fare col "bene" o con l'arte appare a noi piuttosto paradossale. Ma per gli antichi non era così. Per Platone, ricordate, la scienza è un discorso regolato dal principio della causa, αἰτίας λογισμός. Per Platone il suo oggetto era secondario. Non così per la scienza moderna, che taglia fuori il far bene qualcosa dal suo campo.

Con la musica, allora, siamo entrati nella scienza nuova, che poi è anche antica, anzi arcaica. Ma la musica è scienza del movimento. Siamo quindi proprio sul mio terreno: chiamiamolo della cinologia, per non dire della cinetica, che è un altro discorso.

Se la mia ipotesi è esatta, essa significa che la musica fa parte della cinologia. E che anche la psicanalisi ne fa parte. Le questioni preliminari da affrontare ora sono: i rapporti fra psicanalisti e musica; i rapporti fra linguistica e musica; definire significazione e senso. Stasera ci occuperemo solo della prima.

4.

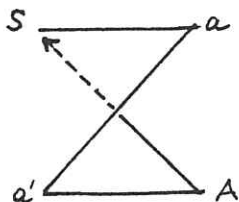
La cosa è un po' problematica. Per Freud è come se non esistesse; c'è solo un riferimento al ritmo, a proposito della pulsione, e la cosa cade lì. E' comunque curioso che Freud, che s'interessò a tutte le forme artistiche, non faccia nessun accenno alla musica. In Lacan, idem. Anche questo è curioso. Però c'è una bibliografia psicanalitica vastissima sulla musica, fino a Fornari. In un'antologia di "Imago" pubblicai alcuni anni fa due articoli, il migliore dei quali era però di un musicologo, che dà osservazioni interessanti sul ritmo, sull'altezza, sull'aspetto estatico della musica.

C'è poi un grosso libro di Theodor Reik, The haunting Melody, in cui si parla di Mahler, di psicanalisi e musica, per centinaia di pagine: con che effetto? Notiamo subito che tutte le ragioni per l'intervento della melodia ossessiva non sono mai musicali, ma propriamente linguistiche. La musica è solo un rappresentante del senso delle significazioni. Ciò significa che il tratto melodico è assunto solo come significante, cioè non come musica. Credo che la musica e le formazioni dell'inconscio si respingano. Ciò che dico merita una riflessione, perché non tutti sarebbero d'accordo.

Cominciamo: in tanti anni di esperienza analitica non mi è mai capitato che un analizzante mi portasse in analisi un elemento musicale, nemmeno quando suonava qualche strumento. La musica può intervenire nei sogni, ma restiamo nel generico. Per quanto riguarda me, ho sognato una sola volta della musica, ma in realtà era l'appagamento di un mio desiderio infantile di

leggere la musica. Nel mio sogno c'era una polifonia davvero splendida, monteverdiana, che io ascoltavo (veramente) leggendo una partitura fatta a disegni. Il significato del sogno però si costruisce dall'inizio alla fine con le significazioni: che la musica fosse splendida era necessario al sogno, così anche che fosse monteverdiana, ma tutto questo si spiega con le significazioni. Dietro c'era la solita storia sessuale. Potremmo dire che dietro la solita storia sessuale c'era un problema logico (che è quello che dà forza alle solite storie sessuali). E il problema logico era questo: come si può essere uno e l'Altro? Il sogno risolveva questo problema, perciò la musica era splendida, e questo problema era né più né meno che quello dell'incesto. La musica sarebbe allora un incesto possibile?

Vedete comunque che con la musica possiamo navigare nel fantasma, che però la buona musica va molto al di là del fantasma. La buona musica - quella che non può scriversi, quella bene movendi - è la realizzazione del desiderio principale: essa è estatica perché risolve la divisione fra S ed A. Direi allora - ma qui sto proprio anticipando - che la musica è un inconscio, ma non una produzione dell'inconscio. Che Tartini abbia sognato Il trillo del diavolo non dimostra niente, perché nel sogno possiamo anche creare. La musica è come l'inconscio: tutto sta a vadere come possiamo situarla nel quadrato di Lacan:



La musica va, come l'inconscio, da A ad S, o procede per la strada più lunga, quella dell'immaginario? Sono convinto che sulla strada dell'immaginario possiamo trovare i tratti immaginarizzabili, ma non la vera

musica. Questa produrrebbe forzatamente, cioè con forza, un rapporto fra il soggetto e l'inconscio, che non è mediato essenzialmente dalla rete dei significanti, benché ne sia guidato. Queste affermazioni per ora non posso dimostrarvele, perciò fatene quel che vi pare. Vedremo poi se potremo trovarci un senso.

Quanto ho detto spiega bene perché la musica è così refrattaria alla psicanalisi: in musica non troviamo mai elementi determinanti, per ogni forma d'arte. Il fatto è che la musica non si fa nel fantasma, ma nell'antifantasma: la musica è l'agone. Ci ritroviamo assieme attorno alla musica, ma fuori di noi. Noi non assistiamo, ma siamo prodotti dalla musica, come dall'inconscio. La musica è l'azione che produce la soggettività.

Padova, 6 novembre 1986

II.

Verso il senso

Abbiamo già trattato la prima delle tre questioni preliminari di quest'anno, quella dei rapporti fra musica e psicanalisi. Questa sera veniamo alle altre due, che sono quella dei rapporti fra la linguistica e la musica e quella della distinzione fra significazione e senso. Dopo cominceremo a parlare della musica, direttamente con un pezzo di Mozart, che è molto semplice.

1.

Veniamo dunque ai rapporti fra linguistica o semiologia (termine più vasto che include anche la linguistica) e la musica. Nei decenni scorsi, fra gli anni '60 e gli anni '70, ci sono stati dei tentativi piuttosto voluminosi, per lo meno nel senso che hanno occupato dei volumi, di costituire una semiologia della musica. La questione ci interessa, evidentemente, dovendo affrontare la distinzione fra significazione e senso dal punto di vista della musica. Il presupposto della semiologia della musica era: posto che la musica è un fatto linguistico, se ne può elaborare una semiologia; si può affrontare la musica come un tessuto di segni di cui è possibile stabilire alcune leggi. Tutto sta a vedere se il presupposto che la musica è un fatto linguistico è esatto oppure no.

In apparenza, evidentemente, pare proprio di sì. Non c'è il minimo dubbio che un pezzo di musica ci

"dice" qualcosa, oppure non ci dice nulla, oppure ci dice una stupidaggine, oppure ci impegna terribilmente, a seconda dei contesti. Il fatto che un pezzo di musica abbia tutta l'aria di dirci qualche cosa, fa pensare immediatamente che la musica sia un fatto linguistico, cioè che ci siano dentro dei significanti, come vi ho dimostrato la volta scorsa quando vi ho fatto sentire al pianoforte l'inizio della Quinta sinfonia di Beethoven e tutti voi l'avete immediatamente riconosciuta.

Sicuramente un compositore, qualcuno che si mette a mettere insieme delle note, dice qualcosa, e sicuramente chi ascolta la musica, a meno che non sia disattento, lo capisce e talmente bene che non c'è nessun problema di lingua, per cui la musica tedesca è comprensibile in Italia senza nessuna traduzione. Del resto, come vi dicevo giovedì scorso, musica e parola sono strettamente collegate. Se non che, una volta posto che la musica sia un fatto linguistico, sorge immediatamente un problema: dove sono i significanti della musica? Sicuramente la musica trasmette dei significati del tutto avvertibili, del tutto sensibili, perché una musica triste non vi mette allegria, o una musica di marcia non vi mette depressione, senza che però sia immediatamente percepibile quali sono i significanti. Questo perché nella musica manca la doppia articolazione. In altri termini, se nella lingua voi potete spezzare una parola in alcuni elementi che si chiamano fonemi, che presi di per sé non hanno alcuna significazione, nella musica se voi prendere una qualsiasi frase musicale e la spezzate, potete ottenere sì delle note, ma non è tanto sicuro dove e quali siano i significanti, che composti di più elementi minimi potete chiamare un significante. D'altra parte che ci debbano essere dei significanti nella musica è evidente, per il fatto che alcuni elementi rendono riconoscibile un tratto di musica, secondo certe determinazioni che sono determinazioni di significazione. Non è tanto facile però, ripeto, individuare quali sono i significanti. Proviamo

finire i significanti. Possiamo dire allora che un gruppo di note è un significante, che un motivo è un significante? Questo sembra probabile. L'inizio della Quinta di Beethoven sembra proprio essere un significante fatto di quattro fonemi. Ma è evidente che se, invece di suonarlo così, io lo suono in altro modo non ritrovate più il significante di prima, perché è diverso il ritmo. D'altra parte, se per un verso è difficile individuare il significante, in quanto composto di altri elementi minimi, è anche vero che, come ci si esprime in musica, esistono delle frasi musicali, che sembrano proprio dire delle cose precise. Una frase vi dà l'idea di un discorso che è iniziato, perché richiede una continuazione. Quindi esiste qualcosa come una sintassi, come un ordine discorsivo della musica, anche se non sappiamo ancora dove possiamo trovare i significanti. La musica di Mozart ha spessissimo l'aria di stare spiegando qualcosa, ha un andamento che sembra proprio ricalcare da vicino un discorso che, quando la musica non è collegata al canto e quindi alla parola, in realtà non si riesce a individuare. La questione della semiologia della musica ci serve intanto per porci la questione di dove situare il significante nella musica.

2.

Prendiamo in considerazione, allora, fra i tantissimi testi che sono stati scritti per stabilire una semiologia della musica, un libro che è piuttosto ben articolato - per lo meno - e che lascia apparire all'interno di questa articolazione, in cui l'autore si è sforzato di essere il più chiaro possibile, tutte le spaccature, tutti i crepacci che si aprivano all'interno di questo tentativo di stabilire una semiologia della musica. Questo libro si intitola Fondements d'une sémiologie de la musique ed è di Nattiez, pubblicato nel '75 in Francia. L'autore si è letto assolutamente tutto quello che poteva leggersi, per cercare di elaborare questi fondamenti di una semiologia della musica,

e quando arriva a trattare della significazione, giustamente critica tutti quelli che hanno voluto estrarre una significazione musicale dalle associazioni verbali degli ascoltatori. Si può tentare d'immaginare la musica per giungere alla significazione; la possibilità di mettere in parola, attraverso delle immagini, i contenuti musicali, è sempre possibile, ma non c'è nulla che garantisca che poi le associazioni verbali di uno siano identiche alle associazioni verbali di un altro, perché la stessa musica può suscitare impressioni e associazioni diverse. Nattiez dice: "La significazione musicale esiste quindi altrimenti che allo stato verbalizzato. Ma che si tratti di esperienze psicologiche o di altri approcci possibili, la spiegazione delle significazioni passa sempre in ultima istanza attraverso una verbalizzazione che rappresenta al tempo stesso la possibilità e il calvario della semantica musicale". Questo perché la semantica musicale è possibile solo se passiamo attraverso le verbalizzazioni: passando attraverso queste possiamo arrivare a cento milioni di posti diversi, senza riuscire a concludere gran che. La conclusione di Nattiez è che la musica sarebbe, tanto per cambiare, come spessissimo la semiologia applicata ai campi artistici ha finito per sbrodolare, la famosa polisemia, cioè il fatto che ci sono dei segni che possono avere praticamente infinite significazioni, senza che sia possibile stabilire in partenza che cosa fa da limite ad esse.

A questa concezione polisemica della musica si può obiettare, immediatamente, che una significazione infinita cessa, ipso facto, di essere una significazione. Se noi inventiamo un significante qualunque, e gli diamo delle significazioni infinite, per cui può indicare il tavolo, il pavimento o la sedia, questo significante non dà più una significazione. L'unica cosa che si potrebbe dire a sostegno dell'idea che ci siano delle significazioni di tipo verbale, è che la musica si associa, nel caso del canto, a dei contenuti

verbali effettivamente detti. In questi casi, si può dire che le note si sostengono sulla significazione di quelle parole. Ma risulta evidente che qui non abbiamo risolto assolutamente nulla, perché il testo che viene messo in musica è fatto di parole e quindi di significanti che sappiamo bene che cosa sono. In definitiva, il bilancio della semiologia della musica si riduce effettivamente a ben poco. L'unica eccezione un po' importante in questo campo la potete trovare nelle pagine di Lévi-Strauss nella tetralogia. E se questo bilancio si riduce a ben poco è perché la musica risulta essere un linguaggio in cui non troviamo né significanti né significati in senso linguistico. Allora di che linguaggio si tratterebbe?

Per dare una risposta a questo problema ci voleva quel lampo di genio, che per fortuna ogni tanto si trova. La risposta, più che nei termini della verbalizzazione, attraverso i quali arriviamo dappertutto, cioè da nessuna parte, la si può trovare piuttosto sul versante del formalismo. Esistono due tendenze nella musica, dall'800 in poi: quella espressionistica e quella formalistica. Gli espressionisti dicono: se la musica suscita sentimenti è perché li significa. E questa, grosso modo, è la tendenza della musica romantica, tanto per intenderci. Ma è forse possibile dire che una musica dolorosa significa il dolore? In realtà non è affatto così. La musica risulta dolorosa perché produce del dolore, non perché lo significa. Se io dico "dolore", la parola "dolore" non produce di per sé assolutamente nessun dolore. Quindi non si tratta di significazione. Per i formalisti, invece, molto più giustamente, la musica non significa assolutamente nulla, nel senso che produce dei rapporti fra le sue componenti, fra le varie note, gli accordi, i ritmi ecc., ma in tutto ciò non ci sarebbe nessuna trasmissione di significazione.

La risposta più intelligente a questo problema mi pare quella di Jakobson, che in un testo che si intitola Language in Relation to other Communication

Systems dice: "Più che mirare a qualche oggetto estrinseco, la musica si presenta come un linguaggio che significa se stesso". La significazione musicale non è data da significanti extramusicali, è data dalla relazione fra il significante musicale e se stesso. Vedremo poi che questa posizione è possibile ampliarla.

Il fatto che la musica è un linguaggio che significa se stesso non esclude che sia possibile suscitare, anche se molto di rado, attraverso della musica, dei concetti. Per fare un esempio quando in una ouverture di Tchaikovskij ci sono degli strumenti che producono delle vere e proprie cannonate, queste cannonate hanno proprio la significazione di essere delle cannonate. Infatti si tratta della battaglia fra Napoleone e la Russia. Però questi fatti semantici, questi significanti effettivamente tali, all'interno della musica, sono minimi e si ritrovano in pochissimi casi, solo nella musica a programma (in cui bisogna vedere se significa effettivamente delle cose o semplicemente le evoca attraverso delle associazioni).

Allora possiamo dire che in musica non ci sono significanti e quindi significati? Io direi che dal punto di vista della linguistica, siamo costretti a dire che non ci sono, perché non possiamo stabilire dei gruppi di elementi minimi a cui dare significazione ben determinata. Invece non possiamo sicuramente dire che non ci sono significanti se diamo, del significante, la definizione psicanalitica. Se il significante è, tanto per riprendere la formula di Lacan, ciò che rappresenta un soggetto per un altro significante, allora non si vede proprio perché la musica non dovrebbe essere costituita da significanti, dal momento che un pezzo di musica ci rappresenta un soggetto (per esempio il compositore, o l'esecutore) per degli altri significanti che noi dobbiamo possedere per capire qualcosa di quel pezzo di musica. Invece è molto probabile che se ci fanno ascoltare un pezzo di musica di un tipo che non abbiamo mai sentito non abbiamo

gli strumenti, cioè gli altri significanti, in cui inserire quei passaggi melodici o ritmici, per poter intendere di che si tratta. Quindi se c'è un significante - questo ve lo do per ora come semplice sunto - ci dovrà essere nella musica anche un significato. E direi che tanto basta per quanto riguarda il rapporto fra semiologia e musica.

A. DAVANZO: - Non ho capito la differenza che hai posto fra la musica occidentale, che conosciamo, e la musica ignota.

Per concepire in che senso esiste una significazione (un significante e un significato), bisogna saperne di musica. Tutti noi un po' ne sappiamo, perché anche se non sappiamo leggere la partitura, di musica ne abbiamo sentita. Facciamo un esempio. Se eseguo un accordo di do maggiore e uno di sol sette ci si aspetta di nuovo il do maggiore. L'accordo di settima di dominante tende a risolversi nell'accordo di tonica.

A. DAVANZO: - Non capendo questo, vale lo stesso il discorso del significante?

Vale con una limitazione. Che uno, di armonia, ne sappia o che non ne sappia, sente subito che un accordo di settima deve "risolversi", per delle questioni di fondamento acustico che non ci sono nel linguaggio verbale. Nel linguaggio verbale non c'è alcun motivo per dire che dopo una certa parola ne deve seguire un'altra. In musica, invece, questi motivi ci sono. Ma questo è solo un accenno di risposta.

3.

Affrontiamo ora la terza delle questioni preliminari, che è quella della distinzione fra significazione e senso. Questa distinzione, che c'è chiaramente nella linguistica, ha un valore assolutamente imprescindibile per Lacan. Ma è facile, per Lacan, distinguere la significazione dal senso, perché Lacan parla della significazione verbale e quindi del senso verbale. Sicuramente tutte le parole, in quanto sono significanti con una doppia articolazione, hanno una (almeno una,

ma possono averne di più) significazione. Per Saussure, che ha introdotto il termine "significante", esiste un rapporto preciso tra il significante e il suo significato, rapporto che chiama di significazione. Lo vedete scritto nello schema:


significante

significato

Il significante, per Saussure, è la parola con cui si indica una certa cosa, il significato è il concetto che corrisponde a quella cosa. La parola "albero", che Saussure, impropriamente, indica con un disegno che assomiglia vagamente ad un albero. Le due frecce che si potrebbero aggiungere indicano il rapporto di significazione. Questo vuol dire che il concetto di albero rinvia alla parola "albero" e che questa rinvia al concetto di albero. Questo è quanto Saussure dice attorno alla significazione. Tuttavia credo di avervi già detto altre volte che io non considero il significante identico alla emissione vocale. Introduco una specie di complicazione, che però mi sembra possa aiutarci a raggiungere la significazione della musica, dicendo che il significante è piuttosto il concetto dell'emissione vocalica che ha quella determinata significazione. In altri termini, l'emissione vocalica "albero", così come la pronuncio, è semplicemente, per usare il termine di Freud, una rappresentazione di parola, cioè una forma di scrittura. La scrittura non è semplicemente mettere per iscritto con carta e penna una certa parola, ma è anche eseguirla fonicamente. Se io dico la stessa parola "albero" a bassa voce, o gridando, o come volete voi, voi tutti riconoscete in quelle emissioni vocaliche la stessa parola, lo stesso significante, identico e preciso. Possiamo dare tutti i sensi che vogliamo ad un certo tipo di emissioni vocali, la significazione resta in ogni caso identica. Ritengo dunque che l'emissione vocale e la scrittura siano delle rappresentazioni di parola, siano cioè delle forme di scrittura. Il significante io lo metterei invece a livello di una

sorta di concetto che permette di riconoscere le diverse rappresentazioni grafiche o scritturali di un certo significante come lo stesso significante.

Mi spiego meglio: in questo schema, che sarebbe una specie di ampliamento dello schema di Saussure, scrivo:

... ALBERO, albero, , "albero" ...

_c"albero"

... rappresentazioni di alberi ...

_calbero

Alla prima riga abbiamo tutte le rappresentazioni che volete di questa parola; tutto ciò si riconduce ad un unico concetto di "albero" che permette di riconoscere le varie rappresentazioni, le varie scritture, del significante "albero" come relative allo stesso identico e solo significante. Il significante sarebbe, in altri termini, il concetto della parola "albero", posto in un secondo livello, sotto una prima barra. Del resto la stessa complicazione la possiamo avere al di sotto della barra, dove Saussure mette il suo stupido alberello (stupido perché è una rappresentazione insufficiente del concetto), dicendo che la parola "albero", che rinvia al significante "albero", sottointende tutte le varie rappresentazioni di tutti gli alberi che voi volete, che siano fotografati, veri, di cartapesta, che siano rappresentazioni di oggetti, i quali oggetti, nonostante tutta la loro diversità (per cui l'albero può essere minuscolo, può essere alto, può essere faggio o abete), sono riconosciuti da voi come qualche cosa di unico, che corrisponde al concetto di albero. Questa concezione è molto kantiana ed è spiegata articolatamente nella Critica della ragione pura. Il significante stesso rimanda delle rappresentazioni innumerevoli e praticamente infinite

di oggetti, le quali però hanno tutte in comune un
significante. Partiremo in questo schema dalla rappre-
sentazione di parola sul significante, sulla rappresen-
tazione di un oggetto e sul significato:

rappresentazioni di parola

significante

rappresentazioni di oggetti

significato

Tutto ciò sembra complicare la faccenda, introducendo dei termini che potrebbero non esserci. Dal punto di vista della linguistica le righe prima e terza potrebbero non esserci, come di fatto non ci sono in Saussure. Il problema è che, se noi dobbiamo considerare che ne è del significante nella musica dobbiamo tenere conto dell'importanza della rappresentazione di parola: nel caso della musica, sicuramente non di parola ma delle varie rappresentazioni di una certa nota, per esempio, e delle varie rappresentazioni immaginarie che noi possiamo farci di un pezzo musicale. Non siamo arrivati però ad individuare il significante. Ma questo lo considereremo più avanti. Tutto ciò lo dico per quanto riguarda la significazione, perché in quello schema non c'è, evidentemente, nessun accenno esplicito al senso.

4.

Per intendere di che si parla, quando si parla di senso, dimentichiamo prima di tutto di quell'uso in cui si chiede, per esempio, a uno che ha detto una certa parola, in che senso la dice. Questo uso del termine "senso" in realtà ci mette in confusione; infatti quando uno si chiede in che senso lo dice, si chiede in realtà in che significazione usi una certa parola. Quindi il senso non ha nulla a che vedere con questo uso del termine. Come vi dicevo la volta scorsa, esiste un testo di Gilles Deleuze, La logica

del senso, che dovrete andare a leggere o rileggere perché è pieno di cose importanti. All'inizio di questo libro, Deleuze dice alcune cose, riassumendo un poco alcuni punti delle tradizioni occidentali attorno al senso, che ci possono essere utili. In un terzo capitolo che si intitola Terza serie. Sulla proposizione, Deleuze dice che gli autori della tradizione occidentale concordano nel riconoscere nel linguaggio tre dimensioni. La prima è quella della designazione detta anche indicazione. La designazione è il rapporto fra la proposizione e un certo stato di cose. Per esempio nella frase "in questa stanza c'è un pianoforte" la relazione fra la frase e il fatto che in questa stanza c'è effettivamente un pianoforte permette di designare una certa realtà di questa stanza, in modo tale da dire se la frase è vera o no. Esistono anche, nella lingua, dei designanti o indicatori, come li chiama Benveniste, ad esempio: questo, quello, qui, là ecc., parole che prese di per sé non hanno alcuna precisa significazione, ma ne acquistano una a seconda dei contesti in cui vengono dette.

La seconda dimensione linguistica è quella della manifestazione. La manifestazione è il rapporto fra un soggetto e la proposizione, quando la proposizione esprime desideri, credenze, opinioni, ecc. Infine la terza dimensione è quella della significazione propriamente detta, che è ciò che descrivevo prima, il rapporto fra la proposizione e dei concetti, cioè dei significati. Della designazione e della manifestazione non ci occuperemo minimamente, perché possiamo assimilarle, nonostante le differenze, alla significazione. In definitiva la manifestazione e la designazione sono delle forme di significazione un po' particolari, perché dipendono da alcune situazioni contingenti. Il problema per cui vi ho elencato questi tre livelli - che io sto riducendo, per schematizzare, ad uno solo - è invece di vedere che nella tradizione occidentale non si è mai stati d'accordo sul fatto che si dovesse parlare di un senso come di una quarta dimensione essenziale del linguaggio.

Deleuze si chiede se bisogna aggiungere a queste prime tre dimensioni una dimensione del senso, dal momento che di solito il senso stesso viene considerato equivalente alla significazione. Per ciò vi dicevo prima che quando uno si chiede in che senso si dice qualcosa, certamente non si riferisce al senso ma alla significazione. Esistono tuttavia delle eccezioni, dice Deleuze - nella tradizione occidentale, non sono numerose - in cui si è insistito sulla necessità di parlare del senso come distinto dalla significazione. Queste eccezioni, elencate da Deleuze, risulterebbero essere gli stoici, con la nozione di evento, la scuola di Occam, Gregorio da Rimini e Nicolas d'Autrecourt, e infine Meinong e Husserl nella logica di fine '800 e inizio '900. Tutto il problema è di vedere che il senso non coincide né con la designazione, cioè con il primo livello che vi ho indicato (perché lo stato di cose, cioè la relazione fra la proposizione e i referenti non riguarda il senso), né con la manifestazione (perché il senso non riguarda affatto le supposizioni, le credenze, le speranze, le attese del soggetto).

Il senso non coincide neppure con la significazione, perché questa consiste in una messa in rapporto biunivoca tra un significante e un significato. Qui bisogna far notare che spesso si è confuso il senso con la nozione della manifestazione, e vedremo fra poco che lo stesso Lacan, che parla spessissimo del senso, in alcuni luoghi ne parla in un modo che ci fa capire che intende in realtà la manifestazione. Deleuze invece insiste sul fatto che il senso è una quarta dimensione, che tuttavia è difficile vedere, individuare. In realtà che cosa è il senso? "Il fatto è che, in verità, il tentativo di far apparire questa quarta dimensione è un po' come la caccia allo Snark di Carroll. Lo Snark è un non si sa cosa, a cui si faceva il gioco di dare la caccia. Dare la caccia a questo qualcosa che non si sa che cos'è era il gioco. E infatti - continua Deleuze - "forse è proprio questa caccia il senso e lo Snark di Carroll. E' difficile rispondere a coloro che vogliono accontentarsi delle parole,

delle cose, delle immagini, delle idee. Infatti il senso non è nemmeno possibile dire che esista, cioè non è nemmeno un pezzo materializzabile, materialmente individuabile del linguaggio. Più avanti dice: "il senso è l'esprimibile o l'espresso della proposizione e l'attributo dello stato di cose. Tende una faccia verso le cose e l'altra verso le proposizioni. Ma non si confonde con la proposizione che lo esprime più che con lo stato di cose o la qualità che la proposizione designa: è esattamente la frontiera delle proposizioni e delle cose. E' quell'aliquid, ad un tempo extra-essere e insistenza, quel minimo di essere che conviene alle insistenze. Ed è in questo senso che è 'evento': a condizione di non confondere l'evento con la sua effettuazione spazio-temporale in uno stato di cose. Non si chiederà dunque quale sia il senso di un evento: l'evento è il senso stesso."

Queste due lunghe citazioni non dicono sicuramente tutto attorno al senso, ma dicono sicuramente molto. In particolare dicono che il senso non è omogeneo alla significazione. Aggiungono che è la frontiera fra le parole e le cose e che ha a che vedere con l'evento, però in quanto non accade nello spazio-tempo assoluto. In quanto io faccio cadere questa penna, questo evento è un evento; ma un conto è misurare l'ora, il giorno, lo spazio, un altro è l'evento in quanto genera un determinato spazio e un determinato tempo. Che l'evento generi uno spazio e un tempo è una cosa che può sembrare un po' assurda, detta così, in quanto noi supponiamo, per tutta una serie di pregiudizi, che ci sono stati comunicati da una lunga tradizione (scientifica ecc.), che esista un tempo assoluto, misurabile con gli orologi, e che esista anche uno spazio assoluto, entro il quale noi possiamo misurare effettivamente delle cose. Questi pregiudizi sono stati dimostrati del tutto falsi, già a livello della fisica, che con la teoria della relatività ha dimostrato che lo spazio non è affatto identico, per cui una automobile che viaggiasse ad una velocità vicina a

quella della luce potrebbe entrare e stare comodamente in un garage più corto di lei. Una cosa di questo tipo, che noi non riusciamo ad immaginare, è tuttavia dimostrata fisicamente come vera. Questo per dirvi che lo spazio e il tempo non sono affatto identici a se stessi, ma che sono in qualche modo prodotti dall'evento.

Allora che succede attorno ad un evento? Succede che i soggetti ne vengono, diciamo così, condotti. Questa conduzione, questo raccogliersi del soggetto è, come dicevo giovedì scorso, l' $\lambda\gamma\omega\nu$ o l'agone. L'agone è il raccogliersi del soggetto attorno ad un evento, è la produzione attuata dal senso. Naturalmente con questi pochi cenni non vi ho minimamente detto nulla di importante per capire che cosa è il senso. Tutta l'operazione che voglio fare quest'anno è di farci insegnare dalla musica che cos'è. Il fatto è che qui siamo solo all'introduzione, cioè siamo a vedere quali sono i punti in cui il sapere (fino agli anni '70) si è dimostrato insufficiente a dirne qualcosa. Lo stesso Deleuze, nella Logica del senso, nonostante dia contributi assolutamente imprenscondibili, in definitiva, che operazione compie? Compie una operazione di lettura del testo di Carroll, che non è solo l'autore di Alice nel paese delle meraviglie, o di Oltre lo specchio, ma anche l'autore di studi di matematica. E Carroll cosa fa in questi libri? In realtà conduce questa operazione: fa saltar fuori degli apparenti paradossi all'interno del linguaggio, tenta di esprimere attraverso le significazioni il senso. Per esempio la caccia allo Snark, che nessuno sa cos'è, è una sorta di traduzione nella significazione ("Snark") di qualcosa che nella significazione non c'è. Non si sa cosa sia lo Snark, non esiste. Lo Snark tiene posto nella significazione di qualcosa che ha a che vedere con il senso. Il senso, in altri termini, non può dirsi, può solo prodursi e indicarsi; possiamo dire: in quella direzione c'è una produzione di senso; vorrei farvi vedere in che modo si forma, in che modo possiamo delimitarlo e quale sia, per

così dire, la genealogia del senso. Queste cose, ve lo ripeto, sono i termini introduttivi.

5.

Veniamo ora alla posizione di Lacan sulla distinzione fra significazione e senso. Lacan parla del senso e della significazione come di due entità nettamente distinte, trovandosi in questo del tutto d'accordo con Deleuze, che vi citavo prima, di cui del resto elogia La logica del senso. Tuttavia Lacan vi parla del senso in due modi che riescono a fatica a coesistere assieme. Per un verso ne parla in rapporto alla parola piena, che come sapete è la parola vera, vera non perché io dico che in questa stanza c'è un pianoforte (questo non ha niente a che vedere con la verità di cui si tratta), ma vera nel senso dell'analisi, cioè la parola che riesce ad esprimere una verità soggettiva in un determinato momento. La parola piena, dice Lacan, è piena di verità, cioè di senso. Il senso, in altri termini, è la verità. Si tratta fra l'altro di un evento cruciale dell'analisi, in quanto si tratta di quella parola piena che produce l'avanzamento dell'analisi stessa.

Tuttavia in molti altri luoghi Lacan parla del senso in termini completamene diversi, cioè con connotazioni di tipo religioso. Esiste un brano in cui dice, per esempio: "il senso è sempre religioso". E questo problema del senso Lacan lo ha perfettamente colto, mi pare, in un breve passo del seminario del 10 dicembre '74, in cui dice: "Il senso è ciò attraverso cui risponde qualcosa che è altro che il simbolico". Questa è esattamente la stessa nozione che Deleuze esprimeva prima, dicendo che il senso fa da confine tra le parole e le cose. Esiste nel linguaggio una possibilità di andare al di fuori del linguaggio stesso. Il simbolico non è un universo completo, non è nulla di totale, ma è aperto sul reale. Il senso corrisponde, in altri termini, a questo rapportarsi del simbolico a qualche cosa d'altro che non è il simbolico. E sino a questo punto ci siamo perfettamente. Tuttavia, quando deve

dire che cos'è questo qualcos'altro che il senso rappresenterebbe rispetto al simbolico, lo schema R-S-I (reale, simbolico, immaginario), attraverso il quale Lacan ha tentato di distinguere i vari livelli del linguaggio, come gli può permettere d'individuare il livello del senso? Vi rileggo la citazione di prima, con la continuazione: "Il senso è ciò attraverso cui risponde qualcosa che è altro che il simbolico, che è - non c'è modo di dirlo diversamente - l'immaginario". E qui mi sembra evidente che lo stesso inciso di Lacan ("non c'è modo di dirlo diversamente") significa: questa risposta non mi soddisfa, ma per il momento non ne trovo una migliore. E' del tutto evidente che questa risposta non poteva soddisfarlo, perché andava del tutto a scapito del senso come parola piena. Se la parola piena è piena d'immaginario, l'azione dell'analisi ha finito di esistere. Ed è del tutto evidente che in questo ultimo passo, riconducendo il senso alla sfera dell'immaginario, Lacan identifica il senso con la manifestazione di cui parlavo prima, cioè con l'espressione di credenze, di supposizioni, di desideri. Riconduce, in altri termini, il senso nel registro dell'immaginario. Ricaschiamo, invece che nell'agone, nel fantasma e nella religione, nel senso più triviale del termine, nella religione come semplice accozzaglia di mitologie non necessariamente dotate di una loro importanza di senso.

La conclusione di Lacan è che il senso riporta all'immaginario e che l'immaginario riporta alla debolezza mentale, débilité: così dice questo seminario. Ma questo senso non è il senso come evento, è il senso ridotto alla espressione delle credenze o delle supposizioni. Il fatto è che nello schema R-S-I sembra che niente possa rispondere del senso stesso. E credo che la musica potrà servire a dimostrarci che il senso della musica si produce dove volete voi, ma sicuramente non nell'immaginario. Potete immaginare tutto quello che volete su un pezzo di musica, ma questo vi porta lontano dalla musica stessa. Tentare di capire la

musica mettendosi ad immaginare è possibile. Ma il senso della musica sicuramente ci sfugge se noi cerchiamo di coglierlo sul versante immaginario.

Queste considerazioni ve le ho dette per farvi vedere come persino in Lacan ci sia un luogo in cui egli non si trova d'accordo con se stesso su questa faccenda del senso. Esiste nella cultura del nostro secolo una sorta di difficoltà ad inscrivere il senso all'interno del registro delle semplificazioni. Tuttavia, solo a partire dalla prossima volta, quando inizieremo a farci spiegare com'è fatto un pezzo di musica, potremo tentare di esprimere in termini più dettagliati di quanto non ho potuto fare questa sera che cosa potremo tentare d'intendere più precisamente come senso.

E. MACOLA: - Proprio perché hai detto che Lacan ha confuso il senso con la manifestazione ...

Non ho mica detto che l'ha confuso. Ho detto che ci sono dei contesti in cui sembra incline a scivolare in questa identificazione del senso con la manifestazione.

E. MACOLA: - Però allora non ho capito bene che cosa è la manifestazione.

La manifestazione è quando in una proposizione il soggetto esprime qualche cosa che lo riguarda immaginariamente: una credenza, un'opinione, un desiderio, un sogno. "Vorrei mangiare un piatto di maccheroni", nella misura in cui questa proposizione si riferisce al desiderio, manifesta un auspicio del soggetto. Se vi dico "su questo tavolo c'è un piatto di maccheroni" in questo non c'è nessuna manifestazione, c'è solo una designazione.

E. MACOLA: - Questa manifestazione del desiderio è molto prossima alla parola piena. Non è quella ma è prossima.

Non ne sarei tanto sicuro. Che cos'è la parola

piena? La parola piena è forse: "io veramente desidero questo"? La parola piena non ha assolutamente nulla a che vedere - ma non mi sembra questo il punto cruciale - con il dire del desiderio, la credenza, o la condizione soggettiva del soggetto stesso. Il soggetto che ti viene a rompere le scatole dicendo che va male, sempre peggio (succede spesso nelle nevrosi ossessive), ti dice una verità soggettiva. Ma questo non ha assolutamente nulla a che vedere con la parola piena, anzi è l'esempio tipico della parola vuota, cioè della parola detta in modo transferenziale. La parola piena è piuttosto quella parola in cui il soggetto, dopo averla pronunciata pensando di dire un'altra cosa, si accorge di averne detta un'altra che lo riguarda, una verità che lo riguarda assolutamente da vicino, una verità che lo costituisce in termini diversi da quelli in cui si conosceva prima di averlo detto. Se noi prendiamo questa come definizione della parola piena, vedete che non ha assolutamente nulla a che vedere con la manifestazione. Non c'è proprio nulla in comune. Quindi prendere il senso nel senso religioso è in realtà compiere un'operazione giustificata. E' un errore, ma è un errore giustificato da parecchie cose, giustificato da una operazione che è quella di una certa tradizione religiosa, anche se non sto qui a fare una critica della religione, perché esistono delle forme religiose che non hanno nulla a che vedere con questa sorta di abbassamento di livello. La religione in definitiva che cosa fa? Partendo dalla questione del senso, che non pone solitamente in termini così immediati, nella misura in cui si divulga e diventa un messaggio che deve andare in giro a consolare gli esseri umani, tenta di far passare il senso nella significazione. Facciamo un esempio specifico, tanto per capirci. Prendiamo il famoso brano del Vangelo secondo Matteo, in cui Cristo fa il discorso della montagna e dice: "Beati i poveri di spirito, perché loro è il regno dei cieli". Questa frase, presa così, in quanto diventa una frase divulgata è una assoluta

idiozia. Perché prima di tutto non sappiamo assolutamente cosa significhi "poveri di spirito", e si dice che loro è il regno dei cieli; quindi se tutto gli va male sulla terra, sicuramente se la caveranno dopo. Tutto ciò non ha assolutamente niente a che vedere con il senso che ha il discorso della montagna. In altri termini, se voi lo leggete all'interno del contesto in cui è, avete una percezione assolutamente da brivido, che in quel discorso (che sembra dire cose assolutamente ovvie, quanto alle significazioni) in realtà si sta dicendo qualcosa di completamente diverso, che spesso la religione stessa cerca di far passare in una sorta di stupidità collettiva. Operazione che adesso non voglio criticare, dicendo che "non si fanno queste cose", perché invece si fanno, perché tutto sommato l'Inquisitore di Dostoevskij, quando condanna il Cristo ritornato sulla terra nuovamente, non aveva poi tutti i torti. Ma questa è una valutazione di tipo diverso e ci serve per dire che, quando Lacan parla del senso che è sempre religioso, intende dire, suppongo, che la traduzione del senso in termini di significazione produce una sorta di discorso automatico, dotato di una sua forza (che trae dal senso che gli ha dato la spinta), ma che nello stesso tempo ritorna su se stesso, producendo una chiusura di discorso. E la chiusura di discorso si produce pensando che i poveri di spirito avranno il regno dei cieli: ci possiamo consolare di essere rimbabiti. E' forse un esempio stupido, ma serve per descrivere le situazioni in cui si passa dal senso ad una significazione vuota, che è effettivamente un'operazione religiosa nel senso deteriore del termine. Invece la religione nel senso proprio del termine è una cosa rarissima, rarissima anche presso i grandi autori religiosi. In realtà è un'operazione contraria a questa.

Padova, 13 novembre 1986

III.

La significazione nella musica

Questa sera incominciamo ad entrare nell'argomento della musica. Ho scelto insieme alla Signora Malavasi un testo di Mozart che è la cosa più semplice, più lineare, più breve che si poteva trovare: è un minuetto, del 1779 presumibilmente, il che vuol dire che Mozart aveva ventitrè anni quando lo ha scritto; non vuol dire che fosse particolarmente giovane, perché a ventitrè anni aveva già scritto la metà della proprie opere, quindi siamo nel pieno della sua maturità. Questo minuetto non ha in sé niente di particolare dal punto di vista musicale, non si può certo dire che sia un capolavoro, ha però il pregio della semplicità. Adesso la Signora Malavasi ci spiegherà come è fatto e ce lo farà sentire. Potete vedere che la significazione musicale - perché parlare di senso in una musica così semplice sarebbe un poco eccessivo - non è di per sé una cosa tanto lineare: sono quattro note, ma già per spiegare queste quattro note ci vuole un certo tempo. Naturalmente da queste quattro note cercherò di prendere spunto per incominciare a fissare alcuni punti che avevo lasciato in sospeso in precedenza, per esempio il punto di quale è il significante nella musica. Però adesso cedo la parola alla Signora Malavasi che ci farà sentire il minuetto e poi ce ne parlerà.

1.

M. Malavasi: - Aggiungo semplicemente questo: ho

fatto per mestiere analisi di partiture musicali e se vi dovessi spiegare perché l'ho fatto non sarei assolutamente capace; però bisogna dire che fare l'analisi di una partitura musicale significa etimologicamente scomporla in alcune parti costitutive. E' un lavoro che può sembrare anche molto a contatto con la materialità, con la materia nuda e cruda rappresentata dalle note, dagli strumenti di cui la musica fa uso. L'analisi musicale può apparire a volte anche crudele e un po' rivelatrice: un qualche cosa che toglie alla musica un certo alone di mistero e di segreto, che per alcuni può anche costituire buona parte della musica stessa. Tuttavia, per qualunque esecutore e in particolare per chi faccia la musica come professione, è impossibile pensare di eseguirla anche solo correttamente senza averla precedentemente analizzata. E una cosa è suonare le note e una cosa è suonare la musica, nel senso che teoricamente chiunque, o quasi, con un opportuno addestramento può eseguire una successione di note giuste secondo l'altezza e la durata, cioè per quanto attiene ai loro aspetti materiali ed immediati, ma può rimanere sempre lontano dalla musica, che è ciò che le note servono solo a fissare graficamente, ma che non è altrettanto semplice capire. L'esempio di stasera è fatto apposta, ed è stato scelto proprio per mettere a nudo il cervello di Mozart nel momento in cui ha scritto quella pagina; con l'avvertenza però che non si tratta di un momento mozartiano di assoluta inimitabilità, anzi qui Mozart usa un linguaggio che praticamente all'epoca sua era il linguaggio di tutti i musicisti, il linguaggio armonico tonale. Prima di tutto sentiamolo.

Acht Menuette

Komponiert in Salzburg vermutlich 1779

KV 315

(Menuetto)

12. I

17 Trio

23

(Men. d. C.)

Ci sono in questa semplice paginetta dei segnali che possono essere intesi anche dai non musicisti, espressi da grafie o da parole.

Il minuetto è seguito da un trio che è parte integrante del minuetto, ma allo stesso tempo si differenzia per melodia. Il trio però è talmente inserito e incastrato nel minuetto che, finito il trio, è necessario risuonare il minuetto da capo. Infatti vedete "minuetto da capo" alla fine. Ne risulta un effetto di grande ripetitività, come avete sentito. Credo che adesso qualunque persona sarebbe in grado di andar fuori canticchiando almeno una delle idee melodiche che ha sentito. Il minuetto è, sotto un certo profilo,

il trionfo voluto della ripetitività musicale. La ripetitività in musica ha un ruolo, in particolare in epoca classica, determinante; infatti corrisponde ad un preciso canone estetico; ripetitivo non va inteso come noioso, bensì come criterio di comprensibilità.

Per un musicista del Settecento uno dei criteri principali ai quali era necessario uniformarsi era proprio la comprensibilità della musica da parte del pubblico. Tutto ciò che è ripetitivo, cioè che viene detto più di una volta, e inteso più facilmente, e possiamo capirlo perché è una cosa valida in tutte le epoche storiche. Intorno a questo concetto di positiva ripetitività si crea il concetto di tema; quella frasetta così insistita, proposta con tanta frequenza, si può chiamare tout-court tema del minuetto. Va da sé, naturalmente, che se c'è un tema, che rappresenta l'aspetto principale, il punto cardinale della composizione, esistono anche delle sezioni accessorie. Quindi non bisognerebbe suonare tutto alla stessa maniera, ma bisognerebbe mettere in rilievo ciò che va messo in rilievo e questo si può dedurre soltanto da un'analisi approfondita della partitura. Qui l'analisi approfondita ce la potremmo anche risparmiare perché è talmente evidente quale sia l'idea portante che già una prima audizione la imprime nella memoria sonora di qualunque persona, anche non addetta ai lavori.

Questa pagina mozartiana sembra obbedire in modo molto regolare a dei criteri di scuola. Infatti la sua articolazione interna segue delle strutture molto precise. Complessivamente il brano fra minuetto e trio consta di trentadue battute. Questo semplice rilevamento numerico serve proprio per cominciare a disfarlo e a rendersi conto della semplicità della sua costruzione; trentadue battute che, a causa dei ritornelli (che sono quei segni di doppia barra che ritrovate alla fine di ogni riga) naturalmente si duplicano e diventano sessantaquattro. All'interno di questo totale del brano si possono notare le sedici battute del trio. Sono quindi unità di pari lunghezza.

All'interno del minuetto, e questo lo si vede anche graficamente, si può individuare un primo periodo rappresentato dalla prima riga di otto battute. Direi che stiamo ragionando in base a delle simmetrie semplicissime e chiarissime. Ciascuno di questi periodi è ulteriormente scomponibile in due frasi (questo che io sto usando è proprio il linguaggio tecnico analitico e musicale; non esiste un linguaggio musicale particolare, si usa quello della letteratura, quindi anche noi abbiamo le frasi, le semifrasi e così via). Come dicevo, ciascuno dei periodi si può smembrare in due frasi di lunghezza esattamente identica, per cui le prime quattro battute potrebbero essere una frase, che dà il senso di qualche cosa di udibile, ma che richiede un seguito, una risposta, noi diciamo per farci capire. Quindi se le battute 1-4 hanno l'aspetto di una proposta, la risposta è quella della battuta 5-8.

Tutto questo ci dà l'impressione di essere estremamente logico, estremamente scorrevole ed estremamente naturale. Infatti è così, perché la simmetria e la ripetitività sono in musica garanzia di scorrevolezza e di naturalezza. E in questo senso l'epoca di Mozart ha raggiunto delle vette che poi non sono più state raggiunte successivamente, tanto più che noi, gira e rigira, ci troviamo sempre a dire la solita parola, cioè classicismo. Con questo, nonostante il concetto sia molto vago e anche abbastanza soggettivo, intendiamo cose e fatti di questo tipo. Naturalmente questa piccola pagina non è altro che un esempio di un sistema di costruzione musicale esteso a pagine di ben più ampio respiro e a opere di ben altra lunghezza e durata. Quindi se noi volessimo (e io lo faccio per mestiere abitualmente) far capire ad un allievo, ad un apprendista musicista come si costruisce la musica per simmetrie, questa pagina sarebbe proprio un esempio straordinario a portata di mano; anzi dicevo al dottor Perrella che effettivamente, se me lo portasse un mio allievo come esercitazione, non sarei tanto soddisfatta perché

non c'è il minimo tentativo di uscire da questi schemi di assoluta simmetria e identità. Tra l'altro se si va ad una ulteriore scomposizione, si vede che anche la frasetta è scomponibile in due semifrasi di due battute ciascuna, un antecedente ed il suo conseguente.

Noi adesso, a furia di sentire, non riusciremmo a immaginarci altro che questo: è esattamente logico ed è una pulsazione naturale. Noi per cercare di inquadrare i talenti emergenti cerchiamo di fargli vedere che in fondo i grandi geni non hanno lavorato con un'enorme varietà di materiali. In tutto lo stile classico - ma potrei tranquillamente dire che questo non è il solo esempio - il genio lavora con poco e lo varia molto. E ci dà in questo modo l'unità nella ripetitività e nella varietà, cioè riesce a fare praticamente la quadratura del cerchio. Un grande musicista, una volta creata una melodia, la vende a carissimo prezzo; l'idea, il tema è la gemma unica attorno alla quale vanno delle cose del tutto accessorie e appunto, visto che è tema, rimane la cosa principale attorno alla quale si lavora.

D'altra parte se Mozart non insistesse a farci sentire questo tema più e più volte, noi non lo prenderemmo come tale. Quindi vedete che esiste una tecnica semplicissima, perché segue una pulsazione naturale che sta alla base di un strutturazione ferrea, che si autoregola, che si autoaccresce. Io faccio sempre il paragone con il gioco del domino: effettivamente quando uno a domino gioca un determinato punto, l'avversario deve rispondergli con qualcosa che abbia relazione, con una tessera che abbia relazione con quella giocata, altrimenti il gioco finisce e si esce dalle regole. Quindi esistono per la musica delle regole ben precise, che sono regole del gioco; nel caso di Mozart possiamo proprio dire che si tratta di regole del gioco, perché la sua mentalità è quella che al pubblico, più di ogni altra, dà l'impressione di una estrema naturalità. La fatica del comporre è assolutamente mimetizzata; invece c'è lavoro del comporre.

Ma mentre una sinfonia di Beethoven stupisce per la sua monumentalità, per l'enorme presenza di strumenti, idee, brusche svolte espressive, crescendo, improvvisi, assenze di suono, e quindi è una sorpresa dietro l'altra, che ci rende l'ascolto notevolmente impegnativo, e ci lascia il più delle volte abbastanza attoniti e sconvolti, l'ascolto di un brano mozartiano normalmente viene ritenuto più agevole e più alla portata di tutti. L'hanno ben capito i mass-media, che abbinano sistematicamente questi due musicisti a situazioni opposte; provate un po' a pensarci e vedrete che è così.

Vedremo però che Mozart non è tutto qui; è arrivato a ben altro e ci è arrivato con criteri del tutto suoi; non con criteri cronologici, perché non è che Mozart a ventitrè anni scrivesse così e poi a venticinque scrivesse in modo più interiorizzato e meditato. E' semplicemente che Mozart aveva sempre e molto bene in mente i limiti, i diritti e i doveri della forma musicale che stava componendo in quel momento. Questo deve essere un minuetto piccolo, probabilmente a scopo didattico (altrimenti non si capirebbe questo assoluto disimpegno) che deve essere semplice ed esemplificativo di un modo di comporre. Infatti questo minuetto si potrebbe usare didatticamente per un apprendista compositore o pianista, perché ha veramente delle figurazioni tipiche sia per una esigenza che per l'altra: è un prontuario di armonia e di costruzione spicciola.

2.

Quello che rimane naturalmente da spiegare, visto che abbiamo brevemente percorso questo itinerario costruttivo, è il primo momento creativo, ossia il tema. Come nasce il tema? Naturalmente qui entriamo in un campo estremamente pericoloso, perché chiunque di noi, se gli viene dato un tema preconfezionato, supponiamo le due battute di semifrase, è in grado di dare una risposta, cioè di proseguire la composizione su questo tema, anzi ci sono le norme per farlo. Se la semifrase è di due battute, di due battute dev'essere

la risposta: da questo scaturirà una frase che divanta a sua volta l'unità minima alla quale si darà un'altra risposta, si avrà un periodo e così per addizione si raggiunge un brano di senso abbastanza compiuto. Quando invece si chiede ad un allievo di creare un tema, il discorso diventa molto più impegnativo, soggettivo e compromettente, nel senso che nel momento creativo uno si mette veramente in gioco completamente, non può scaricare responsabilità su nessuno, perché il tema se lo fa lui e lui si prende tutte le responsabilità e calcola tutte le implicazioni che questo atto può portare.

Con il dottor Perrella si era infatti sfiorato il problema della creatività pura e ci siamo resi conto che è meglio sfiorarla e lasciarla lì perché potremmo stare anni a parlare della fertilità di Mozart, del perché lui è Mozart e noi siamo tutti dei Salieri, ma è una domanda a cui si potrebbero dare delle risposte diversissime; la più verosimile è che per Mozart il linguaggio musicale è diventato linguaggio vitale in età talmente precoce da divenirgli forse più naturale del linguaggio parlato; ma si tratta soltanto di ipotesi. Sta di fatto che noi da tutti i temi mozartiani riportiamo un senso di universalità, perché in qualunque momento si possono ascoltare, qualunque persona li può ascoltare, è difficilissimo che un tema mozartiano venga trovato sgradevole: Mozart come compositore è ad un grado di accettabilità immediatissimo, forse superiore a quello di tutti gli altri; però se guardiamo come è fatto questo tema, lo smascheriamo, e vediamo che anche qui ha speso pochissimo della propria fantasia e ha fatto appello semplicemente alla tecnica con grande abilità.

Possiamo dire, visto che avete la partitura davanti, che nella sezione tematica Mozart usò in tutto tre suoni relativi sia alla parte del basso che al tema, sia alla mano sinistra che alla mano destra, detto in termini materiali e strumentali. Queste note sono il do, il mi e il sol, che non compongono altro che

l'accordo di tonica, cioè l'accordo principale della tonalità di do maggiore, espresso verticalmente e orizzontalmente; quindi non ha fatto niente, ha soltanto suonato un accordo di tonica. Se noi sintetizziamo questo tema mozartiano ci viene fuori questo accordo e basta. E questo è il primo atto. Naturalmente da che cosa è reso lieve e piacevole e gradevole questo tema? Dall'astuzia, dal mestiere, dalla furbizia, dalla genialità? Rispondete come volete, sta di fatto che per esempio è molto importante il ritmo di questo tema, ovvero questo attacco che noi chiamiamo in levare. Come vedete il minuetto è scritto in tempo 3/4, per cui la sua pulsazione è 1, 2, 3; Mozart attacca sul 3, cioè attacca in modo asimmetrico, potremmo dire. Magari noi, pensando di fare una composizione in 3/4, come prima tentazione, cerchiamo subito di stare con i piedi per terra, di musicare veramente il tempo, cioè ci atteniamo a quello che ci viene dato, ma naturalmente non tutto è tempo. Questo di Mozart si potrebbe quasi chiamare un ritmo libero, al di fuori del tempo. Difatti la prima nota non comincia sul tempo forte, che per noi rappresenta un fatto rassicurante, la simmetria, la tranquillità, lo stare coi piedi per terra; comunica proprio coi piedi per aria, con una nota che, se noi la suonassimo da sola, sarebbe una nota fissa, il do, la tonica, la nota di base; allora ci mette sopra questa fioritura, questo abbellimento - il trillo - che diventa veramente essenziale, parte integrante del tempo, che rende il discorso veramente diverso. E' quasi prendere in giro un po' se stessi e la stessa forma musicale: vi faccio l'accordo di tonica, vi do il tema, però consentitemi di scherzare un po' su. Ed è così vero che questo abbellimento è parte integrante del tema che ce lo ritroviamo ogni volta che il tema compare; non è un fatto casuale, è un fatto intenzionale che compare non solo all'interno del minuetto ma anche nel trio. Noi sentiamo che il tema è un po' la prima e l'ultima cosa che sentiamo all'interno della composizione e la struttura di sé,

le dà una enorme compattezza e unità. Quando poi Mozart passa al trio, vediamo che nella prima parte si concede la libertà di uno spunto melodico notevolmente diverso, ma nella seconda parte recupera questo abbellimento. Dicevo lo usa qui nella seconda parte del trio perché dopo il trio bisogna risuonare da capo il minuetto e quindi il piccolo abbellimento serve per ritrovare quell'atmosfera creata dal tema principale. Quindi vedete che effettivamente questa pagina così apparentemente innocua può essere suonata dalla bambina di otto anni che sta iniziando gli studi pianistici e che è preoccupata dal suonare le note giuste oppure può essere utilizzata per l'addestramento tecnico: quello della mano sinistra rappresenta uno dei problemi più ricorrenti per un pianista che in genere ha la mano destra alla quale viene affidata la melodia, tutto ciò che è cantabile, e la mano sinistra che funge da accompagnamento, per cui sicuramente un pensiero di Mozart potrebbe essere stato rivolto anche a queste esigenze. Questo minuetto può essere usato dall'apprendista compositore, che cerca un canovaccio sul quale fondarsi per poi farne la brutta copia dei suoi esperimenti artigianali; e può servire anche per uno studio su questi argomenti, per chiedersi in che modo si può andare al di là del segno scritto e a che cosa è servito scrivere queste cose.

Quando io insegno queste cose a scuola ai miei allievi, succede sempre che i corsi si spacchino nettamente in due: non c'è nessuno che rimanga tiepido dinanzi all'analisi musicale. O la respingono perché dicono: tanto, per suonare bene, non mi serve, perché è sufficiente una buona tecnica; oppure rimangono folgorati sulla via di Damasco, perché dicono: allora fino ad oggi ho suonato senza capire.

Naturalmente è affascinante entrare nella bottega del musicista e metterne a nudo i suoi segreti, anche perché se no Mozart non è mai padroneggiato completamente e, ripeto, questo per un professionista è assolutamente inammissibile. Tra l'altro c'è da dire, e

me lo ha fatto venire in mente la citazione di Agostino, che fin dai tempi più remoti il musicista vero non è stato mai considerato l'esecutore. Il musicista vero è quello che conosce i segreti della musica, che è padrone di farla o di non farla. In questo senso l'esempio di Mozart cade veramente molto bene, perché sappiamo per certo, da constatazioni sui suoi stessi manoscritti, che Mozart, prima di scrivere qualunque cosa, si faceva l'intero progetto mentale e poi lo scriveva, senza correggere niente. I manoscritti di Mozart sono di una straordinaria pulizia: non ci sono cancellature e quelle che ci sono sono dovute il più delle volte alla fretta, perché faceva tutto all'ultimo momento e poi doveva consegnare e scriveva con una velocità impressionante. Tra l'altro a volte andava lui stesso al concerto quando doveva suonare per pianoforte e orchestra e la parte del pianoforte la faceva lui, cioè suonava ricordandosi la propria parte.

Il musicista nelle varie epoche storiche ha subito dei cambiamenti. Noi oggi pensiamo sempre ai grandi interpreti; quando diciamo "musicista" immaginiamo il grande pianista, il grande violinista, il direttore d'orchestra. Il compositore è ancora legato al mito "genio e sregolatezza". Fino a tutto il classicismo, invece, il compositore era il depositario delle chiavi del sapere musicale e l'unico degno di essere chiamato musicista nel vero senso della parola. Mi pare che proprio nel De musica di Agostino si dica che tra il cantore e l'animale non c'è nessuna differenza, perché il cantore ripete a pappagallo quello che gli si dice di fare. Il musicista era sempre magister e basta, intendendo con questo una persona di cultura, come arrivò puntualmente ad essere anche Mozart, una persona dotata di un sapere non settoriale ma globale; noi l'unità del sapere ce la siamo persa per strada ai nostri tempi, però all'epoca d'oro del classicismo il musicista era persona di cultura assolutamente completa, tanto che Bach si lamentava di non essere laureato e aveva il complesso d'inferiorità nei confronti

dei predecessori, che invece erano laureati nelle arti liberali e quindi ne sapevano di tutto. Tra l'altro, andando ancora più indietro nel tempo, nel Medioevo per esempio, noi troviamo esclusivamente dei musicisti che sono innanzitutto qualche cosa d'altro e poi anche musicisti. Il massimo musicista francese medioevale era addirittura un consigliere del re, un poeta, tant'è che le storie della letteratura francese lo considerano e lo valutano come tale; però ha lasciato dei monumenti musicali che sono le cose più importanti dell'epoca.

3.

E. Perrella: - Prima di finire può fare brevemente un'analisi armonica?

M. Malavasi : - Certo. Del tema abbiamo già parlato e abbiamo visto che è un tema in do maggiore che utilizza l'accordo e basta. Questa è la triade di sol maggiore (battute 1-4) che potremmo dire polo di attrazione della tonalità, che è dominata da due grandi sfere e da due campi magnetici: quello della tonica e quello della cosiddetta nota dominante. Alla tonica normalmente si associano una sensazione di riposo, alla dominante in genere la sensazione di attesa e infatti si attraggono reciprocamente molto, bastano solo loro due per definire la tonalità. Questa invece è la dominante (battute 5-8). Qui si esce dal campo magnetico di do maggiore e ci si sposta irresistibilmente verso la tonalità di sol maggiore. In musica si dice che è avvenuta una modulazione che in musica ha un significato tecnico ben preciso: cambio di tonalità. E vedete che c'è un simbolo grafico nuovo, un diesis, quella specie di piccolo cancello indicato alla terzultima battuta, della prima riga, simbolo che prima non compariva: infatti la tonalità di do maggiore non comporta la presenza di quel simbolo, mentre la tonalità di sol maggiore sì.

E' avvenuta quindi una modulazione a sol, ed è una modulazione che è particolarmente privilegiata: potremmo dire che do e sol sono due tonalità che hanno un rapporto preferenziale, anche perché, come abbiamo

visto prima, queste due diadi si attraggono reciprocamente, quindi, anche se io mi sposto a sol maggiore, mi basterà pochissimo, un piccolissimo sforzo, per ritrovare il do maggiore.

Diciamo che sol può essere interpretato e inteso in due modi: è un accordo che io chiamo sempre di spartiacque: se scende su questo versante posso rimanere in sol maggiore, se invece lo considero in dominante di do, vado in do maggiore; quindi è ambivalente e c'è un rapporto armonico assolutamente stretto. Potremmo dire che il primo periodo del minuetto afferma la tonalità di do maggiore e si porta immediatamente alla tonalità di sol maggiore. La scelta non è affatto casuale, è voluta proprio per questa corsia preferenziale fra le due tonalità.

Dalla battuta nove in poi il sol maggiore viene immediatamente abbandonato. A battuta dieci compare nuovamente un simbolo grafico, vicino ad una notina piccola, che è un abbellimento; questo simbolo grafico che si chiama bequadro annulla il diesis precedente; si fa macchina indietro; il diesis ci era servito per modulare da do a sol e adesso, con un simbolo contrario, torniamo da sol a do; quindi vedete che basta far scattare un microprocessore per ritornare a casa.

Qui ricompare il tema; questa volta non moduliamo più, ritorniamo in do, cioè il minuetto si conclude nella tonalità d'impianto. Potremmo dire che ha struttura triadica.

Il trio è in una tonalità diversa, infatti vedete che dopo le chiavi compare il bemolle, quel simbolo grafico che sembra una piccola b arrotondata. La tonalità che porta stabilmente a questo si bemolle in chiave è la tonalità di fa maggiore, che è un'altra tonalità in rapporto privilegiato con il do: infatti do è dominante di fa. Vi ricordate il discorso che avevamo fatto prima: do è la tonica generale per l'impianto del pezzo, che si regge, come pilastri costitutivi, su tonica e dominante. Anche fa maggiore ovviamente

ha i suoi pilastri costitutivi: una tonica e una dominante, e guarda caso la dominante è proprio do. Quindi possiamo dire che il do si trova in una posizione centrale rispetto alle tonalità che Mozart usa qui: il fa da una parte e il sol dall'altra. Infatti il trio quando finisce in fa maggiore, consente una ripresa abbastanza naturale in do, perché la tonalità di do non viene sentita come lontana, come dimenticata, ma ha ancora una forte attrazione nei confronti del fa. Quando una composizione si articola sulla base di varie tonalità, queste tonalità non sono scelte a caso e non sono raggiunte con procedimenti casuali, ma sempre il più possibile sulla base dello sfruttamento della comunicazione di influenza. Rimane da dire che la melodia non nasce indipendentemente dall'accompagnamento, ma ne è una parte integrante o, se vogliamo, ne è semplicemente l'espressione orizzontale.

4.

E. Perrella: - Possiamo trarre, dalla considerazione di questo minuetto, alcuni punti di riflessione che mi sembrano abbastanza importanti, per precisare se non il senso (perché al senso ci arriveremo sulla base di una musica più complessa), alcune questioni riguardanti la significazione musicale. E che ci sia una significazione musicale lo ha detto espressamente, anche se non ha usato questo termine, la Signora Malavasi prima, quando mostrava che il tema è costituito sulle note di un accordo, che c'è una serie di passaggi armonici, che c'è un legame ben preciso, che c'è un attacco di un certo genere e così via. L'elemento che balza indiscutibilmente in primo piano è quello della ripetitività, che è un elemento chiave in qualsiasi musica. Una musica che fosse una semplice serie di note completamente diverse l'una dall'altra non dovrebbe l'idea di essere una musica effettiva.

Che statuto possiamo dare alla ripetizione nel campo della musica? Nel campo delle parole, ad esempio, si evitano le ripetizioni: un poeta, qualche volta,

in qualche genere letterario (nel rondò, nella ballata), può usare la ripetizione delle stesse parole, ma se poi andiamo a vedere che tipi poetici sono il rondò e la ballata, ci accorgiamo che sono delle poesie scritte per la musica, laddove in altri componimenti non scritti per la musica, solitamente si evita il ritornello e la ripetizione.

Possiamo dire che la seconda volta che viene ripetuta la serie di otto battute è semplicemente una replica della prima volta? Questo già ci porrebbe alcune questioni, perché poi quando si va a suonare si dice che la seconda volta che si suonano le stesse note bisogna suonarle in modo leggermente diverso. I musicisti devono far sentire che la seconda volta è la ripetizione della prima, e che non è una replica. Non potremmo registrare il primo pezzo e poi ripetere la registrazione e ottenere così una buona esecuzione musicale.

Per poterci spiegare questa differenza fra la riproduzione e la replica, dobbiamo partire da una formula del tempo che non è semplicemente quella lineare. Se il tempo fosse una freccia che va in una sola direzione, come solitamente ci si immagina a partire dal tempo che scorre sugli orologi, non avremmo effettive possibilità di intendere assolutamente nulla della musica. Per verificare la differenza fra la riproduzione e la semplice replica, dobbiamo partire dal fatto che il tempo non è ad una sola direzione, dobbiamo partire da un tempo in qualche modo circolare, in cui la ripetizione delle otto battute, per esempio, può dare alla prima volta che sono state sentite una significazione che si differenzia (se non altro perché la precisa, la ribadisce), mentre la prima volta che è stata eseguita la serie delle otto battute dà alla seconda una sorta di preparazione, che fa in modo che le due serie delle otto battute in realtà introducano una netta distinzione nella musica.

Non proseguiremo adesso su questa strada del tempo, perché avremo modo poi di ritornare su questo punto del tempo circolare (mi riferisco a quello schema

a otto che potete trovare nel Tempo etico e che poi ci tornerà utile più avanti, quando affronteremo più da vicino i problemi connessi all'esecuzione musicale). Cerchiamo di porci invece la questione fondamentale: dove individuiamo, in un pezzo musicale come questo, abbastanza semplice, di Mozart, il significante?

Cominciamo col dire che abbiamo nella musica tre dimensioni privilegiate: la melodia, il ritmo e l'armonia. Dove andiamo a cercare il significante? Potremmo incominciare a sfoltire il problema mettendo da parte l'armonia, dal momento che questa, in definitiva, non è altro che una sorta di stratificazione di diverse linee melodiche, cosa che è del tutto evidente, perché possiamo suonare solo la mano sinistra o solo la mano destra e questo non ci dà una musica pienamente soddisfacente, però ci lascia all'interno di dimensioni melodiche costituite.

Per quanto riguarda il ritmo, quello che bisogna dire è che bisogna distinguerlo dal tempo musicale propriamente detto, dal tempo che è scritto lì con $3/4$; che il ritmo sia diverso dal tempo è stato detto prima e si vede dal fatto che la melodia inizia sul tempo debole e non sul tempo forte. Ma non è neppure al ritmo che potremmo chiedere di dirci qual è l'elemento significante nella musica, dal momento che il ritmo, in definitiva, non si può scrivere sulla partitura, laddove dobbiamo supporre che l'elemento propriamente significante debba potersi scrivere sulla partitura, altrimenti non ci sarebbe modo di trasmettere l'esecuzione musicale: ci sarebbe soltanto un'esecuzione che inizierebbe e finirebbe. Perciò è più probabile che ci imbattiamo nel significante nella dimensione melodica. Teniamoci dunque fermi alla melodia. Si tratta di un primo approccio, piuttosto ridotto, perché siamo partiti appositamente da un testo musicale che non pretende di essere quello che si dice un capolavoro.

Il fatto che esistano dei fattori fisici, acustici, a dare la base e a fondare il suono musicale, a fondare del resto anche l'armonia, ci dice che nella musica è sicuramente prevalente l'aspetto fonico, laddove

l'aspetto fonico non è affatto prevalente quando parliamo. In altri termini: se devo dire ad una persona "vai a fare la spesa!", che lo dica io o che lo dica Maria Callas, la cosa è perfettamente identica. Se però la Maria Callas canta un'aria del Don Giovanni e la stessa aria la canto io, la differenza balza immediatamente alle orecchie.

Ciò che nella musica emerge in primo piano è non il significante di per sé, che ancora dobbiamo individuare, ma la rappresentazione del significante (mi riferisco allo schema a quattro piani che vi avevo formulato due settimane fa). Ciò non significa che questo aspetto fonico sia del tutto estraneo alla lingua propriamente detta, tant'è vero che le parole, se non vengono pronunciate, non sussistono e non vengono trasmesse.

Vorrei soltanto porre alcuni punti fondamentali. Esiste un rapporto assolutamente stretto fra la musica e la lingua e questo rapporto, che col passare del tempo viene a cadere e che era molto più evidente nella musica greca di quanto non lo sia nella musica moderna, è un rapporto essenzialmente fondato sulla lallazione e sulla contillazione dei bambini, prima che incomincino a parlare. Lallazione e cantillazione vuol dire fare la-la o far finta di dire delle parole; come è noto, per i bambini molto piccoli, non c'è una distinzione fra il dire la-la e dire "mamma", "papà" o cose di questo genere. Quando la lingua si determina, i significanti linguistici vengono a cascar fuori, diciamo così, dalla originaria indistinzione dei due livelli. Tuttavia questo cader fuori è totale soltanto in astratto, perché esiste sempre la possibilità di far rientrare l'elemento musicale anche nel linguaggio, come è del tutto evidente quando si fanno giochi di parole, quando si scrivono delle poesie, quando si cantano delle canzoni.

Poniamo dunque una sorta di mito che, all'inizio, il canto e la musica, compreso il ritmo, fossero una sorta di ritorno festivo a questa primitiva indistinzione. Sto parlando effettivamente di un mito e non

pretendo che questo sia accaduto davvero. In definitiva far della musica significa ritornare a questa sorta di coesistenza infantile di significazione e di canto; con la differenza che, mentre l'indistinzione infantile è semplice incapacità di distinguere, l'indistinzione musicale invece si compie a partire dall'effettiva capacità di distinzione fra la parola (il significante) e la rappresentazione del significante. In altri termini la musica, prima di essere musica, cioè di obbedire a delle regole come quelle che ci ha ricordato prima la Signora Malavasi, fa parte integrante delle rappresentazioni di parola. Per fare un esempio stupido, "vai a fare la spesa" lo posso dire parlando, lo posso dire cantando con delle note che si possono anche scrivere e, dal punto di visto del significante, non cambia nulla; cambia invece qualcosa a livello della rappresentazione del significante. In altri termini esiste una primitiva coincidenza della musica e del linguaggio che però viene a cadere nel momento in cui, invece di dire "vai a fare la spesa", canto queste parole, con note che possono scriversi. Ciò che scrivo sul pentagramma sicuramente non è "vai a fare la spesa!", ma delle note, che quindi in qualche modo sono già riferite a dei significanti diversi da quelli verbali. C'è dunque, attaccato al significante propriamente verbale, un significante diverso. Chiamiamolo significante musicale, anche se non abbiamo ancora inteso qual è. [...] Ma facciamo un esempio. Il motivo musicale nel suo complesso è un significante, che ci ricorda che una volta siamo andati a sentire quel concerto oppure una persona con cui eravamo quando abbiamo sentito quella musica, a tutto ciò che vogliamo. Abbiamo una sorta di imprecisione, d'indecisione, su dove inizia e dove finisce il significante (significante che vi prego di distinguere intanto dalla rappresentazione del significante, cioè dalla mera esecuzione con uno strumento, con una voce) perché significante può essere anche una singola nota, o l'intero pezzo musicale. Diciamo che

questa libertà del significante è prodotta dall'accoppiamento fra melodia e linguaggio, nel senso che noi siamo sempre nella possibilità di appiccicare ad una frase linguistica delle note, mettendoci a cantare, oppure di appiccicare delle parole ad una frase musicale. In quel minuetto noi potremmo anche scriverci delle parole, che so io, "me ne andavo a passeggiar" ecc.; potete fare una canzonetta del minuetto. In altri termini le note le potete appiccicare su tutte le sillabe (evidentemente non su tutti i fonemi, perché una consonante non potreste in ogni caso cantarla). La nota è insomma una sorta di rappresentazione di sillaba, visto che non è sicuramente una rappresentazione di consonante, e più precisamente una rappresentazione vocalica di vocale, in cui la sillaba e la vocale possono anche cadere (nel senso che, invece di cantare, potete suonare il pianoforte, il violino, il flauto o quello che volete, e fare a meno di qualunque relazione al significante verbale). Ma il fatto che la nota sia individuabile, all'interno di una struttura, con alcune regole di tipo musicale, vi dice già che la singola nota si pone all'inizio di un significante, quindi di una significazione di tipo musicale.

Una melodia cantata con delle parole è costituita da due registri significanti: uno verbale e uno musicale, che coesistono assieme con relazioni che sarebbero tutte da precisare (magari ci arriveremo quando prenderemo in considerazione qualche pezzo di Mozart per voce e per canto), ma che si possono, beninteso, anche distinguere.

Un caso del tutto simile c'è anche nelle arti del disegno, tanto per fare un esempio diverso da quello musicale: se io faccio uno scarabocchio stupidissimo alla lavagna, vi faccio un marchingegno che tutti quanti riconoscete come una freccia che significa "vai da quella parte", direzione alla destra di chi guarda. Se noi troviamo una freccia in un quadro di Tiziano o di Raffaello, la freccia, benché resti individuabile come una freccia, quindi come un significante

ben preciso, ha tuttavia un senso completamente distinto. Esistono dunque diverse modalità di espressione, sia nella pittura che nella musica; i disegni dei primitivi puntano tutto sul significante; i bambini quando disegnano un omino lo fanno in modo tale che si riconosca che è un omino, anche se poi del significante di un omino non c'è molto, mentre Raffaello, se disegna un omino, lo fa in modo tale che si capisca sì che è un omino, ma che entri anche in tutta una serie di relazioni diverse con lo sfondo, con l'azione che si sta compiendo ecc.

Veniamo ora ad un altro punto. Come possiamo spiegarci questa curiosa indeterminazione nell'inizio e nella fine del significante? Ce la possiamo spiegare per il fatto che nella musica (è così anche nella pittura, ma adesso lasciamola da parte, perché altrimenti complichiamo eccessivamente il problema), la rappresentazione del significante ha decisamente il sopravvento sul significante stesso. Ci possiamo riportare dunque al primo schema che vi avevo fatto, e che era derivato da una sorta di raddoppio dello schema di Saussure, che mette in rapporto il significante col significato. Questo schema è abbastanza semplice da manovrare con qualunque parola; nel caso della musica però abbiamo tolto di mezzo la parola, perché dobbiamo individuare il significante musicale propriamente detto, non il significante verbale, che è molto facile da individuare. Ciò che nella musica risalta è che la prima cosa che emerge è la rappresentazione di significante: senza le rappresentazioni di significante la musica non sussisterebbe come fatto esecutivo. Tuttavia il fatto che la musica possa scriversi (sebbene con quella limitazione che ricordava prima la Signora Malavasi, per cui ciò che si scrive non è il senso della musica, perché quello lo deve ritrovare ogni volta l'esecutore), il fatto che le singole note possano scriversi e che siano gli elementi che si trasmettono identici, ci dice che esiste anche un significante musicale, che è tutto ciò che può scriversi, a prescindere dalla mera esecuzione musicale.

Se noi conosciamo la musica, possiamo individuare come significante musicale tutto ciò che può scriversi su una partitura, a cominciare dalla chiave di basso, di violino, dal do, dal sol, dalla legatura e così via. Tutto ciò che può scriversi costituisce il significante. La rappresentazione scritta del significante musicale è analoga - benché di natura completamente diversa - alla rappresentazione musicale propriamente detta, come noi possiamo scrivere "tavolo" o pronunciare "tavolo": si tratta di due rappresentazioni differenti dello stesso significante.

Fin qui ci ritroviamo abbastanza facilmente. Le cose cominciano a complicarsi un poco quando giungiamo a rappresentazioni di oggetti e al significato. Questo non è del tutto evidente quale sia. Per quanto riguarda il significante ci siamo intesi: possiamo indicare come significante musicale un elemento minimo che possa scriversi, trasmettersi, che noi possiamo far passare come riconoscibile in quanto identico. Ma al terzo livello che cosa troviamo? Se noi diciamo la parola "tavolo" al terzo livello troviamo tutte le varie relazioni che possiamo trovare fra i tavoli che abbiamo visto, oppure giochi di parole, spaccando "tavolo", facendo saltar fuori un "volo" da qualche parte, un "ta" da un'altra, e qualunque altro marchingegno strampalato che voi potete collegare, per un motivo qualsiasi, con quel significante. E tutto ciò non è ancora la significazione, perché queste relazioni sono assolutamente indefinite e le potremmo definire addirittura infinite.

Nel caso della musica che cosa ci troviamo a questo livello? Qui bisogna che incominciamo a capirne di musica. "Capirne" significa non tanto che conosciamo le regole dell'armonia, ma vuol dire che, se ascoltiamo un pezzo di Mozart, questo ci fa pensare, per esempio, che "assomiglia" ad un pezzo di Clementi; anche se Mozart non aveva nessuna simpatia per Clementi, questo può essere vero. Si associano degli oggetti musicali, beninteso, ma anche non musicali, che costituiscono quella sorta di trama infinita, molteplice, che ci

dà la possibilità di mettere assieme quel tessuto immaginario che si collega anche con le espressioni di tipo linguistico.

Infine, quando arriviamo al quarto livello, a quello del significato, che - per quanto riguarda il significante verbale - è abbastanza evidente quale sia, la cosa diventa ancora più complicata. Sappiamo infatti che il significato, stando a Saussure, deve essere un concetto. Quale può essere il concetto di un significante musicale? Dirlo può sembrare abbastanza arduo, perché quando uno sente suonare, per esempio, il minuetto di prima, qualunque cosa gli passa per la mente meno che pensare che ci sia un concetto, da qualche parte, che regola quella musica. Questo almeno finché l'ascoltatore è ignaro dei segreti della bottega di un musicista, come diceva la Signora Malavasi.

Se invece andiamo nella bottega di un musicista e cerchiamo di capire come è fatto un pezzo musicale e riusciamo, ascoltandolo, ad individuare chiaramente come è fatto, tutto ciò ci porta su un registro concettuale. Il registro concettuale di questo minuetto noi lo individuiamo facilmente a partire dal fatto che si inizia con un do e con un trillo. Il trillo ci fa pensare ad una sorta di capriccio, il do ci fa pensare alla nota tonica del pezzo, che è in do maggiore. Che ci sia quella nota, messa in posizione anacrusica, cioè prima del tempo forte, ci fa pensare altro. Riunendo assieme tutte queste cose, su quel primo do con il trillo potremmo formulare un concetto di quella singola nota, che è dato da tutte le determinazioni che ho espresso adesso e da altre che potremmo aggiungerci, nella misura in cui noi dovessimo andare ad eseguire questo trillo. Il trillo si può eseguire in diversi modi: a partire dal re o dal do (anticamente si preferiva partire dalla nota più alta), si può eseguire con quattro semicrome, con una cinquina o come volete voi. La scelta di queste varie possibilità dipende già da qualcosa che noi scegliamo in base

al concetto che noi ci facciamo di quella nota. Non so se la Signora Malavasi si orienta in tutto questo.

M.Malavasi: - Mi sembra che si vada verso un concetto di depurazione della musica e di raggiungimento del nucleo della musica in senso assoluto, almeno per me che sono musicista.

E.Perrella: - Stiamo arrivando ad una sorta di chiave della significazione musicale che, come qualunque significazione, è data dalla relazione fra un significante e un concetto.

La cosa un po' curiosa che salta fuori da quanto ho detto adesso circa questo concetto, è che questo si traduce immediatamente, quando poi alla musica dobbiamo dare corpo, cioè dobbiamo eseguirla, nell'esecuzione. Questo può sembrare curioso, ma è un fatto del tutto analogo a ciò che accade nella poesia, dove nel testo letterale si riflette qualcosa del contenuto concettuale del verso stesso, per lo meno se si tratta di vera poesia. Nel verso di Dante "conobbi il tremolar de la marina" non c'è solo il fatto che il Tizio si accorse che c'era l'alba sopra il mare. C'è anche una sorta di traduzione nel suono del tremolio del sole sulle onde, che si traduce in una sorta di suono musicale. E' una cosa che si dovrebbe trovare quando si esegue un pezzo musicale, per cui un'esecuzione corretta non è semplicemente quella tecnica; uno può essere bravissimo a muovere le mani sul pianoforte, dando però delle esecuzioni assolutamente orrende, se nell'esecuzione non traduce qualcosa del concetto fondamentale del pezzo musicale stesso. Perché, se vi ho detto che esiste un concetto del do iniziale (e così potremmo dividere in minuetto in unità minime), è anche vero che c'è una sorta di concetto complessivo del pezzo, in quanto esso ha una sua struttura precisa, con la sua tripartizione, con le sue relazioni armoniche e melodiche.

Dare un'esecuzione buona di questo minuetto non è difficile, basta non fare errori, non suonare troppo forte alcune note, diminuire un poco quando si finisce, oppure aumentare, a seconda dei casi, o altre piccole determinazioni di questo genere, che non sono certamente difficili da trovare. Vedremo invece, quando parleremo della sonata K 330, che eseguirla pone già alcuni problemi abbastanza grossi. Per decidere come dobbiamo suonarla dobbiamo avere sbrogliato la matassa di ciò che, secondo noi, è il concetto, il punto fondamentale d'incrocio di tutte le linee associative che abbiamo messo assieme leggendo questa sonata. In altri termini, cercando di precisare il nocciolo della significazione musicale, inevitabilmente apriamo una porta che ci conduce immediatamente a porci la questione del senso, cioè della concreta, effettiva esecuzione musicale, dal momento che la musica propriamente detta è ciò che non si può scrivere sulla partitura. Questa frase, che non so più chi ha detto, ma che si ripete spesso - molto giustamente, mi pare -, è essenziale, perché ci pone immediatamente la questione del senso. Ma il compito di questa sera non era di giungere al senso; ne parleremo in seguito a partire da un pezzo più complesso e, se vogliamo, più artistico, di quanto sia questo breve minuetto di Mozart.

E. MACOLA: - Quando parlavi del concetto del minuetto, io aspettavo che questo concetto sarebbe stato anche traducibile in parole. Però tu hai detto che di fatto questo concetto non può che tradursi in una esecuzione. Allora non so più quale sia la differenza tra il concetto e il senso.

Il concetto di questo minuetto non possiamo tradurlo in parole, per il semplice motivo che si tratta di musica. Io potrei anche dare una formulazione a questo concetto, in termini metaforici, ma non posso dire

in parole la formulazione di un concetto che non è un concetto verbale. In altri termini, non è un concetto, nella misura in cui il concetto è il significato di un significante verbale. Il significato, cioè il concetto di questo minuetto, è la risultante della significazione e quindi è la risultante dei significati dei singoli significanti che compongono il minuetto. Tutto ciò, voi direte, non vi dà un unico concetto, vi dà una somma indefinita di significati diversi. Questo non è vero, perché il pezzo musicale è scritto in modo tale da costituire un'unità e, qui, che si tratti di un'unità è totalmente evidente, per il fatto che esiste una struttura e le relazioni armoniche che abbiamo individuato prima. Esiste dunque un quid, segnamolo con una x per il momento, che può dirci qual è il senso di questo minuetto.

Ho detto il senso e non il concetto, perché il senso si distingue dal concetto musicale per il semplice motivo di essere messo in atto, laddove il concetto musicale si distingue per il motivo che dobbiamo supporre che ci sia a partire dal fatto che esiste un senso musicale in una buona esecuzione. Per concludere questo giro di frasi, tu mi chiedevi quale può essere una formulazione in parole di questo minuetto? Per esempio quello che diceva prima la Signora Malavasi: ci riesce anche un bambino, è tutto facile, non pone assolutamente nessun problema, tutte le regole sono rispettate, le battute sono rigidamente trentadue (otto per quattro fa trentadue), le frasi sono tutte simmetriche, basate su una ripartizione armonica chiarissima (tonica e dominante della prima frase, dominante e tonica nella seconda ecc.). Il concetto di questo minuetto è molto semplice: chiunque vuol fare musica ci può riuscire.

A. DAVANZO: - Questo andrebbe nel senso dei più sensi che sono necessari per fare un senso, o che altro? Poi, la significazione. Ho capito bene o tu pensi di coglierla anche a livello delle singole note?

La terza cosa che chiedo è se c'è un posto dove tu metti per esempio la biografia dell'autore.

A livello terzo ci possiamo metter anche la biografia, anche i ritratti di Mozart, possiamo metterci qualunque stupidaggine. Tutto ciò costituisce quell'alone immaginario che sta attorno a qualunque significante, ma, attraverso l'alone immaginario, di per sé, non arriviamo alla musica. Quindi sono in completo disaccordo con la prima questione che avevi posto, quando chiedevi se nel senso troviamo la molteplicità dei sensi. Il senso (questa cosa resta da dimostrare) non ha nulla a che fare coi famosi molti sensi con cui ci ha afflitti la linguistica del nostro secolo. Il senso della musica non è affatto polisensico, non ha nulla a che vedere con le varie associazioni: quella è la via della musicaccia, cioè della musica che non ha quell'elemento cruciale che noi chiamiamo, per intenderci, musicalità, anche se non sappiamo per ora dire di preciso che cosa sia.

A. DAVANZO: - Però questo sarà il senso per te di quel minuetto.

No. Sosterrò, sulla base di un testo di Furtwängler, che esiste un unico senso previsto da un unico pezzo musicale, e che esiste un'unica esecuzione giusta, che nessuno eseguirà mai (nessuno ci può arrivare), ma alla quale ci si avvicina più o meno a seconda della capacità o, se volete, della genialità, dell'esecutore, e che si può rintracciare nella scrittura di un testo musicale.

A. DAVANZO: - E la significazione?

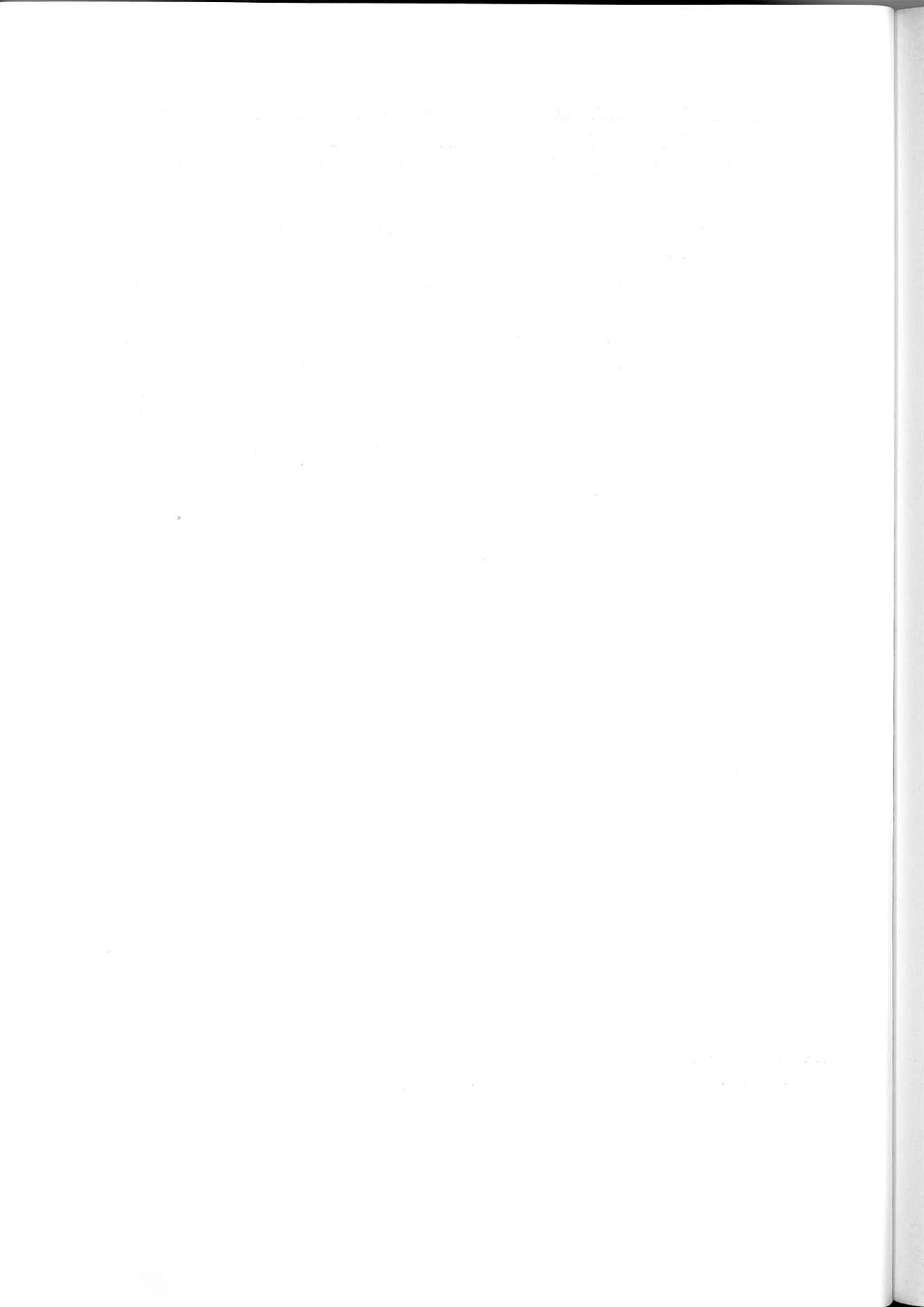
La significazione è a livello delle singole note. Se noi ne scriviamo su un pentagramma una, quella nota sicuramente si riferisce ad un significante.

E. MACOLA: - Sul significante musicale, hai detto: può essere una nota ma può essere anche una intera

frase musicale. Ma anche il significante linguistico, se vogliamo interpretarlo nel senso in cui viene inteso dalla psicanalisi, può essere una frase intera o un'unica parola.

Son perfettamente d'accordo. Nel senso proprio del termine, i significanti sono le minime unità di significazione. Il fatto poi che esistano diversi concetti sulla stessa nota, perché il do eseguito piano è diverso dal do eseguito forte, sembra in contraddizione rispetto alla significazione verbale, ma in realtà non lo è, perché anche nella lingua una parola sola può corrispondere a più significanti e a più concetti (ad esempio "pianissimo", "facciamo" ecc.).

Padova, 27 novembre 1986



IV.

K 330

Questa sera la Signora Malavasi ci introduce più decisamente nel nucleo della musica di Mozart, a partire dalla quale faremo le nostre considerazioni sulla significazione e sul senso. La Signora Malavasi descriverà l'aspetto formale della sonata e ce la farà sentire.

1.

M. Malavasi: - Contrariamente a quanto è avvenuto nel nostro precedente incontro, quando abbiamo avuto modo di parlare di una composizione circoscritta, anche se ben articolata e strutturata al proprio interno, questa sera parliamo di una sonata, che è una composizione di vasto respiro ed impegno, sia per l'esecutore che per il compositore.

Questa sonata, in do maggiore, ha una struttura che potremmo definire classica, in quanto è composta da tre tempi o movimenti, in successione calibrata: infatti il primo movimento è un allegro moderato, il secondo è un andante cantabile e il terzo è nuovamente un tempo veloce, un allegretto. In epoca classica, quindi grosso modo dal 1740 per circa un secolo, questa era la struttura tipica di una sonata; quindi qualunque compositore sapeva bene che l'iter costruttivo da seguire era regolato da questa precisa cadenza e da questa alternanza di movimenti veloci e movimenti lenti. Questa struttura, questa articolazione in tre tempi poteva essere anche ampliata; i temi potevano essere anche quattro, e in genere il

tempo aggiuntivo era un minuetto, proprio quella forma di cui noi abbiamo parlato la volta scorsa.

SONATE

Komponiert in Paris wahrscheinlich 1778

Allegro moderato

KV 330 (300h)

10.

12.

14.

16.

18.

22.

27

30

35

41

46

51

56

61

61-64

p *sf* *sf*

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Fingering numbers are provided for both hands.

65

65-68

sf *f* *p*

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. The right hand has a more complex melodic line with trills and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics range from fortissimo (*sf*) to piano (*p*). Fingering is indicated throughout.

69

69-72

p *cresc.*

5

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The right hand has a smoother melodic line. The left hand accompaniment features a crescendo. A measure rest is present in the right hand at measure 71. Fingering is shown for the left hand.

73

73-76

p *cresc.* *f*

2 2 2

Detailed description: This system contains measures 73 through 76. The right hand includes a trill and slurs. The left hand accompaniment features a crescendo and fortissimo (*f*) dynamics. Fingering is indicated for the left hand.

75

75-78

p *pp* *cresc.*

4

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment features a piano-piano (*pp*) dynamic and a crescendo. Fingering is shown for the left hand.

79

79-82

f *p* *cresc.*

3 5 1

Detailed description: This system contains measures 79 through 82. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment features fortissimo (*f*) and piano (*p*) dynamics, followed by a crescendo. Fingering is indicated for the left hand.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

103

103-107

p *f* *p*

3 1 1

3

7

Detailed description: This system contains measures 103 through 107. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties, including a triplet in measure 103. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

108

108-113

p *mf*

3

5 1 2

Detailed description: This system contains measures 108 through 113. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 110. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

110

110-114

p *f*

3 5 1 2

2 3 2

tr

3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 110 through 114. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 110 and a trill in measure 114. The left hand has eighth-note accompaniment with triplets in measures 113 and 114. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

114

114-117

p *f* *p*

2 3 2 1 5

tr

Detailed description: This system contains measures 114 through 117. The right hand has a melodic line with a trill in measure 115. The left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

117

117-122

f *fp* *p* *sf* *p*

3 4 4

2 1 4 1

2

Detailed description: This system contains measures 117 through 122. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 117 and a trill in measure 120. The left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include forte (*f*), fortissimo-piano (*fp*), piano (*p*), fortissimo (*sf*), and piano (*p*).

122

122-126

sf *p*

tr

3

1

Detailed description: This system contains measures 122 through 126. The right hand has a melodic line with a trill in measure 123 and a triplet in measure 125. The left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include fortissimo (*sf*) and piano (*p*).

127

cresc. *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

131

p *cresc.* *f* *p* *tr*

135

f *tr* *tr* *tr* *p*

139

cresc. *f* *p* *f* *p*

143

f *p*

147

cresc. *p* *sf* *sf* *p*

Andante cantabile

dolce

p *f* *p* *f*

6 *p* *cresc.* *ppresc.*

11 *p* *f* *f* *dolce* *p*

16 *f* *p* *cresc.* *f* *p*

21 *pp*

24 *crescendo* *f* *p*

29 *f* *p* *crescendo*

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. It begins with the tempo marking 'Andante cantabile' and the dynamic 'dolce'. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 24, and 29 indicated at the start of each system. Dynamics range from *pp* to *f*. Performance instructions include *cresc.*, *ppresc.*, and *dolce*. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

41

System 41: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measures 1-4. Dynamics: *f*, *p*, *pp*. Includes a 4-measure rest in measure 3.

42

System 42: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measures 5-8. Dynamics: *p*, *dolce*. Includes a 4-measure rest in measure 6.

43

System 43: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measures 9-12. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*.

44

System 44: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measures 13-16. Dynamics: *cresc.*, *p cresc.*, *p*.

45

System 45: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measures 17-20. Dynamics: *f*, *dolce*, *p*, *f*. Includes a trill in measure 19.

46

System 46: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measures 21-24. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*, *p*, *pp*.

47

System 47: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measures 25-28. Dynamics: *p*. Includes triplets in measures 25 and 27, and a 4-measure rest in measure 28.

Allegretto

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 1, 8, 15, 18, 23, 28, and 31 are indicated at the start of their respective systems. The music features various articulations such as slurs, accents, and trills. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a final *f* (forte) dynamic marking.

17 *p* *tr* *tr* *tr*

18 *tr* *tr* *tr*

19 *f*

21 *p*

22 *f* *p*

23 *f* *p* *tr* *tr*

24 *mf/p* *mf/p* *p*

98

Musical score for measures 98-103. The right hand features a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

104

Musical score for measures 104-109. The right hand continues with melodic lines and trills. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

108

Musical score for measures 108-113. The right hand includes triplets (3) and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

112

Musical score for measures 112-117. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

118

Musical score for measures 118-123. The right hand includes slurs and a piano (*p*) dynamic marking. The left hand accompaniment continues.

120

Musical score for measures 120-125. The right hand features slurs, triplets (3), and a piano (*p*) dynamic marking. The left hand accompaniment continues.

160

163

165

169

173

177

Complessivamente questa sonata si può considerare una sonata breve e compatta: infatti vedremo che è dotata di una certa circolarità, nel senso che molti motivi contenuti nel primo movimento - o perlomeno un certo spirito del primo movimento - sono poi riproposti nel terzo. Ma uno dei canoni principali ai quali una buona sonata doveva rispondere era anche quello della varietà; quindi l'ascoltatore doveva passare da una certa impressione a una di segno diverso; sarebbe stata improponibile per il pubblico dell'epoca una sonata con tre tempi veloci, supponiamo, o con tre tempi lenti.

Del resto questa prassi affonda le sue radici storiche anche nella musica barocca, più seria e meno salottiera, e nelle sonate da chiesa, cioè proprio di ambientazione ecclesiastica, di altri compositori (avrete sentito nominare Corelli, che è uno dei più famosi autori di quel genere di musiche); c'è costantemente l'alternanza tra tempi veloci e tempi lenti: sembra quasi che ci sia proprio una esigenza di cambiare andamento; in musica si parla di "agogica" diversa.

L'attenzione questa sera sarà rivolta soprattutto al primo e al secondo movimento, ovvero ai due aspetti diversi della sonata, l'aspetto brillante e l'aspetto riflessivo o meditativo, melodico, disteso.

Penso che anche visivamente la partitura del primo movimento colpisca per la sua estrema densità: è piena, carica di note; infatti, dall'esecuzione vi accorgete che forse uno degli scopi principali che qui sono perseguiti è proprio quello di valorizzare l'agilità, la tecnica dello strumento, mentre nel secondo movimento - e questo anche i non musicisti possono vederlo - c'è ugualmente una certa concentrazione di note, di materiali musicali, però il discorso è un po' meno "nevrotico", almeno così a colpo d'occhio. Ci sono anche delle indicazioni, come per esempio "dolce" o "cantabile" che già suggeriscono una certa aspettativa e un certo clima.

All'interno di questa articolazione in tre parti, il primo movimento è a sua volta articolato in tre parti,

secondo quello che sembra essere un numero ricorrente e quasi simbolico per i musicisti, che in realtà se lo portano dietro dall'epoca pitagorica. In moltissimi trattati di musica, dal Medio Evo in poi, si trovano frasi che possono apparire sibilline, ma che comunque esistono, e che sollecitano gli apprendisti musicisti a usare il tre, in quanto, oltre a ricordare la divinità, è il numero perfetto, perché rappresenta qualcosa che abbia un principio, un centro e una coda. Questa ternarietà ricorre anche, dicevo, nel primo movimento: infatti vedete che le prime due pagine della partitura sono delimitate alla fine da una doppia barra con i due puntini; alla fine della seconda pagina c'è proprio una bella sbarra che determina una conclusione; i due puntini significano "ritornello", cioè necessità di ripetere tutto.

Questa prima parte prende il nome di "esposizione", e vedremo poi di che cosa. Vi è anche una seconda parte, che arriva esattamente a battuta 88: prende il nome, scolasticamente, di "elaborazione" o "svolgimento"; una terza parte va da battuta 88 fino alla fine del movimento e si chiama "ripresa".

Questi termini tecnici - esposizione, svolgimento, o sviluppo e ripresa - sono desunti dal linguaggio corrente, proprio perché indicano dei fatti che si possono comprendere normalmente, senza necessariamente essere dei tecnici della musica. Infatti, attorno a queste tre denominazioni, si articola quella che si chiama "forma-sonata"; e qui c'è un bisticcio di parole, perché effettivamente non è forse semplicissimo capire questa distinzione. Quando si parla di "sonata" pura e semplice si indica l'articolazione complessiva dei tre o quattro movimenti: quindi si comprende l'alle-gro, l'andante e il terzo tempo. Quando si parla di "forma-sonata", intendendo le due parole divise da un trattino, si parla di una composizione strutturata secondo questa tripartizione, ovvero una composizione che abbia una esposizione, una elaborazione e una ripresa. Ma esposizione, elaborazione, ripresa di

che cosa? Di temi.

2.

Già l'altra volta, se ricordate, avevo accennato al concetto di "tema" in musica, che non è molto diverso dal concetto di tema in letteratura; tema è sostanzialmente l'idea portante di una composizione, un'idea che deve essere memorizzabile con facilità; quindi deve avere caratteristiche di incisività, di comprensibilità. Deve essere elaborata, deve comparire molto spesso nel corso della composizione e deve strutturarla di sé, per intero o magari anche a frammenti; ma dev'essere insomma la cosa principale attorno alla quale una composizione anche di grandissimo respiro, come potrebbe essere una sinfonia, per esempio, deve per forza di cose ruotare; altrimenti, per noi, queste grandi forme musicali sarebbero molto difficilmente comprensibili, in quanto rappresenterebbero un fluire ininterrotto di idee giustapposte l'una all'altra, ma non riusciremmo sostanzialmente a ricordarci di quasi niente.

Invece anche l'ascoltatore più distratto e più superficiale, se ascolta una composizione che si articola intorno a un tema che compare molto spesso, se lo ricorda e magari, risentendo la composizione un'altra volta, collega quel tema a quell'autore o a quella situazione.

La forma-sonata ha due temi che stanno tra loro in un rapporto ben preciso. Vedete che come al solito siamo partiti dalla macrostruttura, cioè dalla sonata nel suo complesso, e adesso stiamo cercando di capire come funziona il primo movimento; all'interno del primo movimento abbiamo già individuato tre sezioni: esposizione, sviluppo e ripresa; vediamo adesso quelli che sono gli elementi vitali delle sezioni, cioè i temi. Dirò solo, e poi passo a farvi sentire il primo movimento, che i temi, che sono obbligatoriamente due in una forma-sonata classica (dico "classica" perché naturalmente esistono delle eccezioni, cioè

delle "licenze poetiche", che alcuni compositori si presero rispetto a questa forma che a noi appare molto rigida, molto scolastica, ma che effettivamente accettavano e sublimavano proprio in quanto tale). I due temi, dicevo, stanno tra loro in un rapporto ben preciso, di natura armonica.

Ricordate le relazioni che, a proposito del minuetto, avevamo individuato tra minuetto e trio? Ma anche all'interno di uno stesso periodo del minuetto avevamo visto che un'idea nasce in una determinata tonalità, che è la tonalità generale del pezzo, e poi, come scendendo dal versante di un monte, si porta in un'altra tonalità vicina, dalla quale comodamente può ritornare nella tonalità di base; ebbene, questo avviene anche tra i due temi della forma-sonata.

C'è un primo tema, che è nella tonalità che chiamiamo "di impianto" per definire la tonalità generale del brano, quindi in do maggiore; e c'è un secondo tema, che è nella tonalità che si chiama della dominante, in sol maggiore. Questi due temi sono raccordati tra loro da una sezione di transizione che, dal momento che la tonalità attraverso questa sezione cambia, si chiama "ponte modulante": infatti, come vi dicevo la volta scorsa, il cambiamento di tonalità in musica si chiama modulazione.

Passiamo a sentire; io mi scuso per la cattiva qualità, almeno così ritengo, delle mie esecuzioni, ma lo scopo è un altro. [Esegue le battute 1-58]. Questa sezione andrebbe ritornellata, cioè ripetuta per intero: adesso bisognerebbe risentire la stessa cosa, ma magari, invece di risentirla senza che io parli, mentre la risuono vi faccio sentire quali sono le idee portanti.

Generalmente, in una sonata la prima cosa che si sente è il primo tema, a meno che non ci siano dei grandi accordi introduttivi, che chiaramente sono dei cappelli introduttivi che non possono essere considerati tema. Ma se una frase musicale ha una certa struttura, una certa linearità, una certa udibilità, è tema. Non vi dico qui le dispute che si accendono

tra gli analisti musicali, soprattutto perché i temi sono facili da interpretare nel loro inizio, ma sulla fine, sul dove finisce un tema - e qui Mozart ci pone molto spesso di fronte a questi problemi - non tutti sono d'accordo. Quindi io questa sera propongo quello che ritengo essere giusto, ma ci potrebbero essere forse anche delle altre interpretazioni.

Allora, primo tema [esegue battute 1-16]; alcuni ritengono che il primo tema finisca qui, in do, cioè con una nota che rappresenta la tonica, l'appoggio della scala. Altri ritengono che invece il tema si porti almeno fino ad altre due battute [esegue battute 16-18], e naturalmente questo cambierebbe il discorso. Secondo me, questa tema finisce a battuta 18, sospensivamente, e non "a terra": infatti sentite che non finisce su un accordo stabile, ma qui [esegue prime tre note di battuta 18]; e noi dopo ci aspettiamo questo nuovamente accordo di do maggiore, il che non avviene.

Quindi, come sentite, l'idea è abbastanza composita, anche se poi, se noi la smontiamo, vediamo che Mozart ha adottato anche qui il sistema di giustapposizione di tessere di pari durata, di pari lunghezza; possiamo vederlo nella semifrase iniziale [battute 1 e 2], a cui risponde praticamente la stessa idea con una notina in più; quindi non sono due cose diverse, ma è sempre la stessa cosa [battute 3 e 4]. Qui cambia [battute 5-8]; questa è una variante [battuta 9]: suonare questo [battuta 5] o suonare questo [battuta 9] è quasi la stessa cosa; le distinguono solo delle fioriture, potremmo dire, degli orpelli, degli arpeggetti tecnici, pianistici, dei divertissements dal punto di vista proprio tecnico [esegue battute 9-18].

Possiamo vedere ora la sezione di transizione, che è destinata a collegare i due temi [esegue le ultime tre note di battuta 18 e prosegue fino alla prima nota di battuta 26]; e siamo arrivati qui, proprio nell'ultima misura della pagina, al secondo tema.

Infatti vedete che c'è stata una modulazione: se voi considerate quell'inizio della sezione di transizione [esegue le ultime tre note di battuta 18 e prosegue fino a battuta 22], sentite che si fonda su un'altra tonica; c'è stata quindi quella modulazione a sol maggiore che noi attendiamo per poter suonare il secondo tema. Graficamente, tra l'altro, vedete che compaiono dei simboli, quei diesis di cui già si è parlato, che rappresentano proprio il cambio di tonalità.

Ma direi che qui, più che di un percorso, possiamo parlare proprio di una drastica svolta. Infatti quella che per me è la fine del primo tema, ovverossia quella sospensione sul sol maggiore - io dico infatti che secondo me il tema finisce qui perché questo è un procedimento molto frequente in Mozart - ora viene presa invece come grado di base. Quindi non c'è una vera e propria opera di raccordo e di percorso ragionato, attraverso il quale Mozart passi e magari ci porti anche acusticamente per gradi, da do maggiore a sol maggiore; c'è semplicemente l'abbandono della sfera di influenza del sol maggiore; quindi quello che prima era il grado dell'apertura, della sospensione, dell'attesa, adesso diventa il grado di base, la tonica, il tono portante della sezione di transizione.

Come sentite, anche la sezione di transizione, che teoricamente dovrebbe rappresentare un fatto accessorio, ha in realtà un suo temino, ed è musicalmente configurata [esegue da battuta 18 a battuta 25, cioè la sezione di transizione; poi prosegue da battuta 26, cioè dall'inizio del secondo tema, fino a battuta 29 compresa, cioè alle prime battute del secondo tema].

Il secondo tema, che è in sol maggiore, è ancora più caratterizzato della sezione di transizione; ed è anche importante, a questo punto, la segnalazione che questo testo ci dà - e siccome questo è il testo originale la prendiamo per buona - riguardo all'intensità che questa idea musicale deve avere. Mentre nella sezione di transizione noi trovavamo un "piano", cioè

"cerchiamo di non esagerare, per non darle troppo peso: quindi suoniamo con disinvoltura" [esegue "piano" le battute 19-22], quando arriva il tema abbiamo - alla battuta 25 - un accordo statico, che crea un notevole senso di attesa [esegue l'accordo di battuta 25]; è il primo accordo statico che noi abbiamo nella sonata, è un fatto nuovo e Mozart, che centellinava, che aveva il culto della precisione della scrittura, non avrebbe mai fatto questo a caso; quindi è una "fermata" dell'armonia sicuramente voluta.

Questa "fermata" prepara l'avvento di qualche cosa di sentito e ritenuto importante [esegue da battuta 25 fino alle prime due note di battuta 34]. Altro dubbio: il secondo tema potrebbe essere finito qui; sentite che si appoggia, c'è tutta una bella cadenzina [esegue le battute 32-33 e le prime due note di battuta 34]; è la classica formula conclusiva.

Seguono però delle idee che Mozart successivamente ripresenterà [esegue dalla seconda metà di battuta 34 fino alla prima nota di battuta 42], che tutto sommato tengono desta la nostra attenzione almeno fino a questo momento; quindi io non mi sento di escludere che anche queste siano idee facenti parte del secondo tema.

Ci sono a volte delle possibilità di capire quali fossero le reali intenzioni di un compositore e di capirlo dalla partitura stessa, perché, come vi accennavo, una forma-sonata di tipo classico comporta la presenza di una esposizione, di una elaborazione e di una ripresa; in questa terza sezione il compositore ripropone l'esposizione, quindi ripropone i temi, con una leggera variante, che è questa: mentre nell'esposizione i due temi erano in tonalità diverse - nel nostro caso do maggiore e sol maggiore -, nella ripresa i temi restano "in casa", sono tutti e due in do maggiore, quindi non c'è modulazione, non c'è trasferimento da una tonalità all'altra.

Generalmente dalla ripresa noi capiamo che cosa il musicista intendeva come veramente importante,

che cosa il musicista intendeva conservare integralmente; cioè riusciamo a vedere a volte che alcuni elementi, che noi magari prima avevamo scambiato per tematici, nella ripresa in realtà non compaiono più e questo ci aiuta a capire quindi che avevamo commesso un errore di valutazione.

Il tragico è - e qui siamo di fronte a uno di questi casi - quando ci si trova invece di fronte a delle riprese dove viene ripreso tutto; qui si entra nel campo delle valutazioni soggettive. Prendiamo il caso del secondo tema, per esempio: ripeto, non è questione di dove cominci, ma di dove finisca; lo sentiamo [esegue da battuta 26 fino alla prima nota di battuta 42].

Per esempio, c'è questa salita cromatica, cioè per semitoni, piena di tensione [esegue dalla seconda metà di battuta 38 fino alla prima nota della battuta 42], che ci pone veramente di fronte al problema: ma perché dovrei considerare questo come un fatto accessorio, visto che, per esempio, è la prima volta, nell'arco di questo movimento, che viene usato un procedimento cromatico e quindi è chiaro che questo è destinato a catturare l'attenzione acustica? Questi semitoni ravvicinati non erano mai stati usati precedentemente. Quando ci si trova di fronte a questi problemi ognuno decide come crede; io sarei sempre per l'inglobamento dei materiali musicali che ritengo interessanti all'interno del tema o dei temi, come in questo caso. Tutto ciò che non è tema, tutto ciò che segue il tema e che gli fa un po' da strascico, possiamo dire, prende il nome di "coda"; nel caso siano più di una, si parla di "code" o "codette".

C'è una figurazione che fa da coda al secondo tema, che è molto classica, che è questa [esegue dalla seconda nota di battuta 42 fino a battuta 58 compresa]. Come avete visto, ci sono almeno un paio di elementi interessanti: questo giochino tastieristico [esegue dalla seconda nota di battuta 42 fino alle prime due note di battuta 44], che ispira un vago senso di simpatica

follia [ripete da battuta 42 fino a battuta 53 compresa] e questo [esegue le prime cinque note di battuta 54], che sicuramente è un elemento molto robusto, degno di attenzione; però qui, dal punto di vista analitico, non abbiamo dubbi, si tratta di una coda [esegue da battuta 54 fino a battuta 58 compresa].

Avrete sentito che, così come notammo per il minuetto un grande margine di ripetizione, di ripetitività, anche qui ciascuna idea musicale non viene mai proposta una volta sola; come vi dicevo, già il tema si sostanzia di due semifrasi identiche, ripetute una dietro l'altra [esegue da battuta 1 a battuta 4]; quindi questo è proprio come dire due volte la stessa cosa, con questa piccola variante, questa aggiunta di un sol in più: è una iterazione, lo si dice anche in musica, o perorazione. Oppure questa cellula [esegue battute 5 e 6], che rappresenta il secondo inciso del primo tema, viene variata [esegue battuta 9 e 10]; quindi c'è un ampio uso di variazioni su pochi materiali, che va avanti fino alla fine, perché, come avete sentito, anche le code vengono ripetute più volte, con la propria variazione.

Per esempio, questo elemento [esegue dalla terza nota di battuta 45 fino alla prima nota di battuta 48] successivamente viene riproposto pressoché indentico, soltanto con una variante di tipo tecnico [esegue dalla terza nota di battuta 51 fino alla prima nota di battuta 54], ma le armonie e la sostanza musicale sono assolutamente le stesse.

Quindi io, riassumendo, tenderei a individuare un primo e un secondo tema molto lunghi, divisi da una sezione di transizione, che però è già saggiamente ancorata alla tonalità di sol maggiore, e delle code che partono da battuta 42 e vanno fino alla fine e sono sostanzialmente formate da due elementi: il divertissement [esegue dalla seconda nota di battuta 42 fino alle prime due note di battuta 43] e questo [esegue da battuta 54 fino a battuta 58 compresa].

3.

Dal punto di vista armonico, si può dire che qui Mozart si attiene alla più assoluta e solare semplicità: infatti le armonie usate sono molto poche e sono tutte armonie ritenute principali e sostanziali per l'affermazione della tonalità. Il primo tema per intero, si può dire, si fonda su tre accordi. Se noi volessimo sintetizzare, sulla base di accordi, tutto il tema, potremmo, sintetizzarlo con do maggiore per ben quattro battute, fa maggiore, accordo sul quarto grado, ancora do maggiore, sol maggiore (tonalità della dominante) e ancora do maggiore.

E' una specie di conferma, né più né meno, dell'ambiente che il compositore intende usare e in cui intende muoversi; tante volte lo si chiama anche "giro armonico" o cadenza. Questo è il progetto armonico che presiede a questo primo tema così elaborato, così fitto, così efficace di Mozart.

Il ponte modulante non ha maggior numero di accordi: in sol maggiore, usa gli stessi gradi, primo, quarto e quinto, per ritornare poi al primo.

La stessa relativa povertà, quantitativamente, di accordi compare nel secondo tema. La prima armonia scioccante, in questa assoluta pulizia, in questa assoluta mancanza di dissonanze, perché è tutto straordinariamente consonante, si trova a battuta 31, dove c'è scritto "fp", forte piano, e c'è quella specie di grappolo di suoni che è un accordo. Tra l'altro, i segni di dinamica (quel forte seguito dal piano) tendono a sottolineare anche questa evidenziazione; c'è una certa attenzione, quindi, a quell'accordo; ma io credo che, anche se quei segni non fossero comparsi, sarebbe stato assolutamente impossibile ignorarlo, proprio perché è un elemento assolutamente nuovo e anche alieno dallo spirito che fino a questo momento sembrava animare questa sonata. Sembra quasi che ci sia proprio necessità di uno sfiato, di una dissonanza, che venga anche, se vogliamo, a turbare un equilibrio forse troppo perfetto. Quindi, all'uscita dal secondo

tema [esegue da battuta 26 a battuta 31 compresa] c'è questo, che non so se chiamare ripensamento o logico sfogo di una scala [esegue da battuta 30 fino alla prima nota di battuta 34], come sentite successivamente bilanciato da un ritorno alla norma e a una serie di armonie ampiamente prevedibili, anche da parte dell'orecchio di chi ascolta. Sarebbe abbastanza strano, penso, se noi andassimo a vederlo da vicino, che io adesso facessi una cosa del genere [esegue da battuta 32 fino alla prima nota di battuta 34, terminando con un accordo di do maggiore anziché di sol maggiore, come è scritto]; sarebbe sicuramente fuori luogo e diverso da quel che voi vi aspettate; ci si aspetta esattamente questo [esegue come è scritto] e questo c'è. Quindi ci sono degli equilibri assolutamente rispettati.

Avete visto quindi che c'è un funzionamento, un ingranaggio, un meccanismo molto calibrato, ben calcolato: le ragioni artistiche dell'immortalità di una partitura esistono nella partitura stessa, perché quelle fragili e mal costruite generalmente non resistono al loro tempo; è un dato statistico inequivocabile.

La seconda parte della forma-sonata, che finisce a battuta 88, è quella della cosiddetta elaborazione, nel senso che, stando alla consuetudine dell'epoca, in questa sezione il compositore dovrebbe elaborare i temi già presentati nell'esposizione e variarli, per esempio con modulazioni, con fioriture ecc.

Lo sviluppo (o elaborazione) è interpretato da ogni compositore in maniera estremamente soggettiva, anche per quanto riguarda la sua ampiezza. Beethoven, per esempio, darà degli sviluppi enormi, estesissimi e dilatatissimi; Mozart, in genere, no: dà una specie di ripieno di un panino, estremamente sostanzioso, se vogliamo, e piccante, ma contenuto e concentrato. Tra l'altro molto spesso ci depista, dal punto di vista dell'analisi, perché voi capite che nelle parole "sviluppo", "elaborazione", "svolgimento" c'è un'impli-

cazione fondamentale: che questi temi, o frammenti dei temi, siano comunque presenti e riproposti, magari anche in altra veste. Molto spesso Mozart fa dello sviluppo proprio un'altra cosa, cioè s'inventa dei materiali musicali nuovi.

Lo sviluppo di questa sonata sta molto bene, è molto logico, però non si sostanzia propriamente dei due temi precedenti.

Sviluppo [esegue da battuta 59 fino all'inizio di battuta 88]; qui torniamo a casa: siamo alla ripresa, ritroviamo il primo tema. Io ho cercato disperatamente nella cellula portante di questo sviluppo un richiamo testuale di uno dei due temi; ho sentito una grossa affinità, una grossa parentela, però questo tema non ricalca, in pratica, i due proposti precedentemente.

Nel caso di Mozart, per chi ci bazzica ed è costretto ad analizzarlo costantemente, questa direi quasi che diventa una regola dell'eccezionalità; sembra quasi che ci sia bisogno, una volta fatti sentire i temi nell'esposizione e una volta fatti sentire anche dei nuclei di coda nell'esposizione, di appoggiarsi a un ulteriore spunto di invenzione, quindi a un ulteriore tema, per costruire la sezione che noi forse impropriamente chiamiamo di sviluppo o di elaborazione.

Il clima qui, armonicamente, come sentite, si evolve e si fa più complesso: infatti non potremmo sintetizzare quello che succede con quei tre accordi che invece ci sono bastati prima. Probabilmente si crea anche un senso di maggiore tensione, ed è una tensione che è oggettiva nella partitura (non parlo di "effetto di tensione"), ma sicuramente vengono usati dei materiali armonici più preoccupanti [esegue da battuta 59 fino alla prima nota di battuta 64]: sentite che già qui non riusciamo proprio tanto a catturare bene con l'orecchio quello che sta avvenendo, perché c'è un'evoluzione continua; il filo logico è sempre presente, ma il contesto armonico è diverso [esegue da battuta 64 fino alla prima nota di battuta 71]: questa cosa anche è completamente nuova e, come sentite, è raggiunta

e cercata con un procedimento graduale, perché la tensione comincia a svilupparsi da qui [esegue dalla seconda metà di battuta 66 e prosegue fino alle due prime note di battuta 79].

Sono successe molte cose importanti; sembrerebbe che quasi qui, armonicamente, ci fosse una concentrazione dieci volte superiore rispetto a quella di tutta l'esposizione, concentrata in una pagina sola, della quale noi abbiamo cercato di capire un po' la collocazione. Sta di fatto che quello che si può capire dalla partitura è questo: mentre prima si lavorava su delle note appartenenti a dei nuclei armonici molto compatti (per cui appunto sarebbe possibile sintetizzare i temi anche all'interno di un accordo, comprendendone tutte le note, sia dell'armonia che della melodia), qui l'armonia cambia con molta maggior rapidità e ci sono anche delle note estranee, che infatti chiamiamo appoggiature. Per esempio, tutte queste note che io adesso vi marcherò esageratamente per farvi capire che si tratta di appoggiature [esegue dalla seconda metà di battuta 66 fino alla prima nota di battuta 71, marcando la prima nota delle battute 67, 68 e soprattutto 69]; queste due battute [esegue battute 69 e 70] rappresentano in un certo senso un apice, un culmine: infatti vedete che rappresentano un apice anche in senso fisico, perché è il punto più acuto e questo per un musicista come Mozart aveva sempre un grandissimo significato; certe regioni estreme della tessitura di uno strumento vengono frequentate solo se si ha qualche cosa di importate da dire, altrimenti si resta al centro, si resta nella normalità.

Quindi qui è chiaro che c'è una tensione; infatti vedete che c'è scritto "crescendo". A dir la verità, io il crescendo me l'immagino un pochettino anche da prima, perché non riesco a rimanere passiva di fronte alla ripetizione di una cellula [esegue dalla seconda metà di battuta 66 fino alle prime due note di battuta 69]; anche le battute 75 e 76 sono vitali, importantissime: innanzitutto nuove, sono cromatiche,

sono formate da successioni di semitoni e sentite che effettivamente c'è come un ripiegarsi del discorso musicale, della melodia, se se stessa; quindi è ovvio che ci debba essere un "piano" e un "pianissimo"; nessuno si metterebbe a eseguirle forte. Come sarebbe concepibile questo? Come sarebbe concepibile che fossero in apertura, quando veramente noi, anche graficamente, vediamo questa specie di inclinarsi su se stessa della melodia? [Esegue da battuta 75 fino alle due prime note di battuta 79]. Anche la battuta che segue, la 77, dove c'è scritto "crescendo", ci dà un'indicazione tutto sommato superflua, perché di fronte a quelle note ribattute nessuno potrebbe rimanere sempre uguale, perché sarebbe estremamente stucchevole. Queste sono le note: è impossibile non cercare un'apertura, un crescendo, un aumento di intensità.

Tra l'altro, ripeto, queste sono cose che non è che uno si inventa perché nasce musicista, o perché nasce artista o nasce pianista; sono cose che ha scritto Mozart e quindi, anche indipendentemente da tutte le indicazioni dinamiche ("forte", "piano" ecc.), quasi sempre esiste una via sicura per capire, per individuare le cose che vanno valorizzate e le cose che sono accessorie: è il caso dei temi, per esempio, e delle cose che invece non vanno scambiate per temi, oppure di determinati apici melodici, che devono essere messe in grande evidenza.

Quindi questa pagina potrebbe essere una lezione, uno studio interpretativo nota per nota; se noi potessimo stare qui a fermarci su ogni nota vedremmo che è possibile dare un significato e una collocazione precisa a ciascuna di queste note.

Quando si arriva alla ripresa, l'avvento, il ritrovare il primo tema, e quindi in un certo senso la certezza, è preparato da un'altra sezione di transizione [esegue da battuta 79 fino alle prime tre note di battuta 105]: allora, secondo la mia interpretazione questo è il primo tema.

Dovrebbe eseguire una sezione di transizione tra

primo e secondo tema, che in effetti c'è; però non si chiama più "ponte modulante", ma semplicemente "ponte", perché la modulazione non avviene più [esegue da battuta 106 fino a battuta 150 compresa; la ripresa del secondo tema inizia da battuta 113, poi coda e finale]. Con questo finale, secondo lo stile mozartiano, la tensione deve sgonfiarsi assolutamente. Sentite che qui non è certamente da prendere sul serio o drammaticamente una cosa di questo tipo, che tra l'altro per l'epoca era anche abbastanza osée - possiamo dire -, di gusto un po' spinto [esegue da dopo la pausa di battuta 145 fino a battuta 150 compresa]: sembra un meccanismo che s'incepta e arriva in qualche modo alla fine e probabilmente questa potrebbe essere una chiave di lettura. C'è qualcosa sul primo tema che vuole aggiungere adesso?

E. Perrella: - Farei una breve considerazione; io ho l'impressione - magari lei potrebbe non essere d'accordo - che tutta la struttura del primo tempo, con tutte le questioni che lei accennava, che chiaramente si pongono, perché c'è un'estrema fluidità nei passaggi, soprattutto della mano destra, sia tuttavia riconducibile a due noccioli, che sono in qualche modo equivalenti, che sono già nella prima metà della prima battuta. Mi sembra che siano da una parte le due note ripetute, uguali, sol-sol, che poi ritornano in continuazione in seguito: che so io, ritornano per esempio alla battuta 20 (re diesis-mi-mi-mi-mi) e alla battuta successiva (re-re-re-re) e poi spessissimo; dall'altra il movimento, cui lei non ha fatto nessun riferimento, della mano sinistra, cioè l'accompagnamento, che è dato da note ripetute, ma che non sono uguali, sono due note in accordo, si tratta di arpeggi.

Allora, mi sembra che tutta l'estrema varietà melodica dell'intero primo movimento si riduca, in definitiva, a questi due nuclei: sol-sol da una parte, per la mano destra, e mi-do-mi-do-fa-do per la mano sinistra, e che tutti gli altri passaggi siano semplicemente dei passaggi di riempimento che seguono una linea

melodica; però i nuclei fondamentali mi sembrano questi due. E su questo io ci costruirei anche una sorta d'interpretazione.

M. Malavasi: - Sì, anche se bisogna dire che nel caso della figurazione della mano sinistra siamo di fronte a una specie di stereotipo pianistico.

E. Perrella: - Questo è sicuro; anche il sol-sol è uno stereotipo. Però io non sottovaluterei questo stereotipo, proprio perché è dato come stereotipo ...

M. Malavasi: - Se lo vediamo in questa luce, sicuramente ...

E. Perrella: - Mi sembra che qui Mozart parta da due luoghi comuni della musica, due note ripetute uguali e due note in alternanza; fra l'altro, fra tutta la parte dell'esposizione e la parte dello sviluppo, l'unica cosa che resta uguale è proprio l'accompagnamento ...

M. Malavasi: - Sì, è proprio quello, una specie di moto perpetuo ...

E. Perrella: - ... che poi subisce alcuni sviluppi, perché diventa un arpeggio un poco più complicato, con tre note invece di due; però costituisce un po' il filo conduttore anche sotto le estreme varietà della mano destra, tanto è vero che il movimento di chiusura, col passaggio cromatico, alle battute 75 e 76, è sostenuto sempre dalla costante della mano sinistra, che resta nell'ambito dell'arpeggio.

Tutta la sonata sicuramente ha i due temi, ma anche il secondo, per esempio, si riconduce, con i sol ripetuti uguali, ai due sol iniziali, perché il secondo tema, evidentemente, è questo qui [esegue le prime quattro note di battuta 27], con la scaletta di discesa.

M. Malavasi: - Due incisi comuni ...

E. Perrella: - Due movimenti di base dell'intera costruzione della sonata.

M. Malavasi: - Sì, questa è un'interpretazione che è anche molto conforme a certe tendenze attuali, perché ci sono degli analisti che interpretano delle intere

sinfonie sulla base di un unico intervallo. Per esempio, non so, una sinfonia comincia [esegue due intervalli di sesta maggiore] con questo intervallo, che effettivamente è molto caratterizzante e caratterizzato e quindi, andando alla ricerca sistematica di questo intervallo, effettivamente si trovano un sacco di altri luoghi in cui quest'intervallo compare.

Ora, in alcuni casi le deduzioni che si traggono da queste analisi sono effettivamente fondate; altre volte, queste analisi sono magari tirate per i capelli: si va alla ricerca di tutte queste seste, in questo caso, pur di trovare l'elemento conduttore; qui devo dire che il caso, però, è più sicuro, nel senso che la parentela tra due temi di una sonata deve pur sempre esistere.

Anzi, a proposito del contrasto, visto che ne abbiamo parlato, lo schema della sonata prevederebbe che il primo tema teoricamente fosse di carattere ben ritmato, incisivo, vigoroso, e il secondo tema di carattere più melodico e in ogni caso decisamente contrastante col primo. Noi invece abbiamo la riprova statistica, che nella maggior parte delle sonate i due temi non sono poi così distanti come spirito e come carattere l'uno dall'altro; in particolar modo nelle sonate classiche e classicheggianti più che nelle sonate romantiche, che invece amano magari isolare determinati momenti espressivi e usare maggiormente la regola del contrasto.

Quindi, sono d'accordo sulla presenza di un tessuto connettivo, sicuramente, anche per quanto riguarda la mano sinistra. Infatti, credo proprio che quell'accordo, che io avevo isolato prima, in un certo senso presupponga che fino ad allora ci fosse stata un'estrema continuità di movimento.

Bisogna anche dire un'altra cosa: che quando un musicista di tipo classico imposta una composizione secondo una certa pulsazione, cioè per esempio questa [esegue la battuta 1; mano sinistra], noi siamo abituati a sentire un suono dopo l'altro in tempi ravvicinati;

una sezione, invece, improvvisamente lenta, slentata, in cui tra un suono e l'altro passasse molto tempo, con pulsazione rallentata, non c'entrerebbe niente; non era proprio nella prassi e nella mentalità dell'epoca passare da un tipo di pulsazione così regolare a una caduta completa della pressione musicale.

Anche in questa parte di elaborazione, dove Mozart pure tenta delle soluzioni nuove, la continuità del discorso è sempre garantita anche dal punto di vista ritmico. Devo dire però che questo rientra nella prassi di un intero stile, di un'intera epoca, non è soltanto mozartiano come idea e come interpretazione.

4.

Passiamo all'andante cantabile. Anche in questo caso possiamo dire che esce, almeno così di traverso, da percorsi che in genere i compositori all'epoca seguivano. L'andante, il tempo lento di una sonata, generalmente era in forma di canzone, la forma che noi possiamo sintetizzare come A-B-A: ovverossia una idea melodica, una seconda idea melodica contrastante, e la riproposizione della prima, magari con qualche lievissima variazione.

A me sembra che, nel caso di questo andante cantabile, in realtà l'idea sia una sola e che quindi si possa parlare di un grande A con varianti, non di una vera e propria forma di canzone [esegua da battuta 1 a battuta 64, senza ritornelli].

Qui le chiavi di lettura potrebbero essere almeno due: seguiamo le regole del contrasto o seguiamo le regole dell'unitarietà? In altre parole: dopo un primo tempo così brillante, cosa facciamo di questa andante cantabile? Cioè, lo drammatizziamo all'exasperazione, in modo tale che ci sia un netto contrasto tra i due movimenti, e quindi che la sonata cominci a manifestare una specie di doppia personalità, per altro fonte di possibili scoperte e anche di gioie musicali e acustiche, oppure cerchiamo di suonarlo con una certa classicità, cioè con un certo sereno e olimpico distacco?

Perché sentite che effettivamente l'idea è abbastanza struggente; si presterebbe indubbiamente anche a dei sentimentalismi ... Qui l'esecutore è molto più scoperto, cioè non può soltanto fare le note giuste: deve caricarle di significato.

Potremmo dire che questo tipo di difficoltà nel primo movimento era presente soltanto nella sezione di elaborazione, quando il discorso diventava più disteso. Qui invece è onnipresente, per cui, paradossalmente, è molto più difficile, credo, suonare questo che non suonare il primo movimento, perché con una buona tecnica il primo movimento lo si può anche superare, senza gravissimi incidenti. Qui si corre veramente il rischio di incidenti clamorosi; se uno suonasse soltanto le note tutte uguali, potrebbe venir fuori così [esemplifica al pianoforte]. Queste sono le note che ha scritto Mozart ... io ho eseguito le note giuste ... Naturalmente però voi capite che così ci sembrerebbe il classico vicino di casa che studia pianoforte, ripetendo dieci volte lo stesso passaggio senza riuscirci mai.

Le legaturine: ecco, qui parliamo di freseggio. Vedete che ogni tanto un gruppo di note è sormontato da un segno curvo che noi chiamiamo "legatura", che a seconda della sua estensione prende il nome di "legatura di portamento" o "legatura di frase"; è legatura di frase quando lega un certo numero di battute, di portamento quando invece raggruppa un certo numero di note.

La legaturina corrisponde al respiro, si potrebbe dire allo stacco musicale, ovvero: quel gruppo di note vanno tenute assolutamente vicine l'una all'altra, in stretta relazione di respiro, e del resto non si potrebbe non parlare di respiri nel caso di un andante cantabile. Quindi la pulsazione e la velocità, l'agogica, la conduzione di questa andante ci è già espressa dalla parola "cantabile". Se, per ipotesi, uno slentasse, pensasse per esempio l'andante molto drammaticamente, si renderebbe subito conto che con un fiato umano la prima frase non si potrebbe cantare, cioè non arriveremmo

alla fine della frase con un fiato. Tutto ciò che è eccessivo e innaturale è sbagliato: sembrerà una cosa molto grossolana, però è così, perché la buona musica non è innaturale, non è qualche cosa che nasca da esseri non umani; anche Mozart ha la sua pulsazione, come noi. Quindi, deve poter essere cantabile; io devo arrivare fino qui [esegue da battuta 1 fino alle prime due note di battuta 5] con una arcata espressiva, quindi devo dare il senso dell'unitarietà di questo insieme musicale. Poi vedete che ci sono tante legature piccole, che tengono insieme dei piccoli gruppi di note, normalmente tre; nel caso più frequente sono proprio tre le note: note ribattute, e quindi siamo nel pieno della coerenza con la ipotesi d'interpretazione del dottor Perrella.

Vedete, la composizione è in tre quarti, quindi il tempo prevederebbe uno-due-tre; invece Mozart parte tutto storto, con un inizio che tecnicamente si chiama inizio "acefalo", cioè senza testa. Parte proprio senza terra sotto i piedi e ci arriva solo dopo [esemplifica cantando dall'inizio fino alla terza nota di battuta 2], per cui già uno, se guarda bene la musica e quelle tre notine fatidiche, che dopo ci ritroviamo nel corso di tutto questo andante, si accorge che non può suonare piattamente, perché farebbe un controsenso; non posso pensare questo [esemplifica cantando con accenti le prime tre note]. Non posso pensare tre accenti fondati sulla terra quando Mozart ha scelto proprio il punto direi ottimale per stare in sospeso il più possibile; e naturalmente se uno comprende questo ha in mano già una buona chiave di lettura per tutto il resto.

Lo dimostro con una frase sola [esegue da battuta 1 alle due prime note di battuta 3]; vedete adesso queste tre note [esegue le ultime tre note di battuta 3 e le prime quattro di battuta 4], dove è scritto il primo "forte"? Vedete che hanno vita a sé e ritmicamente sono indipendenti, tanto quanto lo erano le prime note del tema; quindi lì ci deve essere una

netta distinzione tra quello che viene prima e quelle tre note. Da lì, da quel "forte" nasce qualche cosa, che non deriva da ciò che c'è prima. Se io legassi tutto e facessi tutto uguale [esemplifica al pianoforte], il senso musicale cambierebbe, diventerebbe radicalmente opposto; senza contare che, a mio avviso, Mozart, che era un grandissimo esperto di vocalità, qui aveva in mente la voce umana, altrimenti non avrebbe scritto "Andante cantabile".

Se io canto [esegue correttamente da battuta 1 a battuta 4], questo appoggio mi riesce naturale, se devo cantare [canta con gli accenti sbagliati] ... mi perdo una gemma musicale; cioè, si può anche fare, però l'esito qual è? Secondo me, l'esito è la perdita di quella naturalezza in cui noi individuiamo l'universalità di queste melodie.

Poi vedete che tutto concorre a far capire che il fraseggio dell'intero andante è quello, perché cosa fa la mano sinistra all'altezza di quel forte? Si dilata: vedete come scendono le note? Sarebbe infatti molto facilmente orchestrabile, questo brano; se noi lo affidassimo a un'orchestra, avremmo da questa semplice partitura pianistica tutte le idee: basterebbe trascrivere per i violoncelli, per gli archi ... è strumentabilissima.

Le dilatazioni dell'intensità corrispondono anche all'allargamento del fraseggio; adesso io non sto a farvi degli altri esempi del fraseggio giusto o sbagliato, perché, a mio avviso, quello che è capitato la prima volta poi può esser riportato al seguito; il fraseggio segue il ritmo e non necessariamente il tempo, forte o debole, previsto dalla regolarità del tempo tre quarti; segue un respiro molto più naturale, molto meno meccanico.

Dico solo una parola sulla parte che comincia a battuta 21, dove c'è scritto "pianissimo"; ecco, teoricamente, stando agli equilibri abitudinari, lì ci dovrebbe essere la famosa idea B, cioè l'idea alternativa della prevista forma di canzone; invece non c'è altro che

una variante in modalità minore dell'idea A. Vedete le note ribattute? mentre l'idea A suona così [esegue battuta 1 e metà di battuta 2], questo pianissimo [esegue da battuta 21 fino a metà di battuta 23] si potrebbe intendere come una specie di filiazione, di produzione del tema principale, con una variante successiva, con una risposta diversa e con un cambio radicale di colore, perché dalla modalità maggiore passiamo al minore. E qui su questo andante lascio aperte molte questioni, che sicuramente poi potranno venire riprese, soprattutto riguardo alla famosa interpretazione ideale.

E. Perrella: - Potrebbe dire due parole su come è fatto il terzo tempo, tanto per vedere come si richiama al primo?

M. Malavasi: - Il terzo tempo, appunto, può porre dei dubbi, perché sostanzialmente riprende lo spirito del primo: ha un carattere brillante e giocoso, per cui c'è il rischio di uno sbilanciamento eccessivo nei confronti dell'andante, qualora lo si caricasse di tinte troppo forti.

C'è una strettissima relazione di tonalità e anche di moduli tematici e formali usati, perché anche il terzo tempo è in forma-sonata, cioè riprende quella struttura tripartita e bitematica di cui parlavamo prima. Ha forse sapore ancora più giocoso e brillante rispetto al primo, perché il tema sembra quasi ammiccante, allusivo [esegue l'allegretto da battuta 1 fino alla prima nota di battuta 9].

E. Perrella: - Come vede, anche qui ritornano le stesse note ribattute e la stessa alternanza della mano sinistra ...

M. Malavasi: - Sì, poi anche quella figura puntata [esegue le prime quattro note di battuta 1], che è quasi un abbellimento, è una cifra di questa sonata, sicuramente. Ci sono molti particolari, infinitesimali come dimensione che però ricorrono abbastanza; infatti anche l'unico abbellimento dell'andante è proprio quella fermata [esegue la battuta 6 dell'andante].

E. Perrella: - Penso che possiamo concludere qui
l'esposizione.

Padova, 4 dicembre 1986.

V.

La commedia sull'abisso

Spero che la volta scorsa, con la descrizione abbastanza generale che la signora Malavasi ha dato della sonata K 330, vi siate un minimo raccapezzati rispetto alle linee generali. Ve lo chiedo perché questa sera cercherò di concludere sulla questione della significazione nel campo della musica, a partire da questa sonata, e questo ci porterà a ritornare su alcuni dettagli della sonata stessa. Prescindiamo per il momento dalla questione dell'esecuzione, di cui incominceremo a parlare dopo, perché è la questione più importante, che ci porterà a porci la questione del senso in termini più precisi. Cerchiamo, ripeto, di riepilogare sulla significazione a partire da ciò che ci è stato consegnato, diciamo, da Mozart nella partitura di questa sonata.

L'ipotesi da cui sto muovendo è, evidentemente, che la significazione musicale sia ciò che noi possiamo trovare scritto sullo spartito, anche se sullo spartito non troviamo scritta ancora la musica propriamente detta. E' del tutto evidente che fra lo spartito e la esecuzione, e quindi il senso, ci deve essere una relazione determinata. E' del tutto evidente, se noi potremmo suonare un pezzo di Mozart come potremmo suonare un pezzo di Brahms o di Liszt, il che è evidentemente falso. Possiamo dunque dire che il senso, cioè la necessità di una determinata esecuzione, piuttosto che di un'altra, è già in qualche modo pre-scritto

dalla partitura? Per rispondere a questa domanda mi sembra ancora un po' presto; dovremo prima considerare più da vicino i problemi dell'esecuzione e dell'interpretazione, ma avere anche un quadro ben preciso di che cosa ci dice, di quali questioni ci pone un determinato pezzo musicale. Io ho scelto questa sonata K 330, che sicuramente non è la più alta realizzazione pianistica di Mozart, perché, se avessi voluto prendere la più alta avrei, suppongo, scelto la sonata in la minore che è più o meno contemporanea di questa in do maggiore, o poco precedente. Tuttavia ho scelto la sonata K 330 perché ci pone dei termini meno difficili. Anche se non è una sonata difficilissima, resta il fatto che pone alcune questioni. Adesso incominceremo a vedere quali sono.

1.

La signora Malavasi ci ha accennato un po' da lontano alcune di queste questioni, ma vedremo adesso, da questa sera, che già a livello della significazione esse si pongono e sono piuttosto difficili da sbrogliare.

Una cosa è del tutto evidente già dalla esposizione della volta scorsa, cioè che questa sonata non è certamente una sonata da suonare in modo lugubre, in modo triste, in modo melanconico. E' del tutto evidente, e basta dare uno sguardo allo spartito, che si tratta di una musica, diciamo, di carattere gioioso, anche se questo aggettivo "gioioso" potremmo cercare di precisarlo ulteriormente. Potremmo vedere che si tratta di un tipo particolare di scherzo. Non vorrei, adesso, definire con molti termini, non vorrei dire se si tratta di comicità, di umorismo, di commedia. C'è comunque qualche cosa, in questa sonata, che è fatto apposta per far ridere.

E' molto probabile che nessuno di voi, la volta scorsa, si sia accorto che questa sonata fa ridere, per lo meno nei termini in cui la musica può far ridere, visto che, certamente, una musica non fa ridere come fa ridere una barzelletta o un motto di spirito. Esiste,

però, un vero e proprio umorismo all'interno di questa sonata. Adesso cercherò di farvi constatare dove sta questo umorismo e come Mozart ce lo suggerisce.

Allora, che ci sia questo aspetto scherzoso, giocoso, in questa sonata, è il motivo per cui l'ho scelta, e anche perché è assolutamente tradizionale, nella sua impostazione, salvo qualche piccola variazione, che poi è del tutto tradizionale a sua volta. Ma all'interno di questa tradizionalità, di questo riferirsi di Mozart alle forme canoniche della forma-sonata, c'è anche una sorta di gioco, di presa in giro delle forme musicali stesse.

Già nelle significazioni musicali o, se volete, già nei significanti musicali, cioè nelle note scritte sullo spartito, troviamo alcune indicazioni per una esecuzione, che deve essere in termini brillanti, vivaci. Ma dire in termini brillanti, in termini vivaci non ci dice niente, perché i tre quarti della musica classica devono essere suonati in termini brillanti e vivaci; questo non ci dice ancora come devono essere suonati.

Incominciamo da alcuni presupposti.

Il primo presupposto, che è quello di base, sul quale la signora Malavasi la volta scorsa non ha neppure accennato, è questo: si tratta di una sonata facile. Di una sonata facile relativamente, perché magari a qualcuno che non conosce la musica sarà sembrata assolutamente ardua. Ma fra tutte le sonate di Mozart è sicuramente una delle più facili. Viene subito dopo quella facilissima in do maggiore, quella che suonano tutti i bambini quando cominciano a suonare un poco decentemente il pianoforte; subito dopo viene questa, come facilità. Però le difficoltà, vedremo, si pongono ugualmente, anche se la sonata è facile. Che sia facile significa che è scritta per qualcuno che suona il pianoforte senza essere necessariamente un grande pianista. Si tratta di una sonata che chiunque abbia già fatto un poco di esperienza di pianoforte può suonare decentemente, facendo apparire una musica

abbastanza divertente, abbastanza varia e abbastanza rococò, diciamo pure, in molti momenti. Lasciamo da parte la questione se questi aggettivi ci danno l'idea di che cosa è veramente questa sonata. Questo non è affatto vero, vedremo che, invece, per arrivare al succo della questione - perché questa sonata è tuttavia un grande pezzo di musica - non è sufficiente restare al semplice gusto del divertimento o della facilità nell'agilità delle mani. La questione era posta dalla signora Malavasi la volta scorsa quando parlava dell'andante cantabile che certamente, anche se tecnicamente non richiede grandi svolazzi delle mani, richiede tuttavia un'interpretazione che non è affatto facile dare. Allora questa facilità, questo "si può fare piuttosto facilmente, datti da fare e spicciatela", detta dallo spartito al pianista è un primo dato di fatto. Ripeto, non esistono difficoltà trascendentali da un punto di vista tecnico.

Punto secondo: la sonata sicuramente è, come suggerisce per esempio il curatore di un'edizione di essa, sicuramente didattica. Non solo perché è fatta in modo tale da insegnare qualcosa al pianista, nel senso di insegnare a muovere le mani sulla tastiera, ma anche perché utilizza tutte le forme classiche della forma-sonata, che in altre sonate, invece, sarebbe già più difficile individuare. E tutte queste forme classiche sono perfettamente rispettate, come ha detto la signora Malavasi. C'è l'esposizione del primo tema alla tonica, c'è il secondo tema alla dominante, c'è tutto il momento centrale dello sviluppo, c'è la ripresa del primo tema variato e il secondo tema che viene ripreso nuovamente non alla dominante ma alla tonica; quindi la forma sonata del primo movimento è assolutamente rispettata.

Il secondo movimento, l'andante cantabile, è fatto per insegnare a cantare con il pianoforte, cosa che non è affatto facile perché, come sapete, le note del pianoforte, una volta che uno le ha suonate, tendono inevitabilmente a diminuire d'intensità, là dove la

voce, per chi canta, può iniziare con un pianissimo e finire con un fortissimo sulla stessa nota (cosa che è possibile fare con il flauto, con il violino, ma sicuramente non con il pianoforte). Quindi cantare con il pianoforte è difficile, e anche questo aspetto è, diciamo, didattico.

Infine c'è un terzo tempo, che è un tempo senza grandi pretese di essere estremamente importante, ma che si richiama al primo, richiedendo all'esecutore alcune qualità di tocco brillante.

Allora, riprendiamo queste due caratteristiche, una difficoltà non estrema e un aspetto didattico della composizione, che è didattica sia rispetto alle forme musicali sia rispetto alla capacità esecutiva del pianista. E' del tutto evidente che un'opera con queste due caratteristiche può essere anche molto stupida; in realtà esistono valanghe di produzioni pianistiche didattiche e non troppo difficili che sono assolutamente stupide. Un tempo si utilizzavano molto per i pianisti dilettanti, che ti straziavano la giornata quando stavano al piano di sotto o di sopra a fare i loro esercizi. Invece questa sonata sicuramente non possiamo dire che è un vuoto esercizio didattico. Può essere sicuramente suonata banalmente (in questo senso dicevo che chiunque conosca un poco il pianoforte con un poco di esercizio, con due mesi di studio, se la può imparare tranquillamente). Tuttavia non è affatto facile da suonare al suo livello effettivo di musicalità.

Sto distinguendo un'esecuzione discreta, che è possibile fare senza troppi problemi, da un'esecuzione effettiva, che invece è difficilissimo fare. Tanto che io, sinceramente, non ho mai sentito suonare questa sonata come secondo me andrebbe suonata. La migliore esecuzione che conosco è quella di Horowitz che, in un disco molto recente, ha introdotto questa sonata, assieme a pezzi di altri autori. E' una bella esecuzione, sicuramente, perché mette in rilievo l'aspetto polifonico di questa musica. Infatti esistono diverse voci

all'interno di essa. Un'esecuzione scolastica vi farà sentire il canto, cioè la mano destra, e farà passare in secondo piano, come qualcosa di secondario, tutto ciò che concerne la mano sinistra. Invece Horowitz vi fa sentire il canto del pianoforte, cosa che è fondamentale per capire questa sonata, perché, come potremmo vedere, esistono molti passaggi della mano sinistra, dell'accompagnamento, che sono in realtà delle riprese dei movimenti della mano destra, cioè del canto.

Se volete, facciamo qualche esempio, se avete lo spartito. Alla battuta 22 vedete che abbiamo l'accompagnamento che sembra un accompagnamento stupidissimo e in realtà riprende il tema stesso; vedete che le due note staccate ultime sono né più né meno che una ripresa del tema iniziale (ci sono moltissimi altri riferimenti di questo tipo all'interno della sonata). Allora perché dico che l'aspetto didattico non è fondamentale? Perché questa didatticità della significazione musicale stessa è in qualche modo presa in giro, e qui troviamo la dimensione propria di questa musica, di questo pezzo di Mozart.

Naturalmente essa non è propria solo di questo pezzo di Mozart, perché l'umorismo è una delle costanti in tutta l'opera di Mozart. Diciamo che questa didatticità e questa semplicità (come se Mozart vi dicesse: vedete, voi la potete suonare, la musica, tutto sommato, ha alcune leggi piuttosto facili e ve la potete cavare benissimo) è in realtà presa in giro da Mozart stesso. E qui incomincia questa dimensione scherzosa, umoristica, di cui dicevo prima.

E' del tutto evidente che dello scherzo ci si può anche non accorgere. Ripeto la signora Malavasi avrebbe potuto parlarvi di questa cosa giovedì scorso, ma non lo ha fatto, e nessuno di voi, probabilmente, se non quelli che hanno già una certa consapevolezza musicale, ascoltando questa musica si è accorto di queste vere e proprie gomitate che Mozart dà al pianista, come se gli dicesse: guarda come è facile, però c'è

qualcos'altro. Vediamo che cos'altro c'è.

2.

Si tratta di una sonata del tutto normale, regolare, ma comincia con una prima battuta in cui, senza andare troppo lontano, ci sono due cose stranissime. La prima è che la prima nota del canto è una nota staccata. Perché è stranissima? Perché la prima nota staccata spinge l'accento, invece che all'inizio, cioè dove c'è il tempo forte, sulla seconda croma, cioè su un tempo che sarebbe un tempo molto più debole. Questo è un primo aspetto un poco curioso. Il tempo forte viene a essere mancato, per così dire, spostato un attimo dopo. L'altro aspetto curioso, sempre nella prima battuta, è che la prima nota al basso non è il do, come sarebbe logico, essendo un pezzo in do maggiore, ma un mi. Questo comporta che le prime note, messe così, se noi le prendiamo isolate, non ci danno affatto l'idea che stiamo in do maggiore. Sarebbe molto più semplice supporre che siamo in un bel mi minore. In realtà non siamo in mi minore, perché, immediatamente dopo, al basso, interviene il do, che ci riporta nella tonalità di do maggiore; ma se invece del do ci fosse un si, mezzo tono più sotto, tutta la tonalità della sonata sarebbe immediatamente triste, lugubre, tutto un altro discorso, che invece non c'è. Che cosa comporta allora il fatto che Mozart inizi questa sonata assolutamente classica e tradizionale con questi piccoli spostamenti?

Per precisare la significazione, dobbiamo dire a questo punto che, già alla prima battuta, dove viene presentato il primo tema, ci viene detto che fare musica con tutti i requisiti di scuola, sia per suonare che per comporre, è piuttosto facile, ma questi requisiti che sicuramente vanno rispettati non sono tutto, dice Mozart. Esiste una famosa lettera in cui parla di non mi ricordo più che aria di non mi ricordo più che opera, in cui ci doveva essere un tizio che era incazzatissimo, non mi ricordo più per quale motivo,

e Mozart scrive al padre: gli ho fatto fare le cose più pazzesche che è possibile fare, fermo restando che la musica è musica, quindi non si può esagerare nel fargli fare cose fuori delle regole. In altri termini esistono dei requisiti che sicuramente vanno rispettati, tuttavia su questi requisiti ci possiamo scherzare, perché in definitiva la musica non sta nell'armonia, non sta nelle regole scolastiche con cui si compone, anche se queste regole sono necessarie.

Possiamo scherzare sulle regole della musica, e questo produce esattamente la musica. La musica, in altri termini, nasce, per così dire, dallo scherzo. In altri termini sia nel primo che nel terzo movimento di questa sonata, la musica è presentata come una sorta di scherzo, sul versante ironico, attorno alle proprie leggi. Allora, se dico che la musica è presentata qui come uno scherzo attorno alle proprie leggi, questo ci pone immediatamente dinanzi ad una constatazione (e qui viene il difficile di questa sonata). La constatazione è che fare dell'ironia attorno alle leggi delle cose che si fa è, né più né meno, che la definizione dello spirito tragico.

Vedete che salta fuori qui un aspetto tragico che sembrava del tutto assente in ciò che vi ho detto finora, cioè che si trattava essenzialmente di una musica gioiosa, scherzosa, ironica. Si aggiunga a quello che ho detto adesso, sul fatto che fare dell'ironia attorno alle proprie leggi è tragico, che questa musica, benché sia scherzosa, lo è in termini drammatici. Drammatici non vuol dire tragici, perché ha un significato teatrale. La musica di Mozart è sempre teatrale, anche se Mozart non ha scritto solo delle opere teatrali, e anche se queste opere erano per lui assolutamente imprescindibili; ma tutta la sua musica - anche quella solo pianistica, anche quella strumentale, anche le sinfonie e tutto il resto - è concepita essenzialmente in termini teatrali, per strappare l'applauso, l'entusiasmo dell'ascoltatore. Anche qui c'è una lettera, che mi pare di avervi già citato, in cui Mozart, da Parigi,

racconta come ha scritto una sinfonia e racconta, sempre al solito padre, credo, come ha fatto a comporla. Dice che a Parigi tutti hanno la fissazione del premier coup d'archet, cioè del fatto che il pezzo musicale deve iniziare con tutti gli archi che attaccano nello stesso istante, violini, viole, violoncelli e contrabbassi. Allora, dice, siccome qui tutti si estasiano per questo premier coup d'archet - salvo poi non capire niente di tutto quello che segue -, ho incominciato il primo tempo con le premier coup d'archet, in modo che tutti fossero contenti; ma quando sono arrivato al finale della sinfonia, dove tutti si sarebbero aspettati le premier coup d'archet, ho iniziato con due violini in pianissimo, in modo che tutti dicessero: zitti, perché se no non si sentono i due violini (ora potevano accettare due soli violini, perché avevano sentito le premier coup d'archet all'inizio, altrimenti si sarebbero ribellati); e dopo aver catturato con questi due violini l'attenzione e il silenzio del pubblico ci ha attaccato il movimento allegro, in modo che tutti hanno applaudito immediatamente. Il calcolo era stato fatto in questo senso, ed il risultato era stato quello atteso. Vi racconto l'episodio per dirvi che la musica di Mozart è sempre teatrale, perché questi effetti di gioco di strumenti, per esempio, sono essenzialmente teatrali.

Se vi dico che c'è del dramma nella sonata K 330, che ha l'andamento così scorrevole, così didattico, così facile, lo possiamo constatare essenzialmente nello sviluppo del primo tempo. La signora Malavasi diceva giustamente, la volta scorsa, che lo sviluppo in realtà, più che lo sviluppo vero e proprio, è una musica che, più o meno vagamente, assomiglia alla musica udita precedentemente. Tuttavia alla battuta 66 le cose incominciano a complicarsi. Diciamo che dalla musichetta piacevole e scherzosa iniziale incomincia ad emergere qualche cosa di nuovo. [Esegue battute 66-87].

In queste poche battute che vi ho fatto sentire,

sul motivetto molto facile della mano destra, si inserisce un semplicissimo accordo di sol maggiore che è certamente la tonalità della dominante, del quinto grado della tonica, cioè del do maggiore della sonata, quindi siamo perfettamente in linea. Il sol maggiore, avete visto, c'è alla battuta 66 e alla battuta 67 all'inizio, identico, con un solito arpeggino di quelli che ci sono dappertutto, e ancora alla battuta 68 siamo sempre al sol maggiore, quindi perfettamente in tono.

Alla battuta successiva succede che il sol diventa sol diesis, un mutamento di solo mezzo tono, che però produce un cambiamento armonico assolutamente decisivo. Le note sono più o meno quelle di prima, solo che adesso abbiamo un accordo fatto da sol diesis, si, re, fa; più o meno sembra lo stesso accordo di sol maggiore, col fa che potrebbe essere la settima con la differenza che il sol è diventato un sol diesis. Accordi come questo se ne possono ricavare moltissimi, sono accordi tutti composti di terze minori. Quello della battuta 69 non è un accordo né di do maggiore né di sol diesis minore. Che cos'è? Questo accordo, che viene spesso usato nei momenti un poco patetici o drammatici della musica, lo si interpreta di solito a partire dall'accordo che segue. Allora, questo accordo viene risolto con un passaggio dalla battuta 69 alla battuta successiva, dove abbiamo re, si, sol diesis, mi (il fa diventa un mi). Questo secondo accordo, non c'è il minimo dubbio, è un mi maggiore settima. Quindi l'accordo col sol diesis era una settima di sensibile, di che cosa? Del la minore, dove la musica va a parare immediatamente.

Dal do maggiore siamo passati al la minore. Il la minore sicuramente è la tonalità che ha lo stesso numero di accidenti in chiave (cioè nessun accidente in chiave, non c'è nessun diesis, è il corrispondente del do maggiore), però in tonalità minore, con tutto un effetto armonicamente diverso. Quindi qualcosa si incupisce nel passaggio al la minore.

Alle battute successive passiamo dal la minore

(forte) al fa maggiore (piano): quindi c'è un allargamento. Passare dal la minore al fa maggiore non è tanto difficile, basta cambiare il mi in fa, mentre il la e il do restano uguali. Dopo di che dal fa maggiore si ritorna in sol sette.

Rieseguo tutto il passaggio: la minore, fa maggiore, sol sette, do maggiore (quindi torniamo indietro alla tonalità dominante), fa maggiore, re minore (il re minore è una tonalità delle più drammatiche che esistano nella musica; per intenderci la Messa da requiem di Mozart è in re minore). Siamo arrivati al re minore, che viene confermato dalla sua dominante, cioè dal la maggiore, ma il la maggiore torna sul re minore di settima, con il do (battuta 75), poi di nuovo sol maggiore, do maggiore, fa minore (fa minore interviene qui per la prima volta, ritornerà poi soltanto nell'andante), poi dal fa minore si passa ad un altro accordo di settima di sensibile, che sarebbe una sorte di re maggiore sette, che risolve sul sol (battuta 79), e qui si ritorna nuovamente alla tonalità della dominante, quindi nel campo armonico di do maggiore.

3.

A. DAVANZO: - Perché re minore è drammatico?

Perché certe tonalità hanno una significazione distinta da quella delle altre. In realtà, voi direte, un accordo minore è sempre un accordo minore, se io suono un re minore o un la minore o un mi bemolle minore si tratta sempre di un accordo minore, con gli stessi intervalli, anche se ad altezze diverse. In realtà questa equivalenza fra tutte le tonalità (per cui un pezzo in do maggiore lo potete trascrivere in fa maggiore o in si bemolle maggiore e vi sembra che sia lo stesso) in realtà non funziona, perché alle tonalità si sono accostate, chi dice per dei fondamenti acustici, chi dice semplicemente per una sorta di tradizione, delle significazioni o perlomeno delle aree piuttosto vaghe di significazione.

A. DAVANZO: - Perché dici significazione e non connotazione?

Se una sonata in do diesis minore la scrivete in re minore cambia completamente di significazione. Ma perché, nella mente di chi ascolta un pezzo in re minore, si associano nella memoria tutta una serie di altri pezzi in re minore, che sono completamente diversi da tutti i pezzi in do diesis minore.

M. GIACON: - Ci deve essere qualcosa di più (non sono in grado di dire cosa) perché una sera parlavo con Narciso Yépez e sono venuta a sapere da lui, che si occupa di musica in maniera molto larga, che in una delle sue osservazioni aveva usato della musica per indurre sintomi somatici; pertanto suoni di un certo tipo inducevano ad un mal di stomaco, oppure con determinati suoni egli risolveva certi stati psichici o somatici. Quindi non è solo un fatto culturale al quale noi siamo indotti o abituati inconsciamente.

Questa è una delle due ipotesi che richiamavo prima, è l'ipotesi fisiologica. E' possibile - io non lo escludo affatto - che ci sia un fondamento acustico nel sistema nervoso umano, per cui a certe tonalità si associano alcune risposte soggettive, mentre ad altre se ne associano delle altre. Ma non mi sentirei di sottoscriverlo, perché non ho mai affrontato la questione e suppongo che per affrontarla ci vorrebbero tutta una serie di strumenti scientifici che poi magari non ci direbbero l'essenziale, perché probabilmente il semplice accordo di re minore, suonato così, è più o meno identico all'accordo di do diesis minore. Mentre una sonata in do diesis minore è sicuramente distinta da un pezzo musicale in re minore. Chiuderei qui la parentesi sulle varie tonalità.

4.

L'avevo introdotta semplicemente per farvi vedere in che maniera è drammatico lo sviluppo di Mozart, non solo perché le tonalità si incupiscono, ma perché

vengono introdotte delle altre cose. Per esempio delle sincopi. Sono sempre alla battuta 69, alla mano destra, dove vedete che le note lunghe sono sui tempi deboli, e poi alla 73; alla battuta 75 vedete che ci sono dei passaggi cromatici, come diceva Marina Malavasi la volta scorsa, cioè si passa dalla scala di do maggiore a dei passaggi di semitono. E' estremamente significativa la battuta 76, dove abbiamo mi, mi bemolle; alla mano sinistra abbiamo l'accordo di do, ma senza la terza, per cui non sappiamo se è maggiore o minore. Invece la mano destra passa da un fa, che è sicuramente un'apoggiatura, che quindi non ha significato armonico, al mi bemolle, che rende l'accordo di do sottostante minore. Il do minore è un'altra tonalità cupa, ma in modo completamente diverso dal re minore; è una tonalità eroica (quella della Quinta di Beethoven). Tutto ciò vi dice che qui sta succedendo qualcosa, che però ad un certo punto si sblocca, come una nuvola che passa dentro un cielo sereno, dopo di che si torna alla commedia. Ma vi si torna con molte esitazioni. [Esegue battute 79-88].

Qui finalmente si torna al tema. Vedete, anche questo passaggio esita, perché ritorna il mi bemolle, quindi c'è un'oscillazione continua fra do maggiore e do minore, e anche questo passaggio con le notine [battute 81-82], che è più o meno il passaggio che c'era all'inizio, è incupito dai bemolle che vi sono introdotti, finché con le note staccate che ci sono alle battute 86-87 si prepara una certa attesa, perché sembra che il passaggio non si sblocchi armonicamente. Le note sembrerebbero continuare all'infinito, finché si ritorna sul tema iniziale, col suo carattere brillante.

Tutti questi elementi d'incupimento, di rischiaramento e di alternanza fra questi due elementi danno l'idea che sta accadendo qualcosa. Naturalmente noi non sappiamo che cosa, perché non c'è nessuna vicenda, nessun racconto. Se ci fosse, se si trattasse di un'opera lirica, potremmo capire perché succedono queste cose, ma non ci sono parole e quindi non sappiamo perché esiste un elemento drammatico.

5.

Come si fondano - questo è il problema della sonata K 330 - l'aspetto comico, umoristico, ironico, di cui parlavo prima, con l'aspetto drammatico, che in questo passaggio viene lasciato intravedere? Diciamo che, se Mozart fosse partito allegramente, tanto per fare una musichetta facile, e poi, tanto per non annoiare l'ascoltatore, avesse detto: adesso mettiamoci qualche cosa di drammatico dentro, passiamo di tonalità, se no tutto in maggiore diventa noioso; questo avrebbe dato un risultato piuttosto scadente. Avrebbe dato il risultato di uno che fa un pezzo di musica tanto per starla a raccontare al suo allievo, e la cosa si sarebbe capita.

Io direi che Mozart parte sempre da una sorta di dramma, di sprofondamento. Musica alleghissima, gioiosissima, tutto quello che volete; c'è, però, come una sorta di imbuto che si restringe e che a un certo punto ci lascia intravedere, all'interno di questo buco minuscolo, qualche cosa di assolutamente tragico, che si poteva intravedere, però, già nel momento scherzoso dell'inizio. In altri termini il dramma e il tragico erano già previsti sin dalle prime note. E' come se - devo dire sempre questo "come se", perché sto cercando di tradurre in parole delle significazioni che non sono dette in parole, e quindi necessariamente devo andare per approssimazioni e per metafore, quindi datemi venia di utilizzare queste approssimazioni e queste metafore - Mozart dicesse: nonostante il dramma che da qualche parte vi lascio intravedere, ma senza sviolarvela troppo, possiamo stare allegri.

E questa è una costante di Mozart, non solo in questa sonata, ma in definitiva in tutta la sua musica o perlomeno nella maggior parte di essa. Vedremo come questa cosa si viene a realizzare perfino nell'opera più scompiscevole (se posso utilizzare questo termine un poco burino) di Mozart, che è le Nozze di Figaro, opera di cui si ride dall'inizio alla fine, perché è comica, comicissima, una musica da sbellicarsi dalle

risate. Esiste però un punto focale assolutamente drammatico e incredibilmente drammatico; tanto incredibilmente drammatico che tutti si dicono: ma che cosa ci fa questa cavatina della Barbarina? All'inizio dell'ultimo atto, quando tutti si aspettano che la commedia ormai volga al termine, c'è una musica in fa minore, cupissima, dolorosissima, in cui la Barbarina, che è un personaggio assolutamente secondario in tutto il dramma, canta questa cosa splendida e straziante che è L'ho perduta, me meschina. Che cosa ha perduto? Naturalmente nell'opera ha perduto la spilla, ma questo oggetto perduto è poi il nocciolo dell'intera commedia scompiscevole di cui dicevo prima. Ritorneremo in dettaglio su queste cose, quando parleremo delle Nozze di Figaro.

Sto parlando sempre di significazione, non sono entrato minimamente qui nella questione dell'esecuzione di questa sonata. In questa direzione, "nonostante il dramma stiamo allegri", siamo già al culmine della grandezza di Mozart. Questa sonata, nonostante questo aspetto piuttosto facile, è una delle sonate migliori, più importanti.

La conferma di questo tono tragico, che non è così appiccicato sopra l'allegria iniziale, ma era già inscritto sin dalla prima battuta dell'allegria iniziale, la trovate, poi, nell'andante cantabile. Anche qui siamo a scuola, il pianista deve imparare a far cantare questo benedetto pianoforte che tendenzialmente non canterebbe proprio per niente. Anche il secondo tempo è tipico della forma-sonata, la struttura è più o meno quella a tre: a - b - a, questo è lo schema, più o meno, dei tempi lunghi, anche se giustamente la signora Malavasi diceva che la parte di mezzo, più che un secondo tema, è una ripresa in minore del tema iniziale stesso. E all'inizio di questo andante cantabile la commedia continua. La commedia poi in che cosa consiste? Il tema di fondo, l'inizio del tema, è sempre lo stesso: le note ripetute. Le note ripetute sono il primo tema dell'allegro [battuta

1]), sono il secondo tema dell'allegro [battuta 26-27]; nell'andante che cosa troviamo? Troviamo la stessa cosa, note ripetute. Nella sezione minore troviamo ancora note ripetute [battute 20-22]. Come vedete esistono alcuni schemi molto semplici che costituiscono una sorta di filo conduttore unificante dell'intera sonata.

Nella parte centrale di questo andante, quella in minore, troviamo un equivalente ancora accresciuto, ancora più precisato di quel dramma che, vi avevo detto, viene intravvisto nello sviluppo del primo tema. Questa sezione intermedia, questa sezione in minore, non c'è un minimo dubbio, ha una scrittura che non è tanto da pianoforte, ma è una scrittura da archi. Lo potreste immediatamente trascrivere per un trio o un quartetto d'archi. Esiste il violoncello, esistono il primo e il secondo violino, e anche la viola, che qualche volta coincide con il violoncello, visto che non è propriamente scritto per archi. Qui bisogna dare al suono il carattere degli strumenti a corde.

Da tutte queste cose, che vi avevo detto così en passant, ricaviamo già qual è il senso del dramma. Evidentemente, vi ho soltanto descritto alcuni passaggi che sono scritti nello spartito. Quel che è certo, come dicevo prima, è che queste battute in minore dell'andante hanno la stessa funzione del passaggio dello sviluppo del primo tema. Tuttavia non dobbiamo avvertire, nell'eseguire questa sonata (è questa la difficoltà di cui parlava la signora Malavasi) l'accoppiamento di un dramma che sta nell'andante e di una commedia che sta nell'allegro, perché questo porterebbe ad una esecuzione assolutamente stupida e falsa.

Questa sezione centrale dell'andante ci dà in realtà il tono di questo sfondo drammatico che dicevo prima, ma Mozart continua a dire: nonostante questo sfondo drammatico, tuttavia, possiamo stare assieme a fare un po' di musica. Dovete tenere conto che la musica che scriveva Mozart, almeno questo tipo di musica,

non era fatta per dei professionisti (ci sono altre sonate fatte per i professionisti di musica), ma per dei dilettanti; era questo uno degli sbocchi principali della produzione musicale di Mozart.

Possiamo fare della musica e divertirci a farla con delle forme assolutamente tradizionali (non c'è pressoché nulla in questa sonata che turbi profondamente le forme tradizionali della musica), ma queste forme sono ambigue, queste forme non ci assicurano, non risolvono nulla.

Il vertice artistico, l'apice di maggior grandezza di questa sonata, sta nella coda del secondo movimento [battuta 60-64]. Nella coda succede che viene ripreso il motivo della sezione in minore, ma viene ripreso in maggiore. Invece del la bemolle c'è il la naturale. L'andante finisce con questa ripresa dalla sezione minore in maggiore, con alcune modifiche nel basso. Il che significa che il dramma noi lo possiamo far diventare commedia, ma nella commedia resta il suo segno.

Mozart non fa passare la commedia nel tragico - che sarebbe pura operazione retorica - ma fa passare il tragico nella commedia, ed è questa l'operazione assolutamente imprescindibile che compie e che voi potete constatare nella maggior parte della produzione eccetto alcuni brani in cui questa traduzione in comicità non viene effettuata. Questo è il motivo per cui anche questa musica, in apparenza semplice, in apparenza facile, è in realtà musica assolutamente sublime; assolutamente difficile da suonare, perché si tratta di far stare assieme delle cose che per la nostra mentalità - mentalità moderna che noi ci ritroviamo - facciamo molta fatica a far stare assieme.

In altri termini il tragico si cristallizza in questo scherzo, ma senza cessare di essere tragico. Alla fin fine Mozart ci dice una sorta di parola di saggezza (che, naturalmente, non ci dice, perché Mozart queste cose non le diceva in parole - se leggete le lettere non trovate poi dei grandi lampi di genio

-, ma ce le dice nella musica). E' come se (sempre nel senso del "come se" di prima) dicesse: il tragico, in definitiva, fa ridere. Voi ci ridete, vi divertite, fate delle serate musicali con i vostri amici, ma non vi accorgete che, nel frattempo, poggiate i piedi sopra un abisso.

Quale sia l'abisso, naturalmente, questa sonata non lo dice per niente, si limita a dire che da qualche parte, se si continuasse così, lo si andrebbe a trovare.

Dopo tutto questo sfondo drammatico, poi, la sonata si richiude con un ritorno all'umorismo del terzo tempo, sul quale adesso non starei ad insistere troppo; vi faccio sentire, tanto per concludere, le ultime battute. [Esegue battute 159-177].

Tutto il discorso sta in queste terzine, che vengono introdotte alla mano destra [battute 166-167], con tanto di scala cromatica, che va a finire su do in cui tutta la tensione che è stata accumulata si scioglie; in definitiva, tutto va bene, almeno in apparenza.

Questo è, ripeto, il discorso di questa sonata. La questione è: come può il tragico passare in commedia? Come possiamo suonare questo pezzo di musica in termini di commedia, che lascino indurre che questa commedia poggia sopra un abisso, di cui noi non sappiamo assolutamente niente? Non è affatto facile, tanto è vero che di pezzi di Mozart suonati come si deve ne esistono veramente pochissimi.

Qui incominciamo a porci, evidentemente, la questione dell'esecuzione; tutto ciò che vi ho detto finora riguarda ancora la significazione, cioè tutto ciò che è scritto nella partitura; basta leggerla, per capire che ci sono scritte tutte queste cose. Il problema si pone quando dobbiamo eseguirla. E' possibile che altre persone vedano in questa sonata altre cose, completamente diverse da quelle che ho detto io? Avrei dei seri dubbi; ditemi se qualcuno ha visto, facendo una analisi di ciò che è scritto in questa sonata, delle cose completamente diverse; credo sia piuttosto difficile, perché quello che è scritto in realtà è questo.

Padova, 12 dicembre 1986.

VI.

La movenza

Il seminario di questa sera, anche se è l'ultimo prima delle vacanze di Natale, in realtà inizia la seconda parte del seminario di quest'anno. Sinora ci siamo occupati essenzialmente della significazione musicale e la volta scorsa ho cercato di farvi vedere, attraverso un'analisi di alcuni dettagli della sonata K 330 di Mozart, come la significazione musicale è scritta, anche se non è scritta in parole, con segni musicali all'interno di una partitura.

Cominciamo a porci questa sera il problema della musica propriamente parlando, perché sino alla settimana scorsa non abbiamo ancora parlato se non di una sorta di impalcatura di significazioni a partire dalle quali, si può cominciare a fare della musica. Cominciare a fare della musica, nel senso di eseguire la musica, cioè di farla, significa porsi la questione del senso, in quanto distinta da ciò che abbiamo detto sinora attorno alla significazione.

1.

Se riservo la questione del senso alla esecuzione non è perché l'esecuzione di un determinato pezzo musicale possa pretendere di esaurire il senso, se c'è, di un pezzo musicale. Se un'esecuzione è degna di questo nome, se si tratta di un'esecuzione propriamente musicale e non di una strimpellatura, dobbiamo

tuttavia supporre che questa esecuzione almeno lasci intendere quale, secondo l'esecutore, è il senso del pezzo di cui si tratta. E' del tutto evidente che, per fare lo stesso esempio dell'altra volta, la sonata K 330 di Mozart, suonata, eseguita da due diversi esecutori, può avere due sensi piuttosto differenti. Tuttavia non tutte le esecuzioni sono possibili: è del tutto evidente che se un esecutore eseguisse in stile chopiniano o in stile beethoveniano la stessa sonata K 330 di Mozart, questa esecuzione risulterebbe assolutamente sbagliata e ridicola già al primo ascolto di chiunque. Questo significa già, con una prima approssimazione, che possiamo dire che il senso musicale, benché non sia scritto da nessuna parte all'interno di una partitura, è tuttavia in qualche modo indicato dalla partitura stessa. In altri termini se una partitura - cioè una serie di significazioni musicali - non prevede la possibilità di giungere, attraverso la lettura, al coglimento di un senso, questa partitura non è, propriamente parlando, musicale, o è quantomeno una partitura di pessima musica.

La significazione musicale dunque non dice ma per così dire indica, lascia intendere il senso: se, ripeto, non accadesse questo, potremmo scambiare gli stili, suonare Bach come Strawinskij e Mozart come Schumann. La significazione musicale, inquadrando in forme musicali delle rappresentazioni di significanti (vi ho detto una delle prime volte che cosa intendevo con questo termine) punta a produrre, al di là del significato di quel singolo pezzo, significato che può essere armonico, ritmico o melodico, il senso di una determinata musica: il senso e la musica sono, per così dire, la stessa cosa. Inutile dire che il musicista che si fermasse alla significazione (dunque al rapporto tra il significante e il significato) senza giungere a porre la questione del senso, senza rendere evidente il senso, sarebbe un musicista privo di musicalità. Inutile dire che la maggior parte dei musicisti sono privi di musicalità, inutile dire, in altri termini,

che le vere esecuzioni di musica sono pochissime.

Quello che ho cercato di mettere in rilievo sulle significazioni musicali è come la musica ci dia delle significazioni chiuse, nel senso che sono significazioni esclusivamente musicali; e non solo esclusivamente musicali, ma anche esclusivamente connesse con un determinato sistema musicale. Per spiegarmi meglio, è del tutto evidente che non possiamo sentire Mozart secondo gli stessi criteri con cui possiamo sentire un pezzo dodecafonico o una musica polifonica del '500, perché i criteri, l'impostazione ritmica, armonica e melodica sono sicuramente diversi. Se noi non circoscriviamo l'ambito dell'armonia classica, se non abbiamo una sorta di esperienza anche di che cos'è l'armonia classica, possiamo anche non attribuire lo stesso significato ad una successione di accordi, oppure possiamo anche non dare alcun significato a quella successione di accordi: non è detto, in altri termini, che sentire della musica significhi mettere un disco e pensare ai cavoli propri. Sentire propriamente una musica significa avere una conoscenza strutturale di come è fatto quel pezzo musicale, anche riguardo alla successione armonica, alla successione delle note nella melodia ecc. Se noi non riusciamo a cogliere questi elementi, che sono anche grammaticali, che sono anche sintattici, possiamo cogliere della musica, se la musica è bene eseguita, soltanto qualche cosa che ci balza immediatamente in avanti, anche se noi conosciamo tutta la parte della significazione musicale: possiamo cogliere soltanto il suo senso. E' del tutto evidente che, se non abbiamo una buona preparazione musicale, il senso di alcune musiche ci coglie molto facilmente, mentre il senso di alcune altre ci risulta più faticoso. Ma, per giungere al senso, come facciamo a coglierlo, dal momento che, dicevo prima, il senso non sta scritto in nessuna partitura musicale?

2.

Per porre la questione del senso, in quanto connessa con quella della esecuzione, ho pensato di partire, tanto per partire da un punto di una certa autorevolezza, da un articolo di Wilhelm Furtwängler, del 1934, che si intitola L'interpretazione come problema capitale della musica e che mi è parso importante, perché pone alcune questioni che adesso cerco di riassumere. Furtwängler nel 1934 (quindi sono passati cinquant'anni dal momento in cui scrisse questo articolo) interviene sulle due possibilità che in quel tempo andavano "per la maggiore" rispetto ai criteri di esecuzione musicale. Queste due possibilità erano da una parte quella della libertà esecutiva, dall'altra quella della fedeltà al testo. Di queste due possibilità bisogna dire che, dopo cinquant'anni, è rimasta in piedi, anche se con alcuni traballamenti qua e là, soltanto la seconda, quella della fedeltà al testo, mentre la prima ipotesi, quella della libertà esecutiva, che permetteva al direttore di orchestra di scatenarsi in tutta una serie di innovazioni non previste dalla partitura, è stata assolutamente abbandonata. Tuttavia Furtwängler dice che questi due modi di esecuzione sono il risultato dell'interrompersi di una continuità esecutiva e di una sorta di tradizione musicale che, nel '700 e nell'800, non poneva grossi problemi all'interprete, perché questi si inseriva immediatamente su una pratica, su un apprendimento di linguaggio comune che consentiva di interpretare un certo tipo di musica senza grossi problemi.

Credo che questo sia assolutamente vero: è vero che nel '700 e nell'800 si interpretava con una sorta di maggiore facilità ed è anche vero che si interpretava solo in un senso, nello stesso modo in cui Mozart poteva riscrivere tutta la parte dell'accompagnamento, per esempio, di una certa cantata di Haendel senza che questo scandalizzasse nessuno, laddove se questo accadesse oggi porrebbe numerosissimi problemi. Nel '700 e nell'800 non esisteva, in altri termini, una determinazione storica della produzione musicale.

Questa determinazione storica si è invece affermata decisamente nel nostro secolo, cioè nel secolo in cui si è interrotta o perlomeno si è quasi del tutto esaurita quella grandissima produzione musicale che nel '700 e nell'800 aveva riempito l'Europa di musiche grandissime.

A partire da questa svolta, che si è creata all'inizio del secolo XX nella musica, con tutta una serie di produzioni che difficilmente rientravano nei canoni dell'armonia e delle tradizioni ottocentesche, come la dodecaфонia, come poi tutti gli altri tipi di musiche che sono scaturiti in seguito, la vecchia musica, la musica classica, si è per così dire chiusa in se stessa, con dei confini piuttosto ben stabiliti, che vanno più o meno dagli inizi del '700 alla fine dell'800. Allora queste due possibilità esecutive, dice Furtwängler hanno entrambe la stessa origine: dipendono entrambe dalla insicurezza della vita musicale, insicurezza apertasi a partire dalla chiusura di questo mondo settecentesco e ottocentesco; egli sostiene che, per ottenere delle buone esecuzioni musicali, né l'una né l'altra ipotesi sono di per sé sufficienti. Per vedere che cosa occorrerebbe fare, dice Furtwängler, cominciamo a distinguere qual è l'opera del creatore musicale e qual è l'opera dell'esecutore musicale, che sono sicuramente due operazioni piuttosto diverse.

Il creatore è colui che scrive un pezzo di musica; parte evidentemente (vi riassumo le cose che dice Furtwängler) dal caos assoluto, cioè da una sorta di indistinzione assoluta delle possibilità di mettere assieme delle note, per arrivare all'opera formata, all'opera conclusa, scritta su una partitura, e compie queste scelte, che portano dall'indistinto al distinto, a partire da una improvvisazione (è il termine che usa). Questo direttore d'orchestra dice che tutte le forme musicali, persino quelle più chiuse (le forme musicali chiuse sono, per intenderci, la forma-sonata, che implica tutta una serie di passaggi, o ancora più la fuga, che comporta tutta una serie di regole

assolutamente ferree sulla conduzione delle varie voci che costituiscono il testo), così ferreamente regolate da regole, sono frutto dell'improvvisazione. Furtwängler dice questo come se niente fosse, come se fosse semplice capire come mai uno che scrive una fuga o una forma-sonata improvvisa, visto che ci sono delle regole che preesistono e che non sono certo improvvisate. Direi che per spiegarci questa improvvisazione anche all'interno della forma chiusa dovremmo ricorrere ad una concezione, diciamo, ciclica del tempo. Che l'improvvisazione realizzi se stessa all'interno per esempio di una fuga o di una forma-sonata sembra un paradosso, e invece credo che non sia affatto tale.

Incominciamo intanto col dire che improvvisare (queste cose non stanno scritte in Furtwängler, le aggiungo tra parentesi rispetto al testo) era un tempo un genere musicale propriamente parlando. Lo stesso Mozart era famosissimo per le sue improvvisazioni: improvvisare significa che lui andava al pianoforte e si metteva a suonare, senza che ci fosse nessun testo, inventando lì per lì ciò di cui si trattava. Quest'arte che era sviluppatissima nel '700 sparì quasi improvvisamente poco dopo la morte di Mozart, e forse prima ancora che Mozart morisse; comunque verso la fine del '700 già non c'era più quasi nessuno capace di compiere queste improvvisazioni. Al posto dell'improvvisazione in questo senso si sviluppò poi, all'inizio dell'800, un genere musicale che si chiamò l'improvviso, l'impromptu, come è scritto qualche volta: sono notissimi gli improvvisi di Schubert, i quali sono improvvisazioni per modo di dire, perché sono improvvisazioni scritte; si distinguono da altre forme musicali per una sorta di maggiore libertà compositiva, di maggiore libertà espressiva, nel senso che non hanno forme ferreamente regolate, anche se poi esistono sempre delle forme musicali piuttosto facilmente rintracciabili anche all'interno degli improvvisi. La domanda che mi ponevo prima è come

può un'improvvisazione generare se stessa in una forma chiusa, in una forma già predeterminata? Non è semplicemente un gioco di parole. Lasciamo per il momento in sospeso la questione, perché implica che, per affrontarla, ci riferiamo ad uno schema del tempo che non è uno schema lineare, ad una sola direzione. Se questa comunque è l'opera del compositore, che cosa deve fare invece l'esecutore che si trova la composizione già determinata, già scritta? Evidentemente l'esecutore non improvvisa, dice Furtwängler, perché il testo preesiste; non parte dal caos per arrivare alla forma, ma deve, cito letteralmente, "ricostruire la visione globale che guidava l'artefice": questo è il compito dell'esecutore.

Soltanto che il problema è, per l'esecutore, di ritrovare la forma globale che trovava l'artefice, laddove nella partitura non sta scritto da nessuna parte qual è la forma globale che guidava l'artefice; essa ci dà solo una collezione di numerosissimi segni, che indicano numerosissime note, variazioni di intensità sonora, crescendo e diminuendo, pianissimo e fortissimo, pause ecc.: la partitura non ci dice sicuramente qual è la visione complessiva. Se si parte dai particolari, da queste migliaia di segni che ci sono in una partitura, a che cosa si arriva? Si hanno evidentemente molte possibilità di scelta ma, a partire da queste pressoché illimitate possibilità di scelta che noi possiamo adoperare, ferma restando la fedeltà alla partitura, tutte queste possibilità di scelta sono giustificate?

Furtwängler dice assolutamente di no e dice testualmente: "Per un'opera musicale, tanto più quanto l'opera sia grande e complessa, v'è una sola concezione, una sola specie di interpretazione possibile, quella che, per essere giusta, si dimostrerà sempre anche la più efficace". Questa affermazione è piuttosto forte, perché che esista una interpretazione "giusta" non sta scritto da nessuna parte, in quanto ciò che il compositore prevede per l'esecutore sta scritto nella partitura e la partitura, a volerla leggere, si può

leggere in diversi modi.

Secondo Furtwängler il compositore non compone soltanto delle significazioni, ma crea anche delle significazioni che devono portare ad un senso e ad un solo senso, che risulterebbe essere l'unico vero senso di quella partitura; perciò una partitura può essere bene eseguita in quel senso, mentre può essere eseguita male, se è suonata in sensi diversi. Tutto il problema sta nel fatto che il senso non è scritto nella partitura, mentre vi sono scritte solo le significazioni. Solo che le significazioni, che hanno per definizione carattere metonimico, essendo una a fianco all'altra, non ci danno mai l'idea di un qualcosa di complesso; voi riconoscete subito l'esecutore incapace per il fatto che incomincia a suonare in un modo poi, per esempio, diminuisce la velocità o esegue gli stessi passaggi in modi diversi e cose di questo genere.

Poniamoci intanto una questione: si può non essere d'accordo con questa concezione di Furtwängler? Se voi interrogate dei musicisti probabilmente vi diranno che questa era un'idea un poco maniacale di Furtwängler; tuttavia io credo che se noi la escludiamo e diciamo che questa idea è falsa, alla musica si sostituisce un puro caos, nel senso che qualunque musica può essere suonata in qualunque modo. D'altronde è vero tuttavia che, se c'è l'esecuzione "giusta" (lo stesso Furtwängler scrive questo aggettivo tra virgolette), siamo per così dire nel campo delle idee, nel senso che nessuna esecuzione, ammesso che, come vuole Furtwängler, esista quella "giusta", potrà essere effettivamente questa: ci potranno essere delle ottime esecuzioni, che si avvicineranno molto a questa sorta di esecuzione ideale che sarà quella "giusta", mentre ce ne saranno altre che saranno sicuramente delle pessime esecuzioni perché saranno completamente fuori dal senso del pezzo musicale.

Ora, se l'esecutore parte dai dettagli mettendoli semplicemente assieme uno dopo l'altro, compie un'operazione che non è affatto quella della interpretazione

musicale: noi possiamo prendere la partitura della sonata K 330 di Mozart e incominciare a leggerla con una tastiera sotto le mani, ma questo non ci porta a dare una esecuzione della sonata stessa; questo ci porta semplicemente a dare delle rappresentazioni di significanti musicali, con le quali non giungiamo ancora a compiere una vera operazione musicale; invece, dice Furtwängler, la vera esecuzione deve essere una sorta di ricreazione, cioè deve partire di nuovo dal nulla e ricostruire l'opera nella sua forma originaria; insomma si deve "far finta" che l'opera non sia mai stata scritta e che la si esegua per la prima volta. Credo che sia indiscutibilmente vero che qualsiasi buona esecuzione musicale ci dà l'impressione di riscoprire, anche se conoscevamo già il pezzo, quale fosse la musica di quel pezzo stesso.

3.

Senonché come è possibile ricreare dal nulla un'opera musicale che è già composta in moltissimi dettagli? Dice Furtwängler, ponendosi questa domanda, che qui giungiamo ai confini di ciò che è possibile dire sull'argomento; qui passiamo nel campo di quel quid che Furtwängler chiama la musicalità dell'esecutore, sul quale non si autorizza a dare nessuna precisazione. D'altronde qualunque testo musicale voi leggate non vi dice essenzialmente nulla su che cosa sia eseguirlo effettivamente bene. L'esecutore deve conoscere questa sorta di globale concezione dell'opera, a partire dalla quale dovrà poi filtrare i dettagli, non deve partire dai dettagli per giungere ad una concezione globale, perché se compie questa seconda operazione non giungerà mai a dare una concezione unitaria del pezzo.

Che cosa intenda Furtwängler con questo "tutto" dell'opera, ve lo cito per curiosità. Dice: "Questo tutto che possiamo chiamare struttura, risultato di un evento psichico o come vogliamo, senza neppure approssimarci a ciò che davvero io intenda". Allora

questo tutto, questo qualcosa di globale, che l'esecutore deve cogliere nel pezzo musicale, è né più né meno che ciò che io chiamo il senso, anche se non ho ancora detto che cos'è: quel che è certo è che l'esecutore lo deve trovare per poter eseguire. Furtwängler, come di solito fanno i musicisti o comunque tutti quelli che si occupano di arti non verbali, come i pittori, gli scultori ecc., se la cava alla fin fine appellandosi alla musicalità, come dicevo prima, dell'interprete. Ma questo è per l'appunto una specie di gioco di parole che non ci insegna assolutamente nulla.

Io credo tuttavia - e se non lo credessi non avrei fatto un seminario come questo a partire dalla musica - che possiamo anche cercare di non fermarci alla musicalità, di non chiudere la questione del senso affidandoci alla genialità dell'esecutore, ma che possiamo tentare di andare un po' oltre sulla strada di determinare come e in che modo si può cogliere e articolare il senso. Del resto, se pretendo che sia possibile, l'esperienza della psicanalisi non è secondaria da questo punto di vista, perché è del tutto evidente che ciò che decide per esempio del modo in cui l'analista ascolta e interpreta un detto dell'analizzante non è semplicemente la lettera del detto; in altri termini non è la trascrizione del detto di una seduta d'analisi che mi dirà il cento per cento di ciò che quella seduta d'analisi comporta: c'è tutta un'altra serie di fattori che non sono relativi al detto, ma che sono relativi al dire, che consistono nella scansione, nella accentuazione di tutta una serie di cose impalpabili che Freud stesso diceva che riguardano il Takt, il tatto (ma il Takt è anche la misura musicale, in tedesco) dell'analista.

Inoltre credo che possiamo disporre di alcuni termini che possono in qualche modo chiarire ciò che Furtwängler ci indica senza riuscire a dirci di che cosa si tratta. Questi due termini sono prima di tutto quella sorta di tempo con lo schema fatto con una sorta di 8 orizzon-

tale (schema di cui vi avevo già parlato altre volte, sul quale ritorneremo a proposito della musica e sul quale, se non avete seguito i seminari degli anni scorsi, potete documentarvi nel Tempo etico, dove si parla di questa faccenda); in secondo luogo il senso come direzione, come direzione dell'agone, come prodotto essenziale di ciò che in un primo momento avevo chiamato antifantasma e che attualmente chiamerei più precisamente agone. Allora dovremmo cominciare a vedere se questi termini ci aiutano a capirci qualcosa di più a proposito di un pezzo musicale.

4.

Partiamo da una prima questione, alla quale suppongo che ci fermeremo questa sera (riprenderemo poi alcune cose a partire dalla prossima volta, dopo le vacanze). Questa prima questione è quella che vi accennavo già in precedenza, quando vi parlavo di questa improvvisazione che curiosamente porterebbe ad improvvisare delle forme chiuse, delle forme già predeterminate. In realtà il fatto che esistono delle forme chiuse e che esistono anche delle forme che non sono chiuse - che sono più libere, come si dice -, non comporta una grossa differenza, perché anche le forme cosiddette aperte in realtà non sono affatto più aperte delle forme chiuse. Cerco di spiegarmi meglio; facciamo un esempio più palpabile forse perché fatto con le parole; se un poeta scrive un sonetto, si tratta sicuramente di una forma chiusa, i versi sono otto e poi sei, non si può aggiungere un verso, non si può togliere un verso, questi versi devono avere le rime in alcuni posti piuttosto che in alcuni altri; esistono tutta una serie di limitazioni per cui la forma del sonetto è una forma chiusa. Il poeta può decidere di non scrivere affatto un sonetto, ma una poesia in versi liberi, come si dice stupidamente, cioè una poesia in cui i versi possono avere la lunghezza che gli pare, non ci sono rime o, se capitano per caso, tanto meglio. Si chiamano versi liberi con la scusa che non ci sono

regole predeterminate. In realtà se una poesia scritta in versi liberi è scritta senza nessun criterio, questa poesia risulta essere una poesia del tutto mancata. Una poesia scritta in versi liberi che abbia invece una sua precisa struttura risulterà una poesia in forma chiusa, anche se la forma chiusa non sarà quella del sonetto o della ballata o della canzone.

Cerchiamo dunque di capire che cosa sarebbe questa improvvisazione. Teniamo pure da parte quel concetto che potremmo accostare a questo dell'improvvisazione che una volta andava molto di moda, e che è quello dell'ispirazione, se adesso vogliamo ancora utilizzare questo termine, in realtà non è altro che il meccanismo stesso dell'improvvisazione. L'improvvisazione in realtà è che a chi crea qualche cosa viene una certa idea, diciamolo proprio in termini molto correnti. Lasciamo sul vago per il momento questo termine "idea", anche perché l'idea musicale, visto che parliamo di musica, può essere anche un'idea piuttosto vaga, che poi il musicista precisa scrivendo il pezzo. Se uno non è un musicista può avere anche un'idea musicale, solo che poi, quando si mette a suonarla su uno strumento, questa idea musicale resta un'idea di cinque o sei note, oppure di venti, ma non diventa un pezzo musicale complessivo.

Per creare della musica dunque bisogna saperla manovrare, bisogna sapere manovrare i significanti musicali e saperli manovrare significa non metterli assieme come una sorta di accozzaglia ma secondo alcuni criteri, e anche nonostante alcuni criteri. Tutto sommato quello che si ha a livello di questi criteri di una supposta grammatica musicale, che qualcuno negherebbe anche che ci sia (ma io non sono fra questi qualcuno), in realtà non è poi tanto: esistono alcune ottave di note, esistono delle regole armoniche, dei ritmi più o meno predeterminati e degli elementi melodici, tutte cose piuttosto astratte che, se restano astratte, non producono sicuramente un pezzo musicale. Dire che al compositore che inizia a comporre un pezzo

musicale viene un'idea, significa che questa idea non è astratta, ma ha una sua funzione musicale, ha un suo sviluppo musicale.]

Ma che cos'è allora un'idea musicale, visto che l'improvvisazione musicale, nel senso in cui ne parla Furtwängler, dobbiamo intenderla a partire da questa idea? Non è facile definirlo, non è neppure detto che chi scrive musica lo sappia. Del resto avevamo avuto anche qualche difficoltà ad intendere che cos'è il significato della musica. Per l'idea non dovrebbe essere più semplice. Il significato di un certa nota è, come ricorderete, il concetto che corrisponde a quella nota oppure a quella serie di note o a quell'accordo o ad un certo tratto del pezzo musicale; è il significato che viene assegnato a quella nota o a quell'insieme di note da alcune regole determinate da poche leggi musicali, che variano a seconda del sistema scelto. Ripeto che è del tutto evidente che all'interno del sistema tonale classico del Settecento ci sono alcune regole che sostengono sia la composizione che l'ascolto. Se però i significati di una singola nota o di un singolo accordo noi li possiamo cogliere piuttosto facilmente, il significato di una composizione intera in realtà è già molto più difficile da cogliere. In qualche modo io cercavo di suggerirvelo la volta scorsa a proposito della sonata K 330, dicendo che è qualcosa sul genere "noi scherziamo sopra un abisso". E' questa, propriamente, l'idea della sonata K 330? Direi sicuramente di no, perché questo "noi scherziamo sopra un abisso" potrebbe essere l'idea anche di più della metà della musica di Mozart. In realtà quale fosse per Mozart l'idea di partenza è difficile dirlo, perché Mozart non prendeva appunti preliminari, che poi organizzava e ristrutturava, ma spesso completava tutto il pezzo in mente, dopodiché se lo trascriveva per intero senza praticamente fare nessuna correzione, il che non vuol dire che il pezzo gli risultava immediatamente fatto come per una sorta di miracolo.

Quel che io penso a proposito della musica è che l'idea non sia necessariamente un gruppo di suoni

determinati ma, diciamo, una sorta di atmosfera, cioè qualche cosa come un nucleo di senso che, per quanto sia ridotto, deve già avere in sé la possibilità di diventare significazione, cioè di poter scegliere le significazioni musicali che poi dovranno portare l'esecutore a riprodurlo musicalmente nell'esecuzione stessa.

→ Allora, che cosa può essere questo nucleo di senso, come possiamo intenderlo? Direi prima di tutto che non si tratta di questa o quella nota, perché la scelta di questa o quella nota dovrebbe sorgere da questa idea che sarebbe, per così dire, premusicale, essendo poi per un altro verso anche il colmo della musicalità. Lo chiamerei tanto per intenderci una movenza, dicendo che con questa movenza, con questo attacco, il senso precede e genera la significazione. Se dico movenza non voglio dire che si tratti di un movimento: il movimento non è ancora effettuato, ma questo "come se" è valido solo dal di fuori, per qualcuno che guardi la cosa esternamente. In realtà, prima ancora di cominciare, il movimento è già concluso. Tutto ciò può sembrare una specie di abracadabra e di gioco di parole. Cerchiamo di spiegarci meglio.

Se eravate qui quella volta che avevo parlato di quel rilievo in cui ci sono sei giocatori che giocano a pallone, un rilievo greco della fine del periodo arcaico, ricorderete che c'è ad una estremità, cioè all'estrema sinistra di chi guarda, un giocatore che tiene una palla appoggiata su una mano: questa palla evidentemente non è ancora partita, è ancora lì, e c'è il braccio che si tende per lancia-la; in realtà non c'è nessun movimento, perché il rilievo, essendo di pietra, sta fermo lì da diversi secoli. Nel frattempo però gli altri cinque giocatori sono già tutti in movimento, perché devono cercare di cogliere la palla: ecco, per movenza intendo questa sorta di movimento che non è ancora effettuato, ma che predetermina un movimento che sarà effettuato in un secondo momento. Se il disegno di questo bassorilievo è un disegno

riuscito, nel senso che dopo più di duemila anni se ne parla ancora in tutti i libri di storia dell'arte, evidentemente è perché anche il movimento di questa palla, di cui un osservatore distratto non si accorge neppure, perché è minuscola, ed è all'estremità del rilievo, prima ancora di cominciare è già stato concluso. Nella movenza il tempo non è ancora trascorso ma è già, per così dire, determinato. Nella movenza siamo al di qua del tempo. In altri termini il tempo scaturisce dalla movenza più di quanto la movenza non sia una organizzazione del tempo. Se noi riflettiamo un attimo su questo rapporto fra la movenza e il tempo cogliamo forse per la prima volta qualche cosa che costituisce l'essenza di un fatto musicale. ←

Qualcuno, un certo Marius Schneider, che ha scritto alcune cose sulla danza e sulla musica, diceva che il ritmo è un movimento. Naturalmente quando si sente un ritmo, tutti noi siamo portati a muoverci secondo quel ritmo, che si svolge attorno ad un punto che è fuori del tempo. Questa formula può sembrare piuttosto curiosa, perché se c'è qualche cosa che ci dà l'impressione che il tempo veramente ci prende è proprio il ritmo.

In che senso allora il ritmo sarebbe fuori del tempo? Cominciamo col dire che il ritmo è fuori del tempo cronologico, perché una scansione veramente cronologica come quella del metronomo non ci dà assolutamente nessuna idea di che cos'è un ritmo. Come pensare dunque il ritmo? Potremmo fare un esempio: se noi prendiamo un metronomo, che ci dà dei battiti tutti uguali a seconda dell'andare e venire dell'asticciola (mettiamo che questi battiti siano tutti delle semimini-me), noi al pianoforte, su quei battiti, possiamo suonare dei ritmi completamente diversi: possiamo suonare il tempo di valzer, il tempo di mazurka, un quattro quarti, un dodici ottavi, un vattelapesca qualunque, e il metronomo continuerà a darci il tempo che noi avremo stabilito. In altri termini la semplice divisione temporale non ci dice nulla dell'accentuazione in cui consiste il ritmo. ritmo

Che cosa distingue allora il ritmo? Evidentemente non la distinzione di pezzi di tempo tutti uguali; è qualche cosa dell'accentuazione del movimento nel fare musica: è questo che intende lo Schneider dicendo che il ritmo è una sorta di movimento attorno ad un punto fuori del tempo. Questa resta una metafora, ma vediamo di precisare la questione. Il fatto è che la lingua ci porta a pensare il tempo come una sorta di continuum tutto uguale, che scorre costantemente qualunque cosa si faccia. Ciò che ci porta a pensare il tempo in questo modo sono questi aggeggi maledettissimi che si chiamano orologi, che ci danno l'illusione che ci sia un movimento costante, continuo, di una lancetta attorno ad un quadrante.

5.

Ora: che cos'è il ritmo? Il ritmo nessun orologio ce lo potrà mai rivelare. La parola greca da cui deriva "ritmo", che è ῥυθμός o ῥυθμός, non sono andato a controllare su qualche dizionario etimologico se ha qualcosa a che vedere con ῥύω, con il verbo che significa "scorrere", come suppongo. Ma anche se non è vero che ha etimologicamente a che fare con questo, prendiamolo come gioco di parole; ha comunque a che vedere con lo scorrere, ma non con uno scorrere qualsiasi. Se aprite il rubinetto di casa e lasciate versare l'acqua, è difficile che questo scorrere continuo vi dia l'idea di un ritmo.

Non so se il testo più antico in cui compare questo termine ῥυθμός sia quello che vi citerò. Può darsi che il termine ci sia anche prima di Archiloco, in Omero. Comunque, vi leggo la traduzione di tutto il frammento:

"Cuore, cuore mio confuso da pene senza rimedio,
riprenditi! Resististi ai tuoi nemici, opponi loro un
[petto robusto,
non piegarti, non cadere nelle insidie dei malvagi.
Vincitore, non esultare con orgoglio;
vinto, non gemere prostrato nella tua casa.

Gusta il tuo successo, piangi i tuoi insuccessi,
[ma non troppo:
riconosci quale ritmo possiede gli uomini."

Allora cosa ci sta a fare questo ῥυθμός, questo ritmo in questo testo? Il ritmo interviene qui in una concezione assolutamente etica, come è del tutto evidente da questo "non troppo", che introduce quella concezione della σωπρροσύνη, della moderazione, che è una dimensione etica particolarmente cara alla Grecia antica. Il ritmo possiede gli uomini: Archiloco non dice che gli uomini creano il ritmo, ma dice che gli uomini, per agire eticamente, devono adeguarsi, secondo questo "non troppo", al ritmo che li possiede. In altri termini, il ritmo è generatore di soggettività, non la soggettività è generatrice di ritmo. Ritmo, per esempio, può essere, se vi sedete in riva al mare a sentire lo scorrere delle onde sulla sabbia o sugli scogli, l'avvicinarsi di questi rumori. Il rumore delle onde sulla riva è un rumore ritmico, anche se questo avvicinarsi non è propriamente sempre identico (l'intervallo fra un'onda e la successiva può essere anche un po' diverso).

Voi potreste dire che il ritmo è il rapporto fra una serie di rumori e un tempo identico: ma se vi mettete a vedere quante volte le onde vanno a sbattere su una spiaggia, questo rapporto vi dà un numero, non vi dà in realtà un ritmo. In altri termini, la semplice scansione numerica non vi introduce a che cos'è il ritmo. Se ci sediamo in riva al mare ed ascoltiamo il suono delle onde sulla riva, in realtà non c'è assolutamente nulla che ritorna uguale ad intervalli uguali: le onde sono una diversa dall'altra, gli intervalli sono tutti uno diverso dall'altro.

Cerchiamo di ascoltare, dunque. Che cosa succede? In principio possiamo credere che il ritmo sia semplicemente questo avvicinarsi nel tempo, a misure più o meno uguali, di una serie di suoni o di rumori. Ma se incominciamo ad ascoltare essenzialmente il

suono (credo che sia un'esperienza che tutti voi potete aver fatto), questo avvicinarsi di suoni, questo sciogliersi delle onde sulla spiaggia, in realtà, se noi stiamo a sentirlo, cresce, c'invade fino a svuotarci, a toglierci qualunque pensiero, sino a riempire per così dire tutto l'orizzonte di questo niente che si viene a ripetere sulla sabbia. Se noi stiamo a sentire questo ritmo senza pensare ad altro in quel momento lì, ma lasciandoci attraversare da questi suoni, resteremo come in una sorta di vuoto, in cui risuona il ritornare di questo rumore sempre diverso, che cresce e ci riduce, come dicevo prima, ad una sorta di cassa di risonanza della sua voce.

Diciamo che se questa esperienza, che tutti possono aver fatto, può essere un'esperienza di godimento, sicuramente non è di godimento fallico. In definitiva che cos'è un godimento fallico? Un signore che mi veniva a trovare mi diceva una volta, descrivendomi questo godimento, che tutto ciò che gli interessava, nella fantasia, era che ci fossero delle donne eccitate all'idea del suo pene e di mettere a disposizione, diciamo così, di queste donne, assolutamente strabiliate da questo suo pene, tale marchingegno. Tutto il godimento del Tizio consisteva nel far partecipare queste signore al godimento di questa parte del suo corpo. Questa descrizione, detta in termini piuttosto grossolani, perché il signore la diceva con uno stile molto migliore, mi sembra la descrizione essenziale di che cos'è un godimento fallico. Il godimento che possiamo sentire ascoltando il ritmo delle onde o ascoltando della buona musica non credo che sia un godimento di questo genere, per quanto riguarda perlomeno l'ascoltatore. Credo che sarebbe forse più prossimo a quell'altro di cui nessuno sa mai dire nulla, che sarebbe, secondo il nostro amico Lacan, quello femminile, perlomeno a quell'altro godimento che le donne avrebbero in più, secondo Lacan, rispetto agli uomini. In un certo senso è curioso il fatto che nessuna donna abbia mai composto una grande musica, di quelle che si sentono eseguire, dal momento che in realtà ascoltare musica

è un qualcosa di femminile, dal momento che per ascoltarla bisogna essenzialmente ridursi a questa sorta di cassa di risonanza in cui la voce stessa della musica viene ad invaderci e per così dire a cancellarci.

Ora questo moto delle onde che cos'è? Si tratta evidentemente di un movimento, non di una movenza, perché le onde che risuonano effettivamente si muovono. Possiamo dire che è semplicemente un moto ripetuto? Direi che non si tratta dello stesso moto ripetuto in modo più o meno uguale sempre per un'altra volta, perché questo risulterebbe semplicemente noioso; dopo tre secondi di rumore delle onde ce ne andremmo a sentire qualche altro rumore; ma si tratta della ripetizione sempre della stessa cosa. In altri termini ogni volta che il rumore si produce nel ritmo, si tratta di un puro evento generatore del tempo, beninteso non di quello degli orologi, che nel frattempo continua a passare tranquillamente senza che noi ce ne accorgiamo, ma del tempo del canto, di quella sorta di fuoriuscita dal tempo che la musica produce (e qui beninteso sto prendendo una musica proprio elementare, una musica assolutamente naturale, che però noi possiamo sempre ascoltare come se fosse effettivamente una musica). E' come se l'attimo di questo evento fosse uguale alla totalità del tempo, è come se ciò che ritorna nel ritornare ritmico non fosse un istante temporale all'interno di una serie temporale continua, ma ogni volta il prodursi di tutto il tempo, l'annullarsi di tutto il tempo. In altri termini è qualcosa dell'ordine di quello che Nietzsche chiamava l'eterno ritorno.

cf. Proust

Ma sospendiamo per un attimo queste considerazioni cosmico-temporali e torniamo a questo frammento di Archiloco, in cui il poeta parla al suo cuore, parla a se stesso. $\delta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ non è propriamente il cuore, è una sorta di fumus (la radice di $\delta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ è quella del latino fumus), indica piuttosto il furor, il coraggio, lo spirito guerriero. Si tratta di un frammento in cui Archiloco parla come combattente, con le spade e gli scudi, parla al suo cuore e gli dice: non soffrire,

perché le tue pene, i tuoi dolori, non sono altro che un effetto del ῥυθμός, del ritmo, dello scorrere, dello scorrere divino, dovremmo dire, poiché di questo si tratta, cioè del ritmo che ha, ἔχει, che possiede, che genera gli uomini, dal momento che gli uomini, nella misura in cui sono presi nel ritmo, nel ῥυθμός che li genera, sono qualcosa di più che dei meri esseri parlanti; perché se gli esseri umani fossero semplicemente degli esseri parlanti, se non potessero giungere a qualche cosa che è un po' al di qua e un po' al di là del fatto di parlare, i parlesseri di cui parlava Lacan sarebbero in definitiva una specie di sterminato formicaio, in cui passerebbero delle informazioni senza nessuna sbavatura, senza nessuna creazione di qualcosa di nuovo.

Se il ritmo possiede, ha, ἔχει, la soggettività, in realtà il creatore, il compositore, per esempio, nel caso del compositore di musica, è piuttosto lui il creato della sua creazione. In questo senso dicevo prima che c'è qualcosa di metafisicamente femminile nel rapporto fra il soggetto e la musica. Il creatore della musica è, dicevo, il creato, perché è visitato da una idea che egli poi si incarica di trascrivere in una partitura.

Allora da dove sorge, da dove nasce il ritmo? E' del tutto evidente che il ritmo non sorge semplicemente da un fatto fisico; è del tutto evidente che il semplice andare su e giù delle onde sulla spiaggia non sarebbe effetto ritmico, se non ci fossimo noi ad ascoltare questo rumore delle onde in senso ritmico. Tanto è vero che possiamo anche passare in riva al mare per altri motivi, senza stare a pensare al ritmo delle onde. Allora questo ritmo da dove viene? Fatelo venire da dove volete voi, metteteci il cosmo, metteteci l'Altro, metteteci Dio, e vedremo più tardi che questa ultima ipotesi è quella che rischia di promettere qualche cosa di più costruttivo, vedremo poi perché.

In questo momento non c'importa di capire da dove viene il ritmo: quel che è certo è che il ritmo sorge

al di fuori del soggetto e che trova nel soggetto stesso una sorta di cassa di risonanza. Credo che da questo punto di vista il ritmo sia una sorta di dato di partenza assoluta della musica, perché se è vero che nella musica esistono tre dimensioni grosso modo essenziali, che sono il ritmo la melodia e l'armonia, è anche vero che l'armonia in definitiva si riduce ad un rapporto fra una serie di fatti melodici (l'armonia non è altro che il risultato della polifonia, cioè del mettersi assieme di più linee melodiche); e d'altra parte è anche vero che la melodia stessa è in realtà un fatto ritmico, prodotto dalla oscillazione delle particelle della atmosfera, che si trasmettono all'udito come suoni: qualunque rumore, qualunque fatto fonico si può semplicemente tradurre con una sorta di oscillazione su un asse cartesiano. In altri termini il ritmo è il principio stesso della musica, anche nella sua dimensione armonica e melodica, e la musica comincia da un movimento generato da un tempo che è esterno al tempo lineare, da un tempo che è ciò che viene prodotto dall'evento.

Per concludere il seminario di questa sera vi racconterei una mia memoria infantile. Non è per fare le mie memorie, ma perché è una questione un poco curiosa, che mi è venuta in mente mentre preparavo questo seminario. Sta di fatto che io nella mia infanzia ero cresciuto in una famiglia che era assolutamente amusicale, nel senso che non c'era nessuno strumento, nessuno sapeva la musica e nessuno l'ascoltava: se non era per la radio, le cose musicali non esistevano. Una volta mi capitò di sentire alla televisione la famosa Marcia trionfale dell'Aida, che ha un ritmo assolutamente scandito e assolutamente trascinate. Questa musica mi piacque moltissimo e siccome non c'erano giradischi in circolazione in quel periodo nella casa in cui mi trovavo, mi posi la questione: come faccio adesso a non dimenticarmi questa musica? Mi posi la questione di come cavolo si può fare a scrivere la musica, dal momento che non sapevo che esistesse una scrittura

musicale (ero ancora piuttosto piccolino). Mi posi la questione di come inventare una scrittura per la musica, cose che non era mica tanto semplice, dal momento che non sapevo come era fatta la musica. E dal momento che volevo fermare il ritmo, perché mi sembrava la cosa più immediata, più facilmente coglibile di questa marcia, che era un fatto segnatamente ed essenzialmente ritmico, provai a scrivere questa marcia in un modo che forse vi può sembrare piuttosto cretino, ma che poi forse tanto cretino non era. Siccome non sapevo che esistevano le note e non sapevo che queste note sono distinte e non sapevo di conseguenza riconoscerle, pensai che si poteva scrivere la Marcia trionfale con una specie di linea continua oscillante, che era molto simpatica da fare. Solo che c'era il piccolo inconveniente che, se poi non mi ricordavo più la musica, non sarei mai riuscito a risalire dalla linea alla musica.

Questa cosa è piuttosto cretina, ma non lo è poi tanto, perché se noi prendiamo quella linea, essa aveva due pregi piuttosto importanti (a parte il fatto di avere il difetto di essere assolutamente intraducibile e quindi di non essere una scrittura che mi permettesse di ricordare la musica). Questi pregi erano che, senza saperlo, avevo scoperto qualche cosa di piuttosto importante. In realtà se io avessi potuto scrivere quella linea lì secondo una precisione matematica, la mia trascrizione, la mia scrittura della musica, sarebbe stata molto ma molto più precisa e dettagliata di qualunque partitura con le note fatte in nero, con le minime e le semiminime: sarebbe stata né più né meno che il solco di un disco. Quindi anche se non avevo nessuna idea di che cosa fosse l'acustica, l'idea di partenza era quella di tradurre la musica di un moto in un linea oscillante attorno ad un asse, che sarebbe stata la scrittura non solo della musica di Verdi, ma anche di quella precisa esecuzione musicale, cioè una sorta di disco registrato. I dischi del resto sono fatti con un marchingegno così: c'è una linea

che va su e giù e che l'ago percorre riproducendo il suono.

Avevo inventato inoltre addirittura la scrittura di per sé, perché Lévi-Strauss, se non mi sbaglio nel Pensiero selvaggio, parla della prima scrittura come di un marchinegno che è fatto né più né meno che come una specie di linea che va su e giù senza significare assolutamente nulla, ma che stabilisce una sorta di differenza. E' evidente che, se si potesse effettivamente scrivere la musica come io avevo pensato quella volta di scriverla, non ci sarebbe il problema dell'interpretazione. Non ci sarebbe perché l'autore scriverebbe la musica né più né meno che come deve essere eseguita, cioè scriverebbe quella unica e sola vera interpretazione, quell'interpretazione "giusta" di cui parlava Furtwängler. Invece disgraziatamente, visto che noi esseri umani non siamo così acusticamente perfetti da poter scrivere una linea fatta in quel modo lì, nessun compositore può scrivere immediatamente il senso da dare ad un pezzo musicale. Purtroppo la mia invenzione di quella volta era così perfetta, che non poteva servire assolutamente a nulla.

Tuttavia se vi ho raccontato tutto ciò è anche per dirvi che ascoltare la musica, suonare la musica e creare la musica sono tre operazioni che si riducono in definitiva ad una sola. In altri termini, se voi ascoltate effettivamente un pezzo di musica, la ascoltate solo se in quel momento, nonostante il fatto che ci sia qualcuno che la esegue, nonostante il fatto che ci sia stato qualcuno che l'ha composta, siete voi ad eseguirla e a comporla.

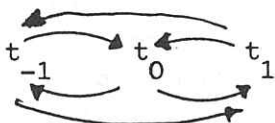
Paodva, 19 dicembre 1986.

VII.

Comporre, eseguire

La volta scorsa avevo cominciato a porre alcune questioni nella direzione del senso a partire dalla musica leggendovi alcuni pezzi di un testo di Furtwängler. Questo testo ci aveva posto tre questioni. La prima, che avevamo già iniziato a delineare, era quella di in che senso è possibile parlare di improvvisazione a proposito della creazione musicale, soprattutto quando le forme musicali sono chiuse; la seconda questione era quella dell'esecuzione, la terza era quella del senso. Questa sera vorrei cercare di concludere sulla prima e fare alcuni accenni sulla seconda, rinviando la questione del senso al seminario di giovedì prossimo.

1.



Alla lavagna vi ho scarabocchiato questo marchingegno che spero vi risulti familiare dal momento che è uno schema che ho già utilizzato in questo seminario e anche nel libro che è uscito qualche mese fa. Questa sera mi pare che questo marchingegno, che scritto

così può sembrare una cosa molto astratta, o semplicemente uno schema grafico, ci possa risultare piuttosto utile a delineare la soluzione delle prime due questioni, quella dell'improvvisazione e quella dell'esecuzione. Facciamo dunque l'esempio di un compositore che si metta a comporre un certo pezzo di musica e nel momento in cui comincia a comporre situiamolo nel tempo t_0 , nel momento centrale di quello schema, in cui possiamo dire che gli viene l'idea a partire dalla quale verrà poi composto, man mano, l'intero pezzo. Il momento in cui viene in mente l'idea non è, evidentemente, un tempo da situare su un tempo lineare, non ha nessuna importanza che questa idea gli venga alle tre meno un quarto o alle sette meno venti, ciò che importa è il tempo costitutivo dell'invenzione musicale stessa; in un certo senso potremmo dire che l'idea, se è effettivamente un'idea musicale, era in qualche modo già lì da sempre e continuerà ad essere sempre lì finché il pezzo verrà suonato, ascoltato o letto. Potremmo dire che per colui che scrive un pezzo musicale si tratta di passare dal senso, che in qualche modo possiamo pensare che preesista alla invenzione (nel senso dell'andare a trovare le note), al significante: possiamo dire, con una sorta di schematizzazione che non pretende di essere la descrizione di ciò che realmente accade, che, per colui che crea il pezzo musicale, si tratta di passare dal senso al significante piuttosto che non viceversa: è un po' assurdo pensare che un compositore parta da significanti musicali che sarebbero pressoché infiniti; questi significanti devono essere già scelti a partire da un qualcosa, da una idea che il compositore vuole mettere per iscritto, passando dunque dal senso alla significazione. Naturalmente ripeto e sottolineo che questa è una semplificazione; in realtà se dovessimo andare a vedere come sorge un pezzo musicale non avremmo mai, neanche se avessimo qui Wolfgang Amadeus Mozart in persona, la possibilità di seguire tutti gli sviluppi di questa insorgenza del pezzo musicale stesso, perché evidente-

mente il tessuto che viene ad emergere in un certo pezzo (ma questo che vi dico del pezzo musicale si potrebbe dire per un quadro, per una poesia, per qualunque altra forma artistica) viene da tanto lontano che sicuramente neppure l'autore sarebbe in grado di raccontarci da dove.

Dobbiamo dunque supporre che il senso, che abbiamo posto come precedente alla significazione, e che abbiamo chiamato molto vagamente l'idea, precede e genera il concetto a partire dal quale si scriverà poi la musica; nel senso è già inclusa la possibilità delle significazioni che poi verranno scelte dal compositore. Per un altro verso possiamo anche dire tuttavia - e perciò, ripeto, quello che dicevo prima è semplicemente uno schema - che se non disponiamo già delle significazioni l'idea o semplicemente non viene, o, anche se viene, rimane molto vaga e non saremmo mai in grado di metterla in iscritto. In quest'altro senso potremmo dire, come Lacan ha ripetuto sempre, che la significazione precede necessariamente il senso. Basti pensare al fatto che se io mi metto al pianoforte una idea magari mi può anche venire, mettendo assieme quattro note, ma poi che da questa idea io riesca a tirar fuori una sonata o qualcosa che sia effettivamente musica è estremamente difficile, per il fatto stesso che non ho dimestichezza con le significazioni e con i significanti musicali.

Sul senso avevamo detto la volta scorsa, se ricordate, che è una movenza, cioè una capacità di muoversi delle significazioni. Ora, che le significazioni (con il termine di significazione stiamo intendendo qui tutto ciò che ha a che fare con quello schema a quattro livelli che andava dalla rappresentazione del significante al significato del significante musicale) che le significazioni possano muoversi, possano entrare in movenza, e che quindi dalle significazioni si possa giungere a fare un qualche cosa che abbia la struttura di un pezzo di musica, implica che queste significazioni siano già in partenza traducibili e già tradotte nel

ritmo, nel ritmo in quanto elemento cruciale, nel senso in cui ve ne parlavo la volta scorsa citandovi i versi di Archiloco, nel ritmo come elemento fondamentale della musica. Infatti in esso si risolve in ultima istanza sia la melodia che è data da un moto ritmico (il suono stesso è dato da un moto ritmico che possiamo schematizzare con una linea su due assi cartesiani), sia si conseguenza anche l'armonia.

Che le significazioni musicali siano già tradotte nel ritmo e cioè in un tempo che abbiamo chiamato fuori del tempo, seguendo l'indicazione data da Schneider, che abbiamo chiamato t_0 e che quindi è esattamente quel tempo che sta al centro nello schema e che non a caso sta al centro, segnalato come t_0 come se fosse un tempo non cronologicamente durevole, tutto ciò non è appunto un caso. Il tempo fuori del tempo, se mi consentite il paradosso, è per così dire il puro presente; se noi concepiamo il presente nella sua purezza non concepiamo il presente come un tempo, tanto è vero che quando Agostino, nelle Confessioni, comincia a riflettere sul tempo, a partire dalla monodirezionalità della freccia del tempo, si ritrova tra le mani un presente che gli svapora del tutto, che non riesce più ad afferrare. Naturalmente questo ragionamento di Agostino è del tutto errato dal punto di vista di una fenomenologia del tempo, perché il tempo come puro presente non sussiste, perché il tempo non ha una struttura lineare, ma una struttura ricurva, che è quella che ho cercato di scrivere alla lavagna. Se la riflessione di Agostino è così chiaramente, palesemente errata da un punto di vista della fenomenologia del tempo, è perché il puro presente, questo tempo fuori del tempo, che costituisce il nocciolo intorno a cui oscilla quel movimento in cui consiste il ritmo, contiene in sé già il fluire, contiene in sé già il ritmo, lo scorrere, cioè la capacità del tempo di generarsi. In altri termini non dobbiamo partire dalla linearità del tempo per trarre il presente, come fa Agostino, ma possiamo partire da un tempo

fuori del tempo per trarre da questo lo scorrere ritmico del tempo. Scusate se sembra un gioco di parole, in realtà credo che le cose stiano precisamente così. La movenza, in altri termini, è già il tempo prima del tempo, è già la capacità di generare il tempo prima del tempo degli orologi, è, in altri termini, il ritmo.

Credo che l'opera nasca in questi termini, cioè con una movenza che bisogna tradurre in significanti, anche se i significanti, di per sé, in quanto sono significanti musicali e non significanti di altro genere, sono già significanti che si prestano a questa movenza. In altri termini nella musica, nell'esperienza della musica - sia nel momento in cui il compositore va a scrivere le sue note su di un pezzo di carta, sia in quello in cui il pianista va ad eseguire un concerto in una sala, sia nel momento in cui noi andiamo a sentire un concerto o quando volete voi - ci sono più tempi che vengono a coincidere. Almeno questa è la visione che noi ne abbiamo dall'esterno; in realtà il processo è precisamente il contrario, perché c'è un processo che si genera. Per dirla in altre parole, il tempo t_0 , il tempo fuori del tempo, contiene già il dopo, è già il tempo lineare all'interno del quale verrà a svolgersi poi il pezzo di musica. Poiché in realtà che cosa c'è prima? Mettiamo che siamo andati a sentire un pezzo di musica; che cosa c'è prima che il pezzo incominci e che cosa c'è dopo che il pezzo è finito? Semplicemente il silenzio? In realtà le cose non sono affatto così facili. Quando noi andiamo ad un concerto, prima che il concerto incominci, questo silenzio che precede l'inizio dell'esecuzione musicale non è affatto un silenzio comune, non è affatto un silenzio come tutti gli altri, è un silenzio che è già determinato dall'attesa del pezzo che verrà a seguire, e il silenzio che segue all'ultima nota non è affatto un silenzio come tutti gli altri, ma è determinato dal pezzo che abbiamo udito. In altri termini, se io vado al pianoforte come ho fatto un'altra volta

a suonare la sonata K 330 questo mettersi a suonare questa sonata crea un tempo, non quello degli orologi, che evidentemente è un tempo assolutamente indifferente a tutto ciò che accade, ma il tempo ritmico. Se qualcuno va al pianoforte a suonare questo pezzo, tutti quelli che ascoltano cascano dentro questo tempo, che viene creato ogni volta dalla musica che si va ad ascoltare. Non solo ci casca dentro colui che ascolta, ma evidentemente ci casca dentro colui che suona, come dobbiamo supporre che ci sia cascato dentro chi l'ha composta, quella sonata. Quindi creare il pezzo, inventare, andare a scrivere la K 330, come ha fatto il nostro amico Mozart, devono avere le stesse leggi. In altri termini ci deve essere una sorta di movenza di base a partire dalla quale è venuta a crescere la sonata stessa. Possiamo, se vogliamo, individuare un ritmo di base, un movimento di base all'interno della sonata che si traduce in alcune significazioni privilegiate, che sono privilegiate nella misura in cui immediatamente, o perlomeno, se non immediatamente, più immediatamente di altre, riflettono la movenza stessa a partire dalla quale la sonata è stata scritta. Sto riuscendo a spiegarmi o sto dicendo solo un gioco di parole?

E. MACOLA: - Per me è difficilissimo seguirti, non ho nessun punto concreto a cui attaccarmi e attaccare tutto il ragionamento che fai.

Allora facciamo un esempio; quando uno va ad un concerto di musica a sentire un concerto del signor Tal dei Tali che suona, mettiamo, il pianoforte, sa già che sentirà dei pezzi per pianoforte e non dei pezzi per tromba; se va a sentire dei pezzi per tromba ci va con tutta un'altra attesa; inoltre sa già chi è l'esecutore e sa già se è un esecutore noto, reputato per la sua bravura o se è un illustre sconosciuto, e questo implica già una sorta di atteggiamento (sto facendo pura psicologia da rivista di psicologia), ci va con una certa attesa connessa con l'esecutore, non solo, ma sa già quale è il programma, per cui è diverso se va a sentire un programma di musiche

di Bach o se va a sentire un programma di musiche di Schönberg o di Beethoven. Ci sono delle attese diverse: questo vi dice che il tempo prima di andare al concerto è già determinato dal concerto che si andrà a sentire; anche se questo concerto non l'abbiamo sentito, ci sono già delle significazioni che innescano una sorta di attesa. Sto dicendo che la stessa cosa che vale per noi che andiamo al concerto deve valere per il compositore che inizia a scrivere il pezzo per pianoforte; in altri termini, quando Mozart ha cominciato a mettersi nella sua testa la sonata K 330, questa non esisteva, tuttavia in qualche modo dobbiamo supporre che esistesse già nel momento in cui lui la va a creare. Sembra un paradosso dire che esisteva una cosa che non esisteva, ma chiunque crei qualche cosa vi può dire, se ci riflette un attimo, che questo paradosso è la pura descrizione di come si crea. Qualunque autore parli della creazione artistica ve ne parla come di un qualcosa che, chissà come, si riflette immediatamente nella testa del tizio, come se ci fosse stata già.

E. MACOLA: - Ma come si riflette? Come significazioni o come senso?

2.

Ecco, è qui il problema. L'ipotesi che avevo fatto prima è che in un primo momento possiamo supporre (è una supposizione, nel senso che non sto pretendendo di dare una descrizione, sto facendo uno schema) che esiste una sorta di movenza, cioè un senso prima della significazione, che il compositore deve tradurre in cose che si possono scrivere. La movenza di per sé non si può scrivere. Quando ha trovato le significazioni che possono tradurre, secondo lui, nel modo migliore la movenza di partenza, la sonata può essere scritta. Nel caso di Mozart, che sappiamo che era un tizio che componeva tutto nella sua testa e poi andava a scrivere in mezz'ora una sonata che dura più o meno

mezz'ora, tutto questo processo si compiva astrattamente, senza ricorrere a pezzi di carta. Se facciamo invece l'esempio di Beethoven, che prendeva appunti e li correggeva (abbiamo montagne di appunti di Beethoven), la cosa si svolgeva del tutto diversamente. Ci sono anche compositori come Strawinskij, che aveva un problema con la composizione, per cui la mattina si alzava, andava al pianoforte e andava a tastare i tasti, pensando che qualche cosa sarebbe saltato fuori. In apparenza sembra che Strawinskij parta dalle significazioni, mentre Mozart sembra che parta dal senso, ma le cose non stanno così, perché di tutte le significazioni che Strawinskij poteva trovare sul pianoforte, trecento milioni di queste significazioni saranno andate gettate via, perché non erano quelle che gli importavano per tradurre la musica che voleva scrivere.

Non esistono nella musica, in quanto musica, cioè in quanto linguaggio che deve essere compreso (perché un pezzo musicale che non venisse compreso da nessuno non verrebbe nemmeno scritto) delle strutture immediatamente percepibili che ci indichino la strada di quella che deve essere la movenza. Nel caso della sonata K 330 vi ricorderete che vi avevo già detto che la scrittura più immediata è quella dell'accompagnamento; ricorderete quel movimento di mi e di do alternati, quell'accompagnamento in su e in giù; questa scrittura la trovate già all'inizio del pezzo, alla prima battuta, e questa cosa la possiamo verificare, nel caso di Mozart (prescindiamo da tutto il resto della storia della musica), pressoché in tutti i pezzi.

Ho portato i due volumi delle sonate di Mozart e possiamo vedere che in tutte le sonate già alla prima battuta ci viene detto qual è il punto cruciale del primo tempo di sonata, primo tempo di sonata che poi include anche il secondo e il terzo. Esiste forse una sola eccezione a questo (possiamo anche fare qualche esempio, tanto per rendere percepibile la cosa). Facciamo prima l'esempio dell'unica eccezione veramente evidente,

che è quello di una sonata piuttosto giovanile, la sonata K 282, che è stata scritta alla fine del '74 (Mozart aveva diciott'anni). Questa fa eccezione, perché le prime tre battute sono in realtà, più che l'inizio vero e proprio del tema, una sorta di introduzione al tema, che inizia in maniera anacrusica alla fine della terza battuta.

Come vedete le prime tre battute non ci danno un'idea molto evidente di quale è il tema, laddove il tema inizia chiaramente solo un po' dopo. Perché in questa sonata l'inizio non ci dice gran che? Perché questa sonata fa eccezione; il primo tempo è un tempo lento, nell'autografo di Mozart non c'è scritto se è adagio o allegro, per cui alcuni dicono che è allegro; in realtà è del tutto evidente che è un adagio; sono rarissime le sonate in cui il primo tempo è un adagio; fa eccezione perché il primo tempo non è un tempo estremamente ritmico, anche se il secondo tema è molto

più ritmico del primo; quindi c'è un problema di espressione, di cantabilità, più che una questione ritmica, come di solito accade nel primo tempo delle sonate; infine fa eccezione perché questa introduzione che è essenzialmente armonica serve né più né meno che a preparare un sorta di attesa, di sospensione, perché ci sono delle note che sembrano non portare da nessuna parte, come se l'autore stesse cercando delle significazioni che poi trova con questo tema assolutamente cantabile, assolutamente piacevole; l'introduzione, sembra di poter dire (e spero di non dire una stupidaggine, visto che non sono estremamente esperto in queste cose), è una specie di via di mezzo tra la sonata e il concerto, concerto nel senso precedente alla sonata, che iniziava con un tema che veniva poi riproposto a metà e poi alla fine; la cosa è tanto vera che queste prime tre battute vengono poi riprese a metà (ma le tre battute diventano sei, con tutta una serie di variazioni) e alla fine, con altre tre battute, una ripetizione con variazione delle prime tre. Queste tre ripetizioni pressoché uguali, seppure con qualche variazione, sono un po' lo schema del concerto.

Se noi prendiamo tutte le altre sonate di Wolfgang possiamo vedere molto facilmente che l'idea ci viene data immediatamente. Facciamo un esempio molto chiaro e poi lasciamo stare gli esempi. Prendiamo quella famosa sonata in la minore, di cui vi ho già parlato, che è una sonata difficilissima (difficilissima come struttura - interpretarla veramente è una cosa complicatissima - e anche per intenderla veramente questa sonata assolutamente splendida, forse la cosa più bella che Mozart abbia mai scritto per pianoforte solo). Si tratta della sonata K 310, che è immediatamente precedente alla K 330, del '78, scritta a Parigi. Qui possiamo vedere che l'idea di fondo della sonata stessa, che poi ritrovate all'inizio e alla fine non solo del primo tempo, ma anche nell'adagio e anche nel presto finale, è già formulata alla prima battuta.

Allegro maestoso

In che cosa consiste? In un elemento semplicissimo; il tema è dato da mi ripetuti (a parte il re diesis dell'acciacatura); è cosa molto comune in Mozart, c'era anche nella K 330, come abbiamo visto, c'è un po' dappertutto; ci sono poi degli accordi stupidissimi, nella forma più comune, la-do-mi, l'accordo di la minore, che è la tonalità fondamentale. Soltanto che questo accordo ripetuto, che è una delle cose più ovvie e più banali che ci sono nei modi di comporre di quel periodo, in realtà è il punto cruciale di tutta la sonata. Vi spiego perché possiamo dedurre che è il punto cruciale: questa ripetizione a martello di qualche cosa che insiste (sembra un martello che deve battere qualche cosa che deve andare avanti) si deduce dal fatto che alla seconda battuta, dove teoricamente dovremmo trovare la dominante del la minore, cioè il mi sette, troviamo invece un accordo che è sicuramente un mi sette, però in una forma un po' curiosa perché è dato da queste quattro note, che sono due intervalli di seconda; l'accordo è un mi sette quattro, con quarta, che è la nota più estranea all'armonia dell'accordo, che sta al basso, ed è quindi la nota che viene più tenuta. Questo stranissimo accordo, con queste due dissonanze (che forse a noi non sembrano tanto dissonanti perché ci siamo molto abituati alle dissonanze, sia con la musica dell'800 sia con quella

del '900, ma a quel tempo erano piuttosto scabre), ci sta ad indicare che questo accordo non è semplicemente l'accompagnamento tanto per fare sfondo all'altra; questo accordo ci dice che in qualche modo è il concetto cruciale di tutta la sonata; infatti andiamo avanti, vediamo che il secondo tema, per esempio, è dato sempre con lo stesso accompagnamento.

(II. TEMA)

p
(Stacc.)

Se vogliamo andare più avanti, nell'adagio, troviamo delle cose assolutamente agghiaccianti da un punto di vista armonico; mi limiterei a farvi sentire queste serie di seconde diminuite, sempre all'accompagnamento.

f
(simili)
trium
trium
trium
tr
calando.....

Come sentite, qui non ci sono solo degli intervalli de seconda, ma anche di seconda diminuita, che sono la dissonanza maggiore che potete trovare nella musica, e che vengono introdotti qui in un passaggio (perché l'accompagnamento - alla mano destra - va dall'alto in basso attraverso tutti i gradi; quindi in sostanza sono giustificate armonicamente come una sorta di appoggiatura o di nota di passaggio), in cui ricorrono a dire il vero molto spesso. Quindi questo movimento di conficcamento, di martello, questa rabbia, è la forza di questa sonata, che, con quella in la maggiore K 630, è assolutamente al di sopra di tutto il resto della produzione pianistica di Mozart. Il nocciolo della sonata è scritto nel moto martellante della mano sinistra.

Potrei farvi degli altri esempi, ma andiamo all'ultima delle sonate di Mozart, la K 630, che inizia in questo modo:

Allegro

Il suo movimento è dato sempre dall'accordo di tonica, la maggiore, arpeggiato, con un ritmo di sei ottavi,

e con una sfumatura ironica che a dire il vero si deduce più dal seguito che dall'inizio, perché all'inizio c'è solo un accordo. Tutto il resto della sonata, benché inizi con quest'andatura molto semplice, in realtà è estremamente polifonico, perché tutti gli accompagnamenti sono in realtà delle seconde o delle terze melodie, che bisognerebbe mettere in luce. L'adagio è ancora una volta una delle cose più incredibili di Mozart. Il moto iniziale viene in qualche modo ripreso nel punto cruciale, nel punto in minore, fa diesis minore.

Musical score for measures 16-18. The treble clef part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, including fingerings 2, 3, 1, 4. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Musical score for measures 19-20. The treble clef part continues the melodic development with slurs and fingerings 2, 4, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2. The bass clef part has a more active role with eighth notes and slurs, including fingerings 3, 4, 3, 4.

Musical score for measures 21-23. The treble clef part features dense sixteenth-note passages with slurs and fingerings 2, 3, 2, 1, 2. The bass clef part has a complex accompaniment with slurs and fingerings 3, 2, 1, 4.

E' ancora il tema del primo movimento, ma queste note, che alla lontana riecheggiano ancora il movimentobrillante del primo tema dell'allegro, in realtà vedete come lo rendono un movimento assolutamente gelido, quasi agghiacciante, qualche cosa che viene da molto lontano; se volete fare un paragone dovete farlo con quel preludio di Debussy che si chiama Pas sur la neige.

Ma lasciamo perdere tutte queste considerazioni, che vi ho fatto per situarvi semplicemente la questione dell'idea. Tutto questo discorso l'ho fatto per mostrarvi

come, fin dalla prima battuta, possiamo trovare una realizzazione nelle significazioni, cioè nelle note che sono scritte, dell'idea, cioè della movenza da cui sorge la sonata stessa; il problema dell'esecuzione sarà di riuscire a suonare non semplicemente mettendo sopra al pianoforte le note che sono scritte, perché questo ci dà un'esecuzione completamente cretina, pam-pam-pam; sono note assolutamente stupide; se in quel pam-pam-pam non riusciamo a dare l'idea di quel gelo che troveremo poi nel punto cruciale della sonata, cioè a metà del secondo tempo, facendolo sentire nell'ironia fin dall'inizio, non eseguiremo Mozart, ma una musichetta più o meno rococò, che è quella che di solito si sente eseguire come Mozart. Ripeto, se noi partiamo dalla semplice giustapposizione degli elementi scritti, delle note scritte, giungeremo nella migliore delle ipotesi ad una esecuzione simpatica, brillante, vivace, e che poi dovrà, in alcuni punti, diventare patetica, con una sorta di discordanza assoluta fra il primo livello e il secondo. Così Mozart risulta un autore piuttosto frivolo-galante, che ogni tanto si mette a fare il romantico, che è l'idea solitamente diffusa e assolutamente sbagliata di che cosa è Mozart.

Nella sonata K 330 avevamo visto che andare in su o andare in giù si equivalgono, come sta scritto in qualche maniera nelle notine dell'accompagnamento della prima battuta; e la formulazione dell'idea della sonata, come potremo formularla con una metafora, che non pretende di essere esaustiva proprio di niente, è "ridiamo sopra un abisso". Questa idea "scherziamo sopra ad un abisso" che, ripeto, è una metafora, Mozart non avrebbe mai pensato una cretinata di questo genere come "scherziamo sopra ad un abisso", ve la dico per cercare di darvi un'idea di come, credo, andrebbe eseguita questa sonata. Quest'idea possiamo tuttavia tentare, forse, di precisarla; precisarla del tutto a parole è chiaramente impossibile, perché la precisazione assoluta sta nel testo di Mozart. Se vogliamo tradurre queste significazioni e questi sensi dobbiamo chiaramente

andare un poco per immagini, come fa di solito chi scrive attorno alla musica, producendo poi una letteratura sulla musica che di solito è estremamente scadente oppure è estremamente tecnica, come abbiamo già avuto modo di ricordare. E questo "scherziamo sopra ad un abisso" possiamo anche formularlo con altre metafore, svegliarsi o addormentarsi, facilità o angoscia, grazia o messa alla tortura, nascita o morte, tutto quello che volete voi; queste contrapposizioni ci sono nel testo di Mozart, in definitiva in tutta la musica di Mozart, ed è del tutto evidente che Mozart sta nelle seconde cose, dal punto di vista dell'abisso più che dal punto di vista dello scherzo, ma la sua grandezza sta nel fatto di tradurre l'abisso in commedia. Questa cosa poi cercherò di mostrarvela quando prenderemo in considerazione Le nozze di Figaro, un'opera essenzialmente comica, comica nel senso che fa ridere, forse la più comica di tutte le opere che siano mai state scritte, eppure vedremo che al fondo di questa opera comica c'è da qualche parte un dramma, che è accennato in pochissime battute, che sembra non ritornare. Ma se prescindiamo da quel dramma non capiamo assolutamente nulla di tutto il resto dell'opera. In altri termini Mozart sta dalla parte dell'abisso solo perché noi dobbiamo intendere che traduce questo abisso nella musica, che traduce il tragico in commedia, senza per questo diventare tragicomico. Mozart è al di là del comico e del tragico, ed è per questo che li mette assieme con questa articolazione così difficile anche da cogliere. Li mette assieme perché il suo è un punto di vista assolutamente definibile; non trovo una parola migliore, anche se la parola ha un suo peso retorico piuttosto schiacciante, di "sublime". Per questo credo che Mozart resterà sempre qualche cosa come il musicista sommo, credo più sommo dello stesso Bach o dello stesso Beethoven o di chi volete voi, perché esprime nella musica la musicalità della musica, se così mi posso esprimere; anche se evidentemente tutta la musica esprime la musicalità della musica, se no non sarebbe

musica, ma Mozart la esprime a livello di una cristallinità delle strutture musicali che non si trova prima né si ritrova poi. Queste cose che sto dicendo adesso le potremmo verificare su tutta la produzione di Mozart. Esistono sicuramente dei pezzi di musica in cui Mozart non adopera il registro comico; questi pezzi di musica sono quelli in cui il registro comico non si deve usare, il melodramma serio, per esempio, in cui Mozart non produsse le cose migliori (per esempio l'Idomeneo è pieno di musica splendida, ma è anche un melodramma piuttosto pesante, in cui non c'è ancora la drammaticità di Mozart), oppure nei pezzi lenti delle sonate, i secondi tempi dei vari concerti o i tempi lenti delle sinfonie, in cui però c'è sempre il richiamo alla parte vivace-allegra, che è quella del primo e del terzo tempo; quindi restano in sostanza soltanto le opere drammatiche.

3.

Con lo schemino che vi ho scritto alla lavagna spero di avervi dimostrato come sia possibile parlare di improvvisazione anche quando attraverso l'improvvisazione il compositore compone delle opere a forma assolutamente chiusa, a forma pre-data, diciamo così, come la forma sonata, come la fuga ecc. Come sia possibile è del tutto evidente e sufficiente fare riferimento fra t_{-1} , dove esistono già le forme codificate, t_0 , in cui ancora deve venire a precisarsi l'idea di cui si tratta, e t_1 che è il momento in cui il tizio decide quali note vanno messe in quel posto piuttosto che in un altro. Allora, veniamo adesso alla seconda questione, quella dell'interpretazione. In qualche modo vi ho già fatto qualche riferimento adesso facendo questi esempi delle sonate di Mozart; ora, diciamo, io ho dato una mia lettura della sonata K 330, della quale stiamo ancora, tutto sommato, parlando; se questa lettura è esatta - ma non credo che questa interpretazione possa essere smentita con un'altra del tutto contraria -, possiamo cominciare a

capire come andrebbe eseguita. Ora se noi vogliamo in una esecuzione trovare tutte le cose che vi ho detto in parole e che, se mi fossi messo al pianoforte, non vi avrei detto neanche lontanamente, la cosa è molto difficile. La sonata K 330 eseguita come io penso che dovrebbe essere eseguita non l'ho mai sentita; ne ho sentite poche esecuzioni, la migliore che ho sentito è quella di Horowitz, molto bella, perché mette in rilievo tutto l'aspetto polifonico (ha un'apparenza molto semplice, eppure è piena di idee polifoniche), e tuttavia non giunge a porre la questione di questo punto di fuga tragico di cui vi parlavo io. Queste cose ve le dico anche come commento a quello che diceva Furtwängler quando diceva che la tradizione della musica classica effettivamente tale, cioè quella del '700, si è in qualche modo interrotta, perché tutti gli esecutori si sono formati in realtà ad un'altra scuola esecutiva, quella romantica, in cui vigono regole sicuramente diverse. Il problema dell'esecuzione, per cominciare a tirare le somme da questo punto, è dato da quello che dicevo prima e cioè del fatto che l'esecutore ha davanti un testo scritto, che è questo qui che abbiamo tutti se andiamo a comperarlo, e da quel testo scritto lì deve trarre fuori la musica. Ora la musica è precisamente quella cosa che in questo testo scritto non c'è, quindi eseguire un pezzo di musica non è affatto una cosa facile; non basta tradurre esattamente ciò che c'è scritto lì perché risulti la musica.

Allora come è possibile che qualcuno esegua effettivamente un pezzo di musica? Dal momento che ciò che noi troveremo scritto sono dei significanti, sono anzi, per meglio dire, delle indicazioni per permetterci di ricreare delle rappresentazioni di significanti, dei suoni acusticamente individuabili, l'esecutore deve riuscire a trarre fuori nuovamente il senso. In quello che vi dicevo prima avevamo posto come precedente la messa in significato, e a farlo giungere immediatamente all'ascoltatore ... sottolineo questo "immediata-

mente", che può sembrare strano sulla mia bocca, perché ho sempre insistito sul fatto che di cose immediate non ce ne sono; a livello del linguaggio non c'è nulla che sia immediato, non si dà mai il caso che io dica una cosa e voi immediatamente la capiate oppure non la capiate; a livello del linguaggio è tutto mediato. Ebbene la musica è l'unico caso in cui (lasciamo pure da parte le altre espressioni artistiche), quando la musica c'è, questa trasmissione immediata del senso c'è. Adesso vedremo come e perché.

Una esecuzione che sia degna di questo nome dovrebbe in realtà farci dimenticare del fatto che quella musica sia di Mozart, del fatto che è stata scritta alla fine del XVIII secolo, che poi ne è stata scritta tant'altra, ecc., per metterci in diretto contatto con questo qualcosa di cruciale che nel momento della composizione avevamo visto che precede la composizione; in altri termini l'esecutore, per essere effettivamente tale, dovrebbe avere un'arte assolutamente difficile, che ha fra le altre cose qualcosa a che vedere con l'arte che dovrebbe avere lo psicanalista, che è l'arte di sparire. E' del tutto evidente che esecutori che posseggano quest'arte di sparire in realtà ce ne sono pochissimi e nessuno poi ce l'ha al cento per cento, perché l'esecutore che sparisca effettivamente, lasciando solo la musica, non può esistere. In altri termini l'esecutore dovrebbe riuscire a divenire identico al creatore, cioè sentire questa musica come per la prima volta, con questa differenza, che per l'esecutore questa musica è già stata scritta, e deve essere rifatta. Rifatta in che senso? Non rifatta come è stata già fatta, non si tratta di questo. La musica deve essere rifatta nel senso che quella volta che noi andiamo a sentirla, quella musica sia, per così dire, la prima e l'ultima volta che è stata eseguita. In altri termini se Furtwängler dice che esiste una sola esecuzione "giusta" di un pezzo musicale è perché un pezzo musicale in realtà dovrebbe essere stato eseguito una volta sola; ogni volta che viene ripetuto,

dovrebbe essere - uso sempre il condizionale perché sto parlando di una sorta di punto limite, di punto di fuga - sempre la stessa volta. Come sia possibile all'esecutore, non dico realizzare questa cosa che sicuramente è un'astrazione, ma avvicinarsi a questa astrazione, è il problema. E' del tutto evidente che ciò accade e credo che il marchingegno lì scritto alla lavagna possa aiutarci ancora una volta ad orientarci.

Prendiamo questa volta il pianista che va al pianoforte a suonare un pezzo. Questo pianista, prima di porre le mani sopra i tasti, sta nel nostro tempo fuori del tempo, t_0 ; prima, nel tempo precedente t_{-1} , abbiamo tutte le note scritte che lui non deve né può modificare; in t_1 abbiamo il fatto che lui deve andare a pestare i tasti del pianoforte in un certo modo piuttosto che in un altro; per chi non suona il pianoforte può sembrare una cosa molto semplice pestare i tasti di un pianoforte, perché basta andare lì, premere un tasto e si sente un suono; in realtà premere un tasto è possibile farlo in milioni di modi diversi, dando a quella stessa nota milioni di intensità, di sfumature, di timbri, di differenze di suono. L'esecutore deve passare da t_0 a t_{-1} per produrre in t_1 le note che deve eseguire; esiste dunque, in t_{-1} , il testo scritto che determina l'esecutore. Abbiamo dunque queste due frecce che vanno dal testo al pianista, al sentire le note; queste due frecce ci danno in realtà soltanto l'esecuzione stupida, per cui noi leggiamo, suoniamo quelle note con il tempo giusto, piano o forte a seconda di cosa sta scritto; ne salta fuori un pezzo di musica; un pezzo di musica che non è ancora un pezzo di musica, è una semplice rappresentazione piatta della musica. Il punto cruciale per ottenere la vera esecuzione musicale non sta in queste due frecce di cui ho parlato adesso; in realtà l'esecuzione sublime, quella in cui l'esecutore, come dicevo prima, sparisse, sarebbe quella che passasse immediatamente da t_{-1} a t_1 , senza gli anelli intermedi, cioè

senza l'esecutore, esecuzione fatta in modo tale che apparisse come la prima e l'ultima, come se fosse la creazione stessa, come se t_1 producesse t_{-1} .

Questa sorta di cerchio esterno, assolutamente astratto se non teniamo conto del tempo t_0 che ci sta dentro, cioè del tizio che sta suonando, sarebbe l'esecuzione giusta di cui parla Furtwängler. Tuttavia, se noi saltiamo l'elemento centrale, non c'è nessuna musica perché non c'è nessun suono. Bisogna dunque che l'idea dell'esecuzione che abbiamo già determinato attraverso le due frecce, le due brevi e le due frecce esterne, venga a decidere anche il movimento reale dell'esecutore. In altri termini, ciò che fa di un'esecuzione concreta un'esecuzione musicale e permette il passaggio dalle due frecce, $t_{-1} \rightarrow t_0$ e $t_0 \rightarrow t_1$ alle due frecce esterne è l'altro movimento, quello che va da t_1 a t_0 e da t_0 a t_{-1} . Qual è questo movimento che va a ritroso del movimento di cui ho parlato prima? Bisogna che l'esecutore riesca a tradurre nel movimento delle proprie mani, delle proprie braccia e di tutto il resto del corpo, quello che era il movimento che il compositore ha voluto dare a quella sonata, come se la produzione musicale stessa, quella che effettivamente si compie in t_1 , avesse già determinato il suo movimento di t_0 di premere i tasti in un certo modo, il quale a sua volta avesse già determinato il compositore che ha scritto quel pezzo di musica a scrivere quelle note piuttosto che altre.

Mi rendo conto che queste cose possono suonare un poco astratte e astruse, se non si ha un minimo di sapere che pestare il tasto di un pianoforte non è precisamente una cosa molto semplice. Ci sono, ripeto, milioni di sfumature diverse che saltano fuori, che uno lo voglia, che uno non lo voglia, a seconda di chi suona e in quali situazioni si suona. Faccio un esempio, per cercare di spiegare perché dicevo prima che in realtà un'esecuzione musicale vera è come se fosse l'unica esecuzione musicale, è come se dunque creasse un tempo che sarebbe del tutto esterno alla

freccia del tempo cronologico. Ecco l'esempio. Una volta andai a Milano a sentire un concerto; si trattava del famoso Messia di Händel di cui più o meno tutti conoscono l'Alleluia, anche se non hanno sentito tutto il resto. Questo Messia di Händel era suonato e cantato veramente bene da certa gente polacca, non mi ricordo nemmeno più di quale città della Polonia; quando si arrivò al famoso Alleluia, che non a caso è il pezzo più noto di questo oratorio, la cosa andò così bene che le voci dei bambini che facevano le parti del soprano (la musica da chiesa era eseguita di solito nel '700 da voci di bambini, cioè da voci bianche) si arrampicavano verso l'alto; ad un certo punto c'è un continuo salire non so bene se per toni o per semitoni non ho mai visto la partitura; c'era un tale godimento nella gente che stava a sentire questa cosa che era del tutto evidente.

Lasciamo da parte la questione se questo godimento musicale, quando si produce, sia un godimento a livello della sublimazione; c'è tutta una questione sulla sublimazione, su cui avremo modo di tornare dettagliatamente; quello che era sicuro per quanto riguardava me, perché quello che sentivano gli altri non posso descriverlo in quanto io non ero gli altri, è che questa musica dava veramente il brivido di qualche cosa che si innalzasse non si sapeva bene verso dove, perché questo Alleluia è proprio il momento di spinta verso l'alto, diciamo così, di quella musica. Quando il Messia fu finito fu un vero fiume di applausi che nessuno riusciva a contenere; evidentemente lo stesso brivido che avevo potuto sentire io era stato, né più, né meno, che quello che avevano sentito tutti gli altri. Se dico tutti gli altri non dico che ognuno aveva sentito il suo brivido, che questo brivido era uguale, perché questo non si poteva sapere; quel che è certo è che la musica crea una sorta di consonanza nell'ambiente delle persone che stanno ad ascoltare, del tutto percepibile a livello della gestualità, che in qualche modo era come se tutti avessero sentito

la stessa cosa, e che questo è quella specie di fattore che fa parlare spesso, in tutta la storia della riflessione filosofica intorno alla musica, di una sorta di mistica della musica.

Ora, perché vi racconto questa storiella che potrebbe essere uguale ad un'altra qualunque storiella? Naturalmente, alla fine dell'oratorio, nell'entusiasmo, si chiese il bis, e naturalmente il bis consistette nella ripetizione dell'Alleluia, ripetizione che era né più né meno che lo stesso Alleluia sentito la prima volta, cantato dalle stesse persone, nello stesso ambiente, dopo tre quarti d'ora circa; ma, non fu assolutamente, neanche lontanamente, della stessa portata, dello stesso peso, dello stesso giubilo, brivido e tutto il resto che aveva avuto il primo Alleluia; fu semplicemente un Alleluia suonato bene come se ne sono sentiti tanti, che tutti applaudirono, ma si sentiva che l'applauso era quello del primo Alleluia, mica del secondo, perché il bis assolutamente non aveva funzionato. Perché? Semplicemente perché il secondo era il bis, era cioè al di fuori di tutta quella serie lunghissima che porta in quel momento lì all'Alleluia. Se voi lo estraete, avete una musica bella, piacevole, divertente, ma niente di mistico, niente di slanciante, ed è per questo che Paganini diceva "Paganini non replica"; il bis serve proprio a chi alla musica non ci arriva al momento giusto. Questa cosa ve la dico perché l'esecuzione vera, l'esecuzione giusta, che credo fosse quella del primo Alleluia, è per così dire una sorta di esecuzione impossibile, che quando si verifica (e questo è possibile, lo si avverte) resta per così dire al di fuori del tempo. Lo stesso Alleluia lo avreste potuto fare suonare cinquanta volte a questi signori polacchi, ma non avreste più ricreato mai lo stesso Alleluia che avevate sentito la prima volta. Bisogna aggiungere però che anche nel primo Alleluia questa esecuzione assoluta poi tanto assoluta non poteva essere, perché anche lì questa tensione era sempre la tensione verso un

limite di godimento che prima o poi doveva venir meno; questo che ho chiamato il brivido era semplicemente la descrizione di un godimento che consiste in che cosa? Nel tentativo di avvicinarsi sempre più ad un limite che, come sanno tutti quanti, non può, né deve mai essere raggiunto. La cosa non è vera solo per la musica, è vera anche per qualunque altra forma di godimento. Se voi pensate all'orgasmo, in che cosa consiste l'orgasmo se non nella sensazione sempre più pressante di avvicinarsi a qualche cosa, e quando questo qualche cosa si verifica tutto si sgonfia e, come dicevano gli antichi, post coïtum animal triste, l'animale è triste perché questo limite non viene mai superato, perché se fosse superato il godimento sarebbe né più né meno che la morte.

Che un godimento assoluto sia identico alla morte non è una grande scoperta, perché c'è tutta una letteratura intorno a questo punto; Bataille ha scritto delle cose serissime su questo punto; il sadismo ha per esempio dalla sua il fatto che si avvicina molto a questo limite dell'identità tra il godimento e la morte, con una sorta di astuzia, che è anche la stupidità della perversione, di fare sfiorare questo limite all'altro e non al soggetto stesso, perché è l'altro, per il sadismo, che deve godere. Questo vi dimostra che la musica, se porta a godere, sicuramente non porta a godere perversamente. Non c'è assolutamente nulla di perverso nel godimento musicale, per lo stesso fatto che il brivido che vi capita di sentire nella vera esecuzione è il brivido di tutti e non è il brivido dell'altro. Il brivido di tutti vuol dire anche il brivido di chi esegue e stare a sentire un pezzo di musica vuol dire essere identico con chi lo esegue. In realtà si crea una sorta di soggettività x, per riprendere una espressione che è stata usata in altri contesti, in cui in realtà noi stessi non sappiamo più chi siamo, se siamo l'esecutore, se siamo l'autore, se siamo l'ascoltatore; non siamo nulla di tutto questo, siamo il semplice prodotto della musica stessa, siamo

quel qualche cosa che soggiace al $\epsilon\upsilon\sigma\kappa\acute{o}\varsigma$, come nel
brano di Archiloco che vi avevo letto l'altra volta.

Finirei adesso le considerazioni di questa sera. Resterebbe evidentemente da spiegare che cos'è questo brivido, che cos'è questo qualche cosa che ci fa godere così spudoratamente (bisogna pur dire che nel godimento musicale c'è qualche cosa di assolutamente spudorato, non per nulla c'è la buona abitudine di andare ai concerti di musica classica con una certa compostezza, perché occorre tenere dei limiti, dei limiti, bisogna dire, che si tengono oggi molto più che una volta, perché nel '700 quando si andava a sentire l'opera non è che si stesse tutti silenziosi, ognuno chiacchierava, ci si alzava e si andava a spasso, era una cosa molto più simile ad un concerto rock che a quello che noi pensiamo sia andare a sentire l'opera, a soffrire pazientemente anche quando non abbiamo più voglia di stare a sentire la musica). Sulla questione del senso, comunque, che è quella di questo brivido di cui parlavo prima, torneremo giovedì prossimo.

Padova, 8 gennaio 1987.



VIII.

L'angelo

Dopo le osservazioni che abbiamo fatto la settimana scorsa attorno alla questione del tempo, a proposito dell'invenzione e dell'esecuzione della musica, passiamo questa sera a considerare la questione del senso, di cui vi sto anticipando già da parecchio tempo alcuni aspetti. Anticipando, ho detto anche che non dobbiamo intendere il senso a partire dall'immaginario; semmai può capitare il contrario, cioè d'incontrare l'immaginario quando si cerca il senso, come si potrebbe dedurre anche indirettamente per lo meno dagli ultimi due anni dei miei seminari. Spero comunque adesso, questa sera, di dimostrarlo, che il senso, per quanto riguarda la musica, non ha nulla a che vedere con l'immaginario.

1.

Vi avevo detto che quando qualcuno incomincia a comporre un pezzo di musica deve mettere in significazione, deve, per dire più banalmente, trovare i significanti per esprimere un qualche cosa che noi, schematizzando, quindi in qualche modo astrattamente, dobbiamo supporre che preesista alla messa in funzione di questi significanti, cioè una determinata idea musicale. E' evidente che dire che l'idea musicale preesiste ai significanti non è molto corretto dal punto di vista della logica del significante; se dico che preesiste, questa precedenza dobbiamo intenderla all'interno dello schema "a otto" del tempo; non si tratta in

altri termini di una effettiva predeterminazione, tenendo conto che lo schema "a otto" non è tanto uno schema del rapporto fra passato, presente e futuro, come qualcuno potrebbe intendere; in realtà tutti e tre i tempi che nello schema sono indicati con le tre t sono dei momenti costitutivi del presente. In altri termini i tre tempi sono inscritti all'interno del presente. Se nel presente non ci fosse questa triplicità già inscritta, non ci sarebbe affatto tempo, in altri termini non ci sarebbe né passato né futuro. Il passato e il futuro, per chiudere la parentesi su questo punto, sono una sorta di propaggine del tempo nella sua costituzione ritmica; come dire che non hanno alcuna esistenza oggettiva all'interno della logica soggettiva della temporalità; come dire, in altri termini, che non sto parlando del tempo nella sua determinazione cronologica, ma del tempo nella sua costituzione ritmica, cioè nella sua costituzione soggettiva.

Allora, fatta questa precisazione, possiamo dire che nella musica il senso - per senso vi ricordo che intendo ciò che è specificamente musicale, cioè la musica propriamente detta, quella, per riprendere la formula che abbiamo già usato, che non si scrive - è l'immaginario? Cioè che il senso avrebbe a che fare con l'immagine del corpo? Poiché l'immaginario, nella determinazione lacaniana del termine, è essenzialmente legato all'immagine speculare del corpo. Ebbene, tutto quello che vi sto dicendo da alcuni anni sta a dirvi che non lo penso minimamente. Tuttavia per dimostrarlo c'è una difficoltà immediata: questa difficoltà consiste nel fatto che, quando vogliamo esprimere il senso, come ho già avuto modo di dirvi, non possiamo esprimere il senso in quanto tale, perché il senso non è dicibile, non è traducibile in parole, e tuttavia, per poterlo esprimere, dobbiamo tradurlo in parole, il che significa che dobbiamo significarlo, il che significa infine che quando noi significhiamo, cioè mettiamo in parole il senso, ciò che ricaviamo

non è altro che significazione. E da questo fatto e da questa necessaria traduzione del senso in significazione, per poterlo comunicare, deriva tutta la questione occidentale, cui mi riferivo in uno dei primi seminari di quest'anno, citando Deleuze, per cui non tutti sono d'accordo se il senso esista o no effettivamente come una dimensione essenziale del linguaggio.

Quando noi vogliamo esprimere il senso, per esempio di una musica, ci troviamo in mano solo delle significazioni. Vi ricordate il primo esempio che vi avevo fatto con le note iniziali della quinta sinfonia di Beethoven. Ora questo inconveniente è un inconveniente molto relativo per quelli che fanno delle realizzazioni di tipo artistico, nella misura in cui l'arte in realtà non è altro che la pratica del far ritornare le significazioni nel senso, e questo credo che sia vero per qualunque forma artistica, che si tratti di musica, di pittura, di poesia o di teatro o di quello che volete. Solo che, affinché ci sia effettivamente una realizzazione artistica, non basta che il creatore faccia passare le significazioni nel senso, bisogna che anche qualcun altro (dal momento che non esiste un'arte che l'artista faccia per sé, senza nessuna altra manifestazione) lo faccia, che ci sia uno spettatore, se si tratta di un concerto o di un'opera drammatica, qualcuno che guarda il quadro, se si tratta di un quadro, qualcuno che legge, se si tratta di una poesia.

Quando dico che non esiste l'artista che faccia l'opera solo per sé, questa formulazione è valida essenzialmente per tutta la storia di tutte le arti, se vogliamo, eccetto che per l'arte moderna, evidentemente. L'arte moderna, prima che dagli artisti alla fine dell'Ottocento, è stata inventata, come saprete, da Balzac, che in un racconto che si chiama Le chef-d'oeuvre inconnu, se non mi sbaglio sul titolo, faceva la storia di un pittore che per anni e anni lavorava ad un capolavoro che non faceva vedere assolutamente a nessuno; sennonché, quando poi si riuscì a vederlo, si scoprì

altri termini di una effettiva predeterminazione, tenendo conto che lo schema "a otto" non è tanto uno schema del rapporto fra passato, presente e futuro, come qualcuno potrebbe intendere; in realtà tutti e tre i tempi che nello schema sono indicati con le tre t sono dei momenti costitutivi del presente. In altri termini i tre tempi sono iscritti all'interno del presente. Se nel presente non ci fosse questa triplicità già iscritta, non ci sarebbe affatto tempo, in altri termini non ci sarebbe né passato né futuro. Il passato e il futuro, per chiudere la parentesi su questo punto, sono una sorta di propaggine del tempo nella sua costituzione ritmica; come dire che non hanno alcuna esistenza oggettiva all'interno della logica soggettiva della temporalità; come dire, in altri termini, che non sto parlando del tempo nella sua determinazione cronologica, ma del tempo nella sua costituzione ritmica, cioè nella sua costituzione soggettiva.

Allora, fatta questa precisazione, possiamo dire che nella musica il senso - per senso vi ricordo che intendo ciò che è specificamente musicale, cioè la musica propriamente detta, quella, per riprendere la formula che abbiamo già usato, che non si scrive - è l'immaginario? Cioè che il senso avrebbe a che fare con l'immagine del corpo? Poiché l'immaginario, nella determinazione lacaniana del termine, è essenzialmente legato all'immagine speculare del corpo. Ebbene, tutto quello che vi sto dicendo da alcuni anni sta a dirvi che non lo penso minimamente. Tuttavia per dimostrarlo c'è una difficoltà immediata: questa difficoltà consiste nel fatto che, quando vogliamo esprimere il senso, come ho già avuto modo di dirvi, non possiamo esprimere il senso in quanto tale, perché il senso non è dicibile, non è traducibile in parole, e tuttavia, per poterlo esprimere, dobbiamo tradurlo in parole, il che significa che dobbiamo significarlo, il che significa infine che quando noi significhiamo, cioè mettiamo in parole il senso, ciò che ricaviamo

non è altro che significazione. E da questo fatto e da questa necessaria traduzione del senso in significazione, per poterlo comunicare, deriva tutta la questione occidentale, cui mi riferivo in uno dei primi seminari di quest'anno, citando Deleuze, per cui non tutti sono d'accordo se il senso esista o no effettivamente come una dimensione essenziale del linguaggio.

Quando noi vogliamo esprimere il senso, per esempio di una musica, ci troviamo in mano solo delle significazioni. Vi ricordate il primo esempio che vi avevo fatto con le note iniziali della quinta sinfonia di Beethoven. Ora questo inconveniente è un inconveniente molto relativo per quelli che fanno delle realizzazioni di tipo artistico, nella misura in cui l'arte in realtà non è altro che la pratica del far ritornare le significazioni nel senso, e questo credo che sia vero per qualunque forma artistica, che si tratti di musica, di pittura, di poesia o di teatro o di quello che volete. Solo che, affinché ci sia effettivamente una realizzazione artistica, non basta che il creatore faccia passare le significazioni nel senso, bisogna che anche qualcun altro (dal momento che non esiste un'arte che l'artista faccia per sé, senza nessuna altra manifestazione) lo faccia, che ci sia uno spettatore, se si tratta di un concerto o di un'opera drammatica, qualcuno che guarda il quadro, se si tratta di un quadro, qualcuno che legge, se si tratta di una poesia.

Quando dico che non esiste l'artista che faccia l'opera solo per sé, questa formulazione è valida essenzialmente per tutta la storia di tutte le arti, se vogliamo, eccetto che per l'arte moderna, evidentemente. L'arte moderna, prima che dagli artisti alla fine dell'Ottocento, è stata inventata, come saprete, da Balzac, che in un racconto che si chiama Le chef-d'oeuvre inconnu, se non mi sbaglio sul titolo, faceva la storia di un pittore che per anni e anni lavorava ad un capolavoro che non faceva vedere assolutamente a nessuno; sennonché, quando poi si riuscì a vederlo, si scoprì

che era soltanto un ammasso di segni, senza nessuna rappresentazione di nulla; soltanto in un angolo c'era un piede che lasciava indicare che un tempo questo quadro era stato una donna, che poi si era trasformata in questo reticolo di tracce. Questo racconto di Balzac è l'anticipo e anche la conclusione, se volete, dell'arte moderna.

Nonostante questa dimensione della modernità, l'arte dobbiamo intenderla come qualcosa che mette assieme un artista con qualcun altro, qualcuno cui noi faremmo ingiustizia se lo considerassimo semplicemente un fruitore, uno spettatore, qualcuno che fruisce di quest'oggetto artistico. Dico che faremmo ingiustizia perché, affinché ci sia una pratica di tipo artistico, bisogna che l'altro cui l'oggetto va a finire, per esempio cui va a finire la musica, nel senso che la sta ad ascoltare, non si limiti ad ascoltare o a guardare, ma ricrei in sé l'oggetto stesso. Se noi non intendiamo che l'esperienza artistica consista in una riproduzione, staccate con un trattino, se volete, non capiamo assolutamente nulla dell'arte, riducendo l'arte, come spessissimo nel nostro secolo è stato fatto, ad una sorta di dimensione sociologica. In altri termini, perché ci sia esperienza artistica, bisogna che la creazione si compia in noi, per così dire, per la prima volta. Fra tutte le forme artistiche tuttavia quella musicale è forse quella in cui questo prodursi, di cui vi parlavo giovedì scorso, anche rispetto a chi ascolta, che non è solo un ascoltare ma in qualche modo deve creare ed eseguire nello stesso tempo ciò che si ascolta, è particolarmente evidente; anche perché una poesia ce la possiamo leggere tranquillamente da soli, un quadro ce lo possiamo tenere in casa e guardarlo da soli, ma con la musica ciò solitamente non è possibile. Non è possibile fare musica da soli. L'aspetto dionisiaco della musica, su cui insisteva, che so io, il nostro amico Nietzsche, è dato propriamente da questo aspetto della creazione musicale, che non posso chiamare collettivo perché ... Non vi posso

spiegare perché non lo posso chiamare collettivo, perché dovrei farvi quello che forse sarà il seminario dell'anno prossimo, allora rinviemo la questione. E' insomma quella faccenda del brivido di cui vi parlavo la volta scorsa, quando vi raccontavo quella storiella dell'esecuzione dell'Alleluia di Händel. Allora, teniamo come principio che per dire il senso in realtà si dice la significazione e che dobbiamo intenderci che quando ci incontriamo in queste significazioni dobbiamo riferirci in realtà a qualche cosa che è esterno ad esse. In questo modo, quando ho cercato di dirvi in parole quale potevamo supporre che fosse l'idea musicale, che so io, della sonata K 330 di Mozart, usando delle formule più o meno metaforiche, non vi ho detto assolutamente nulla di preciso su questa idea musicale, poiché l'idea musicale noi non possiamo dirla in parole, perché se potessimo, non sarebbe un'idea musicale: ciò ha un'evidenza del tutto lapalissiana. E' del tutto evidente che l'idea musicale è semplicemente indicata dalla musica e non immediatamente dalla musica scritta, perché la musica non è scritta, perché ciò che si scrive sono solo le significazioni, ma dalla musica in quanto noi dobbiamo pensarla eseguita. In altri termini, la vera idea musicale è musica essa stessa, anche se è una musica ancora senza suono. //

2.

Dire che questa idea è una musica senza suono è un'antifrasi; eppure se noi teniamo conto del fatto che nel linguaggio equindi nella necessità di distendere il tempo piegato su se stesso all'interno di un tempo lineare (che sorge, in definitiva, dalla dimensione stessa della significazione), se insomma teniamo conto del fatto che nel linguaggio dobbiamo necessariamente distendere il tempo ritmico in tempo cronologico, questo ci fa intendere che quando ci imbattiamo in un'antifrasi - in quella che con altri termini si chiama un paradosso -, c'è la fondata possibilità che stiamo incontrando qualcosa dell'ordine della

verità. Naturalmente non tutti i paradossi ci dicono qualcosa dell'ordine della verità, perché esistono anche dei paradossi assolutamente vuoti; in realtà non esistono affatto i paradossi; tutta la funzione del paradosso consiste nel mettere in moto, nel dispiegarsi sotto gli occhi un tempo lineare. Come è stato dimostrato dalla logica di questo secolo, non esistono affatto i paradossi. L'antifrasi è una significazione impossibile, ma impossibile solo in quanto significazione. Se vi parlo dunque di una musica senza suono, questa espressione è un modo per cercare di dirvi nelle significazioni qualcosa che non riguarda le significazioni, ma il senso della musica. La significazione impossibile, se non è semplicemente un errore o un concetto vuoto (e capiamo sempre quando in realtà è una stupidaggine), lascia aperta la strada del senso: la lascia aperta perché se non altro mostra qual è il limite della significazione. Le strade del senso poi potremo percorrere oppure no, ma questo non dipende dalle significazioni. Solitamente le percorriamo, anche se non sappiamo né come, né perché.

Tutto ciò, ripeto, non è un fattore essenzialmente proprio della musica, perché è proprio anche delle altre forme artistiche, solo che nelle altre è meno facile accorgersene. Per esempio, se noi leggiamo una poesia, è più difficile che ci accorgiamo di questo fattore del prodursi del senso, perché è molto più facile che cadiamo nel tranello delle significazioni, dal momento che una poesia è scritta con delle parole e quindi con delle significazioni. Ma noi possiamo tranquillamente, attraverso le significazioni di una poesia, e se questa poesia ci riguarda in qualche modo, giungere al di là delle significazioni, a intendere una dimensione che non è delle significazioni ma del senso. La poesia, come abbiamo detto altre volte, ci costringe, come fa la musica, a passare dalla significazione al senso.

Fatta questa premessa, cerchiamo adesso di cogliere meglio, sempre attraverso le significazioni, il senso

dell'idea musicale, tenendo conto che queste significazioni non ci diranno mai l'essenziale di ciò che noi dovremmo dire. Torniamo per un attimo alla sonata K 330, sulla quale stiamo ancora riflettendo. Ricordate che vi dicevo che potremmo dire che l'idea musicale di questa sonata è che andare dall'alto al basso, o dal basso all'alto è la stessa cosa. Come intendere questo "è la stessa cosa" e questo "andare dall'alto in basso"? "Alto" e "basso" nella musica non è semplicemente una distinzione spaziale dei tasti sul pianoforte. "Alto" in musica significa sempre una sorta di tensione, abbassarsi di livello implica una sorta di distensione. Questo è vero, per esempio, quando si canta; scendere di livello sonoro implica una sorta di distensione. Questo gioco dell'alto e del basso evidentemente è cruciale nella musica, perché tutta la distinzione delle note è data da questo. E la distinzione che sta nella sonata K 330 non sta semplicemente nell'accompagnamento, che pure l'enuncia in qualche modo (quelle due note mi,do,mi,do, che vengono ripetute sin dall'inizio della sonata al basso). Questa distinzione fra l'alto e il basso non vale solo all'interno della mano sinistra, che fa l'accompagnamento, ma vale per tutte e due le mani, poiché la mano destra in realtà è molto più in tensione della sinistra. Nella stragrande maggioranza dei pezzi per pianoforte, la mano destra è quella che fa più lavoro, perché deve cantare, deve muoversi più agilmente, in quanto la parte alta della musica è quella essenzialmente melodica.

Ora la tensione, di cui sto parlando, significa intralcio. Questo intralcio è significato immediatamente all'inizio della sonata da quel sol staccato seguito da un sol tenuto, e questa tensione significa in definitiva che un conto è il ritmo, quello che noi possiamo udire dall'effettiva messa in musica della sonata, un altro conto è il tempo che noi possiamo scrivere con dei numeretti all'inizio dello spartito. Questa tensione significa, in altri termini, che esistono due leggi (ne avevo già parlato). Queste due leggi,

se vogliamo intenderci, chiamiamole da una parte la legge non scritta, che è quella propriamente della musica - anche se Mozart, come tutta la musica classica, a differenza della musica del nostro secolo, non rinuncia mai a tentare di scrivere questa musica-, dall'altra le leggi scritte, quelle che potete trovare su tutti i trattati di armonia, di composizione ecc. L'equilibrio fra queste due leggi, all'interno di questa sonata, è assolutamente evidente, con un gioco di perfetta ironia, da parte di Mozart, che, pur scherzando attorno alle leggi scritte, e giocando sempre al loro limite di sopportazione, diciamo così, tuttavia non le trascura mai completamente. Esistono all'interno di questa sonata dei piccoli "errori" (tra virgolette) dal punto di vista musicale o perlomeno dal punto di vista delle cose che sulla composizione musicale si insegnano nei trattati, ma non sono mai delle cose assolutamente sconvolgenti. Facciamo un esempio: esiste un passaggio, per esempio, da un accordo di sol maggiore ad un accordo di fa maggiore, che è un passaggio che sarebbe vietato dal punto di vista dell'armonia classica, perché non si passa mai da un accordo ad un accordo contiguo. Esiste ancora il fatto che all'inizio di attacca con un mi invece che con un do al basso. Esistono queste piccole variazioni, che non sono sicuramente catastrofiche, ma sono delle piccole trasgressioni ai margini della legge scritta.

Ora, se la legge scritta è questa della grammatica della musica, che al tempo di Mozart era sicuramente molto più vincolante di quanto non lo sia oggi, che legge è quella non scritta? Beninteso non possiamo semplicemente supporre che sia la legge della trasgressione, per cui basterebbe trasgredire le leggi per fare delle cose di interesse artistico. Non si tratta di questo, si tratta piuttosto della musica effettivamente detta, cioè del senso di cui sto cercando di parlarvi, che sta al di là delle regole ma che, senza le regole (su questo Mozart non fa altro che insistere dall'inizio alla fine), non potrebbe darsi. Quindi

se è vero che la seconda legge va al di là di quella scritta, è anche vero che senza quella scritta quest'altra non sussisterebbe neppure.

3.

Quelli di voi che hanno letto i seminari di Lacan sull'Etica della psicanalisi, laddove si parla di Antigone, ricorderanno che questa faccenda della due leggi è assolutamente cruciale nell'interpretazione del tragico che dà Lacan. Del resto vi avevo già detto che questo gioco delle due leggi è essenzialmente una questione drammatica, perché Mozart è, più ancora che un musicista, un drammaturgo; è un drammaturgo anche quando scrive pezzi per solo pianoforte o solo per strumenti musicali. Ora, se io vi parlo di due leggi, mettendole in qualche modo in corrispondenza (quella scritta con la significazione, quella non scritta con il senso), questo non significa che la legge scritta sia la significazione, che la legge non scritta sia il senso, dal momento che anche la regola, la più stupida regola da manuale, non esclude affatto che resti la possibilità, all'interno o a lato della regola, di esprimere il senso. Per esempio, il fatto di iniziare la sonata con il mi al basso e con il sol staccato invece che tenuto, sono delle novità che a noi sicuramente non appaiono tali, ma che forse a quel tempo suscitavano un certo stupore, molto più accentuato di quanto non lo suscitino per noi; sono tuttavia delle novità estremamente relative e sempre inquadrate all'interno dell'armonia e della composizione di quel periodo.

Quel che è sicuro è che quando si è smesso, diciamo così, di credere nelle regole, c'è stato lo sfascio della musica occidentale; non che questo sfascio dipendesse dallo sfascio delle regole; diciamo che lo sfascio delle regole dipendeva dallo sfascio della musica, il che non è affatto la stessa cosa. E' un fatto che dopo Strawinskij, Schönberg e dopo i primi vent'anni di questo secolo, di musica bisognerebbe dire che

non ce n'è affatto.

L'idea di questa K 330, a dirla in parole, che sicuramente è un modo di mancarla, ma è un modo per cercare di farvela intendere, è che non c'è norma che si debba forzare in nome di un'altra norma, perché la musica non sta tutta in nessuna delle due leggi, ma nel loro gioco, cioè nella loro - e in Mozart umoristica - implicazione. In altri termini la musica è fuori del tempo (altro paradosso, altra antifrasi, se volete, che si associa a quello che dicevo prima): la musica è fuori del tempo ma genera il tempo, perché genera due tempi distinti a partire da un tempo fuori del tempo, quel tempo che abbiamo indicato con t_0 sullo schema, a partire dal quale si suscita il ritmo. In altri termini, quel nostro schemino dall'aria così cretina, con un otto disteso circondato da una sorta di zero messo in orizzontale, ci lascia intendere, pur essendo solo uno schema, quindi pur essendo una significazione, ciò che non potremmo dire direttamente, cioè il senso.

Ma che cos'è in definitiva il senso? Il fatto che ho suscitato prima gli spiriti tragici a proposito delle due leggi ci indica che il senso è lo spirito tragico? Non mi precipiterei, a dire il vero, a dare una conclusione di questo genere. In Mozart è sicuramente sempre vero perché, ripeto, Mozart è essenzialmente un drammaturgo e il melodramma è sicuramente il suo sbocco privilegiato. Quello che ho chiamato adesso lo spirito tragico, a chiamarlo in questi termini è ancora una significazione: come descrivere allora, rispetto al senso, come si produce e come ci produce questa significazione? In altri termini, in noi che cosa sarebbe lo spirito tragico? Sicuramente non è qualche cosa che si esplica nell'immagine del corpo. Quella specie di godimento che la volta scorsa chiamavo un po' scherzando il brivido, cioè quella partecipazione assoluta che la musica nelle sue manifestazioni più alte riesce a darci, è una faccenda del corpo, ma sicuramente non è una faccenda dell'immagine del

corpo. In altri termini, quando udiamo buona musica, se c'è una cosa cui non pensiamo è all'immagine del corpo. In questo senso dicevo la volta scorsa che tutte le persone presenti all'ascolto di questa musica sentono lo stesso identico brivido, perché tutte dimenticano di avere ognuna il suo corpo. In altri termini, il corpo della musica è per così dire il corpo che la musica ci dà, al di qua o al di là dell'immagine del proprio corpo che ognuno può avere, perché nel momento in cui ascolta della musica non è sicuramente lì che si costituisce soggettivamente.

Il senso non solo non è l'immaginario, non ha nulla a che vedere con l'immagine del corpo, ma l'immaginario stesso trae dal senso tutta quella forza che sicuramente ha, perché in definitiva noi esseri umani non facciamo altro che navigare sulle piste, diciamo così, dell'immaginario, il quale non è affatto escluso che provenga proprio dal senso. L'immaginario sarebbe, per così dire, un senso a poco prezzo, una facilitazione del senso. Sarebbe da vedere quali conseguenze potrebbe avere quest'affermazione che ho fatto adesso rispetto alla questione del fantasma e ad una definizione del fantasma, ma lasciamo perdere, e sospendiamo la questione.

Per intendere dunque che cosa intendiamo parlando del senso, dobbiamo cercare a livello del corpo, ma non a livello del corpo immaginario o del corpo immaginato; diciamo piuttosto nel corpo che non è affatto distinto da quella che una volta si chiamava l'anima; dobbiamo cercare, insomma, nel corpo come nucleo dell'azione, cioè in quella che chiamavo la volta scorsa la movenza, poiché ciò che caratterizza il corpo in quanto nucleo nell'azione è appunto questa apertura al movimento che lo costituisce.

Beninteso, perché questa movenza si produca, bisogna pur sempre che tutto il sistema della significazione sia già là. In altri termini, tutto ciò che sto dicendo non lo sto dicendo per dire tutto il contrario di quello che dice Lacan; tutto ciò che sto dicendo

lo sto dicendo assolutamente a fianco a quel che dice Lacan, cioè al fatto che il significante ha un suo primato, senza il quale non intenderemmo nulla di tutti quegli effetti che si producono quanto alle formazioni sintomatiche, quanto alle formazioni dell'inconscio, quanto all'analisi stessa. Sto ponendo tuttavia un punto interrogativo o quanto meno dei puntini di sospensione su quelli che dovrebbero essere - non so se è pretendere troppo dire così - gli scopi dell'analisi; credo che non sia pretendere troppo dire gli scopi degli psicanalizzati. Se dunque è vero che dobbiamo pur avere due significanti, cioè un sistema di significanti, una serie di significanti - chiamatela come vi pare -, perché si produca l'effetto del senso, è anche vero che, se non ci fosse un effetto di senso, non ci sarebbe nessuna possibilità d'iscrizione di significanti.

4.

Cerco di spiegarmi. Facciamo un esempio di quelli che sono immaginabili e che quindi si possono intendere più facilmente. Prendiamo un bambino piccolo, mettiamo di dieci mesi. Questo bambino - in realtà era una bambina - aveva l'età in cui s'incominciano a dire le prime parole, parole per così dire, perché non si ha un'idea molto precisa di che cosa sia una parola. Allora questa bambina impara un gioco: siccome qualcuno le ha fatto "cara" accarezzandole la guancia, lei ripeteva "cara", passandosi da sola la mano sulla guancia, cioè facendo lei stessa quel che faceva l'altro; il che non è niente di straordinario, è quel che fanno tutti i bambini di quell'età. Che cosa innesca la possibilità che ci sia questo gioco? Si tratta solo del significante - in questo caso "cara" -, che produce la messa in atto del gioco? Credo di no, perché accanto a questo significante la bambina ne avrà sentiti tanti, che non hanno suscitato in lei lo stesso effetto di gioco. Credo che quel

significante sia stato privilegiato in quanto esprimeva per lei qualcosa di essenziale all'alba del suo affacciarsi al linguaggio, qualcosa che possiamo determinare, con le precisazioni di cui vi parlavo poco fa, come qualcosa dell'ordine di un senso.

Possiamo tranquillamente tradurre in significazioni il gioco di cui si tratta, trovando del tutto ovvio che una bambina di dieci mesi non trovi strano accarezzare se stessa come un altro accarezza lei, dal momento che la sua idea di se stessa non è certo uguale alla nostra idea di noi stessi: che qualcuno le faccia "cara" per lei è semplicemente un pezzo del mondo, cioè un pezzo di lei stessa, perché questo lei stessa non si è ancora costituito come una soggettività individuata con un io. Noi possiamo dirci queste cose, che sono di assoluta evidenza psicologica, ma la bambina fa il gioco senza sapere niente delle cose che noi diciamo e che lei sicuramente non sa, mentre per un altro verso dobbiamo dire che le sa, visto che questo gioco lo fa con gran divertimento. Naturalmente, se la bambina non sa parlare, è pur vero che gioca all'interno di un ambiente in cui gli altri parlano; è pur vero dunque che è precostituita dal significante che c'è già attorno a lei, perché se no non giocherebbe né parlerebbe. Ma notare questo non ci porterà mai nella direzione del senso, mentre è del tutto evidente che, se la bambina ci si diverte, non certo nel senso del motto di spirito, noi dobbiamo supporre che per lei abbia un senso ripetere questo gesto, dobbiamo supporre che esista, in altri termini, una movenza che cronologicamente coincide con l'accostarsi al registro del significante e che questa movenza costituisce una sorta di modo d'essere al mondo di questo soggetto. E' del tutto evidente che il gioco precede e costituisce l'io, è del tutto evidente che il senso preesiste all'io stesso.

Ora, quale può essere il senso di questo gioco, o il gioco di questo senso (in questo caso non c'è molta differenza)? Il senso deve stare propriamente nell'atto della carezza, nell'apparire di una sensazione che prima non c'era. Ora, l'apparire di una sensazione

che prima non c'era e lo scomparire della sensazione nel momento in cui cessa la carezza che cos'è? Tanto per cambiare è la solita storia del fort e del da; è come la storia del bambino di cui parla Freud, che tira il rocchetto e poi lo fa sparire. Ma come intendere, in questa prospettiva, il gioco del fort e del da, come intendere questo alternarsi di una presenza e di un'assenza? Se noi osserviamo il costituirsi del significante a partire da un meccanico sostituirsi di un "+" e di un "-", di un rocchetto che compare e di un rocchetto che scompare, non si capisce minimamente perché questo bambino ci passa delle ore a giocare col rocchetto. In altri termini, non si capisce minimamente in che cosa consista il piacere che il bambino sicuramente trae dal gioco, dal momento che lo fa, perché se no non ci starebbe a perdere tempo. Diciamo che il bambino impara a parlare, impara il gioco del significante, a partire dal piacere che trova nell'esperienza.

Ora, dov'è che questo piacere si salda al gioco della presenza e dell'assenza? Dov'è che il senso e la significazione si scambiano i ruoli? E' fuori discussione che nello stesso gioco del fort e del da, tutto l'interesse del bambino è dato dal fatto che il gioco è ritmico, che esistono due tempi, presi in una loro scansione. In altri termini il gioco cesserebbe se fra il gettare il rocchetto e il tirarlo indietro passasse mezz'ora; devono passare pochi secondi. Il gioco della presenza e dell'assenza è giustificato essenzialmente dal fatto di essere un movimento ritmico. Se i significanti ci permettono d'intendere qual è la strada per arrivare al senso, è pur vero che il senso ci permette d'intendere in che cosa consiste e da dove viene la forza e il valore dei significanti. Se non esistesse un'esperienza di soddisfacimento nel giocare con i significanti, non si capirebbe perché un bambino dovrebbe imparare a parlare.

Se prendiamo la serie dei significanti nel suo nocciolo minimo, in quel $S_1 \rightarrow S_2$ di cui parla Lacan,

l'alternanza di S_1 e di S_2 è una produzione del ritmo. Tuttavia dobbiamo ammettere che la radice del ritmo non sta nei significanti, perché tutto il lavoro di questi consiste invece nel fatto di farci dimenticare del ritmo. Quando ci abbandoniamo a quella che Lacan chiama la "parola vuota", cioè alla chiacchiera, di tutto ci ricordiamo eccetto che del fatto che, se chiacchieriamo, il piacere che ne traiamo non sta tanto nel contenuto delle fesserie che diciamo, quanto nel fatto di dirle all'interno di una costituzione temporale. La chiacchiera probabilmente ha in sé qualcosa di piacevole perché è un modo di far passare il tempo, ma non di farlo passare nel senso di trascorrerlo, ma nel senso d'impostare una temporalità che prescinda dalle esigenze di domanda e di risposta all'interno delle quali trascorre invece la temporalità cronologica.

Se dunque l'origine del ritmo non sta nei significanti dove dobbiamo supporre che stia? Abbiamo detto in un punto di equilibrio vuoto, in un tempo fuori dal tempo, attorno a cui i significanti incominciano a costruirsi o a costituirsi o a mettersi in serie. La radice del senso sta essenzialmente nel fatto che il bambino che impara a parlare è riconosciuto molto al di là - o molto al di qua, se preferite - del suo nome e della sua funzione significante. E' riconosciuto come? Che cos'è che situa un soggetto all'alba della propria sussistenza soggettiva all'interno del mondo delle parole? E' semplicemente il fatto d'intervenire all'interno di un mondo di significanti meccanicamente costituito? Io credo che non è questo sicuramente. Perché se mettiamo un bambino all'interno di un mondo popolato di registratori o di scritte al neon che si accendono e si spengono, suppongo che questo bambino non imparerebbe mai a parlare. Ciò che situa l'infans all'interno di una possibilità di parlare è il fatto di essere riconosciuto come una sorta di sorprendente verità da parte di un soggetto che gli preesiste.

Ciò che porta un soggetto ad esistere come soggetto non è primariamente il gioco dei significanti, è il fatto che, al di là o al di qua del gioco dei significanti, ci si sorprende del comparire all'orizzonte di qualcosa che prima non c'era, sorpresa che equivale,

per l'adulto, allo stesso gioco del comparire e dello scomparire di un rocchetto. E ciò è tanto più evidente perché ci sono dei casi in cui questo non accade: sono presumibilmente (dico la cosa un po' ipoteticamente) quelli delle psicosi infantili e dell'autismo. In definitiva che cos'è che una madre riconosce in un figlio? Non possiamo credere che riconosca semplicemente un marchingeño che porta un nome, semplicemente un anello in una catena di generazioni. Non credo che una madre pensi così astrattamente a questo aggeggio che piange e che strilla che si trova fra le mani. Suppongo piuttosto che lo consideri come qualcosa che va oltre lei stessa, qualcosa che beninteso lei stessa ha prodotto, nel senso di averlo - come curiosamente si dice - messo al mondo, ma che ha prodotto venendone piuttosto attraversata, come un qualcosa che ha prodotto senza sapere né come né attraverso che cosa, dal momento che non è certamente la spiegazione ginecologica a dare la risposta alla domanda "da dove vengono i bambini?". E' né più né meno che di questo che stiamo parlando. Questo famoso enigma della sfinge, di cui parlava Freud nel Tre saggi, è né più né meno che la domanda del senso. Il senso è precisamente il luogo da dove vengono i bambini, se vogliamo dirla con una specie di battuta. In altri termini, la radice del senso sta in questo "dove" che non sappiamo affatto dove sia, che non sappiamo neppure se sia da qualche parte, in questo enigma, in questo punto interrogativo tragico, comico, drammatico, o più probabilmente al di là di tutto ciò, che noi stessi siamo a noi stessi, per il fatto che viviamo sì in un mondo costituito da significanti, che noi possiamo trovare, ritrovare, riconoscere, fabbricare, riprodurre, ma in un mondo in cui non possiamo ridurci ad essere dei significanti.

Quando ci riduciamo ad essere dei significanti le cose che capitano sono piuttosto catastrofiche, cioè sono il fatto che il tizio che viene al mondo in realtà non ci viene proprio per niente, perché non parla. Il luogo da dove vengono i bambini, in fondo, è quello da dove vengono i significanti. Come dire che - dal momento che non posso dirlo se non

con una metafora - la radice del senso sta nell'angelo, nel messaggero che arriva da questo luogo che non si sa quale sia, che viene ad annunciare qualcosa. L'immagine è sicuramente mitica; teniamola per buona, all'interno del mito da cui sorge. Non si tratta di un mito secondario. Rilke diceva che l'angelo è terribile, e il fatto che qualcuno abbia scritto sugli angeli un libro abbastanza faticoso da leggere ma pure molto utile non ci può sciupare l'immagine. Il riferimento teologico che salta fuori dal fatto di parlare degli angeli non salta fuori a caso. Vedremo la volta prossima, leggendo qualcuno che sicuramente non è un teologo, cioè Theodor Reik, che questa storia di Dio c'entra con la questione della musica. Quindi vi prego di leggere o rileggere l'articolo di Reik che si chiama Lo shofar, che è l'unica cosa veramente importante sulla musica che sia stata scritta da uno psicanalista. E' importante proprio perché Reik, in questo testo, non parla della musica, ma solo del mito d'origine della musica. Ma vedremo che le cose che dice sono davvero importanti, tanto che lo stesso Lacan ha parlato lungamente di questo articolo nel seminario su L'angoscia; noi lo considereremo però da un punto di vista diverso.

R. MORO: - Ad un certo punto della sua argomentazione mi sono chiesto se si poteva concludere che il senso coincide con il ritmo.

Sì e no. Solo che dobbiamo intenderci in che senso sì e in che senso no. Esistono dei fatti ritmici a prescindere dalla presenza di un soggetto? Che esistano è del tutto evidente: le onde vanno su e giù per la spiaggia anche se non c'è nessuno a sentire. I fiori nascono in primavera e muoiono in autunno e tutto quello che volete voi, quanto alla natura selvaggia di cui forse un tempo potevamo trovare qualche traccia attorno a noi... Roberto mi costringe adesso a dire qualcosa che io ho detto - evidentemente - senza dirla esplicitamente. Tanto vale, a questo punto, trarre le conclusioni. Ripeto la domanda di

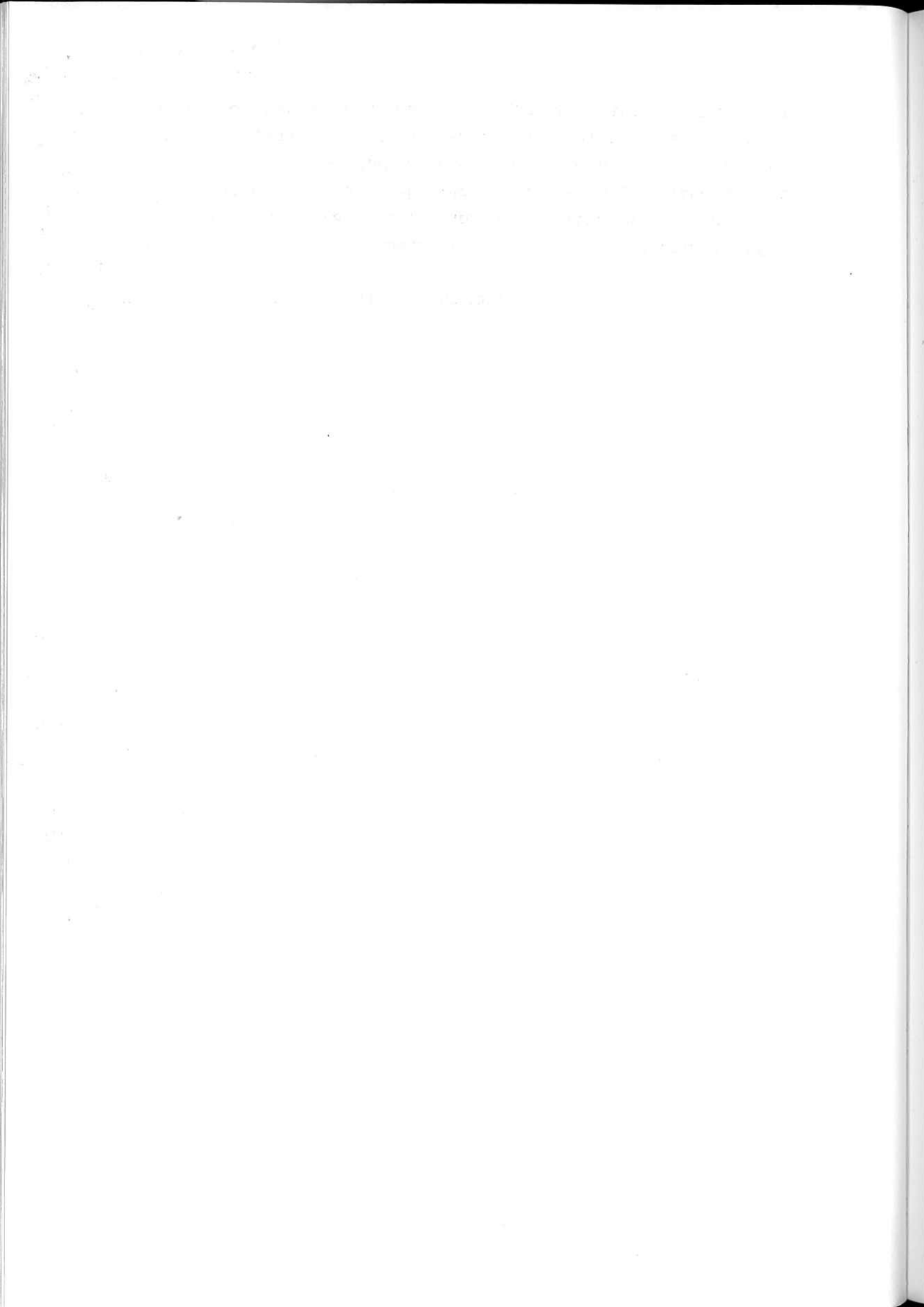
prima: esiste un fattore ritmico a prescindere dal fatto che ci sia qualcuno per cui questo fattore sia effettivamente ritmico? Noi possiamo assistere a dei fatti ritmici senza accorgerci che lo sono, possiamo passare in riva al mare senza neppure sentire il rumore delle onde. Possiamo dire il contrario? Possiamo dire che il rumore delle onde non è un fattore ritmico se non ci siamo noi a sentirlo? Da un punto di vista "razionalistico" (non è forse il termine più esatto) dovrei dire di no, dovrei dire che i fatti naturali di per sé non sono ritmici; potrei dire, dal punto di vista della scienza classica, che sono dei fatti che si alternano secondo certe misure di tempo, che poi sono in realtà misure di spazio, che si alternano secondo periodi precostituiti. Ma questa descrizione, che sarebbe nello spirito della scienza classica, ci porta ad intendere il ritmo? Neanche a moririci.

Se noi prendiamo alla lettera la scienza classica, a comprendere che cos'è il senso e che cos'è la musica non ci arriviamo neppure in tremila anni, perché la scienza classica sorge essenzialmente sull'espulsione del fatto ritmico e di quello soggettivo (è la stessa cosa). Se però noi ci mettiamo nella prospettiva d'includere il fatto soggettivo e di conseguenza quello ritmico all'interno di un inquadramento scientifico, ebbene questo non può essere più quello della scienza classica. Conseguenza: spunta fuori un'altra volta la natura; non nel senso corrente, ma in quello antico della φύσις. Quando vi parlavo prima del bambino che incomincia ad affacciarsi, attraverso il gioco, al mondo dei significanti, di questo bambino che diventa, che so io, per la madre il segno del compiere di qualcosa che prima non esisteva, questo comparire in greco è il φύειν, che è proprio il venire a crescere di qualcosa che prima non c'era: una sorta di miracolo che i greci - beati loro - riuscivano a vedere, mentre noi pensiamo di capirci tutto, viesto che non ci capiamo niente, ma quantitativamente.

Allora la conseguenza di questo fatto, se ci rimbocchiamo le maniche e scopriamo un'altra volta che esiste questo fatto diciamo pure enigmatico - per non spostare parole più pesanti - qual è? E' che

il fatto ritmico esiste a prescindere dal soggetto. E se dicevo prima che Roberto mi ha costretto a dire una cosa che non volevo dire, è perché le conseguenze di questa affermazione sono piuttosto grosse: non vi dico minimamente quali sono, ma un giorno o l'altro, magari, chissà quando, ci arriveremo.

Padova, 15 gennaio 1987



IX.

La voce di Dio

Per capire di che si tratta, quando parliamo del senso, siamo andati ad ascoltare Mozart. Ma Mozart ci ha portato alla fine del seminario di giovedì scorso a parlare niente meno che di Dio. Era un discorso che sembrava cascato per caso all'interno del discorso che stavamo facendo, sul senso a partire dalla musica? No, perché non si trattava di un semplice ricamo retorico del discorso che vi stavo facendo. Tanto è vero che, come vi avevo del resto accennato, l'unico grosso testo psicanalitico sulla musica è l'articolo di Theodor Reik che si chiama Lo shofar, testo che è apparso su "Imago", se non vado errato, nel 1919; quindi pochi anni dopo Totem e tabù. Questo testo lo potete trovare nel libro Il rito religioso, edizione Boringhieri.

Questo testo, pur essendo squisitamente psicanalitico, uno dei più importanti testi psicanalitici di quegli anni, parla, in termini che mi sembrano molto importanti, della musica. Probabilmente ciò dipende dal fatto che Reik non parla affatto della musica in senso proprio (non c'è assolutamente nulla di musicale, se non il fatto che parla di uno strumento musicale), ma parla di miti; in particolare del mito ebraico sull'origine della musica. La questione riguarda il rapporto tra la musica e Dio o gli dei; in tutte le mitologie, eccetto quella ebraica, l'invenzione della musica è fatta risalire a qualche dio. Così, per esempio,

nella mitologia greca, dove salta fuori Hermes o qualche altro personaggio, Athena, Marzia, Orfeo ecc., semidei, o veri e propri dei, che inventano la musica. Ciò non accade invece nella mitologia ebraica, dove l'invenzione della musica è attribuita ad un tal Jubal, in Genesi 4,21. Questo Jubal non è un personaggio importante della Bibbia, Reik si interroga su questa asimmetria del mito ebraico con quelli degli altri popoli.

Il fatto di dover pronunciare questa stessa parola "Dio" ci mette un poco, non dico in imbarazzo, ma perlomeno in difficoltà, dal momento che non è precisamente una delle parole che si possono usare con disinvoltura, come se nulla fosse. Questo vi mostra come la questione del senso, da cui siamo partiti, in realtà coinvolga delle questioni piuttosto complicate.

Tra l'altro di questo articolo di Reik è da segnalare sicuramente il fatto che è stato molto elogiato da Lacan, il quale ne ha parlato lungamente nel seminario sull'Angoscia; verso la fine di questo seminario è partito proprio da questo articolo di Reik per dimostrare che la voce è un oggetto a, un oggetto causa di desiderio, che dunque è un oggetto isolato, staccabile dalla sua fonte. Questo articolo di Reik, parlando di uno strumento musicale, gli fornisce un ottimo materiale per articolare questa questione teorica assolutamente cruciale nel suo insegnamento.

Il fatto che ne abbia parlato Lacan non costituisce per noi un punto di riferimento, perché il punto di vista da cui ne parliamo adesso è completamente diverso. La voce costituisce, dal punto di vista di Lacan, un oggetto causa di desiderio, ma questo ci riguarda in un senso che potremo forse precisare in seguito, quando parleremo della sublimazione, ma non ci dice poi gran che attorno alla musica. La voce non è necessariamente la voce nel senso dell'emissione fonica di un essere umano, ci sono anche le scritture a due, tre voci, lo stesso accordo è fatto a più voci, nel senso che le varie linee melodiche si chiamano "voci". Che la voce sia un oggetto causa di desiderio, questo

è sicuramente vero, ma non ci dice nulla di per sé sulla musica in quanto tale. La voce, come oggetto causa di desiderio, potrebbe essere benissimo la voce della mamma per il bambinello appena nato, anche se può non essere particolarmente musicale, o magari essere estremamente gracchiante. In altri termini i due registri della causa di desiderio e della musica, anche se sono evidentemente contigui, perché se non fossero contigui a nessuno importerebbe niente della musica, non sono affatto coincidenti.

1.

Fatta questa premessa cominciamo a vedere che cosa ci dice Reik in questo articolo sullo shofar, ponendo la questione di questa asimmetria della mitologia giudaica rispetto alle mitologie degli altri popoli. Reik inizia a segnalare che il nome Jubal, nome proprio dell'inventore della musica secondo la Bibbia, viene, in ebraico, dalla radice di jobel, che significa montone, e ciò porta immediatamente Reik, a proposito dell'ipotesi mitologica sull'origine della musica, ad interrogarsi sullo shofar. Vediamo prima di tutto che cosa è questo shofar. Ve lo dico brevemente: si tratta di uno strumento musicale arcaico, ricavato da un corno, preso da più o meno qualunque bestia cornuta, eccetto il toro, escluso liturgicamente dall'uso delle sue corna per costruire lo shofar, strumento antichissimo, piuttosto rozzo, perché consente l'emissione di solo due note (un sol ed un re) e che si è conservato nei millenni praticamente intatto. Viene ancora utilizzato nella liturgia ebraica in determinate cerimonie.

I riferimenti al suono di corno o di strumenti simili sono del resto piuttosto frequenti nella Bibbia. Per esempio, c'è un passo dell'Esodo in cui Mosè parla con Jahvè, il famoso passo in cui Mosè si ritira sul Sinai; nel testo dell'Esodo c'è scritto che si udiva un suono di corno. Spessissimo, nella Bibbia, la voce di Dio è paragonata al suono di trombe o di strumenti analoghi. Dice Reik che lo shofar non è certo come

gli strumenti che si adoperano nelle orchestre sinfoniche: il suono assomiglia di più al muggito di un toro che a una musica. Tuttavia il suo timbro è tale - lo saprà chi lo ha sentito, io a dire il vero non sono mai stato dentro una sinagoga e non ho idea di che suono abbia lo shofar - che nonostante questa sua scarsezza di mezzi musicali pare sia estremamente commovente per tutti gli uditori, non solo quelli ebraici, per i quali potrebbe essere commovente per motivi liturgici, ma anche rispetto ad uditori che non siano ebrei, e che non sembrano essere coinvolti in questa tradizione liturgica.

Da dove viene la forza di questo strumento - si chiede Reik -, forza che è testimoniata dalla sua stessa permanenza per millenni all'interno del rituale ebraico? Nel Talmud, tra l'altro, lo shofar viene collegato al corno del solito montone, di cui abbiamo parlato a proposito del mito biblico di Abramo e del sacrificio di Isacco (il montone viene sacrificato al posto di Isacco). Secondo il Talmud, quindi già in una tradizione piuttosto tarda dell'ebraismo, da questo corno scaturirebbe lo strumento musicale, che ha comunque una funzione liturgica essenziale, in quanto viene fatto risuonare tutte le volte che si tratta di far divenire clemente il giudizio divino, quindi in alcuni cerimoniali, come quelli dell'inizio dell'anno, o altre feste importanti nella liturgia.

Torniamo però, per un momento, all'Esodo.

R. MORO: - Anch'io non ho mai sentito lo shofar dal vivo, però devo averlo sentito forse una volta in televisione. Comunque gli ebrei stessi sembrano attribuire queste virtù straordinarie dello shofar ad un fatto preciso: che dovrebbe funzionare come quegli aggeggi che si chiamano mirlintongs, cioè l'esecutore soffia dentro a questo corno, ma quello che esce non è semplicemente il suono di uno strumento, sia pure rudimentale; viene fuori un suono che sembra un ibrido tra la voce umana ed il suono di uno strumento. Tanto è vero che le modulazioni di questo strumento sembrano

riprodurre alcune parole, solo che le parole sono inintelligibili, in altri termini sembra una voce umana che pronuncia parole misteriose in musica. Sembra che il fascino particolare di questo strumento risieda proprio in questo. Naturalmente ognuno ci sente dentro quello che vuole, ma il punto cruciale di questo suono commovente sarebbe dato da questa voce ultraterrena che esce dallo strumento che sembra cantare, più che suonare. Solo che è un canto in una lingua sconosciuta.

Questo che lei dice, anche se non mi sembra ci sia nel testo di Reik, calza perfettamente con le questioni che poi saltano fuori nell'interpretazione di Reik.

Ma risaliamo da queste considerazioni tecniche sul suono dello strumento alla sua storia testuale. Nell'Esodo, cui mi riferivo prima, c'è scritto, cito testualmente il testo di Reik: "Il popolo vede la montagna che fuma [questo durante il colloquio tra Mosè e Jahvè, sul monte Sinai, mentre il popolo è in basso] ode il suono del corno ed è spaventato ed impaurito. Questo stesso popolo afferma di aver udito la voce di Dio. Esso ha soltanto sentito il suono della tromba. Penso che non si possa rigettare la conclusione che tutte queste contraddizioni si risolveranno senz'altro se ~~ritenemo che il suono del corno sia la voce di Dio~~". Poco più avanti Reik dice: "Il suono del corno è Dio che parla". Quello che diceva adesso Roberto Moro sembra confermato da queste considerazioni di Reik, nel senso che non è semplicemente la voce di qualcuno, ma è una voce che parla da un luogo assolutamente esterno e lontano.

Fermiamoci per un attimo su queste affermazioni di Reik che, lette con disinvoltura, possono anche non farci né caldo né freddo, ma se ci fermiamo un attimo a pensare ci pongono sicuramente alcune questioni. Se noi possiamo considerare la musica come la voce di Dio, proprio a partire dai testi biblici in cui Dio non viene minimamente considerato responsabile dell'invenzione di strumenti musicali o di musiche,

incominciamo a capire la sua importanza e la sua potenza. Oltretutto la musica ha sempre costituito un elemento importante in tutte le cerimonie religiose. In un qualche modo noi potremmo continuare a dire che la musica, in quanto musica effettiva (vi sto parlando della musica dotata di senso, cioè di musica effettivamente tale), consiste ancora per noi in qualche cosa che potremmo indicare più o meno metaforicamente, a seconda delle preferenze personali, come la voce di Dio, anche se non necessariamente, quando andiamo ad un concerto, andiamo a scomodare dei personaggi di così alto rilievo. D'altra parte vi ricorderete che dicevo all'inizio del seminario di quest'anno, che la musica sostituisce, o almeno ricrea ad un altro livello ed in un altro modo qualche cosa del meccanismo che sussiste, se restiamo nei termini tradizionali di Lacan, nel rapporto tra l'Altro ed il soggetto in quanto determinato dal significante. Ciò non significa che la musica sia una formazione dell'inconscio, tanto è vero che di musica né in Freud, né in Lacan trovate la benché minima traccia. La differenza, del tutto evidente, che l'Altro parli rispetto alle formazioni dell'inconscio e che l'Altro parli nel caso della musica (potremmo dire che l'Altro canti, nel caso della musica), è semplicemente intuibile se consideriamo il fatto che, quando l'Altro parla rispetto alle formazioni dell'inconscio, il soggetto crede di essere lui a parlare; se parlando facciamo un lapsus, siamo pur sempre noi a pronunciare la parola errata in cui consiste il lapsus. Nella musica le cose non sono invece propriamente in questi termini, perché quando sentiamo questo suono che viene chissà da dove (diciamolo senza scomodare questi concetti lacaniani che poi ci restano tra i piedi e magari ci intralciano un po' nel cammino), non abbiamo l'impressione di essere noi ad emetterli. Però quest'impressione in realtà la dobbiamo poi precisare relativamente a ciò che vi ho detto qualche volta, che in realtà non ascoltiamo mai della musica se ascoltandola non riusciamo in qualche modo a rifarla, a

ricrearla, ad essere in qualche modo, noi stessi gli esecutori di questa musica. Per questo quando sentiamo una musica ritmata battiamo il piede o quando finisce una musica che ci è piaciuta dobbiamo applaudire: anche noi dobbiamo fare un po' di rumore.

2.

Ma che differenza c'è allora tra l'inconscio e la musica? E' del tutto evidente che nel primo caso ciò che emerge chiaramente è la determinazione del soggetto da parte del significante, cioè la determinazione del soggetto da parte delle significazioni del significante. Tutto ciò che voi potete mettere in fila interpretando un sogno, interpretando un sintomo, sono alcuni significanti connessi tra di loro a partire dalle loro rappresentazioni di significanti, cioè a partire da omofonie, giochi di parole e dalle loro significazioni. Non necessariamente vi trovate di fronte a qualche cosa che è dell'ordine del senso. Mi riferisco ad un semplice sviluppo di associazioni cosiddette libere.

Nella musica accade invece qualche cosa di completamente diverso, perché i significanti non appaiono affatto in prima evidenza, come nel caso delle associazioni di un sogno, tanto è vero che possiamo ascoltare una musica e goderla anche se di musica non sappiamo nulla, anche se non ci raccapezziamo minimamente con i significanti musicali di ciò che stiamo sentendo. Per esempio possiamo avvertire che c'è una modulazione anche se non sappiamo cosa sia un accordo di do maggiore.

In altri termini la musica è sì una sorta di voce che dice delle cose, ma è, se mi consentite di dirlo così, la parola che ode l'infans, colui che non capisce le parole, che non sa distinguere i significanti. La sua forza sta insomma nel creare una sorta di mondo in cui vivere, che si distingue dal mondo delle significazioni e che sembra assomigliare in qualche modo a questo mitico - perché per noi è sicuramente mitico - mondo dell'infans, costituito sicuramente da signifi-

cazioni (riprendo le cose che diceva prima Roberto Moro) enigmatiche. Quanto al fatto che la musica sembri dire delle cose, ciò evidentemente non è sempre vero, perché ci sono musiche che sembrano dire e musiche che non sembrano affatto dire qualche cosa; se prendiamo una sinfonia di Beethoven è difficile che troviamo parti che ci sembrano dire dei contenuti. In Mozart troviamo spesso delle musiche, anche strumentali, che hanno invece l'aria di starci spiegando delle cose, oppure di starci interrogando; l'andamento della musica di Mozart è spesso molto discorsivo. Sicuramente questa non è una dimensione della musica se non in casi particolari.

Vediamo in che senso possiamo manovrare questa frase che sono andato a ripescare nel testo di Reik, in base alla quale la musica sarebbe la voce di Dio. Non è che mi stia mettendo a fare il teologo, anche se non sarebbe una brutta idea, perché la questione non è di quelle che si possono trascurare infinitamente; in ogni caso la cosa quest'anno mi sembra un poco prematura.

Se dicevo che manovrare questa parola "Dio", anche se non ci mettiamo niente di particolare dentro, è piuttosto complicato, è perché, in realtà, noi non abbiamo un'idea precisa di che cosa diciamo quando utilizziamo questa parola. E' probabile che in epoche in cui la religione costituiva un tessuto culturale importante rispetto agli scambi generali la cosa non stesse in questi termini. Per quanto riguarda noi, con ciò che possiamo manovrare quanto a concetti a partire dalla teoria e dall'esperienza della psicanalisi, sicuramente non abbiamo degli strumenti perfettamente calzanti che vadano nella direzione di poterci orientare in quest'orizzonte. Possiamo concludere che Dio è semplicemente un nome arcaico di quello che Lacan chiama l'Altro? La cosa la potete trovare accennata in alcuni seminari di Lacan. Ma non mi sembra che questo stia in termini così semplici. Dobbiamo tener conto, se non altro, che questo famoso Altro è il luogo dei significanti, luogo della serie indefinita

dei significanti. Se descriviamo l'Altro in questo modo, sicuramente è difficile riconoscerci Dio in questo marchingegno; sarebbe un po' poco, il luogo dei significanti e basta è un luogo neutro, non dotato di nessuna forza, di nessuna volontà, in definitiva di nessuna creatività, perché la semplice collezione dei significanti non crea, non inventa assolutamente nulla. Non è a partire da questo orizzonte che possiamo articolare la significazione del termine "Dio", dal momento che, dacché mondo è mondo, quando si parla di dei si è sempre parlato di personaggi che creavano e inventavano delle cose. Certamente l'Altro di cui parla Lacan non è semplicemente una collezione di significanti che si muovono per associazioni fortuite, è anche il luogo abitato da un desiderio dell'Altro. Esiste un punto soggettivo nell'Altro, cioè nell'inconscio, che ci determina nell'azione, soprattutto nei sintomi, nelle formazioni dell'inconscio. Ma ciò che caratterizza l'Altro nella sua relazione con il soggetto, è ciò che è scritto in una formuletta di Lacan, S(A). Ciò che caratterizza, in altri termini, il rapporto tra il soggetto e l'Altro è il fatto che l'Altro, nonostante sia il luogo di tutti i significanti o, per meglio dire, di qualunque significante, è un luogo cui manca almeno un significante; questo significante che manca nel luogo dell'Altro è notoriamente il soggetto; noi, in quanto soggetti, nella concezione lacaniana della questione, non siamo se non il significante mancante nel luogo dell'Altro. Da questa piccola descrizione saltano fuori tutta una serie di conseguenze, ad esempio l'esigenza del fantasma. Ma con questa scritturina S(A) possiamo venire a capo della questione di intendere che cosa significa il termine "Dio"? Ebbene, se noi partissimo da questa scrittura per intendere la faccenda, sicuramente troveremmo che l'idea di Dio è un'idea piuttosto fasulla, piuttosto imbecille: se a Dio manca qualche cosa, qualunque sia questa qualche cosa, tutta la baracca della religione di tutti i tempi va a sgonfiarsi immediatamente. Che

la baracca della religione vada a sgonfiarsi non è, notoriamente, una grande novità, perché, già ai tempi di Freud, questo sgonfiarsi della religione era un fatto assodato, almeno da un certo punto di vista culturale. I testi che Freud scrive intorno alla religione sono notoriamente dei testi non religiosi.

E' anche vero che ci sono state persone religiose che si sono interessate alla psicanalisi, ma diciamo che la posizione della psicanalisi intorno alla faccenda è sicuramente atea. Come sta scritto su tutti i testi importanti su questo argomento, il punto di partenza della psicanalisi è quella che Lacan, riprendendo il termine nietzschiano, chiama la morte di Dio.

Quel che bisogna riconoscere, se prendiamo un minimo alla lettera i testi mitologici, teologici, insomma tutti i testi che parlano della questione della divinità, è che non possiamo pensare ad un Dio pensando che gli manchi qualcosa. Questo è vero non solo per la Bibbia, ma per qualunque mitologia. Se gli manca un significante, il concetto stesso di Dio viene a non concludersi. E' vero che le mitologie sono piene zeppe degli amori degli dei, prendete la mitologia greca, che ne elenca migliaia; ma è tutto da vedere se questi amori partono da una mancanza.

Dovremo allora pensare a Dio come a un luogo in cui ci sarebbero tutti i significanti? Tutti i significanti; già vi accorgete che non è una cosa che si possa dire, perché i significanti non potremmo mai numerarli tutti. In realtà non si tratta tanto di questo, non si tratta di una collezione di significanti e non si tratta neppure propriamente di un luogo. Ciò che il mito - riferiamoci al testo ebraico, dal momento che è di questo che stiamo parlando - suggerisce quanto alla relazione tra la divinità e i significanti è che la divinità è un inventore di nomi. E' la capacità di inventare i nomi che, come riprende Lacan a partire dalla propria esperienza, sottolinea l'importanza del significante quanto al concetto stesso della creazione. Come sapete, nella Bibbia la procedura della

creazione consiste nella invenzione dei nomi; una volta inventati i nomi, da Dio vengono create le cose; Dio, in altri termini, crea il mondo nominando. Tuttavia bisogna pur dire che un conto è dire che Dio crea il mondo nominando, un altro conto è dire che i significanti creano; i due registri - il primo biblico, il secondo lacaniano - sicuramente non coincidono, anche se manovrano gli stessi termini.

Il fatto è che se noi prendiamo i significanti come una semplice collezione di significanti, se prendiamo il dizionario della lingua italiana e scriviamo ogni significante su un bigliettino ed estraiamo a sorte questi significanti, non credo che da questo salti fuori qualche cosa in fatto di significazione. In altri termini i significanti da soli non creano pressoché nulla, creano solo se sono lo strumento di una traduzione della creazione in uno status. Anche se noi vogliamo concepire la faccenda in termini scientifici, cioè in termini di causalità, dobbiamo pur ammettere che all'interno della causalità che porterebbe, per il secondo principio della termodinamica, alla dispersione dell'energia e quindi più che alla creazione alla nientificazione dell'ente, esistano degli anelli di retroazione a partire dai quali, invece che di una dispersione di energia, si costituisce un arricchimento di energia.

Siccome alcuni di voi non erano presenti al primo seminario che tenni nel lontano 1979, in cui mi capitò di esplorare queste cose a partire dal testo, allora piuttosto sconosciuto, di Prigogine, facciamo un esempio: il pianeta terra è un pezzo di materia che è in dispersione come tutto l'universo, che quindi tende necessariamente a distruggersi; ciò nonostante all'interno di questo pianeta si sono create delle condizioni, per esempio meteorologiche, che hanno consentito lo svilupparsi delle piante, degli animali, degli uomini, cose che non sono semplicemente un anello di dispersione che va da un tutto originario ad un nulla finale, ma sono una sorta di ritorno indietro entropico all'interno del processo di dispersione del cosmo.

3.

Ma come dobbiamo situare la creazione all'interno del tempo? Facciamo un esempio che non sia semplicemente fisico, mettiamo che io crei qualche cosa (un pezzo di musica, una poesia). Per scrivere una poesia, che cosa succede? Non è l'io del Tizio che dice: "Adesso prendo un significante di qua, un significante di là e li metto assieme in qualche modo". Ma la poesia che si crea da qualche parte, senza che il soggetto ne sappia nulla, il soggetto la trascrive, la mette in carta. Tuttavia non possiamo dire che l'autore della poesia sono i semplici significanti, perché una poesia, nonostante le brutture che si pubblicano da qualche decennio a questa parte, non è semplicemente data da un assortimento casuale di significanti.

Sono pur sempre io a scrivere la poesia, anche se non so come questa poesia si compia; questo "io" bisogna pur metterlo tra virgolette, perché io, quando scrivo una poesia, non so assolutamente nulla di come la poesia di scriva. Diciamo che questa poesia si crea nel me che scrive la poesia. Ma da dove viene questa creazione? Questo è il problema che cercavo di porre, circa il problema del rapporto tra creazione e tempo. "Da dove viene la poesia?" è precisamente la domanda cui non possiamo dare la risposta. In quanto psicanalisti non possiamo neppure dire che la poesia viene dall'inconscio; le cose starebbero molto diversamente quanto alla creazione dei sintomi, ognuno di noi invece di avere un male di qua, un male di là, avrebbe tutta una produzione poetica, il che in analisi non capita mica tanto spesso di constatare.

Da dove viene ciò che viene creato? Per intendere il problema che viene posto per noi che siamo nell'epoca della morte di Dio, dal termine stesso "Dio", dobbiamo porci la questione su questo "da dove?", perché la religione non fa altro che cercare di dire da dove viene qualche cosa. Questo "da dove?", per noi che siamo psicopratici, ci evoca immediatamente la famosa domanda di cui parla Freud nei Tre saggi,

la famosa "Da dove vengono i bambini?". Questa domanda - naturalmente non ne parla soltanto Freud - è una di quelle che i bambini si pongono in continuazione.

Credo che il concetto di Dio abbia qualche cosa a che vedere con questo luogo da cui vengono i bambini. Non si tratta certo di dire che i bambini vengono da Dio. Questa risposta sarebbe piuttosto vuota, come tutte le risposte che vengono date ai bambini su questo: "Da dove vengono i bambini?". Potrete anche spiegare tutti i segreti della fecondazione ecc., tutte queste spiegazioni scientifiche non rispondono minimamente alla domanda: "Da dove vengono i bambini?", che in definitiva è l'enigma della Sfinge, come ricordava Freud.

E' possibile che la significazione di questo termine "Dio" noi possiamo metterla piuttosto nel punto interrogativo che segue il "Da dove?". Il che non significa che Dio sia semplicemente un punto interrogativo, che sarebbe una soluzione piuttosto sbrigativa; ad interrogarsi non è evidentemente Dio, di cui non ne sappiamo nulla, ma siamo piuttosto noi. Se pensiamo che esista qualche cosa come una voce di Dio, secondo quanto racconta per esempio la Bibbia, dobbiamo piuttosto pensare che Dio è il luogo da cui viene l'interrogazione e la risposta.

Dico da cui viene l'interrogazione perché è, pur vero che siamo noi ad interrogarci, ma se questa interrogazione è, per noi, qualcosa dell'ordine di una creazione è pur vero che questa interrogazione ci attraversa, piuttosto che essere un semplice prodotto dell'io in quanto tale. Se parlo dell'interrogazione e della risposta, possiamo riferirle direttamente e per ora metaforicamente alla musica, se non altro nella misura in cui una produzione musicale è una sorta di interrogazione che esige una risposta; se non rispondiamo all'interrogazione musicale la musica non esiste per noi. Possiamo anche sentire la quinta sinfonia di Beethoven mentre andiamo a fare la spesa al supermarket, non necessariamente questo ci coinvolge musicalmente.

Se la musica è tale, cioè dotata di senso, nel suono musicale ci colpisce qualcosa che ci tocca in un punto essenziale, qualche cosa che ci dà quel brivido, di cui vi avevo parlato qualche volta fa. Che cos'è che ci dà questo brivido? Che cos'è che ci coinvolge musicalmente? E' forse l'assieme, la collezione dei significanti? Evidentemente no, perché un vocabolario non ci fa fremere, non ci dà assolutamente nessun brivido. Neppure la collezione di tutte le note messe assieme alla rinfusa ci farebbe nessun effetto. Tutt'al più ci potrebbe far fremere la scoperta di un vocabolario di una lingua sconosciuta; è possibile che lo scopritore della famosa stele di Rosetta, che permise di tradurre i testi egiziani che erano rimasti incomprensibili per diversi secoli, abbia avuto qualche cosa dell'ordine di questo brivido. Qui ci fa fremere non semplicemente la traduzione del vocabolario di una lingua, ma il fatto che attraverso questo vocabolario possiamo accedere alla soggettività di qualcun altro che ha usato questa lingua.

Nella musica è probabile che le cose stiano in questi termini, cioè è probabile che ciò che ci dà questo godimento musicale (ammesso che il termine godimento sia adatto, ma è solo per intenderci) sia piuttosto una vita, che, se era quella dell'infans di cui parlavo prima, era anche la nostra, che avevamo dimenticato per il fatto stesso di non essere più infantes, cioè di cominciare a parlare, ma che, attraverso la musica, ritorna ad essere la nostra.

Se prima dicevo che la musica non è un sostituto dell'inconscio, non è una formazione dell'inconscio, è perché è in realtà una produzione che fa annullare, cancellare o cadere la differenza stessa tra il soggetto e l'Altro. In altri termini, non possiamo scrivere S(A), ed è questo il nocciolo cruciale della produzione di senso. E' questo che in realtà non accade nelle formazioni dell'inconscio; perché in definitiva persino nei sogni siamo noi che sognamo, ma vediamo in un luogo del tutto inesistente, ma che ci appare come

tale, delle cose distinte e distanti da noi. Ora, nella musica, è pur vero che c'è qualcuno che parla, canta o produce dei suoni, è pur vero che se noi ascoltiamo la musica siamo noi stessi questo Altro che la produce. Se non cogliamo questo punto, se non intendiamo che sentire della musica degna di questo nome, in realtà, non è affatto stare a sentire uno che suona, ma è essere noi stessi in una dimensione soggettiva di indefinitezza di questo "noi", a partire dalla quale siamo noi, in questo senso, i creatori e gli esecutori di questa musica, per cui questa musica si produce in quel momento lì, per la prima volta, e anche per l'ultima, si produce dunque in un tempo che è del tutto esterno al trascorrere lineare del tempo, se noi non capiamo questo, della musica non capiamo assolutamente nulla. Cosa che non è detto che poi non si verifichi. Suppongo che ci sia molta gente che la musica non la ha mai effettivamente sentita.

4.

E' del tutto evidente che la musica, che si produce in questo luogo che, per così dire, è al di qua dell'inconscio, non ci dice assolutamente nulla circa il nostro inconscio, né sull'inconscio di qualcun altro. Voi potete ascoltare tutti i migliori esecutori musicali, nessuna esecuzione musicale vi dirà assolutamente nulla dell'inconscio di quel Tizio, semmai vi dirà qualcosa dell'inconscio di quel Tizio quando avrà il crampo dello scrivano o del violinista, in questo caso. Non si suona, non si fa musica con il sintomo, non credo che esista creazione di tipo artistico e di nessun altro tipo a partire essenzialmente dal sintomo, anche se il sintomo può servire per arrivarci. Il sintomo, il fantasma, possono servire a scegliere una cosa da fare: se occuparsi di musica, pittura o conti della spesa, ma non è con il sintomo o con il fantasma che si compiono poi queste opere.

Il fatto è che nella musica i significanti sono inessenziali, benché siano assolutamente indispensabili

perché ci sia musica, che c'è nel punto in cui questa separazione tra S ed A, il soggetto ed il luogo dei significanti, viene a cadere (il che non vuol dire che scompare del tutto, perché, se scomparisse del tutto questa distinzione, tutta la platea della Scala di Milano sarebbe composta di cadaveri). Se questa distinzione tra il soggetto e l'Altro tende a ridursi, il che accade in qualunque forma di godimento, è allora che si produce il senso. Mi si potrebbe obiettare qui che quando uno gode, in un rapporto sessuale propriamente detto, allora si produce del senso? Lascio del tutto da parte la questione, vi ritorneremo quando parleremo della sublimazione.

E' precisamente perché la distanza, la distinzione tra il soggetto ed il luogo dei significanti, tende a ridursi nel momento in cui si produce il senso, che il senso è, per dirla con un'espressione di Lacan, la parola piena. La parola piena, sicuramente, ha a che vedere con la verità e tuttavia, quando la parola è piena, noi non sappiamo (ciò risulta da qualunque esperienza, anche minima, della psicanalisi) di che cosa è piena. Perché in definitiva la parola piena è piena di questo noi che dobbiamo tuttavia situare in un tempo esterno rispetto al tempo cronologico. In qualche modo non vedo perché non dovremmo dire che la parola piena, anche quando si produce in situazioni non musicali, come ad esempio nell'analisi, resta una espressione musicale, il che viene colto, credo sempre, da qualunque psicanalista, anche se non sa nulla di musica; non occorre la musica per cogliere queste cose, in qualunque esperienza della parola piena. La parola piena è una parola risonante.

Siamo partiti dalla questione di Dio e del testo di Reik. Che cosa c'entrano tutte queste cose con quello che stavo dicendo prima? Mi sembra semplicemente, adesso, di descrivere alcuni eventi. Se parlo di eventi lo faccio in senso forte, nel senso cioè di quello che ho chiamato l'agone. L'agone, se vogliamo usare una formula, che vale quel che valgono di solito le

formule, è quando ritorniamo ad essere - senza tuttavia
cancellarci del tutto, quindi con un limite che deve
necessariamente sussistere - quell'Altro, quel luogo
esterno a noi, che da qualche parte siamo ancora.
Usare il termine godimento per esprimere questo meccanismo mi sembra che porti ad alcuni inconvenienti, perché il termine godimento è carico di un suo peso di tipo immediatamente sessuale, che se non sciogliamo alcune questioni, che affronteremo tra qualche settimana, ci può ostacolare. Piuttosto che usare questo termine "godimento", per mettere fuori la questione del godimento propriamente sessuale, che potrebbe confonderci, userei piuttosto altri termini. Direi, per esempio, che nella dimensione dell'agone, cioè in quella del senso, noi siamo fuori del tempo, ma non perché siamo nell'eternità (non esiste nessuna eternità), siamo fuori del tempo semplicemente perché lo generiamo. E questo non mi sembra un tratto caratteristico del godimento, quanto piuttosto un tratto caratteristico della verità. E' possibile che anche il godimento sessuale possa giungere a qualche cosa che sia di questo registro, ma forse solo se è la realizzazione, la messa in res, la cosizzazione, se mi consentite questo termine piuttosto orrido, di qualche cosa che sia del registro dell'amore; il che, beninteso, non lo riferisco qui - che non mi si fraintenda - al registro della genitalità, di cui non sarò certo io a dire bene dopo tutte le cose che ne sono state dette nei decenni scorsi, ma a quello che una volta chiamai "l'amore vero".

Se generiamo il tempo, siamo al di fuori di questo trascorrere del tempo, tuttavia non possiamo utilizzare, se non tra virgolette piuttosto grosse, il termine "eternità", perché noi non possiamo pensare l'eternità se non come una durata illimitata del tempo, quindi come una cosa di una noia infinita, assolutamente mortale. Se proprio vogliamo usare questo termine "eternità", pensiamolo piuttosto come riferito ad una tempo eternamente durante, ma che sarebbe piuttosto al di qua del tempo, piuttosto che al di là. In definitiva, quando Nietzsche parlava dell'eterno ritorno,

è pressoché sicuro che non si riferiva ad un semplice ripetersi identico di tutte le cose all'interno di un tempo infinito; credo che l'eterno ritorno abbia piuttosto a che vedere col "tempo fuori del tempo" che è possibile cogliere nel prodursi del tempo. Non è escluso, in definitiva, che anche la tradizione platonica prima e neoplatonica e cristiana poi, sulla vita eterna delle anime, che a noi risulta così poco manovrabile dal punto di vista delle nostre credenze, sia in realtà una sorta di produzione di questo "tempo fuori dal tempo" in cui vorrei far consistere la produzione del senso.

Penso che la nostra vita, anche se non siamo ancora morti, è già eterna, per lo meno nella misura in cui esistono dei tempi, nella nostra esistenza quotidiana, che possiamo situare fuori dal tempo.

5.

Che cosa vi sto dicendo questa sera? C'è un certo tono che potrebbe sembrarvi, suppongo, delirante. Sto semplicemente dicendo che la verità dell'agone ci situa soggettivamente fuori dal tempo perché genera il tempo. Il senso è la generazione del tempo. Con questo mi sembra che siamo perfettamente nel tema, perché la generazione del tempo di cui vi sto parlando sicuramente non ha nulla a che vedere con la genitalità di cui sopra. Con la generazione stiamo parlando piuttosto di questo termine iniziale, di cui vi stavo sillabando alcune cose elementari, di questo termine "Dio", dal momento che Dio è segnatamente il generatore e il padre: circostanza di cui dobbiamo tener conto per capire che cosa dobbiamo farcene del mito analitico fondamentale, che è quello del parricidio. Ci deve essere pure un motivo fondamentale, che non stia semplicemente nel fatto che noi soggetti abbiamo avuto un padre, per porre al cuore e al centro dell'esperienza analitica il mito del parricidio. Se parlo di parricidio qui non è per allontanarmi dal testo di Reik, di cui sembra che non abbia parlato per niente. Sto

cercando di farvi alcuni giri attorno, perché il testo di Reik ci porta, pur partendo dalla questione della musica, pari pari alla faccenda del parricidio, cioè al mito freudiano di Totem e tabù. La questione è essenziale, perché, per intenderci sulla psicanalisi e nella psicanalisi, dobbiamo pur intendere che cosa è un padre e che cosa è questa generazione, all'interno della quale porrei il termine della verità. Perché in definitiva uno psicotico sarebbe messo nella dimensione del delirio a partire dalla generazione? Che cos'è, in altri termini, questa storia della fuorclusione del Nome del Padre? Perché questa fuorclusione di un significante, ammesso che poi si tratti di un significante che sta fuori (cosa che non credo che sia proprio in questi termini) avrebbe degli effetti così devastanti? Non credo, ripeto, che si tratti di un significante ignorato, dal momento che qualunque psicotico conosce il significante "padre", e tutto ciò che vi si può collegare a seconda dei diversi Nomi-del-Padre. Si tratta piuttosto, mi sembra, nella psicosi, dell'impossibilità di prodursi nella verità della generazione. Credo che sia questo che dobbiamo intendere attraverso il termine fuorclusione. Ma lasciamo perdere, per adesso, la psicosi, senno' questo ci porta veramente lontano, e torniamo al testo di Reik.

Se parlavo della generazione, è perché la generazione è, come dice la parola stessa, l'azione di generare. Genus, latino, da cui viene "generare", "genere" ecc., e γένος, greco, che significa la stirpe, la nascita, sono termini prossimi etimologicamente. La generazione è insomma l'azione di piantare, di creare una discendenza, una stirpe. Ciò non si fonda precisamente con la fecondazione ma con l'istituzione di una eredità, perché se non c'è questa non c'è neppure la generazione. Vedete dunque che ci troviamo su un terreno che, a questo punto, è sicuramente quello più tradizionale della psicanalisi.

Se la psicanalisi mette al centro della propria riflessione il complesso edipico, è perché in realtà i nevrotici ci pensano di continuo ad un padre; ci

pensano in prevalenza per il versante dell'insufficienza o degli eccessi di costui. Non c'è dubbio che la psicanalisi ha affrontato la questione della paternità, e non poteva che essere così partendo la psicanalisi dalla questione nevrotica, per il verso della insufficienze di un padre a farsi carico della paternità. Che cos'è, dunque, questa insufficienza?

E' il fatto che non c'è generazione all'interno della semplice procreazione e che per creare una generazione bisogna trasmettere qualche cosa che non c'è. Se non si trasmette questo qualche cosa che non c'è (con questo siamo nell'amore vero di cui parlavo prima) non c'è una trasmissione generativa. Questo qualche cosa che dobbiamo trasmettere dove lo dobbiamo situare? Nella significazione o nel senso? Nella significazione dobbiamo pur situarlo, dal momento che qualunque nevrotico sa che cosa dovrebbe essere un padre; ma come lo sa un nevrotico bisogna dire che lo sa anche uno psicotico, un melanconico, un perverso; lo sanno tutti nella significazione, ma il problema è che non è sufficiente saperlo nella significazione, perché non esiste un buco da qualche parte, perché non esista per esempio una fuorclusione di questo. Mi sembra di poter dire che la carenza paterna, a qualunque livello si ponga, è piuttosto una carenza del senso. Voglio dire che qualunque padre su questa terra sa che cosa dovrebbe essere un padre; chiunque lo sa tanto bene che questo gli pone tutta una serie di problemi sia quando ha dei figli, sia quando i figli non li ha, per esempio nei casi in cui assolutamente non li vuole avere, o nei casi in cui li vuole avere assolutamente. Il problema è non di sapere la significazione della paternità, ma di agire a livello di questa significazione. Agire a questo livello implica piuttosto un riferimento al senso. Agire a livello della significazione della paternità implica alcune cose, per esempio un riferimento alla morte, implica in altri termini che il padre sia "già morto" (sia detto in conto alla morte di Dio da cui siamo partiti), in altri termini che viva

già nella sua morte e che per lui il figlio prenda il posto della vita nella morte di lui.

In definitiva, non c'è paternità se non in questa dimensione di cedere il proprio posto a qualcun altro. E' la cosa che non è tanto semplice attuare nella modernità. Vivere la propria vita a partire da una sorta di verità della propria morte non è precisamente una cosa diffusa nei nostri tempi.

Facciamo un esempio. Visto che abbiamo evocato all'inizio il mito di Abramo, è del tutto evidente, nella Bibbia, che Abramo sa che Isacco deve prendere la propria vita nella morte del padre, è del tutto evidente dal fatto che Abramo avrebbe avuto a cento e rotti anni questo figlio. Bisogna dire che noi non siamo in questa dimensione genealogica della paternità, in altri termini noi non sappiamo più cedere il nostro posto ad un altro, perché la nostra morte non ha per noi la stessa significazione e lo stesso senso che poteva avere in altre epoche, dal momento insomma che la nostra morte avviene per noi nell'orizzonte della continuità (dico della continuità all'interno del tempo cronologico) cioè in un orizzonte temporale all'interno del quale la nostra morte ci risulta come qualche cosa di assolutamente immanovrabile. In altri termini, per noi la morte è semplicemente un sipario, un velo nero che si stende ad un certo punto e del quale difficilmente riusciamo a farci una qualche ragione. Del resto che ci sia una difficoltà moderna nella istituzione di una eredità è del tutto evidente in qualunque esperienza moderna; se prendiamo il caso della psicanalisi, è del tutto evidente che Freud non ha avuto alcun erede, anche se bisogna dire che ci provò ad averlo (ma, notoriamente, la cosa gli andò molto male perché come erede scelse Jung, il che gli provocò alcuni problemi). Successivamente abbandonò l'idea.

Ma qual è dunque la questione che sto cercando di porre? Non tanto, non immediatamente, quella di che cosa sia nell'epoca nostra la questione della

paternità, sicuramente questione rispettabilissima, che andrebbe ripresa in altri contesti un po' meno musicali. La questione che sto cercando di porre è piuttosto quella della funzione del mito chiave della psicanalisi, che è quello del parricidio, rispetto alla nostra insufficienza nella generazione, cioè in definitiva nel senso, perché è di questo che stiamo parlando.

Il parricidio dovrebbe pur avere nella rappresentazione più o meno inconscia che ci si fa di esso qualche relazione con una sorta di costrizione del padre ad acquisire il proprio senso, costringendolo, in definitiva, a sottoscrivere quella morte a cui si rifiuta di sottostare. Perché, in definitiva, è del tutto evidente che il padre dell'orda primitiva di cui parla Freud della propria morte non vuole sapere assolutamente, tanto è vero che non ha nessuna intenzione di lasciare alcunché a nessuno.

Se ho fatto tutto questo giro a partire da un brevissimo passo del testo di Reik, non era certamente perché mi volevo allontanare dal testo. Tutto ciò che vi ho cercato di dire intorno alla questione del parricidio è estremamente vicino al testo di Reik, nel quale il riferimento a Totem e tabù è assolutamente fondamentale. Ma vedremo giovedì prossimo in che modo la questione della musica si sviluppa in relazione al parricidio, secondo la versione che dà Reik.

Padova, 22 gennaio 1987.

X.

Iniziazione e parricidio

Ritorniamo al testo di Theodor Reik che avevamo cominciato a commentare e ad esporre la settimana scorsa, anche se il commento e la esposizione erano stati un giro piuttosto lungo su alcuni aspetti che erano stati innescati dal testo.

Ricorderete che tra i vari materiali biblici cui Reik si riferisce esiste anche il famoso episodio del montone che veniva sacrificato al posto di Isacco nella storia del sacrificio di cui si parla nella Genesi. Questa faccenda del montone è commentata da Reik nei termini dell'animale totemico, cioè alla luce del libro di Freud Totem e tabù, che era apparso su "Imago", cioè sulla stessa rivista su cui apparve pochi anni dopo l'articolo di Reik, poco prima.

1.

Il montone è dunque interpretato come animale totemico: ne consegue che il rituale del suonare lo shofar, cioè il corno del montone o di altri animali, deve avere a che fare con il totemismo, segnatamente nell'interpretazione datane da Freud, nel ritorno come totem di un significante paterno. Evidentemente, dato che ci troviamo ad avere a che fare con il mito freudiano di Totem e tabù, il padre di cui si tratta è non solamente il padre morto, ma il padre ucciso dai figli dell'orda primitiva di cui parla Freud. In altri termini, il suono dello shofar, interpretato alla luce di

Totem e tabù, significa, da parte dei figli, pentirsi per l'antico parricidio, ma anche indurre il perdono paterno, dal momento che, come ricordavamo la volta scorsa, il suono del corno è la voce di Dio. Per un verso è invocazione di perdono e per un altro verso è l'espressione di questo stesso perdono. Da tutto ciò consegue inoltre che il movimento che è messo in moto dal rituale e dal suono dello shofar è in due fasi. In altri termini il sacerdote che suona questo strumento si identifica per un verso con l'assassino, con il parricida, per un altro verso con il Dio che parla attraverso lo shofar. Dice testualmente Reik: "E' come se una preghiera per il perdono fosse inclusa in quella aperta confessione dei peccati che è implicita nel suono del corno, nell'usurpazione della voce di Dio". E aggiunge poco più avanti: "Praticamente la preghiera per il perdono rinnova reamente l'antico delitto, in quanto i credenti mettono se stessi al posto di Dio". Ne consegue, sulla scia di quello che dicevamo la volta scorsa, che lo shofar è la voce di Dio, che lo shofar rappresenta la presenza di Dio.

Allora, questo processo bifasico, in cui per un verso si tratta di rimuovere un delitto, per un altro verso si tratta di mettere in atto il perdono di questo delitto, lo possiamo comprendere nella logica di una formazione dell'inconscio; trattandosi di un cerimoniale, è qualcosa che è interpretabile come qualunque formazione dell'inconscio, come un sogno, un lapsus ecc.

E tuttavia noi sappiamo che esistono alcuni problemi quanto all'uso che possiamo fare di questo mito freudiano di Totem e tabù. Questi problemi non stanno evidentemente nel fatto che le teorie di Robertson Smith, da cui Freud era partito, furono ben presto superate, tant'è vero che lo stesso Freud riprese tale questione in Mosè e il monoteismo. Questi problemi, di cui avevo parlato diversi anni fa in un seminario che si chiamava Il mito analitico del desiderio, stanno piuttosto

da un'altra parte. Il problema, che ci pone Totem e tabù e che il mito freudiano non riesce mi pare a risolvere, lo potremo forse formulare in questi termini: il fatto è che il padre di quest'orda primitiva di cui parla Freud è un padre che, stando alla descrizione che ne fa lo stesso Freud e stando al fatto che costringe i figli a farlo per poter ottenere degli oggetti di godimento (in altri termini, diciamo pure per poter vivere), non è poi un padre tanto all'altezza della situazione; è un padre che non ha fatto per niente i conti con la propria morte e non ha fatto per niente i conti con il fatto che definisce poi la funzione paterna di dover lasciare ai figli una eredità. Ed è per questo che impedisce ai figli di svolgere quelle funzioni essenziali alla vita che sono per esempio quelle sessuali, monopolizzando le donne dell'orda stessa. E' un padre che scaccia i figli, che gli impedisce di compiere queste azioni e, trattandosi di un padre del tutto primitivo, è più simile a una sorta di tiranno che a un vero e proprio padre.

Allora, perché dico che questo è un problema? E' un problema perché, se noi possiamo capire facilmente, all'interno della logica del mito, che questo rompicapo venga fatto fuori perché i figli possano vivere, capiamo molto più difficilmente da dove sorge immediatamente il senso di colpa nei figli, per aver ucciso questo padre che non risponde al concetto di padre, quale noi possiamo farcelo.

Il problema sorge evidentemente per il fatto che il mito di Totem e tabù, essendo un mito delle origini, in realtà, come tutte le spiegazioni delle origini, non spiega assolutamente nulla. In altri termini presuppone che ci sia prima quello che in realtà deve fondare dopo: per poter spiegare il senso di colpa dei figli nei confronti di questo padre, Freud è costretto a ricorrere ad un concetto che è sicuramente fra i più fragili fra quelli utilizzati da lui in quegli anni, quello di ambivalenza. Sinceramente, diventa piuttosto

ostico capire perché questi poveri disgraziati di figli di questo padre dell'orda primitiva dovessero avere dei sentimenti di amore, oltre che di odio, nei confronti di questo personaggio così poco paterno che era il padre dell'orda stessa. In altri termini, in base a quale legge, dal momento che l'ordine della legge nell'orda primitiva non è affatto instaurato, perché semplicemente il potere è la forza del padre, i figli dovrebbero sentirsi in colpa per un assassinio compiuto in un universo linguistico dove non c'è la minima traccia di un "non uccidere"?

Un'altra spiegazione che si può avanzare, di questo senso di colpa, consisterebbe nel dire che i figli, una volta ucciso il padre, riescono a mettersi al posto del padre stesso; ma avendolo ucciso tutti assieme, nessuno di loro può prendere il posto del padre e godere di tutti i beni di godimento di cui il padre aveva il monopolio.

Questa spiegazione certamente ci pone più vicini al punto cruciale del problema. E' possibile che il senso di colpa nasca da una sorta di limite nel potere, è possibile, in altri termini, che il mito di Totem e tabù sia in realtà una sorta di illustrazione di quel principio che Lacan avrebbe espresso più tardi non in maniera mitica, dicendo che "niente è tutto". La colpa potrebbe essere, in questo prima approssimazione, una sorta di manifestazione del fatto che "niente è tutto".

Ma cerchiamo di seguire una strada che forse ci può portare un po' più vicini al nocciolo della questione.

2.

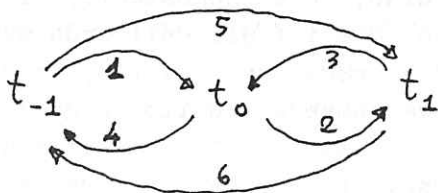
Direi, tanto per cominciare, che il parricidio sembra che non stia tanto nel fatto di uccidere questo padre che è il padre solo dal punto di vista genetico, stando alla descrizione di Freud, ma stia piuttosto nel fatto di sentire l'uccisione del padre come una colpa. Ciò si deduce semplicemente dal fatto che questo

padre primitivo non è mai esistito, può non essere mai stato ucciso; ciò nonostante, la colpa esiste e si trasmette. Che i figli dell'orda avvertano l'uccisione del padre come un delitto, cioè come qualcosa che può e deve essere punito, significa che il padre ucciso non è affatto morto, ma vive da qualche parte ed è pericoloso. La sensazione della colpa dipende evidentemente dall'angoscia di una punizione. Il fatto che il morto in realtà viva e possa essere pericoloso è del resto un principio abbastanza comune nelle credenze cosiddette primitive di molte popolazioni e del resto anche nelle nostre. Tutti i riti funebri sono fatti, da che mondo è mondo, cioè da che linguaggio è linguaggio, per placare l'ira del morto.

Su che cosa si fonda questa credenza così antica nel desiderio di vendetta del morto? Direi non tanto nella credenza nell'immortalità dell'anima, perché le cose starebbero forse al contrario, quanto sul fatto del tutto evidente che se Tizio, Caio e Sempronio possono morire, ciò che non muore è il significante con la sua significazione. In altri termini la credenza nella sopravvivenza e nella pericolosità di un soggetto dipende dalla constatazione del fatto che il significante si trasmette e che non è passibile di morte. Posto dunque che i figli sopravvivano al padre, bisogna pure che i figli si assumano la dimensione della paternità, facendo passare il significante paterno nel senso, per esempio attraverso il fatto di divenire padri, in altri termini, attraverso il fatto che il padre è morto sul serio - cioè è stato effettivamente ucciso -, quando il figlio, che lo avrebbe ucciso, è divenuto padre a sua volta. E' nel momento in cui il figlio diventa padre che si mette, per così dire, nel posto del padre morto e può dire: "Io l'ho ucciso".

Se non cogliessimo questo giro a tre tempi che ci può forse esplicitare, se non spiegare, il mito freudiano, il mito freudiano risulta una illustrazione piuttosto insufficiente rispetto a ciò che si propone di spiegare. Potremmo fare ancora una volta uno schemino con il

solito marchingegno a otto per orientarci un po' meglio:



Il tempo 1 include l'uccisione del padre, che poniamo che sia un'uccisione qualunque, dal momento che questo padre, al tempo t_{-1} non è affatto un padre degno di questo nome; al tempo 2, poniamo pure la generazione di un figlio, cioè il fatto che il figlio diventi padre. Al tempo 3, poniamo il fatto che il figlio, che è nato da colui che ha ucciso il proprio padre, può costituire un pericolo per costui, per il semplice motivo che, se questa persona ha ucciso il proprio padre, può pensare che il proprio figlio ucciderà lui; al tempo 4, poniamo che al figlio che è diventato padre venga per la prima volta l'idea dell'uccisione del padre, che non era affatto un padre, e che non fondava dunque nessun senso di colpa, ma che l'uccisione qui diventi effettivamente una colpa.

Da questa prima chiusura del giro dello schema si ricava inoltre che, essendo l'uccisione del padre una colpa, il padre si potrà vendicare, e scriviamolo pure al tempo 5. E al tempo 6 poniamo invece il fatto che la pura generazione genetica di un figlio, per il figlio che ha ucciso il proprio padre, deve diventare una generazione vera e propria, deve diventare cioè l'istituzione di una eredità, qualcosa come la generazione di un stirpe. E' evidente che soltanto con questo 6 il giro si è chiuso ed è evidente che soltanto quando è stata istituita la trasmissione di qualcosa che è dell'ordine dell'eredità dell'assassinio, che avevamo posto al tempo 1, è diventato effettivamente una colpa sulla quale si fonda la trasmissione di un contenuto simbolico, di un contenuto sociale o familiare. In altri termini, soltanto al momento della chiusura

dell'intero schema l'ordine delle generazioni si istituirà in una genealogia e si istituisce in una genealogia non tanto in base all'uccisione che abbiamo messo all'inizio dello schema quanto in base all'istituzione del rito di passaggio, che è piuttosto l'ultimo anello dello schema stesso, perché è come istituzione del rito di passaggio che si istituisce una effettiva trasmissione e una effettiva formazione soggettiva.

3.

Fermiamoci un attimo su questo percorso - che mi sembra di carattere essenzialmente logico -, che ci ha portati a rovesciare in qualche modo l'ordine che segue Freud e che vuol essere un ordine temporale, per recuperarlo, ma all'inverso, a partire dal tempo 6, non più dal tempo 1, con un riferimento al rito di passaggio. Tutto ciò comporta qualcosa, evidentemente, anche se lo schema è sempre più o meno quello di Totem e tabù. Questa sorta di capovolgimento logico rispetto al cronologico porta ad una conseguenza di questo genere: che il parricidio diviene una colpa in base al fatto che il figlio si sente mortale a sua volta, cosa che invece il padre di partenza, l'Urvater di Freud, evidentemente non si sentiva affatto. Dallo schema risulta che l'ordine delle generazioni scaturisce dal problema del senso e non tanto dal senso del morire, evidentemente, quanto piuttosto dal senso del vivere. Perché il rito di passaggio risulta una sorta di messa in forma, cioè di messa in significazione, di una sorta di modo d'essere del senso. Come dire: visto che dobbiamo morire, che senso ha il fatto di vivere? Diventa la solita questione a partire dalla quale il senso di un ordine, che verrebbe istituito nella trasmissione biologica, a partire dalla differenza tra la trasmissione biologica e quella significativa, istituisce un ordinamento che, da allora in poi, diventa legge. In altri termini la legge non sorge dalla volontà bruta dell'Urvater, ma dalle istituzioni del rito stesso. Come dire che, a questo punto del percorso,

la legge non è semplicemente la volontà del più forte - cosa che non ha costituito una legge per nessuno - quanto la traduzione, in termini di significazione, di un senso.

La legge, se sorge come la traduzione, in termini di significazione, del senso, apre, nello stesso tempo e ipso facto, la possibilità contraria, che è segnatamente quella di tradurre la legge in senso; e che è poi la traduzione che troviamo segnalata come quella riservata al figlio minore, di cui parla Freud, rispetto al mito dell'orda primitiva. Il figlio minore, come ricorderete, risulterebbe, essendo protetto dalla madre, secondo il mito freudiano, l'inventore della poesia e anche della musica, dal momento che poesia e musica sorgono nello stesso tempo e nello stesso modo.

L'idea del parricidio è la traduzione in termini di significazione del problema che l'esserci ha per il vivente quanto al suo senso. In altri termini, se ci poniamo la questione di qual è il senso dell'essere l'unica risposta che possiamo trovare a questa questione è la colpa. In altri termini la colpa non è altro che la risposta alla domanda di quale sia il senso dell'essere. Poiché con la colpa che ci fa entrare nella dimensione del significante noi dobbiamo pur vivere, dobbiamo pur vivere tenendone conto; come dire che, per vivere, dobbiamo scontare una pena. In altri termini, per vivere dobbiamo prima morire; può sembrare un paradosso, ma in realtà qualunque rito di iniziazione formula precisamente questo imperativo: non si accede alla vita se non passando attraverso la morte, ed è in sostanza questo che "dice" anche se, come ricordava Roberto Moro la volta scorsa, lo shofar avrebbe la caratteristica di dare l'impressione di dire delle cose che pure non dice; sarebbe questo dunque che lo shofar "dice" nel rituale ebraico. Ma questo che dice lo shofar in realtà ce lo dice sempre la musica quando la musica è effettivamente tale.

Con questa sorta di operazione che ho compiuto

adesso in base a quello schema di cui vi ho parlato già altre volte, che cosa abbiamo fatto? Abbiamo restituito per così dire l'ordine e la successione attestati da tutti i rituali e da tutte le mitologie, i quali, se riflettete per un attimo, non parlano mai della morte del padre, eccetto che in pochi casi, ma parlano sempre, anzi agiscono, mettono in scena, celebrano, la morte del figlio: ed è ciò in cui consiste per l'appunto il rito di passaggio. Allora, dato che è della musica che ci stiamo occupando, cioè in definitiva del senso, dobbiamo capire come la musica entri a partecipare di questa fondazione della trasmissione. Da quello che abbiamo detto prima risulta che la musica vi entra come il rovescio della legge. E' del tutto evidente che, se parlo della musica, non parlo soltanto di quella che si fa coi violini e le chitarre, ma parlo anche in generale di tutte le creazioni o di tutte le invenzioni che possiamo genericamente mettere, con un termine del tutto insoddisfacente, nella rubrica dell'arte. In altri termini, se voi togliere la legge, togliete con ciò anche la musica; l'interesse del testo di Reik, il quale non parla di contenuti musicali propriamente detti, parla soltanto del mito di uno strumento musicale, sta essenzialmente anche nel fatto di sottolineare continuamente questo rapporto strettissimo fra la musica e la legge. Dice Reik, a un certo punto della sua esposizione: "I credenti tuttavia, che dotano il suono dello shofar di effetti così forti, lo fanno inconsapevolmente. Essi sono simili a chi dedichi tutta la sua premura a una piccola scatola senza valore: egli viene comunemente considerato un eccentrico e nessuno indovina che quella scatola rappresenta quanto egli abbia di più prezioso".

Con questo brano piuttosto bello di Reik, ci si pone una questione del tutto essenziale, che è sicuramente quella del rapporto tra il soggetto e l'oggetto del suo desiderio, questa "scatola di nessun pregio" che però ha per il soggetto un valore assolutamente determinante. La questione che qui si pone non è sempli-

cemente quella del rapporto tra il soggetto e l'oggetto che causa il suo desiderio, ma quella del rapporto tra il desiderio e la sublimazione, dal momento che attribuire ad una scatola un valore determinante nella vita di qualcuno non avrebbe nessun senso se questa scatola non fosse per questo qualcuno un oggetto particolarmente prezioso. Evidentemente la sublimazione non consiste tanto nel dire: visto che non posso fottere per questo o quel motivo, mi accontento di scatole; la sublimazione, per riprendere la formula che usa Lacan nel seminario sull'Etica della psicanalisi, è mettere l'oggetto al posto della Cosa, mettiamola con la maiuscola per evidenziare la distinzione che c'è in tedesco tra Sache (la cosa nel senso dell'oggetto d'uso e di scambio) e Ding (la cosa nella sua dignità cosale). Non stiamo però a dire che cosa dobbiamo intendere con questa Cosa; diciamo, con una prima approssimazione, e ritorneremo poi sull'argomento, che la Cosa ha a che vedere con una sorta di inconoscibile, con una fattore che terrebbe racchiuso il segreto, l'origine del nostro essere. La Cosa avrebbe a che fare insomma con quel luogo "da dove vengono i bambini" per riprendere la formula di Freud.

?
!
La musica, per ritornare all'oggetto musicale propriamente detto, è qualche cosa che sta in questa direzione. La musica in altri termini ci dice, senza mai dircelo effettivamente, ma nella sembianza di dircelo, quale potrebbe essere la soluzione del problema. Se noi ci chiediamo da dove veniamo, dove andiamo ecc. la musica ci dà per così dire la risposta. E' questo il senso così rafforzante e rassicurante di cui parla Reik, per esempio del suono dello shofar. Che cosa dice in definitiva il suono dello shofar? "Tu sei questo!" Un suono che viene da qualche luogo e che va in qualche altro luogo, ma che tuttavia c'è ora, ma in un'ora che non è determinato cronologicamente e cioè in un'ora che dura nel suo trascorrere e nel suo decadere. Fermiamoci per un attimo su questo punto, perché in definitiva ora potremmo anche dire che il

nocciolo della questione del senso l'abbiamo toccato, anche perché qui si aprirebbe tutto un campo di riflessioni che sicuramente non ho esaurito con quel breve accenno che ho fatto poco fa al mito freudiano di Totem e tabù. Siccome è possibile che questo argomento lo affronti poi l'anno venturo e visto che l'argomento di quest'anno è invece quello della musica, lasciamo pure in sospenso la questione di cui avevo fatto cenno prima.

4.

In ogni caso per ora abbiamo per così dire esaurito l'essenziale di ciò che lo shofar poteva insegnarci. Vedremo poi quale sarà il programma dei lavori successivi sul versante della musica. C'è tuttavia, prima di concludere il riferimento al testo di Reik, da fare un supplemento sul versante Isacco, di cui vi avevo accennato all'inizio, dal momento che Reik confronta la shofar a quegli strumenti musicali che fanno parte integrante di tutti i riti iniziatici, di tutti i riti di passaggio. Per esempio quello strumento che si trova in tutte le parti del mondo e che si chiama il rombo che, stando alle descrizioni, dovrebbe essere un aggeggio che si fa girare molto velocemente, attaccato a una corda o a qualcosa di simile, e produce un suono di tipo musicale, che ha una funzione essenziale nei riti di passaggio. Si tratta di uno strumento segreto perché il suono del rombo viene fatto passare come la voce dei morti o qualcosa del genere, fino a che, dopo l'iniziazione, si svela l'enigma di questo rombo, che in realtà è soltanto un pezzo di legno.

Se il senso del parricidio sta racchiuso nel problema del senso dell'essere, come accennavo prima, in qualche modo è il rito iniziatico, il rito di passaggio che fonda l'idea del parricidio, quando beninteso il rito di passaggio non è compiuto perfettamente, quando il rito è difettoso. Quello che sto dicendo può sembrare una sorta di capovolgimento in rapporto a Freud, ma

lo è soltanto per modo di dire e che dipende dall'uso di uno schema temporale che non è unidirezionale. Dire che l'idea di parricidio si fonda sul fatto che il rito di passaggio non si è effettuato nei termini correnti, significa in definitiva dire la stessa, identica cosa che viene detta in moltissimi miti. Per esempio il mito di Edipo consiste nel fatto che Edipo non giunge ad essere nel luogo di un figlio per il fatto stesso che gli è stato detto che avrebbe ucciso suo padre. Di conseguenza, per non ucciderlo, finisce per ucciderlo veramente. Ma qual è l'origine del mito? Non certo il fatto che Edipo morisse dalla voglia di uccidere questo padre che neppure conosceva, ma il fatto che Laio abbandona alla morte il proprio figlio in seguito all'oracolo che gli aveva predetto che lo avrebbe ucciso. Ritroviamo in questo mito di Edipo (che, come ricordava giustamente Lacan, non ha il complesso di Edipo) la struttura di cui parlavo in precedenza. In altri termini, il parricidio dipende in realtà da un inconveniente nella trasmissione della realtà simbolica. Penso che, se vogliamo seguire l'essenziale di ciò che Freud tenta di dirci, non possiamo accontentarci del mito così come ce lo fornisce, perché il suo è il tentativo di dire, all'interno di un tempo lineare, in cui non si può porre la questione dell'origine di alcunché, un contenuto che aveva bisogno di una sorta di tempo ricurvo per poter essere formulato. Dobbiamo inoltre intendere che il parricidio stesso è dato piuttosto dalla carenza, da un difetto della iniziazione, e intendere questo è del tutto cruciale per la psicanalisi dal momento che, in definitiva, questo che Lacan chiamava l'unico mito contemporaneo, l'unico mito scientifico, questo di Totem e tabù, è in realtà un mito che si formula in un'epoca come la nostra, in cui le iniziazioni sono pressoché inconsistenti.

Non è casuale che la psicanalisi sorga nell'età che ha, se non del tutto, perché certamente non sono spariti del tutto, fatto sparire o molto attenuato

tutte quelle cerimonie, tutte quelle forme di iscrizione simbolica dei soggetti che, nelle società che, non molto a ragione, si chiamano primitive, invece, sono assolutamente costitutive dell'ordine sociale. E' del tutto evidente che Reik spiega i riti iniziatici a partire dal parricidio, cioè secondo la procedura freudiana; io ho spiegato la connessione del tutto all'inverso, perché ho fatto funzionare lo schema a otto. Reik mostra anche, e in questo si avvicina molto a quello che dicevo prima, che il nipote dell'Ur-vater, anche se la cosa può suonare un poco comica, acquista per il proprio padre la significazione del revenant, come si esprime Reik, di un "fantasma" - nel senso di "colui che ritorna" - del nonno.

Torniamo dunque, dopo questa parentesi, alla faccenda del rombo di cui vi parlavo prima, e che ha la funzione di essere uno strumento segreto che, ripeto, ha questi usi cerimoniali attestati pressoché universalmente; poi divenne, perché a un certo punto i cerimoniali si indeboliscono, un vero e proprio giocattolo: la trottola in definitiva è una versione attenuata di questo aggeggio. Il rombo, come vi dicevo - e qui l'analogia con lo shofar è del tutto evidente - sarebbe la voce dello spirito che deve divorare e uccidere il giovanotto di cui si tratta nell'iniziazione. In questo senso, la funzione dello shofar e quella del rombo sono del tutto affini. Questo strumento deve per un verso spaventare e per un altro verso placare il dio. Sembra ma non è un paradosso che questo strumento che emette questa che Reik chiama la voce di Dio, è tuttavia fatto suonare da qualcuno.

Allora, a che serve che questo strumento debba spaventare? Questa funzione è essenziale nella trasmissione. E' quella che potremmo chiamare una funzione del tutto educativa. Come dire all'iniziando: ecco che sei sospeso sopra un abisso. Guarda caso è qualcosa di molto simile, come formula, a quella che avevo formulato, in maniera approssimativa, quanto alla sonata di Mozart di cui avevamo parlato.

Questo aggeggio che si chiama il rombo non l'ho mai sentito ma ho sentito un aggeggio che in qualche modo potrebbe essere simile ad uno strumento di questo genere: si tratta di uno strumento di uso cerimoniale, che si utilizza in certe processioni dalle mie parti (suppongo lo si usi ancora) segnatamente il giovedì santo, quando si va a visitare i Sepolcri; è uno strumento che non romba per niente ed è costituito da una specie di tavoletta che ha dei buchi sui margini, in cui sono piantate delle rotelline; qualcuno, facendo ruotare il polso, provoca il suono di questi piccoli piatti di metallo attaccati a questo aggeggio. Ripeto, non è propriamente uno strumento musicale, anche se vi può assomigliare e sicuramente deve essere piuttosto antico nella sua origine. Il suono di questo aggeggio, a sentirlo nel luogo in cui va sentito, è piuttosto lacerante, angoscioso: il senso di questo suono è una sorta di segnale di pericolo, che sicuramente ha a che vedere con il fatto che il Dio di cui si tratta nel cerimoniale è un Dio morto, tant'è vero che poi lo si porta a spasso per le stradine con tutti gli angeli e la Madonna vestita di nero dietro. E' come se il suono di questo strumento, accompagnato dal rombo di trombe su una nota sola, fosse una sorta di avvertimento: attenti che qui sta arrivando qualcosa che vi mette in pericolo!

E' come se restassero in questi minimi frammenti dei resti di cerimoniali molto antichi e il senso di questi cerimoniali continuasse ad essere, nonostante tutto, una sorta di avvertimento che, per vivere, bisogna, come dicevo prima, morire.

La musica sta piuttosto in questa sorta di avvertimento, che è il resto che si perpetua di una sorta di atto di violenza. In altri termini nella musica c'è qualche cosa come il resto di un assassinio, dell'uccisione di un Dio, per essere più esatti. Si tratta tuttavia di una violenza che ritorna, per un altro verso, come consolazione. Ed è questo l'essenziale di quello che dice Reik nel testo sullo shofar. Si

tratta di sacer in entrambi i sensi del termine latino: qualche cosa di sacro, qualche cosa di esecrabile. In questo senso Reik ha perfettamente ragione a concludere il suo articolo dicendo testualmente: "La musica è qui la rappresentante della moralità". La musica è una sorta di manifestazione sensibile dell'etica, in quanto l'etica è un fattore collettivo. Se uso questo aggettivo "collettivo" non mi pare proprio si possa farlo nel senso delle folle studiate da Freud sull'esempio della Chiesa e dell'esercito. Esiste una forma di raggruppamento sociale diverso da quello di massa, studiato da Freud (la "massa" è poi la foule di cui parlava Le Bon)? Esistono civiltà non basate su questa forma di identificazione? E i riti di passaggio erano o no cerimoniali di accesso a questi tipi di società? Sono tutte domande che adesso lascio come questioni in margine e che bisognerebbe trattare molto più a lungo a partire da basi che non possiamo avere nel seminario di quest'anno.

Per concludere bisognerebbe fare una sorta di programma su ciò che seguirà, dal momento che, se credo di aver toccato una questione del tutto cruciale quanto alla distinzione fra la significazione e il senso, perlando a partire dal testo di Reik, è pur vero che esistono, attorno alla musica, questioni piuttosto grosse che vanno affrontate, per poter articolare meglio il rapporto tra significazione e senso.

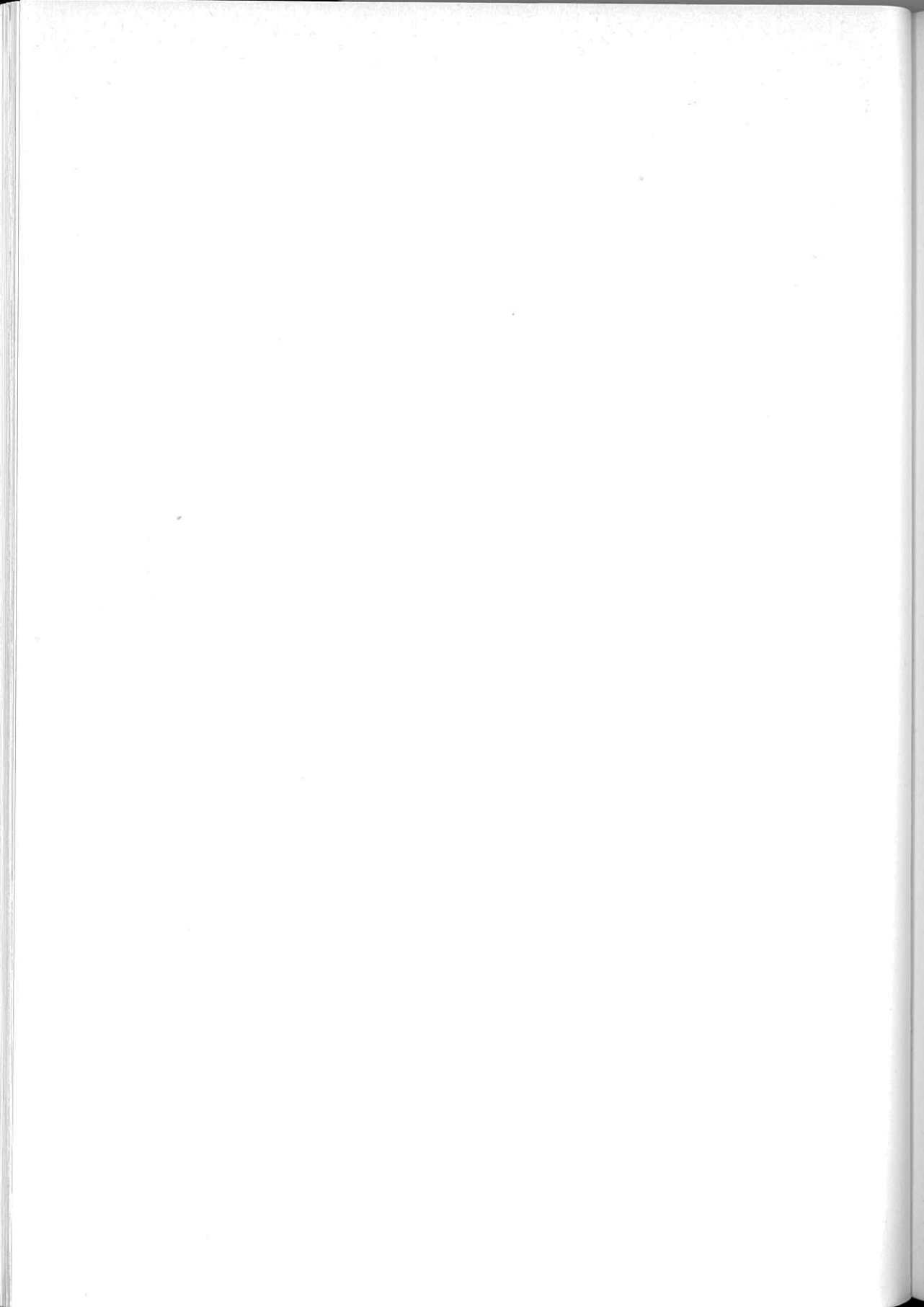
Una di queste è quella che avevamo già posto in precedenza quando avevamo parlato di quel brivido in cui avevo fatto consistere il vero e proprio godimento della musica. La questione è appunto questa: esiste un godimento sublimatorio che non sia semplicemente una trasformazione di un godimento propriamente sessuale? In altri termini porsi questa domanda significa né più né meno porsi la questione della sublimazione. E dal momento che intendere in che rapporto sta la sublimazione con il godimento sessuale propriamente detto è propriamente essenziale per non fraintendere il senso del godimento del senso - il rapporto fra

il senso e il godimento - credo che sia il caso di soffermarci soprattutto su questo punto anche a partire dal Seminario VII di Lacan, che è uscito di recente. Quindi i prossimi tre seminari li dedicheremo a una sorta di lettura di alcuni di questi testi di Lacan e alla questione della sublimazione. Dopodiché torneremo alla musica per affrontare più direttamente la questione del rapporto fra senso e significazione a partire dal fatto che la musica non è sempre e non è in partenza musica che si suona su degli strumenti; la musica è all'origine musica cantata, cioè musica che si accompagna a dei significanti verbali. Ora, il fatto che la musica possa poi scriversi, cioè che esistano dei significanti musicali che coesistono coi significanti verbali, ci pone alcune questioni sul rapporto tra il suono e la parola. In questa sezione inviteremo una persona che venga a cantarci qualche pezzo di Mozart, in modo che possiamo porre con più immediatezza la questione. Immediatamente contigua a questa seconda sezione è quella del rapporto tra la musica e il tragico o, per meglio dire, tra la musica e il dramma, questione che è piuttosto cruciale quanto a Mozart che, come sapete, è autore di alcuni imprescindibili melodrammi. Di conseguenza ci soffermeremo sulle Nozze di Figaro. Ho scelto Le nozze di Figaro per diversi motivi: essenzialmente perché, a differenza delle altre due opere alla stesso livello, il Don Giovanni e Il flauto magico, ci pone una questione importante quanto al rapporto della musica con la comicità. Perché, se è vero che anche nel Flauto magico e nel Don Giovanni ci sono pezzi che sono assolutamente comici, è anche vero che l'opera più esilarante di Mozart è appunto Le nozze di Figaro. Questo ci permetterà di porci una questione: in che modo la musica può essere comica? Finora abbiamo visto che c'è una sorta di ironia in Mozart, per esempio nella sonata K 330, ma non è propriamente nel senso della comicità propriamente detta. Insomma non si può ridere sentendo la sonata K 330; nelle Nozze di Figaro invece ci sono dei pezzi che

a partire dalla musica fanno assolutamente ridere. Infine, e sarà la questione ultima, probabilmente quella più difficile ci chiederemo, mettendo assieme le varie questioni che spero avremo affrontato, che cos'è il sublime nella musica, e ce lo chiederemo a partire da una musica sacra di Mozart che probabilmente è, a mio avviso, la musica più sublime che sia mai stata scritta: la messa da Requiem. Con questo vi ho fatto il programma degli sviluppi della situazione e concludo una prima parte del seminario di quest'anno, che continuerà su questi altri punti.

Padova, 29 gennaio 1987.

LA SUBLIMAZIONE



XI.

Il gomito

Incominciamo ad affrontare la prima di quelle questioni di contorno a quella della significazione e del senso, di cui vi ho già dato alcuni elementi che mi sembrano fondamentali a proposito di Mozart. Questi elementi di appendice vedremo che non sono affatto di appendice vera e propria, ma serviranno ad articolare un po' meglio la questione del rapporto fra senso e significazione. Questa cosa la vedremo in particolare quando affronteremo la questione della comicità nella musica di Mozart ed infine quando vedremo l'aspetto più sublime, tanto per usare il termine più corrente a questo proposito, della musica di Mozart stesso, cioè quando prenderemo in considerazione la musica religiosa.

1.

Questa sera incominciamo quindi ad affrontare il primo di questi punti, che è certamente il meno musicale e quello più psicanalitico: il problema della sublimazione. Di questo problema vi ho già in passato dato alcuni elementi, tant'è vero che la formula che usa Lacan nel seminario sull'etica, quella per cui la sublimazione consisterebbe nel mettere l'oggetto al posto della Cosa, l'avevo già utilizzata alcuni anni fa. Devo dire però che a quel tempo l'avevo utilizzata in una prospettiva del tutto diversa da quella secondo

la quale interviene a questo punto, nella musica, la sublimazione. Direi che quest'anno bisogna che la riprendiamo un poco più radicalmente, per due motivi sostanziali. Il primo è connesso con il seminario di quest'anno, cioè con il fatto che intendersi su che cos'è la sublimazione è assolutamente decisivo per capire la questione del senso a proposito della musica. Vi ricorderete che, ad un vero e proprio ascolto musicale, nella misura in cui trascina, avevamo già detto alcune cose sul rapporto fra il godimento e il senso. Che fra il godimento e il senso ci sia una relazione è abbastanza noto, da quando Lacan ha parlato di questo aspetto del problema. Bisognerebbe però prendere il termine "godimento" sotto un'angolatura un po' diversa perché, quando si parla di godimento, irrimediabilmente si intende godimento nel senso più pieno ed immediato del termine, in riferimento al godimento sessuale. Ora, ho qualche dubbio che intendere il godimento musicale a partire da quello sessuale ci porti molto in là, quanto a ciò che costituisce la caratteristica specifica del modo musicale di intendere la musica. Questo per quanto riguarda il primo motivo. Il secondo è invece, almeno in apparenza, più contingente, ed è dato dal fatto che il seminario di Lacan del 1959-60 dall'anno scorso è disponibile in un volume. E siccome Lacan, in questo seminario, parla a lungo e in termini assolutamente imprescincibili della sublimazione, mi sembra il caso di riprendere anche questo testo.

Fatta questa premessa, veniamo dunque a fare alcune considerazioni su questo seminario che, fra tutti gli altri di Lacan, ha una sua particolarità: di essere l'unico che Lacan sostenne, da qualche parte, che avrebbe voluto riscrivere. Anzi, dice precisamente che, fra tutti i suoi seminari, è l'unico che avrebbe voluto mettere per iscritto. Questo costituisce dunque una sorta di caso unico, di hapax, a proposito del rapporto fra Lacan e tutti i suoi seminari. C'è dunque, in questo seminario, qualche cosa di assolutamente

cruciale per lo stesso Lacan. Il posto cruciale di questo seminario del resto è caratterizzato dal fatto che, come si esprimeva Antonio Di Ciaccia qualche giorno fa a Roma, è una sorta di gomito all'interno dei seminari di Lacan, nel senso che è un punto di svolta che segna una netta distinzione tra tutti i seminari precedenti, che Lacan dedicò essenzialmente al commento dei testi di Freud e al trarne le conseguenze, e tutti i seminari successivi, dal momento che, a partire da quello successivo a quello dell'Etica, nel seminario sul Transfert, iniziò ad affrontare i problemi della psicanalisi a partire dalla topologia, che in precedenza non era comparsa. Nel seminario sull'etica c'è un breve accenno, che poi verrà ripreso ampiamente nel seminario sul Transfert.

Tutto ciò ci dice che dobbiamo intendere, in questo seminario, qualche cosa di assolutamente essenziale rispetto al procedimento dell'intero seminario di Lacan. Questo termine "gomito" mi sembra abbastanza ben riuscito, perché in sostanza dà l'idea non solo di una svolta, ma della svolta di un movimento e, fra l'altro, segnala anche che i gomiti, diciamo così, sono i punti degli abiti che si consumano più facilmente e che lasciano apparire la trama in termini molto più evidenti di altri punti. Mi sembra che in questo seminario appaia qualcosa della trama del seminario di Lacan.

D'altra parte, se Lacan voleva riscriverlo, suppongo che fosse perché ci doveva essere qualcosa, nel percorso di questo seminario, che non lo soddisfaceva. L'impressione che ho io, alla rilettura, è che si tratti per un verso del risultato più alto e più impegnativo dell'intero insegnamento di Lacan, e per un altro verso di un percorso in cui Lacan stesso si impedisce di dire alcune cose.

Questa sorta di autocensura del resto non è una caratteristica solo di questo seminario perché, in moltissimi punti del suo insegnamento, si nota che Lacan lascia perdere alcune questioni o comunque le

lascia da parte. Soltanto che nel seminario sull'Etica mi pare di poter dire che c'è una differenza: mentre in altri punti Lacan tace o rinvia le conseguenze delle cose che sta dicendo, per il semplice motivo che non può dire tutto - e quindi questa sorta di censura non ha degli effetti immediatamente percettibili nel percorso teorico che compie -, ciò che invece resta non detto nel seminario sull'Etica riguarda più le premesse del lavoro che le conseguenze, il che è sicuramente diverso.

Cerco di spiegarmi meglio in che cosa consiste questa diversità citando un passo piuttosto lungo del seminario, che mi sembra importante per cogliere il motivo di fondo di questa sorta di autocensura, di cui Lacan è del tutto consapevole, come si nota in diversi punti del seminario. Il 23 marzo 1960 (a p. 216 del libro) dice: "Uno dei miei amici e pazienti ha fatto un giorno un sogno che portava la traccia di non so che sete lasciata in lui dalle formulazioni del seminario e in cui qualcuno, a proposito di me, esclamava: 'Ma perché non dice il vero sul vero?'. Lo cito perché è un'impazienza che ho sentita espressa in molti modi, del tutto diversi dai sogni. Questa formula è vera fino a un certo punto. Io forse non dico affatto il vero sul vero. Ma non avete notato che, a volerlo dire, che è la principale occupazione dei cosiddetti metafisici, succede che del vero non resta più gran che? Anzi è quanto c'è di scabroso in una tale pretesa. E' questa che ci fa ripiegare sul registro di un certo modo di essere canaglie. E c'è forse una certa knavery [imbroglio], metafisica stavolta, quando qualche moderno trattato di metafisica fa passare, al riparo di questo stile del vero sul vero, molte cose che, invero, non dovrebbero passare? Io mi accontento di dire il vero al primo stadio e di andare passo passo".

Questo brano di Lacan mi sembra molto interessante perché è una sorta di messa in chiaro di una questione di metodo e di un procedimento che Lacan

adotta, che è in definitiva quello adottato giustamente fin dagli inizi della psicanalisi, che è un procedimento di tipo scientifico, che consiste nel seguire passo passo le esperienze di cui ci si occupa, senza pretendere di fondare tutto il percorso su nient'altro che dei presupposti dati in modo assiomatico. Tale procedimento, se funziona perfettamente nel caso della matematica, della fisica o delle altre scienze della misurazione, pone sicuramente qualche problema quando usciamo dal campo della scienza propriamente detta, e non c'è dubbio che la psicanalisi esce dal campo della scienza propriamente detta, per il semplice motivo che l'oggetto di cui si occupa non è un oggetto misurabile, per il semplice motivo che il suo oggetto è il soggetto, dunque qualche cosa che non è riducibile ad uno stato di pura oggettività. Bisogna sottolineare che questo brano che vi ho citato ora Lacan lo pronuncia all'inizio della seconda metà del seminario, quando sta per entrare ad affrontare il motivo per cui la psicanalisi non si occupa del bene. Questo fatto è del tutto essenziale per Lacan in quel momento, perché segna la distinzione assolutamente netta fra l'etica della psicanalisi e l'etica filosofica tradizionale, a partire da Aristotele per arrivare fino a Kant, che però costituisce anche la premessa del lavoro che fa Lacan, che riprenderà diversi termini da questi testi dell'etica tradizionale, per esempio da Kant, Aristotele, Lutero, Heidegger ecc.

Di questa seconda parte del seminario di Lacan quest'anno non ci occuperemo, poiché non possiamo farne un'analisi completa; dobbiamo occuparci invece della prima, perché è nella prima parte che Lacan insiste sulla questione della sublimazione.

2.

La questione di fondo che indica Lacan è che "dire il vero al primo stadio" è notoriamente più che sufficiente quando dobbiamo descrivere l'esperienza della psicanalisi, nella misura in cui questa risulta effetti-

vamente da una serie di fatti e di circostanze che gli analisti e tutti gli analizzanti riscontrano, in quanto la psicanalisi è un'esperienza come tutte le altre, che si svolge nello spazio e nel tempo e in determinate condizioni. Tuttavia se vi dicevo prima che il seminario sull'Etica è il gomito all'interno dei seminari di Lacan è proprio perché trattare dell'etica della psicanalisi pone alcuni problemi in più. Non significa semplicemente descrivere che cosa passo passo succede durante il corso di una analisi, significa porre delle questioni un po' più ambiziose, significa porre la questione di qual è il punto di mira dell'analisi. E se dicevo che ciò che viene taciuto in questo seminario sono le premesse più che le conseguenze di quello che dice, è perché è del tutto evidente che le parole stesse che Lacan utilizza in questo seminario provengono, più che dai testi della psicanalisi, dai testi di filosofia, essendo la questione dell'etica una questione eminentemente filosofica. In realtà le basi del ragionamento di Lacan, che si propone esplicitamente di non essere metafisico, stanno da qualche parte nei testi di metafisica, sia pure letti alla luce della esperienza psicanalitica.

Facciamo un esempio del tutto evidente: tutto il seminario sull'Etica è attraversato da una parola chiave di tutto il percorso, che è la parola "Cosa", la Chose, che evidentemente è una parola importante per Lacan in tutto il suo lavoro teorico; ma in nessun altro seminario c'è tanta insistenza, e così costante, su questo termine. Lacan lo utilizza perché c'è un passo di Freud (o forse due o tre) in cui questo termine Cosa, Ding, interviene (in modo del tutto sfuggente, tant'è vero che, se voi leggete la traduzione italiana, il termine stesso non è neppure tradotto come "cosa").

Ora, diciamo che, se non leggiamo questi testi di Freud (Progetto, Lettera 112 a Fließe Verneinung) a partire dal fatto di sapere che questo termine Ding ha un suo peso, in quanto è un termine chiave della filosofia precedente, soprattutto della filosofia

di Kant, questa Cosa noi la prendiamo per una cosa qualsiasi, senza dare a questo termine tutto il peso che vi dà Lacan, il quale legge il testo di Freud a partire dal fatto di sapere che su questo termine "cosa" sono state scritte pagine essenziali da Kant, in cui la cosa in sé, das Ding, è segnatamente l'inconoscibile, ciò che resta inevitabilmente fuori dai dati di esperienza della soggettività, e per un altro verso sono state scritte pagine assolutamente importanti da Heidegger, non molti anni prima del seminario sull'Etica. Se noi facciamo ricorso a questo termine "cosa" così come viene utilizzato da Kant e da Heidegger, non capiamo perché Lacan dia tanto peso a questa parola del tutto comune, che ricorre tre volte nei testi di Freud, negli undici volumi delle Opere.

Ora, intendere in che senso Lacan utilizzi questo termine "cosa" è del tutto fondamentale per intendere Lacan quando parla della sublimazione, che consisterebbe, secondo la formula, nel mettere l'oggetto al posto della Cosa.

Il minimo che possiamo fare a questo punto è di chiederci qual è la nozione lacaniana della Cosa e, quando ci facciamo questa domanda, troviamo con sorpresa, vi cito esattamente, che Lacan dice che questa concezione, a partire dalla quale egli fa questo lunghissimo percorso sulla Cosa, "può restare ancora enigmatica e velata per le migliori ragioni" (sono parole assolutamente testuali). Ora, non si parla d'altro se non di questa Cosa, ma dice che il concetto di questa Cosa, che spunta fuori dappertutto, deve lasciarlo "enigmatico e velato". Fra l'altro questa frase la trovate a p.191 del libro e precisamente l'ultima volta che Lacan parla della sublimazione, il 9 marzo. E' da notare ancora che della Cosa aveva incominciato a parlare il 9 dicembre, esattamente tre mesi prima. Ed è piuttosto curioso che, nel corso di tre mesi, in cui ci sono stati seminari in cui Lacan ha lasciato parlare altre persone, non abbia trovato il tempo di dire una cosa così fondamentale. E' del tutto evidente

che il problema non è di tempo, cioè che le migliori ragioni a partire dalle quali è meglio lasciare velato questo concetto della Cosa, non sono ragioni temporali.

Mi sembra del tutto evidente che questa censura, del resto dichiarata da Lacan, è effettivamente tale, e ci pone il problema di chiederci quali possono essere i motivi di un taglio così netto, radicale ed esplicito su una questione così fondamentale. Cerchiamo dunque di vedere se possiamo fare qualche ipotesi per intendere i motivi di questa censura. L'ipotesi più immediata e più evidente è che nel '59-'60 era già abbastanza sorprendente che Lacan facesse un intero seminario su un argomento come l'Etica della psicanalisi. Diciamo pure che eravamo, per così dire, all'alba, quanto alla possibilità per gli psicanalisti di porsi una questione di questo genere. Fare una questione di opportunità di interlocuzione a livello di questa censura è sicuramente importante per intenderla. Resta però da dire che queste censure, in tutti gli altri luoghi in cui intervengono in termini molto meno radicali, intervengono anche in modo molto più velato, con un semplice sorvolare sulle cose, senza dichiarare esplicitamente il fatto di sorvolare. Mi sembra di poter dire, in altri termini, che la questione dell'etica della psicanalisi fa risaltare qualche cosa che è al cuore stesso del pensiero di Lacan attorno all'esperienza della psicanalisi e che questo cuore, per così dire, Lacan si rifiuta di dirlo, sino a dire esplicitamente che, "per le migliori ragioni" è preferibile tacerlo.

Teniamo pure conto che la censura è sempre motivata in primo luogo da colui al quale si parla. Ho usato il termine "autocensura", ma non c'è autocensura: l'autocensura è sempre un tagliare qualche cosa che si potrebbe dire, perché l'altro non potrebbe sentirlo. Nella misura in cui io vi sto parlando, c'è tutta una serie di cose che non vi dico perché voi non potreste sentirle (o perché non ve ne frega niente o perché non rientrano nel tema che stiamo trattando). E tuttavia

questa considerazione non mi pare neppure sufficiente a sbrogliare la faccenda, per il fatto stesso che, se noi riflettiamo, Lacan ha sempre forzato queste impasses dell'ascolto da parte del suo uditorio: se non l'avesse forzato, non avrebbe detto nulla di nuovo, avrebbe semplicemente ripetuto qualcosa. Notiamo ancora che, nel seminario successivo, Lacan passa a parlare del transfert e che, da una questione così assolutamente teoretica come quella dell'etica, che riguarda il punto cruciale, il punto di mira dell'esperienza analitica, ritorna a parlare di un argomento squisitamente tecnico. E come torna a parlarne? Torna a parlarne a partire dalla topologia, come se la topologia fosse una sorta di effetto di censura nell'insegnamento stesso di Lacan.

Può sembrare un po' curioso che io dica che la topologia di Lacan è un effetto di censura: eppure io credo che sia precisamente questo, cioè un modo per dire delle cose che non si potrebbero dire altrimenti, a partire da un'articolazione assolutamente neutra, logica, com'è quella che consente la stessa formulazione del modello topologico.

3.

Fatta questa considerazione, torniamo al punto all'inizio del seminario sull'Etica dove, la seconda settimana, al secondo seminario, Lacan dice questa frase, che viene lasciata lì così e resta quindi piuttosto enigmatica: "I limiti etici dell'analisi coincidono con i limiti della sua prassi. La sua prassi non è che preludio a un'azione morale come tale. Questa azione è quella attraverso cui sbocchiamo nel reale". Questa frase di preludio mi sembra ci ponga alcune questioni, prima di tutto perché delimita l'etica della psicanalisi al campo della prassi; l'etica della psicanalisi è quella a partire da cui funziona l'esperienza della psicanalisi, con i suoi limiti che, dice Lacan, sono quelli di essere un preludio all'azione morale propriamente detta. Sembrerebbe, in altri termini,

che l'etica della psicanalisi fosse l'etica di un preludio all'etica, cioè all'azione attraverso cui sbocchiamo nel reale. Del resto non è neanche molto semplice intendere cosa intenda Lacan. Sbobchiamo chi? Sbobchiamo noi in quanto esseri parlanti o noi in quanto psicanalisti?

A. DAVANZO: - Che differenza c'è?

La differenza che c'è fra queste due possibilità di intendere il "noi" è la differenza che c'è tra l'intendere l'etica della psicanalisi, e da un'altra parte l'intendere la psicanalisi come una reinterpretazione dell'etica in quanto tale. Questa bipolarità esiste in tutto il seminario. Poi vi ritorneremo.

A. DAVANZO: - Sì, però nella misura in cui dice anche che l'azione nel reale è ciò per cui lasciamo una specie di traccia nel reale, mi pare che unifichi il destino di queste due etiche.

Sì, evidentemente. Mi stavo limitando a segnalare una sorta di distinzione iniziale, che non viene mai esplicitamente risolta da Lacan, ma che in realtà viene risolta, perché si inizia parlando dei limiti dell'etica della psicanalisi e si finisce col dire che l'etica della psicanalisi è ciò a partire da cui possiamo reinterpretare l'etica in generale.

Ora, ripeto, la questione è, correggetemi se sbaglio, una questione metafisica nel senso più puro del termine, perché non riguarda più l'esperienza della psicanalisi, quella a partire dalla quale Lacan si accontenta di dire la verità passo a passo, ma finisce con lo sboccare in una questione che riguarda la soggettività, quindi a prescindere dal fatto che la soggettività sia quella dello psicanalista o dello psicanalizzante. Dicevo che questo passaggio c'è nel corso del seminario sull'E-tica, però non viene mai esplicitamente formulato, e c'è questa sorta di messa a tacere della definizione della nozione di Cosa che, tuttavia, interviene dall'ini-

zio alla fine. In altri termini l'azione morale, l'azione di cui si occupa l'etica, è ciò verso cui tende l'analisi. Nessuno pretende che nella psicanalisi ci siano delle azioni morali: l'unica azione morale che c'è nell'analisi è quella di farla, ed è in questo senso che iniziare una analisi vuol dire uscire dal sintomo.

L'etica dell'analisi è dunque tale da produrre l'azione morale al di là dell'analisi, poiché non è compito dell'analisi, in quanto analisi, quello di lasciare una traccia nel reale che non sia il reale soggettivo, a partire dalla quale il soggetto lascerà delle tracce dove più riterrà opportuno. In altri termini, tutto questo discorso sta a significare che il nucleo dell'etica della psicanalisi, come dicevamo prima con Annalisa Davanzo, non è un nucleo deontologico, specifico dell'esperienza dello psicanalista, ma è, nonostante i limiti di questo nucleo e della prassi stessa della psicanalisi, né più né meno che l'etica in quanto tale. Siamo in una specie di bottiglia di Klein, in cui possiamo entrare dentro e uscire fuori seguendo la stessa superficie del discorso. Tant'è vero che il seminario di Lacan si conclude sulle conseguenze che l'esperienza freudiana ha sull'etica in generale e le varie insufficienze, anche a livello di struttura logica, di alcuni testi metafisici sull'etica, per esempio di quelli di Aristotele e di Kant.

Tutte queste cose le dico per inquadrare l'area del problema. Non possiamo seguire tutto il percorso del seminario di Lacan, nonostante il fatto che la parte più importante sarebbe la seconda, sulla quale non ci soffermeremo quest'anno, salvo a riprenderla l'anno prossimo. Limitiamoci invece alla prima parte, nella quale Lacan, che potrebbe partire da cento luoghi o da cento testi, parte invece dal testo più strambo, più curioso di Freud, e cioè dal Progetto di una psicologia, di cui ci fa una lettura assolutamente articolata e precisa.

Perché parte da questo testo in cui di etica non si parla né poco né tanto? Lo fa per mostrare come

la psicanalisi, sin dal suo primo passo, sia una esperienza etica. Anche negli schemi che fa Freud, con φ , ψ , ω ecc., Lacan mostra qual è la questione etica di fondo. E proprio nell'Entwurf si dimostra che il principio di piacere che regola, secondo la prima topica freudiana, il funzionamento dell'apparato psichico a partire dal fatto che è necessario mantenere l'investimento su dei livelli costanti, corrisponde alla serie dei significanti, cioè dei Vorstellungrepräsentanzen, dei rappresentanti della rappresentazione. Il fatto che il piacere, secondo il concetto freudiano, sin dall'Entwurf, corrisponda a questa suddivisione in rami il più possibile equilibrati, senza sbalzi di investimento, significa che, proprio per questo, il principio di piacere può portare a qualunque piacere di questo mondo, ma non porterà mai, per il fatto di fondarsi sulla suddivisione dell'investimento, a quello che possiamo chiamare il piacere fondamentale. In altri termini, il principio di piacere consisterebbe nell'impedire il piacere fondamentale, che gli esseri parlanti vanno cercando senza mai poterlo trovare e che può apparire soltanto come un piacere perduto. Tutta l'esperienza umana consisterebbe nel cercare, lungo la strada che ci impedisce di trovarlo, un piacere fondamentale che continueremo a ricordare di avere avuto senza mai poterlo ritrovare. Questo piacere fondamentale, nella concezione lacaniana, sarebbe poi l'esperienza della morte. Ma sorvoliamo su questo punto, per non mettere troppe cose dentro il discorso.

Cerchiamo invece di chiederci che cos'è questo piacere fondamentale che lo stesso principio di piacere esclude. E' evidentemente quello che è perduto a partire dall'ordine significante; in questo ordine è il punto d'appiglio del principio di piacere.

Aprò una parentesi. Detto in due parole: il concetto del principio di piacere freudiano consiste nel dire che qualunque investimento affettivo o di sensibilità che risulti eccessivo risulta spiacevole. Facciamo un esempio: se io tocco un ferro rovente, questo investi-

mento è immediatamente spiacevole, perché la quantità di calore che io assorbo toccandolo non è possibile suddividerla attraverso le vie nervose e farla giungere ad una soglia costante. Se io tocco invece una superficie appena tiepida, la quantità di calore si suddivide immediatamente attraverso vari tronconi di trasmissione e non altera un livello di equilibrio che è, più o meno, quello della temperatura termica del corpo umano. Lo stesso ragionamento si può fare con il freddo eccessivo. In altri termini il principio di piacere consisterebbe in una sorta di mantenimento dell'equilibrio fra vari livelli e catene di trasmissione della sensazione, dell'affetto, del pensiero. Posto questo, le varie catene sono nient'altro che le varie catene di trasmissione di quegli elementi che si inanellano uno sull'altro e che sono i significanti. Le parole stesse funzionano sulla base di questo livello medio di instaurazione del discorso. Se io vi sto parlando adesso, devo usare tante parole, una a fianco dell'altra, per non far passare tutto il senso in un punto solo.

Tutto il seminario di stasera ve lo avrei potuto dire in due parole, in una sola frase, riuscendo a far passare tutto il senso di questo seminario in due parole e diventando poeta, dopodiché voi non ci avreste capito niente. La condensazione estrema risulta difficilmente trasmissibile. Allora, questa piccola considerazione sulla metapsicologia freudiana basta a Lacan per dire che il piacere effettivo, quello che uno si immagina di dover raggiungere, non lo potrà mai raggiungere attraverso il principio di piacere, che tenderà sempre a tenere questo piacere su un livello minimo. Tant'è vero che anche il piacere estremo, a livello orgastico, viene già percepito come un'esperienza fuori dei limiti. Uno che fosse in orgasmo dalla mattina alla sera sicuramente non potrebbe sopravvivere a lungo. Esistono persino le torture cinesi che consistono in qualcosa di questo genere. Ma torniamo alla questione che mi ponevo prima.

Mi stavo chiedendo cos'è questo piacere fondamen-

tale che viene ostacolato dallo stesso principio di piacere. Ripeto, è quello perduto a partire dall'ordine significante, cioè a partire dalla suddivisione degli investimenti. D'altra parte Freud sostiene che l'azione in quanto tale - nel caso specifico, questa azione era riferita da Freud all'attacco isterico - è il mezzo per la riproduzione del piacere. In altri termini l'azione resta, in questo testo di Freud, un modo per riprodurre, per ritornare indietro all'esperienza fondamentale, all'esperienza di questo piacere. Tuttavia, nonostante i vari attacchi isterici e le varie manifestazioni di piacere, lo stesso meccanismo del principio di piacere impedisce di raggiungere a pieno questo piacere. Questo piacere fondamentale (e qui entriamo nel tema) sarebbe invece garantito da una sorta di ricordo, da una sorta di nucleo inconscio, di un piacere assolutamente originario, fondamentale, che consisterebbe in una posizione al di fuori dell'ordine significante, in una relazione fuori significante con la Cosa stessa. In altri termini questa Ding, di cui Lacan cita Kant per dire che è inconoscibile, sarebbe conosciuta, sebbene in modo del tutto ipotetico, in una relazione originaria fra il soggetto (che non è ancora soggetto perché non è ancora intervenuta la dimensione significante) e la Cosa di cui si tratta, che per l'infans evidentemente è la madre.

Troviamo qui il termine di paragone, a partire dal quale l'approccio lacaniano al termine "cosa" si può articolare. Nei termini della Cosa come madre possiamo formulare un primo approccio all'uso che Lacan fa di questo termine. E, in questo senso, troviamo il termine "cosa" sin dall'inizio del seminario.

Vi cito un altro brano del Seminario alle pp. 67-68: "Das Ding è originalmente ciò che chiameremo il fuori-significato; proprio in funzione di questo fuori-significato in un rapporto patetico con esso, il soggetto conserva la sua distanza e si costituisce in un tipo di rapporto di affetto primario, anteriore ad ogni rimozione". Teniamo conto che questo piacere originario,

fondamentale e che consisterebbe nel rapporto fra il soggetto e la Cosa, è garantito, in quanto originario e fondamentale, dal fatto che, in questo rapporto, non c'è nessun soggetto, perché non c'è nessun significante. E' per questo che tale piacere può apparire soltanto come perduto e si delinea come un piacere che non si può più raggiungere, a partire dal fatto di parlare. In altri termini das Ding, la Cosa, è la madre, ma non la madre di Tizio o di Caio; una sorta di madre originaria, costituita al di qua del linguaggio, in uno spazio di senso in cui il soggetto non è venuto ancora a essere determinato dal significante in uno spazio che, a partire dal fatto che ci sarà del significante, apparirà come lo spazio di una nostalgia fondamentale.

Bisogna che facciate un po' di ginnastica per intendere questa sorta di paradosso nella linea continua temporale: in realtà all'interno dello spazio ricurvo dello schema temporale il paradosso non sussiste. Di questo rapporto con la Cosa non sappiamo nulla in quanto siamo soggetti parlanti, tuttavia il soggetto non è semplicemente ciò che viene rappresentato da un significante per un altro significante, è anche il luogo di una nostalgia assolutamente fondamentale, per una non soggettività, cioè per questo piacere fondamentale, per questo rapporto con la Cosa; ed è questo un elemento assolutamente cruciale del seminario di Lacan. Se il soggetto è il luogo di una nostalgia fondamentale è a partire da questo luogo, dalla nostalgia di questo piacere perduto, che possiamo intendere che cos'è la Cosa stessa. In altri termini, il riferimento di Lacan al concetto kantiano della cosa come inconoscibile cade del tutto a proposito, perché è precisamente di questo che si tratta quanto alla madre, presa in questa accezione.

4.

A partire da tutto ciò è evidente che l'azione come mezzo di riproduzione di questo piacere fondamentale non possiamo intenderla se non come il ritorno soggettivo al momento dell'esperienza precedente. In altri termini la riproduzione, cioè l'azione, è il ritorno alla Cosa stessa: l'azione è sempre una sorta di cancellazione del soggetto, che tuttavia è limitata dal fatto che in realtà il soggetto, dell'azione, non scompare effettivamente. Questa limitazione è assolutamente necessaria perché ci sia azione e sussiste sia nel caso che noi per azione intendiamo, come intende Freud nell'Ertwurf, l'attacco isterico, sia se per azione intendiamo l'agire, il fare qualcosa; sussiste ancora se per azione intendiamo l'azione etica, il prendere una decisione cruciale dal punto di vista etico. L'azione è comunque la reinvenzione della Cosa stessa, al di là di questa limitazione di cui parlavo prima. Ed è precisamente da qui che sorge il problema della legge, perché l'azione, in quanto tale, sembra essere destinata alla trasgressione della legge. Qualunque azione di quelle che lasciano traccia nel reale appare come una trasgressione della legge. Non ci sono casi contrari: se non c'è una trasgressione della legge l'azione non lascia alcuna traccia.

Da questa messa in rapporto tra la Cosa e la legge si intuisce perché, in questo seminario, Kant per un verso e Sade dall'altro abbiano un peso così quantitativamente determinante. Tuttavia prima sottolineavo il "sembra" quanto alla trasgressione, perché non dobbiamo affrettarci a concludere che si tratti effettivamente di trasgressione: fare una legge per trasgredirla non porta assolutamente da nessuna parte. Ciò è tanto vero che, verso la fine del seminario, quando Lacan esporrà la vicenda di Antigone, nel dramma di Sofocle, vedremo che l'azione in quanto tale, cioè l'azione tragica, non consiste semplicemente nella trasgressione, ma nel trasgredire in nome di un'altra

legge; quindi le cose non sono banali come nella coppia legge/trasgressione.

Se teniamo conto di questa sorta di punto di fuga del seminario di Lacan, si vedrà che il piacere, in relazione alla Cosa, più che al piacere nel senso del principio di piacere, è consegnato alla dimensione del tragico e quindi, se volete, alla dimensione della morte. Quindi il piacere fondamentale si otterrebbe con quel passo fondamentale di cui nessuno può dire nulla, che è la morte. Tuttavia procediamo con calma, perché alla seconda parte del seminario di Lacan ci siamo vietati di giungere. Il punto cruciale della riflessione di Lacan su Freud, in questo seminario sull'etica, sta nel mostrare come il Sommo Bene, cioè la Cosa, a partire dalla quale esisterebbe un piacere fondamentale, è né più né meno che quello che la legge fondamentale, che da che mondo è mondo è la proibizione dell'incesto, impedisce di ottenere. Allora il rapporto tra la Cosa e la legge è che la legge sta lì ad impedire il piacere che la Cosa darebbe.

Posto che il bene che si cerca è la Cosa e che l'ottenimento di questa Cosa provoca la cancellazione del soggetto, la legge proibirà, sul versante del significante e della significazione, di ottenere la Cosa.

Si vedrà soltanto verso la fine del seminario, a proposito del concetto del tragico, che l'azione morale si costituisce come un doppio movimento, in relazione a due leggi, e cioè con un movimento che consenta di ottenere proprio ciò che la legge proibisce ma, ripeto, per fedeltà ad una seconda legge che, come dice Antigone, è la legge non scritta che, come potremmo chiamarla a partire da questa articolazione di Lacan, è piuttosto la legge della Cosa. Vi sto dicendo delle cose non tanto nuove, perché stanno nel seminario di Lacan, ma stanno scritte un poco fra le righe, con una sorta di pudore, da parte di Lacan stesso. Allora, voi potreste dire: perché le stai dicendo? Il pudore dov'è andato a finire? Le sto dicendo perché dal '60 all'87 è passato un quarto

di secolo e credo che questo quarto di secolo ci possa consentire di svelare alcune cose.

In relazione a questo passo fondamentale di Freud, Lacan dice che Freud compie un vero e proprio capovolgimento dell'etica. Se la proibizione dell'incesto è la condizione per cui sussiste la parola, come dice Lacan, l'azione resterà sempre, per le vie della parola, tesa a superare i limiti della parola stessa. Ciò significa che l'azione porta verso l'incesto? La formula potrebbe sembrare un poco spicciativa, ma potremmo accettarla, se teniamo conto di tutto il giro che occorre fare per il verso dell'azione, giro così lungo che in realtà all'incesto non ci si arriva. E' anche vero che senza questa sorta di punto di fuga, senza questo punto di rapporto assoluto con la Cosa stessa, non ci sarebbe in realtà, diciamo pure chiaramente, motivo di fare proprio niente sulla faccia della terra. In altri termini, come diceva il poeta, "Itaca ti dette il bel viaggio"; che poi Itaca sia un mucchio di pietre è piuttosto secondario. In fin dei conti la Cosa si traduce immediatamente nel viaggio.

Dice, a proposito di Freud, a p. 85, Lacan: "Ebbene il passo fatto, a livello del principio di piacere, da Freud, è di mostrarci che non c'è bene sommo, che il bene sommo è das Ding, che è la madre, l'oggetto dell'incesto, che è un bene interdetto e che non c'è altro bene. Questo è il fondamento, rovesciato in Freud, della legge morale". E' chiaro perché è "rovesciato in Freud": Freud rovescia la legge morale dicendo che l'unico oggetto di desiderio è l'unico vero bene che è proibito dalla legge fondamentale.

Che, in altri termini, Freud vada a mettere il dito sul punto di fondo di tutta l'esperienza analitica è del tutto evidente nella lettura di Lacan. Tutto sta a vedere che cosa poi ce ne faremo di questa constatazione. Dobbiamo pur riconoscere che questa affermazione sia pure detta con più prudenza di quanto ne stia usando io nel dirla a voi è un'affermazione piuttosto da capogiro. Tutta l'operazione sta nel mostrare che

l'etica tradizionale riposa su un paradosso perché invita ad andare a prendere la stessa cosa che proibisce. E voi potete friggere e rifriggere l'etica più o meno filosofica, più o meno giuridica, ma ritroverete sempre una struttura paradossale di questo genere. Tuttavia noi viviamo in un mondo linguistico in cui la Cosa ci è piuttosto complicato intendere da che parte situarla, perché è sostituita da una serie indefinita di oggetti possibili. E' quello che si chiama il mondo dell'organizzazione capitalistica dei beni di consumo. Viviamo in un universo caratterizzato non tanto dall'oggetto del desiderio quanto dall'oggetto della domanda. Ed è questo che permette, nel nostro secolo, di articolare la questione della psicanalisi: senza questa sorta di azzeramento dell'universo del desiderio all'interno dell'universo linguistico, non sarebbe potuta sorgere la questione del soggetto del desiderio nei termini in cui è sorta con Freud.

Lacan conclude questa parte introduttiva del seminario interrogandosi sul rapporto tra la legge e la Cosa (questa sera di sublimazione non ho parlato per niente, però tutte queste cose che vi dico sono il presupposto per poter articolare la formula del mettere l'oggetto al posto della Cosa). A proposito del rapporto legge/Cosa, Lacan dice che, se la legge proibisce di avere la Cosa, la legge stessa finisce con l'occupare il posto della Cosa ed entrare immediatamente in relazione con la Cosa. Ciò significa che la legge diviene la Cosa? E' questo che si chiede Lacan con il brano che adesso vi leggo, a p. 101: "Forse che la legge è la Cosa? No di certo. Tuttavia ho avuto conoscenza della Cosa solo attraverso la legge. Infatti non avrei pensato di bramarla se la legge non avesse detto: 'Tu non la bramerai'. Ma la cosa, trovando l'occasione, produce in me ogni sorta di brame grazie al comandamento, perché senza la legge la Cosa è morta. Ora io vivevo un tempo senza la legge; ma quando è venuto il comandamento, la Cosa ha divampato. E' venuta di nuovo mentre io ho trovato la morte e per me il

comandamento che doveva portare la vita si è trovato a condurre alla morte, perché la Cosa, trovando l'occasione, mi ha sedotto dinanzi al comandamento, e attraverso di esso mi ha reso desiderio di morte".

Voi avrete trovato poco lacaniano lo stile di questo brano, perché Lacan qui fa un giochino e questo, se non ve ne siete accorti, è in realtà un brano della Lettera ai Romani di san Paolo in cui l'unica modifica che ha compiuto Lacan è di mettere il termine "Cosa" al posto del termine "peccato". E come potrete vedere del tutto immediatamente il senso del brano non muta di una virgola. Se noi facciamo la prova, troviamo né più né meno che il discorso di Paolo. Se Lacan fa questo giochino con il testo paolino è esattamente per mostrare come il concetto torni. Che, in altri termini, il peccato nella tradizione cristiana sta al posto della Cosa. E' del tutto evidente in base a quello che dicevamo prima sul desiderio fondamentale. Il problema di fondo è di capire che cosa ne facciamo di queste osservazioni di Lacan: se la legge morale, in quanto costituita, proibisce il rapporto con la Cosa, la psicanalisi dovrà attenersi semplicemente a questa proibizione? Questo è il problema dell'Etica della psicanalisi. E' a questa domanda che Lacan risponde, poi, sollevando la questione del tragico. Dare una risposta non è affatto tanto semplice perché tenersi all'evidenza del fatto che la psicanalisi non può dire cose differenti da quelle che dicono le altre forme di morale vorrebbe dire barrare immediatamente la strada al desiderio soggettivo e annullare l'esistenza della psicanalisi. E viceversa, seguire il desiderio soggettivo semplicemente significherebbe esaurire la psicanalisi di una sorta di delirio sintomatico. E' dall'opposizione tra queste due soluzioni, entrambe impossibili, che scaturisce la soluzione tragica come l'unica effettiva. Sarà poi una questione se la soluzione tragica è l'unica effettiva. Del resto non è un caso che Lacan faccia questo gioco di sostituzione fra peccato e la Cosa, proprio sul testo di Paolo, che

è un testo estremamente problematico e complesso, perché la stessa religione, se viene presa nella stessa articolazione, non va assolutamente nel senso della soluzione capitalistica, "piuttosto oggetti che la Cosa". Non si tratta certamente di questo. Su questa faccenda della religione Freud dice delle cose piuttosto curiose che vengono riprese da Lacan nella seconda parte del seminario, quando sottolinea di non poter accettare la legge cristiana di amare il prossimo per il semplice motivo che, dice Freud, non ci trovo altro che del male. Ma lasciamo perdere queste faccende sulle quali, se tutto va bene, ci interrogheremo l'anno prossimo.

Questa sera ho fatto soltanto un primo approccio al problema della Cosa, per vedere poi giovedì prossimo come interviene la sublimazione su questo terreno. Proprio dopo le vacanze di Natale, cioè dopo il primo mese e mezzo di seminario sulla Cosa, già abbozzato nei termini che vi ho riassunto questa sera, interviene la questione della sublimazione, secondo la formula del mettere l'oggetto al posto della Cosa, il che è sufficiente già a segnalare che la sublimazione, nel testo di Lacan, va né più né meno che nella direzione del tragico e non certamente nella direzione di cui si è parlato di sublimazione in moltissimi testi di psicanalisi, in cui risulterebbe che la sublimazione è una sorta di arrangiamento buono per tutti delle pretese pulsionali della soggettività.

Padova, 5 febbraio 1987.

XII.

La quadratura

Dopo le cose che vi avevo accennato la volta scorsa, a proposito del seminario sull'Etica della psicanalisi, in relazione al rapporto fra la Cosa e la legge, ci si può porre la questione "che cos'è un padre?" da questo punto di vista. Si tratta di una domanda di un certo peso, cui occorre accennare, nella misura in cui la questione si pone nell'ottica del percorso compiuto da Lacan in questo testo. In effetti Lacan se lo chiede, anche se non pone ampiamente la questione, e in relazione alla Cosa si riferisce a un brano di Lutero, in cui si parla di un odio di Dio per gli uomini. Questa affermazione, presa così, fa un effetto strano; in realtà Lutero giustifica questo odio di Dio nei confronti degli uomini a partire dall'odio per il male che si annida in essi.

Accostarsi alla questione del padre in relazione al rapporto tra la legge e la Cosa, a partire dall'odio da parte del padre, non è certamente una cosa che possa sorprendere chi ha un minimo di conoscenza di Totem e tabù. D'altra parte che ci sia un odio da parte dei padri, nei riguardi dei figli, non è poi una grande scoperta e, se consideriamo la storia di Mozart e di suo padre, possiamo trovare moltissime testimonianze di un vero e proprio odio, certo mai dichiarato ma del tutto evidente, da parte del buon padre di Mozart.

1.

La questione si può porre in questi termini: se per il versante delle significazioni troviamo sicuramente ciò che si chiama di solito l'amore paterno, sul versante della Cosa, cioè a livello del senso, la verità di questo amore paterno sembrerebbe consistere nell'odio. D'altra parte per quale motivo un padre non dovrebbe odiare questo altro soggetto che viene al mondo in definitiva per togliergli tutto ciò che ha? Mi sembra che la cosa sia piuttosto ragionevole, almeno così in astratto. I seminari di Lacan cui ci stiamo riferendo, tra il '59 e il '60, sebbene non insistano su questo punto, si muovono da questo riferimento alla frase di Lutero ad un riferimento molto più lungo e articolato alla questione della morte di Dio. Su quest'ultimo punto, come vi dicevo già giovedì scorso, non ci soffermeremo; tuttavia mi sembra evidente che la questione per un verso dell'odio da parte del padre, per un altro verso della morte del padre stesso, se volete della morte di Dio, si pone a partire dall'orizzonte che si apre nella considerazione della relazione fra il soggetto e la Cosa in quanto non significabile.

Quando definiamo in questo modo la Cosa, si apre una questione piuttosto grossa, circa il modo di intendere la Cosa stessa nel testo del seminario di Lacan. Infatti se una vera e propria definizione della Cosa non la troviamo - e vi ho citato il brano in cui Lacan si giustifica di non darla -, esistono tuttavia delle frasi che sono non delle definizioni ma una sorta di approccio, da diversi punti di vista, della Cosa stessa. Ora, se un primo approccio, rispetto alla Cosa, è quello di intenderla come il non significabile, come un alcunché di "fuori significato" - e questo vale rispetto a ciò di cui vi parlavo giovedì scorso -, è pur vero che un altro riferimento indica nella Cosa qualcosa di non immaginabile. Tuttavia una frase che sembra avvicinarsi molto ad una definizione è questa che adesso vi cito, a p. 142: "La Cosa è ciò che del reale, intendete qui un reale che non dob-

biamo ancora limitare, il reale nella sua totalità, sia quello del soggetto sia quello con cui egli ha a che fare perché gli è esterno, è ciò che, del reale primordiale, diremo, patisce del significante". Vedete dunque che comincia a profilarsi una sorta di questione: per un verso la Cosa è estranea al significato, per un altro verso viene definita come un "reale primordiale che patisce del significante". Il che non significa che sia significante, ma che sembra in relazione col significante.

Tuttavia esiste una distinzione tra dire che la Cosa è fuori significato e dire che la Cosa patisce del significante. Se non vogliamo mettere tutto assieme e sorvolare sulle questioni che ci pone questo testo, dobbiamo ammettere che la Cosa comincia a diventare, in base a questo riferimento, una Cosa un poco diversa da quella di prima. In altri termini stiamo passando da una cosa che si costituisce come esterna al soggetto, perché esterna alle significazioni, ma che esprime l'essenza del soggetto in quanto tale, ad una Cosa che non è più preesistente alla sussistenza del soggetto, che non è il piacere fondamentale, ma è una cosa che possiamo ritrovare tra le varie cose con cui ci incontriamo nella nostra esistenza. Non si tratta precisamente di un passaggio da Ding a Sache, questi due termini tedeschi che indicano la Cosa, ma si tratta tuttavia di un passaggio. E intendere qual è questo passaggio è del tutto essenziale per intendere qual è lo spazio della sublimazione, dal momento che esso ha a che fare con la "creazione ex nihilo", come dice Lacan, ed è quindi essenziale capire di che cosa si tratta in quel "mettere l'oggetto al posto della Cosa" in cui consiste la sublimazione per Lacan. Uno degli esempi che egli dà di sublimazione è, come abbiamo già ricordato altre volte, quello delle famose scatole di fiammiferi che un tal poeta francese, durante la guerra, aveva concatenato l'una all'altra, facendone una sorta di bordura che correva lungo gli spigoli di una certa stanza. Lacan dice che questo esempio

è abbastanza evidente: si tratta di prendere degli oggetti d'uso, come sono le singole scatole di fiammiferi e, attraverso la moltiplicazione, mettere l'oggetto al posto della Cosa: questa scatola di fiammiferi in realtà non è, in realtà, un oggetto d'uso, è una sorta di invenzione, di creazione. Questo sarebbe per Lacan un esempio di che cosa sarebbe la sublimazione, in quanto consisterebbe nel mettere l'oggetto al posto della Cosa. Tuttavia fermiamoci un attimo su questo esempio.

La sua validità non è poi così scontata come sembrerebbe a prima vista. Stando alla descrizione che vi ho dato adesso, riassumendo quello che dice Lacan, sembrerebbe del tutto evidente che la serie delle scatole di fiammiferi costituisce il risultato di una operazione di sublimazione. Che questo sia vero non mi sembra del tutto scontato se noi partiamo dal luogo da cui Lacan trae il concetto di Cosa, per lo meno da uno di questi luoghi. Questi luoghi, ve li ho già elencati, sono il testo di Kant, il testo di Freud, e anche il testo di Heidegger. Si tratta di un breve articolo, mi pare che fosse una conferenza, che si chiama per l'appunto La cosa. Il concetto che sviluppa Heidegger viene citato esplicitamente da Lacan, e non è affatto identico a quello di cui parla Kant nella Critica della ragione pura. Non è affatto identico perché das Ding, di cui parla Kant, è la Cosa in sé, la Cosa in quanto non oggetto di rappresentazione, quindi un inconoscibile assoluto; la Cosa di cui parla Heidegger non è esattamente questo, anche se egli fa riferimenti a Kant, perché Heidegger parla delle cose nel senso molto corrente del termine, tant'è vero che fa un esempio di queste cose, che poi viene ripreso ampiamente da Lacan, parlando di una brocca. Tutta la conferenza di Heidegger descrive che cosa significa l'essere Cosa di questa cosa assolutamente comune che è una brocca. Lacan fa numerosi riferimenti a questo breve testo di Heidegger, in cui si dice che per pensare la Cosa in quanto Cosa, dobbiamo cessare

di pensarla come oggetto di rappresentazione o di produzione. Per riprendere l'esempio della brocca, pensare la brocca come Cosa significa non pensarla come semplice oggetto d'uso, che serve per versare acqua o vino, ma significa pensarla nella sua essenza stessa. Come pensare la cosalità della Cosa? A questo proposito Heidegger tira fuori una trovata che, a prima vista, può sembrare piuttosto curiosa, perché dice (e di questo punto nel testo di Lacan non trovate nessun cenno, neppure di sfuggita) che per pensare la cosa come Cosa bisogna pensare la cosa nella "quadratura".

2.

Che cos'è la quadratura? Stando a quello che dice Heidegger, consiste nel pensare la Cosa come una sorta di nucleo, di punto di vicinanza tra quattro elementi che sono: i mortali, gli dei, la terra, il cielo. Questi quattro elementi si dispongono a coppie oppositive: i mortali e gli immortali da una parte, la terra e il cielo dall'altra; si tratta quindi di una effettiva quadratura. La Cosa - dice Heidegger - riunisce la quadratura. La brocca, se noi la prendiamo come semplice oggetto d'uso, di produzione, di rappresentazione, ci si offre come un oggetto, non come Cosa. Se noi pensiamo la Cosa nella sua propria funzione, nel caso della brocca, nel senso dell'offrire, del versare, nel senso della funzione essenziale che si svolge attraverso la Cosa, la Cosa non ci si dà come semplice oggetto di rappresentazione, ma come uno strumento di riunione e di avvicinamento tra gli uomini e gli dei, fra la terra e il cielo. Per esempio il versare, nel senso arcaico del termine, non era semplicemente un gesto abituale, ma coinvolgeva, nell'ospitalità, le leggi umane e quelle divine. Se voi leggete i poemi omerici queste cose sono del tutto evidenti: l'ospitalità non è semplicemente un gesto di buona educazione ma è un vero e proprio rito sacro. In altri termini, non ci vuole molto a intendere dove punta Heidegger

in questo testo. La cosalità della Cosa è data essenzialmente dalla sua sacralità, e non è un caso se Heidegger tra i vari autori cita anche Meister Eckhart, il quale chiama Dio "das Hœchste und Oberste Dinc", la Cosa più alta e superiore e aggiunge subito dopo quest'altra frase (ve la leggo in traduzione perché è scritta in tedesco antico): "l'amore [die Minne] ha una natura tale che trasforma [wandelt] gli uomini nella Cosa [in das Dinc] che egli ama". Come vedete dunque la cosalità della Cosa si pone in una direzione ben precisa di sacralità per un verso, e in relazione ad un certo concetto dell'amore per un altro verso. Non c'è bisogno di allontanarsi troppo dal testo di Heidegger per intendere quanta enorme nostalgia, nel senso più forte, esiste in questo testo, in cui Heidegger descrive la dimensione della Cosa come una dimensione assolutamente allontanata ed espulsa dal modo di pensiero e dal modo di produzione occidentale. Vi cito un brano: "Coseggiando essa [la Cosa] fa permanere terra e cielo, i divini e i mortali, facendoli permanere. La cosa porta i quattro vicini l'uno all'altro, nelle loro lontananze". E poco dopo: "Nella misura in cui noi prendiamo cura della cosa in quanto cosa, noi abitiamo nella vicinanza. L'avvicinare della vicinanza è l'autentica ed unica dimensione del gioco di specchi del mondo".

Basta leggere il testo di Lacan per accorgersi che non resta niente di questo aspetto, di questo riferimento di Heidegger alla quadratura, che è poi il riferimento fondamentale di tutto il testo, perché se noi togliamo questi quattro elementi della cosalità della cosa in realtà ci rimane soltanto il termine "cosa". A questo aspetto, ripeto, il testo di Lacan non fa alcun riferimento ed è del tutto non casuale dal momento che questo testo di Heidegger, per elaborare la quadratura, unisce due elementi come il cielo e i divini, che sicuramente nelle mani dello psicanalista sarebbero stati piuttosto fuori posto. Non che Lacan non parli, nel seminario sull'etica, della questio-

ne di Dio, ma ne parla dal punto di vista della morte di Dio, riprendendo un filo di pensiero che non è semplicemente quello di Nietzsche, ma essenzialmente quello di Freud, di quel Freud che in un suo testo diceva di non poter condividere l'imperativo fondamentale del Cristianesimo, quello di amare il prossimo, per il semplice motivo che in questo prossimo non ci trovava gran che da amare. Lacan accosta questa affermazione di Freud con quella di Lutero circa l'odio di Dio per gli uomini.

Per tornare adesso alla questione della Cosa è sicuro che Lacan, nell'escludere questa dimensione celeste e divina della "quadratura", resta fedele ad una tradizione psicanalitica. Tuttavia escludendo dal suo percorso questa dimensione celeste-divina e riducendo la dimensione celeste e la dimensione divina a quella della morte di Dio, che cosa rimane, nel testo di Lacan, della cosalità della Cosa di cui parla Heidegger? Ne rimane essenzialmente una nostalgia, perché è di questo in definitiva che si tratta; con una differenza che se questa in Heidegger è del tutto evidente, del tutto cantata - tanto per non uscire di metafora musicale -, nel testo di Lacan la nostalgia non è affatto detta e rimane del tutto implicita, fra le righe. Si tratta, come accennavo già giovedì scorso, di un vero e proprio effetto di censura, consapevole o no, questo poi poco importa; quel che è certo è che da questo effetto di censura sulla quadratura heideggeriana sorgerà lo sbocco stesso del seminario di Lacan che, come sappiamo, consiste nel concludere che l'etica della psicanalisi è tragica. Qui viene poi il riferimento a Sofocle, all'Antigone.

Che il tragico possa essere lo sbocco di un'etica complessiva, ci fu un tempo in cui io lo pensavo, e lo pensavo, a dire il vero, perché avevo fatto una prima lettura di questo seminario su un testo non ancora ufficiale e questo sbocco mi era parso qualcosa di sicuramente attraente. Oggi come oggi direi che considerare il tragico in quanto tragico come possibile sbocco di una dimensione etica mi sembra poco soddisfa-

erwe = vittime = donne: rito

cente, se non altro per il semplice motivo che il tragico, in quanto tragico, trova il suo sbocco nella solita catarsi di cui parlava il solito Aristotele, che in definitiva consiste in un superamento del tragico. In altri termini, credo che ci sia, al di là del tragico, qualche cosa cui il tragico consente di giungere e che, nello stesso tempo, dà al tragico la sua forza. Il punto è che nel seminario di Lacan non manca affatto questo punto più alto del tragico, tanto che, sia pure con il beneficio di inventario di quell'ironia che diventa inevitabile quando riprendiamo dei termini che sono di epoche del tutto diverse, alla fine del seminario Lacan riprende nientemeno che il giudizio universale e, se ricordate, le ultime pagine del seminario sull'Etica sono una sorta di parafrasi alle questioni che il giudice supremo porrebbe al soggetto nell'esplorazione del giudizio definitivo, con una differenza: che la questione verterebbe, nella formula che ne dà Lacan, su questo: "Hai fatto tu ciò che il tuo desiderio ti imponeva?". Questa sarebbe per Lacan la domanda cruciale per giudicare - perché l'etica è una questione di giudizio - circa il fatto che il soggetto sia eticamente sostenuto nel corso della sua azione. E' del tutto evidente che siamo, sia pure con il beneficio d'inventario dell'ironia, nel registro del sacro, mobilitando nientemeno che il giudizio universale. Ed è altrettanto evidente che il luogo sommo di questo giudizio è posto notoriamente, per chi conosce i testi psicanalitici, nel desiderio che costituirebbe la pietra di paragone dell'eticità in generale. Stando alla struttura del tragico, il desiderio starebbe nel posto di quella seconda legge, a partire dalla quale Antigone poteva accettare, trasgredendo la prima, di giungere ad essere condannata a morte.

Per quelli che seguono da alcuni anni le cose che vengo raccontandovi in questi seminari, non è una grande novità dire che questa posizione del desiderio, all'interno della struttura concettuale della psicanalisi, non mi ha mai persuaso molto, tan'è vero che

uno dei primi seminari si intitola Il mito analitico del desiderio. Non mi persuade molto questa formula, se non specificiamo bene di che desiderio si tratta, perché per quanto riguarda il desiderio nel senso comune del termine e del desiderio di cui si tratta in analisi, è piuttosto curioso fare del desiderio la pietra di paragone dell'eticità, dal momento che sappiamo benissimo che il desiderio, a questo livello, cioè il desiderio causato dall'oggetto causa di desiderio, è costituito in base alle lusinghe della pulsione e agli inganni del fantasma, benché ne vada di un nucleo di verità soggettiva. Ma se non si tratta del desiderio che una volta ho chiamato con Kant "patologico", di che desiderio potrebbe trattarsi in questo giudizio finale? Il riferimento di Lacan potrebbe essere al desiderio dello psicanalista? Questa è un'ipotesi che potremmo fare, ma mi sembrerebbe un po' eccessivo far calzare la storia universale dentro le "scarpe strette" degli psicanalisti. Un'altra ipotesi che si potrebbe fare è che questo desiderio, che sarebbe la pietra di paragone, in realtà non sia affatto un desiderio patologico, ma quello che una volta avevo chiamato qui "l'amore vero" o per lo meno una sua figura.

Bisogna dire tuttavia che questo concetto dell'amore lo incontriamo per semplici e lontanissimi accenni nei testi di Lacan, accenni che non sono mai esplicitamente sviluppati. Quando vi dicevo, all'inizio del seminario di giovedì scorso, che questo seminario non è all'altezza della propria altezza, lo dicevo per l'appunto perché in esso è censurato proprio il pilastro che avrebbe potuto sostenere l'intera costruzione di Lacan che, se andiamo a leggere fra le righe, si sostiene più che su un concetto della Cosa, che non viene mai esplicitato, su un elemento di reale che è né più né meno che l'incubo della catastrofe. Incubo che nel 1960 non riguardava una catastrofe del tutto ipotetica, ma una catastrofe molto concreta come la guerra atomica di cui si parlava allora e

si parla del resto anche adesso. Questa cosa è del tutto esplicita nel testo di Lacan e ci sono alcuni riferimenti precisi, non illustrativi ma sostanziali, che lasciano intuire qual è il tono del discorso di Lacan, qual è l'altezza del discorso. E' del tutto evidente che Lacan parla della posizione di chi è minacciato nientemeno che da questo. "La minaccia di una effettiva fine del mondo - dice Lacan - fa apparire la Cosa dalla parte del soggetto". Questa frase è assolutamente essenziale per intendere la questione. Far apparire la Cosa dalla parte del soggetto vuol dire che la minaccia della fine del mondo come qualcosa di non estremamente impossibile fa apparire al soggetto stesso di essere lui, in quanto soggetto, l'inesplicabile, di essere lui, in quanto soggetto, fuori significato, cioè la Cosa stessa. Per dirla in altri termini, che il soggetto appaia a se stesso come l'inesplicabile è il punto di modernità a partire dal quale la psicanalisi è potuta sorgere. La psicanalisi parte dal fatto che il soggetto in quanto tale è a se stesso inconscio, è a se stesso esterno ad ogni definitiva possibilità di significazione.

Siamo tutti quanti, sembra dire Lacan, a noi stessi inesplicabili dal momento che siamo tutti quanti appesi ad un filo che ha tenuto sinora e, tutto sommato, potrebbe prima o poi non tenere più. Se tali questioni apocalittiche dobbiamo tenerle sullo sfondo del problema della sublimazione, cui adesso cerchiamo di tornare, dobbiamo insistere sul fatto che Lacan fa scivolare la nozione di Cosa da un livello Kant, per intenderci, a un livello Heidegger, senza far notare la differenza fra questi due livelli e senza dichiararlo, salvo poi a concludere che, sulla nozione della Cosa, non è il caso di soffermarsi.

2.

Per quanto riguarda il concetto della sublimazione, Lacan, che si autocensura in questi termini evidenti, non ha invece nessun problema a discutere l'insufficienza

del concetto freudiano di sublimazione.

Vi cito un brano: "La sublimazione ci è rappresentata come distinta da quell'economia di sostituzione in cui si soddisfa di solito la pulsione in quanto è rimossa. Il sintomo è il ritorno, per via di sostituzione significante, di ciò che è al termine della pulsione, come suo scopo. Proprio qui la funzione del significante acquista tutta la sua portata, infatti è impossibile, senza metterla in gioco, distinguere il ritorno del rimosso dalla sublimazione come un modo della soddisfazione possibile della pulsione".

Qui Lacan sta osservando che un conto sono i vari destini pulsionali di cui parla Freud nell'articolo sulle pulsioni del '15, con tutti i vari modi di sostituzione che seguono il principio di piacere, un altro rendere conto della pulsione nel destino della sublimazione. In altri termini la sublimazione, dice Lacan, non è semplicemente sostituire una cosa con un'altra; se fosse questo resterebbe nel campo del sintomo, laddove Freud, senza poterlo giustificare, insiste nel dire che la pulsione dà dei prodotti che non sono sintomatici. La sublimazione sarebbe l'unico destino pulsionale a produrre degli effetti non sintomatici. Quando poi Freud deve giustificare questo, ricorre a delle sostituzioni, nella meta, nell'oggetto ecc., che non rendono affatto conto di questo, perché rendono conto soltanto delle formazioni dell'inconscio (di lapsus, di sogno, di sintomo ecc.).

Effettivamente Freud, a proposito della sublimazione, si aggroviglia in una serie di contraddizioni e Lacan non ha nessun pelo sulla lingua a dire questo. Vi leggo, per dimostrarvelo, un altro brano, a p. 133: "Ci accontenteremo di dire, come Sterba per esempio, che in effetti la meta è cambiata, che prima era sessuale e ora non lo è più? Del resto Freud l'articola proprio così. Da qui bisogna concludere che la libido sessuale è diventata desessualizzata. Et voilà pourquoi votre fille est muette".

Solo dopo aver criticato a fondo la soluzione freudia-

na nella sua insufficienza, Lacan propone la sua formula della sublimazione: mettere l'oggetto al posto della Cosa. Tuttavia dobbiamo chiederci se la questione è stata risolta da Lacan per il fatto di avere messo il linguaggio nella posizione di incaricarsi della sublimazione e di intenderla come una produzione culturale. D'altra parte la sublimazione è sempre una produzione culturale: un esempio su cui Lacan si sofferma molto è quello dell'amore cortese, in cui dimostra come il mettere l'oggetto, in questo caso la donna, al posto della Cosa, è la definizione di quella sublimazione dell'eros in cui consiste l'amore cortese (dà tutta una serie di esempi tratti dalla tradizione poetica francese medievale). Esempi che, d'altra parte, giungono a dire che la sublimazione non necessariamente produce il sublime, tant'è vero che cita una poesia di Arnaut Daniel in cui non parla di nessun aspetto di sublimazione, parlando del buco cui si riduce una donna, buco che va dalla bocca all'ano (descrive tutti gli aspetti meno sublimi). Lacan, a questo proposito, evoca di nuovo la questione della brocca con il vuoto che sarebbe essenziale nella Cosa e suppone che ciò non sia sublime. Ho già qualche dubbio: una poesia, se pure burlesca, non vedo perché non dovrebbe essere sublime. Ma il problema cruciale di tutta la questione è se Lacan riesce a dimostrare che la sublimazione è una meta possibile dell'analisi. Tutta la questione in termini di etica della psicanalisi deve porsi così. E' vero o no che la sublimazione può essere prodotta dal lavoro dell'analisi? Per dare una risposta a questa domanda bisogna intendersi su che cosa è la sublimazione.

1)
2) Credo che sia questo problema che Lacan dice che Freud non ha risolto completamente; ma mi sembra rimasto in sospeso anche nel testo di Lacan. Spero di dimostrarvi perché mi sembra rimasto in sospeso. Ciò in cui Lacan fa avanzare la posizione di Freud sta nel mostrare come la sublimazione si distingue nettamente da tutti gli altri destini pulsionali. Se ne distingue perché non esprime un compromesso, una produzione sintomale

tra diverse tendenze, ma perché rappresenta una nozione completamente diversa della pulsione; la sublimazione, stando a Lacan, esprime una tendenza propria della pulsione come tale. In altri termini, la sublimazione è un destino della pulsione che costituisce un elemento essenziale della pulsione stessa, laddove tutti gli altri destini si riferiscono agli oggetti, alle mete, alle fonti della pulsione. La sublimazione non è un destino come un altro della pulsione, ma è la radice, la tendenza, il movimento della pulsione stessa, in quanto la pulsione costituisce, in definitiva, nella teoria analitica, un concetto ipotetico per rendere conto della cosalità del soggetto, cioè dell'inconscio. Se togliete l'inconscio, togliete con ciò anche la pulsione. La formula lacaniana "mettere l'oggetto al posto della Cosa" è sicuramente una trovata di quelle che aprono molte serrature e spiega l'essenziale di tutte quelle espressioni umane che lasciano e hanno lasciato traccia. Tuttavia il punto che Lacan non riesce a dimostrare, a mio avviso, è se la psicanalisi, in quanto tale, è in grado di portare il soggetto a realizzare la sublimazione nel senso in cui ne parla Lacan, con quella censura che fa cadere sull'aspetto sacrale della cosalità della Cosa. Dopo un quarto di secolo dal seminario di quell'anno, questa domanda possiamo pure tentare di porcela.

3.

Torniamo all'esempio delle scatole di fiammiferi di cui parla Lacan. Non c'è il minimo dubbio che le scatole di fiammiferi che si inseguono sulle pareti di questo signore siano una cosa divertente. Se questo esempio è adeguato a intendere il concetto della sublimazione, allora l'analisi è in grado di portare qualunque soggetto la termini a realizzare delle suites di scatole di fiammiferi o di altre cose. Il problema è che, stando al testo di Heidegger, la suite di scatole di fiammiferi non ha nulla a che vedere con la cosalità della Cosa. E' del tutto discutibile che la suite

di scatole di fiammiferi possa muovere il cielo e i divini, al massimo può muovere il divertimento dei visitatori della stanza.

Questa separazione possiamo e dobbiamo porla a proposito di gran parte di quella che suole chiamarsi l'arte moderna. In qualche modo è per questo che Lacan non può citare la quadratura di cui parla Heidegger, perché citarla gli toglierebbe gran parte dei pezzi di costruzione che utilizza nel proprio insegnamento. Cerco di spiegarmi un po' meglio.

Dopo aver detto della Cosa quello che avevo citato prima, Lacan dice che l'oggetto è perduto e poi ritrovato: si tratta del primo abbozzo di quello che poi diventerà l'oggetto a. Dice Lacan: che sia stato perduto, lo si deduce dal fatto che lo si possa ritrovare. Aggiunge:

→ "noi ritroviamo qui una struttura fondamentale che ci permette di articolare che la Cosa di cui si tratta è aperta nella sua struttura ad essere rappresentata dall'Altra Cosa che è essenzialmente la Cosa". Ecco una definizione di che cos'è il concetto moderno della cosalità della Cosa, che sta nel riferimento di una Cosa ad un'altra Cosa. Che l'oggetto sia perduto implica la possibilità di passare da una Cosa all'altra e che questo costituisca la Cosa nella sua cosalità. Ed è precisamente ciò che io non credo. Se lo credessi dovrei reputare del tutto equivalente la collezione di scatole di Prévert con la quinta sinfonia di Beethoven o con la volta della Cappella Sistina di Michelangelo. Il che sinceramente, nonostante le valanghe di carte scritte sul fatto che non è il caso di fare delle valutazioni, a proposito delle creazioni umane, mi sembra del tutto improponibile. Io credo che le creazioni umane possano essere valutate: non ho il minimo dubbio che un pezzo di Mozart valga più di un pezzo di Clementi o Salieri.

Subito dopo questa storia dell'Altra Cosa, Lacan cita quella frase di Picasso "Io non cerco, trovo". Cito Lacan, a proposito della frase di Picasso: "Evidentemente ciò che è trovato è cercato, ma è cercato

nelle vie del significante. Ora questa ricerca è, in qualche modo, una ricerca antipsichica che, per il suo posto e la sua funzione, è al di là del principio di piacere. Infatti, secondo le leggi del principio di piacere, il significante proietta in questo al di là l'egualizzazione, l'omeostasi, la tendenza all'investimento uniforme del sistema dell'io come tale - a farlo mancare. La funzione del principio di piacere è infatti di portare il soggetto di significante in significante, mettendone quanti ne sono necessari a mantenere al minimo il livello di tensione che regola tutto il funzionamento dell'apparato psichico".

Dopo aver detto questo, il passo successivo consiste nel chiedersi che cosa accade quando l'uomo manipola i significanti, cioè crea. Ma è sufficiente manipolare i significanti perché noi possiamo parlare di creazione nel senso della Cosa di cui parla Heidegger e cui lo stesso Lacan si riferisce? Sinceramente penso di no, per il semplice motivo per cui penso che una serie di scatole di fiammiferi non sia uguale alla Gioconda di Leonardo da Vinci. Penso che la creazione artistica sia qualcosa di completamente diverso da una invenzione tecnologica. In definitiva anche la tecnologia procede per una messa in opera di relazioni significanti, ma si tratta di una messa in opera del tutto distinta da quella che si attua nella creazione artistica. In definitiva la stessa fine del mondo cui si riferisce Lacan nel seminario VII è una produzione della tecnologia. Io credo che nel brano ultimo che adesso vi citavo ci sia, se mi consentite l'uso del termine, un errore; ma non è un errore di Lacan, è un errore di un'epoca intera, di cui abbiamo anche fatto parte, ammesso che non ne facciamo parte più. L'errore consiste nel fatto che questa ricerca antipsichica, che sarebbe al di là del principio di piacere, come Lacan giustamente si esprime, si formula nella seconda parte della frase come né più né meno identica al principio di piacere. L'ultima conseguenza della frase citata è falsa, non perché non sia effettivamente così (chiunque

crei prende dei significanti e li concatena e ne fa un'opera), ma questa relazione è falsa perché ciò che rende conto dell'opera nella sua essenza non è la relazione dei significanti in quanto significanti. Le nozze di Figaro di Beaumarchais sono ancora una commedia divertente, che si può leggere o vedere volentieri rappresentata. Le nozze di Figaro di Mozart sono un'opera assolutamente unica, che vale dieci volte o cento volte più delle Nozze di Figaro di Beaumarchais.

In realtà se noi facciamo un confronto tra un'opera precedente l'epoca moderna e un'opera moderna, possiamo cogliere una differenza assolutamente essenziale che consiste in questo: il Picasso di cui si tratta non è affatto al di là del principio di piacere ma ritrasforma, come dice Lacan, questo al di là, di cui pure si occupa, dal momento che fa il pittore e non fa l'industriale, né più né meno che nei termini del principio di piacere. La cosa è del tutto evidente a chiunque veda un quadro di Picasso: prendiamo il più famoso, Guernica, che, visto in fotografia, sembra un quadro eccellente, ma nell'originale sembra una pessima riproduzione. E' una cosa letteralmente fatta male, in poco tempo, senza nessun criterio tecnico; mentre vedere un Rembrandt in fotografia e vederlo dal vero vi dà un effetto completamente distante, lo stesso effetto alla rovescia lo trovate nel caso di Guernica, la cui realizzazione è fatta in termini di assoluta semplicità, con le sgocciolature di colore e tutto il resto, che non rientra nella sbadataggine di Picasso, perché era voluto e cercato.

Se andate nella Cappella Sistina o andate a Venezia nella scuola di San Rocco o qui a Padova nella Cappella degli Scrovegni, per fare altri esempi, vedete che c'è tutto un lavoro, una sublimazione effettiva, nel senso di prendere delle relazioni significanti e di metterle nel posto della Cosa, dove ciò che conta è il posto della Cosa stessa. Se voi andate in qualunque raccolta di opere contemporanee, anche alla Galleria

d'arte moderna di Roma, che è sicuramente un'ottima raccolta, vi divertite molto di più che se andate ai musei vaticani, perché la struttura dell'arte moderna è quella del puro gioco. E' una specie di luna park di ottimo livello, molto più divertente di qualunque stupido luna park, in cui potete passare tre ore di assoluto spasso, il che non accade, allo stesso livello, se andate alla Galleria Borghese, che sta lì vicino. Non credo che questo concetto della realizzazione della Cosa cui si riferisce Lacan sia la stessa cosa cui si riferisce Heidegger. In altri termini Lacan può dire, citando ancora una volta Heidegger, che le famose scarpe rotte dipinte da Van Gogh sono un oggetto messo al posto della Cosa, perché questo è verissimo; ma credo che le scatole di fiammiferi di Prévert non sono affatto la stessa cosa. Non credo che sia sufficiente la moltiplicazione delle articolazioni significanti per produrre l'opera a livello di ciò di cui stiamo parlando, che è il livello del sublime, nonostante ciò che Lacan dice sul fatto che la sublimazione non porta al sublime. Secondo me è una falsità: la sublimazione porta al sublime, oppure non porta da nessuna parte. La collezione di scatole di fiammiferi sicuramente non è sublime, come non è sublime, nonostante sia il risultato forse più importante della pittura del nostro secolo, Guernica di Picasso.

La volta prossima cercherò di farvi un esempio, che ho trovato prêt-à-porter, di che cosa è effettivamente la sublimazione nel senso in cui ne parla Heidegger. L'ho trovato tutto pronto in un testo del Vasari, che sicuramente non può essere accusato di essere un lettore di Freud o di Lacan. Vedremo che parla dell'opera sublime di cui si tratta come se avesse ricalcato i termini di Heidegger: cioè la terra, il cielo, gli umani e i divini.

P. ZARETTI: - Mi sembra che la domanda che lei si sta ponendo è se oggi sia possibile la grandezza. La risposta non è proprio il caso di darla e, in ogni

caso, se fosse una risposta negativa sarebbe da chiedersi perché. Invece, una serie di osservazioni innanzitutto su questa formula di Lacan, su cui non sarei d'accordo che mi sembra non dica assolutamente niente di che cos'è la sublimazione, tant'è vero che alcuni anni fa era spuntata fuori un'altra formula sua, se non mi sbaglio, che era molto più puntuale e precisa e vedo poi di spiegare perché; diceva: "Mettere il soggetto, in quanto oggetto, al posto della Cosa". Allora per favore, Perrella, io la prego di usare questa formula perché, a parte la questione della relazione fra il soggetto e la Cosa, nella formula "mettere l'oggetto al posto della Cosa" questo soggetto non esiste più.

Poi c'è un'altra questione: nella sublimazione si tratta proprio della soppressione dell'individualità. E' molto diverso mettere o non mettere il soggetto in questa formula, direi che è essenziale. Poi questa differenza fra il concetto kantiano di cosa in sé e la Cosa heideggeriana: è verissimo che in Kant non ha niente a che fare con la rappresentazione e in Heidegger sì, però in quanto sacra, in qualche modo, non ha a che fare nulla con la rappresentazione nemmeno questo; quindi non vedo un grande abisso, anche se c'è una dimensione senz'altro più matura in Heidegger, ma non diversa dalla cosa in sé kantiana.

Io direi che non è discordante. La ringrazio molto di queste due questioni, che hanno toccato due punti essenziali. Cominciamo dalla prima. Io non ho ripreso effettivamente questa formula del soggetto in quanto oggetto per un motivo molto semplice: credo che la variazione sul tema, che avevo fatto quell'anno, era una variazione in stile lacaniano. Mi spiego: significava far dire a Lacan una cosa che in realtà Lacan non dice. Il fatto che Lacan non dica che si tratta di mettere il soggetto in quanto oggetto ecc. non è affatto casuale. In realtà la questione del soggetto come Cosa salta fuori dalla faccenda apocalittica di cui

parlavo prima, quindi è del tutto presente nel testo di Lacan, dove invece non è presente a livello dell'opera. Ripeto, l'esempio della scatola di fiammiferi non rende alcuna idea di quale sia il soggetto che mette insieme le scatole di fiammiferi, perché chiunque potrebbe essere capace di mettere insieme quelle scatole di fiammiferi. La tela bianca di Malevic chiunque potrebbe dipingerla, perché basta andarla a comprare, appendersela al muro e non c'è neppure bisogno di dipingerla di bianco perché è già dipinta, e questa carenza soggettiva è precisamente ciò che distingue l'opera moderna dall'opera che moderna non è. E' vero che si potrebbero fare tutta una serie di obiezioni a questa interpretazione. Si potrebbe dire che sto radicalizzando un po' troppo, in altri termini che c'è tutta una serie di gradazioni tra l'assoluto nulla della maggior parte delle collezioni moderne e dei nulla che sono molto più sfumati e dei nulla che non ci sono affatto, perché anche modernamente ci sono delle opere che valgono, anche se, bisogna dire, ce ne sono pochissime. Nei primi vent'anni di questo secolo è scomparsa la capacità operativa nel campo musicale, nel campo pittorico. L'unico campo dove forse non è scomparsa è l'architettura, perché serve, mentre tutte le altre cose non servono più. La moda, per esempio, non è affatto scomparsa e la moda attuale è valida e ottima come quella dell'800, come quella del '500. Ci sono dei campi in cui la cosa non è scomparsa quindi io non penso che la grandezza sia del tutto impossibile. In ogni caso adesso il discorso non è tanto sulle possibili varianti che si possono attuare per far funzionare il discorso di Lacan; mi interessava di più individuare il punto dove Lacan è costretto a tacere per nascondere un passaggio.

P. ZARETTI: - Ma, Perrella, a me sembrava che questa formula non servisse a far funzionare il discorso di Lacan, ma il suo, proprio dove il discorso di Lacan è censurato.

Ci arriveremo man mano, suppongo, quando prenderemo in considerazione alcune cose di Mozart. Verrei adesso alla seconda domanda che riguardava la distinzione fra Kant e Heidegger. Effettivamente una distinzione netta non c'è, c'è una continuità fra i due concetti. C'è però la distinzione che il concetto kantiano della Cosa è assolutamente estraneo al significante. In altri termini, das Ding è l'inconoscibile e non se ne può dire assolutamente nulla. ciò non è vero per das Ding di cui parla Heidegger.

G. ZARAMELLA: - Non si riesce mai a capire se Lacan pone la questione del linguaggio a livello del piacere o dell'al di là, vicino alla pulsione di morte. C'è un'antinomia netta tra la dimensione dell'etica tragica che evoca nel seminario e la povertà di questo concetto di sublimazione. Nella dimensione tragica si arriva subito al sublime, si arriva immediatamente in un luogo in cui il linguaggio conta molto relativamente.

Questo dipende anche dal peso che certe parole potevano avere in quel momento. Nel 1960 dire che una cosa era sublime voleva dire buttarla nella spazzatura immediatamente: il termine "sublime" era decaduto da qualunque dignità culturale, per cui Lacan si affrettava a dire che la sublimazione non ha niente a che fare col sublime, cosa assolutamente falsa, basta un minimo accenno di Freud che coincide strettamente con gli accenni che fa Kant al sublime. Quanto al linguaggio, che non si intende mai bene se è in rapporto al principio di piacere o all'al di là del principio di piacere, questa ambiguità è l'ambiguità stessa di Lacan, perché in realtà esistono passi in cui il linguaggio è ridotto al puro gioco della significazione, e tutta un'altra serie di passi in cui il linguaggio viene fatto salire di un tono e viene messo in rapporto immediato con il Reale. In realtà io credo che qui bisogna scegliere, perché Lacan faceva giocare queste cose lasciandole indecise con quel tipo di censura a posteriori che non mi sembra problematica, perché è quella che ci consente di pensare. Non ha neppure molto senso starsi

a chiedere se Lacan voleva dire una cosa o voleva dire l'altra. Lacan le voleva dire tutte e due e cercava di farle stare dentro i recipienti che aveva, dentro il vaso di mostarda, per riprendere l'esempio che fa. Non credo affatto che la psicanalisi di per sé, in quanto giunge al suo termine, possa consentirci di dire che lo psicanalizzato può produrre delle cose sublimi. Non mi risulta storicamente sostenibile.

Padova, 12 febbraio 1987.

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

XIII.

La cupola

Vorrei farvi un esempio di che cosa significhi "mettere l'oggetto al posto della Cosa" nel senso della cosa di cui parla Heidegger e di cui invece non parla affatto Lacan nel seminario in cui si riferisce alla sublimazione.

1.

Volevo farvi un esempio particolarmente evidente e ne ho trovato per caso, tra le mie letture amene, sfogliando le Vite di Giorgio Vasari, uno che sembra fatto proprio apposta. Quindi mi perdonerete le diverse citazioni di questa sera, perché bisogna, per intendere veramente il problema, seguire lo sviluppo del racconto del Vasari. Questo esempio potevo farvelo musicale, ma siccome l'oggetto musicale è un oggetto che non si vede, quindi piuttosto difficile da percepire, ho preferito prendere un esempio visibile, anzi addirittura molto visibile, tanto che chiunque sia andato a Firenze lo ha visto sicuramente. Chiunque vada a Firenze vede la cupola che sta sopra Santa Maria del Fiore, che è la prima cosa che si vede quando si arriva da qualunque punto della città e anche da fuori della città. Devo dire che questo cupolone di Santa Maria del Fiore, nonostante lo avessi studiato in tutte le storie dell'arte, non mi aveva mai fatto una grossa impressione; mi sembrava una cosa piuttosto piacevole, piuttosto ben messa, al centro di Firenze, ma non era di quelle architetture che mi potessero entusiasma-

re, mentre altre, del Brunelleschi stesso, mi entusiasmarono molto di più. Finalmente, leggendo la vita di Brunelleschi di Vasari, in cui si parla di tutta l'impresa di costruzione del cupolone, ho capito perché non me ne ero mai particolarmente entusiasmato. A noi un cupolone alto circa 150 metri e largo più di 40, visto che siamo abituati alle costruzioni in cemento armato, che possono essere anche molto più grandi, non fa un grande effetto, mentre a quel tempo, per costruire questa cupola, ci fu tutta un'impresa che ci racconta il Vasari stesso. Su alcune tappe di questa costruzione adesso vi intratterrò, spero piacevolmente, visto che citerò il Vasari stesso.

Per darci l'idea dell'eccezionalità di costruire un marchingegno così grosso, teniamo presente che una cupola di così vaste dimensioni in realtà non era mai stata costruita. La cupola più grande che era stata costruita nell'antichità è quella di Santa Sofia che ha un diametro di 31 metri. La costruzione di questa cupola, come possiamo accennare, era stata particolarmente difficile, anche per i costruttori della Santa Sapienza di Costantinopoli, tant'è vero che, alla prima scossa di terremoto, dopo pochissimi decenni dalla costruzione della Santa Sapienza, la cupola crollò, perché era stata costruita con tale assoluta perfezione di calcoli matematici che bastò una minima scossa per farla crollare. Una più grande fu costruita soltanto nel '500, quando Costantinopoli era in mano ai Turchi, da un architetto, di cui adesso mi sfugge il nome, che ha costruito tutte quelle orride moschee metropolitane che hanno scopiazzato la Divina Sapienza senza coglierne nulla di essenziale.

Un'altra cupola disponibile come esempio all'inizio del '400 era quella del Pantheon, che è piuttosto larga ma sicuramente meno di quella della Divina Sapienza di Istanbul. Quella di Firenze è circa 10 metri più larga di quella di Istanbul, quindi quasi il massimo di quello che si può costruire come cupola in pietra. Se fosse molto più vasta cascherebbe perché la curvatura non sarebbe sufficiente a sostenerla. Queste cose

ve le dico per farvi intendere la difficoltà delle cose in quel periodo. Fra l'altro bisogna dire che la pianta della Chiesa di cui si tratta, Santa Maria del Fiore, era stata progettata in un primo momento da Arnolfo di Cambio (nel '200), con una soluzione già prevista con l'incrocio della navata e del transetto ottagonale, come poi fu effettivamente eseguito; ma questo ottagono era stato progettato più piccolo. Successivamente, nel '300, quando si iniziò a costruire la parte del coro della chiesa, questo ottagono fu ingrandito fino a raggiungere le dimensioni di circa 40 metri di diametro che sono quelle su cui poi Brunelleschi intervenne per costruire la cupola. Fra l'altro c'è un affresco del '300 in Santa Maria Novella, nel quale vedete una specie di ritratto di Santa Maria del Fiore prima che fosse effettivamente chiusa, perché nel '300 la cupola non c'era ancora. Questo affresco, se voi lo vedete, lo potete facilmente confondere con un ritratto fatto dal vero, ma era stato fatto alcuni decenni prima della costruzione della cupola; qui essa in realtà è più bassa, perché manca il tamburo, che fu costruito nei primi anni del '400; ma il disegno, la curva è identica a quella costruita dal Brunelleschi e si distingue soltanto la lanterna.

La questione sta in questi termini: è un po' difficile capire come mai nel '300, se era così problematico costruire una cupola di quelle dimensioni, fosse stato progettato un piano di costruzione così vasto. Argan, per esempio, a questo proposito, fa un'ipotesi che mi sembra interessante, dicendo che probabilmente nel '300 esistevano dei carpentieri in grado di costruire una impalcatura sottostante la cupola di quelle dimensioni e capace di sostenerla prima che fosse chiusa; successivamente questi carpentieri, in seguito alla decadenza dell'arte della carpenteria, non si trovarono più, per cui, quando si arrivò al dunque della costruzione, vedremo che sorta di confusione successe, perché nessuno era capace di dire come si poteva fare a tirar su questo marchingegno. Questa ipotesi è plausibile

ma non è sicura; è anche possibile che avessero fatto questa pianta larga, con una sorta di spazio lasciato al futuro.

Il racconto del Vasari mi sembra assolutamente essenziale per capire tutta questa faccenda, perché sicuramente è molto ben documentato; Vasari, per la vita di Brunelleschi, è andato a consultare tutti i documenti depositati nel Duomo di Firenze, fra i quali ci sono alcuni autografi del Brunelleschi. Ma non è soltanto ben documentato è anche scritto col migliore spirito vasariano, cioè con lo spirito della migliore novella fiorentina, di quelle che riescono a trascinare il lettore. Fra l'altro questo racconto del Vasari è stato tenuto un po' da parte dagli storici dell'arte, che preferiscono riferirsi ad un racconto precedente, del '400, una Vita di Filippo Brunelleschi anonima, che in realtà viene attribuita a un tal Manetti, che ha scritto anche la novella Del grasso legnaiuolo. Questa novella parla di una burla ordita dal Brunelleschi stesso alle spese del grasso legnaiuolo, il quale fu convinto di essersi trasformato in un'altra persona. La novella è molto divertente e ci dà un po' il tono del personaggio Brunelleschi, se effettivamente la burla fu tramata a carico di questo legnaiuolo. Tuttavia facendo il confronto tra la Vita del Manetti e la Vita del Vasari, sicuramente quella del Vasari è superiore, perché riesce ad intendere essenzialmente qual è il punto cruciale del problema del Brunelleschi. Fra l'altro bisogna anche dire che il Vasari lavorò alla cupola del Brunelleschi, perché ci dipinse dentro tutti quegli affreschi che ci sono attorno e li dipinse utilizzando i ganci che erano stati lasciati apposta dal Brunelleschi perché qualcuno ci si andasse poi ad agganciare per fare dei mosaici o degli affreschi all'interno.

Anche il Vasari ha incluso in questa vita dei particolari qualche volta non verificabili e anche se questa vita pende un po' troppo sul versante del romanzesco - o romantico, in qualche modo -, il punto cruciale

del brano iniziale di questa vita è di dimostrare come Brunelleschi abbia impiantato dal nulla, da solo quindi in una dimensione assolutamente eroica, l'architettura contemporanea, riportandola agli splendori dell'antichità; anche se questa visione eroica, dal punto di vista storico, è poco sostenibile - anche se è fondamentale vera - mi sembra che Vasari abbia colto, nelle varie fasi di costruzione della cupola, l'essenziale della questione. Teniamo conto che le fasi di costruzione durarono per diversi decenni, tant'è vero che quando Brunelleschi morì la cupola non era ancora finita: si era iniziato a costruire la lanterna, ma non era stata ancora conclusa. Tutta la vita di Brunelleschi, da quando era giovanotto a quando morì, è stata attraversata da questo lavoro, a fianco di tutti gli altri che ha fatto. C'è quindi nel Vasari una sorta di entusiasmo e anche di continuità tra l'aprirsi e il chiudersi dell'avventura rinascimentale, tra l'inizio della cupola e le Vite del Vasari, che concludono l'esperienza del Rinascimento.

2.

Dopo il preambolo sulla giovinezza di Brunelleschi come orafo, per esempio in un altare a Pistoia, e poi come scultore, nella partecipazione al concorso vinto poi dal Ghiberti per la famosa porta del San Giovanni, che attualmente è il battistero e che era il vecchio duomo di Firenze (fra l'altro è da segnalare la pianta ottagonale del Battistero, quindi già in partenza c'era stata una sorta di continuità fra questi due edifici), Vasari accenna all'amore romano per le antichità che il Vasari e il suo amico Donatello avrebbero coltivato andando a scartabellare fra i vecchi muri, a scavare, a fare dei disegni e dei calcoli, studiando i motivi architettonici dell'antichità. Questo si inquadra nella visione che ha il Vasari, secondo cui l'architettura antica era stata tirata giù dall'esperienza barbarica del Medioevo e dei tedeschi e poi si risolleò miracolosamente con l'intervento

del Brunelleschi per l'architettura, di Donatello per la scultura e di Masaccio per la pittura.

Nel 1417 (Brunelleschi non ha partecipato in nessun modo a quest'esperienza della cupola, anche perché era semplicemente un orafo e uno scultore) l'Opera del Duomo decise di costruire il tamburo, che è quello striscione piuttosto alto al di sotto della cupola con quegli otto finestroni rotondi, uno per lato, che avevano la funzione di alleggerire il peso che caricava sulla struttura inferiore e facilitare poi i lavori di costruzione della cupola. Alcuni anni dopo, secondo il Vasari (ma nel 1418, un anno dopo soltanto) si incomincia a discutere di come si farà a fare la volta di questa cupola. Il Brunelleschi è chiamato da Roma per essere consultato e qui incomincia la novella ed entriamo in pieno racconto. Piuttosto che raccontarvi la storia, vi leggo dei pezzi di Giorgio Vasari, sperando che vi risultino un po' più divertenti di quello che vi posso dire io. Anche se la tiriamo un poco per le lunghe, prendiamola come una specie di racconto, di novella.

Richiesto del suo parere, Filippo disse (qui Vasari cita il Brunelleschi stesso in un documento che è stato depositato nell'Archivio dell'Opera del Duomo): "Signori operai [sono i signori che fanno parte dell'Opera del Duomo], non è dubbio che le cose grandi hanno sempre nel condursi difficoltà, e se niuna si ebbe mai, questa volta l'ha maggiore che voi per avventura non avisate. Perciò che io non so che neanche gli antichi voltassero mai una volta sì terribile come sarà questa, et io, che ho molte volte pensato all'armatura di dentro e di fuori, e come si sia, per potervi lavorare sicuramente, non mi sono mai saputo risolvere; mi sbigottisce non meno la larghezza, che l'altezza dell'edificio; perciò che se ella si potesse girar tonda, si potrebbe tenere il modo che tennero i Romani nel voltare il Pantheon di Roma cioè la Ritonda, ma qui bisogna seguitare l'otto facce et entrare in catene et in morse di pietra, che sarà cosa molto difficile.

Ma ricordandomi che questo è tempio sacro a Dio et alla Vergine mi confido che, faccendosi in memoria sua, non mancherà di infondere il sapere dove non sia et aggiungere le forze e la sapienza e l'ingegno, a chi sarà autore di tal cosa. Ma che posso io in questo caso giovarvi, non essendo mia l'opera? Bene vi dico che se ella toccasse a me, risolutissimamente mi basterebbe l'animo di trovare il modo che ella si volterebbe, senza tante difficoltà. Ma io non ci ho pensato su ancora niente, e volete che io vi dica il modo? Ma quando pure le Signorie Vostre delibereranno che ella si volti, sarete forzati, non solo a fare esperimento di me che non penso bastare a consigliare sì gran cosa ma a spendere et ordinare che fra un anno di tempo, a un dì determinato, venghino in Firenze architettori, non solo toscani et italiani, ma tedeschi e francesi e d'ogni nazione, e proporre loro questo lavoro acciocché disputato e risoluto fra tanti maestri, si cominci e si dia a colui che più dirittamente darà nel segno, o averà miglior modo e giudizio per fare tale opera. Né vi saperei dare io altro consiglio, né migliore ordine di questo".

Perché vi ho citato questo brano? Perché evidentemente incominciamo a coglier l'ironia del Brunelleschi, il quale dice: l'opera è molto più difficile di quanto voi non credete; io non so come farla, perché non sono io che la devo fare; se fossi io, però, a doverla fare, sicuramente lo saprei, con l'aiuto di Dio, che viene evidentemente coinvolto in quanto l'opera si fa in suo onore. L'ironia dell'architetto ha poi tutto un suo seguito che vedremo. In sostanza la proposta del Brunelleschi consisterebbe nell'istituire un concorso sulle modalità di costruzione di questa cupola. Il concorso effettivamente si compì (dai documenti non risulta che ci fossero dei concorrenti non italiani), ma sicuramente, dopo circa un anno, ci fu questa riunione di diversi capi mastri per consultarsi sul modo in cui voltare la cupola.

Il Brunelleschi comunque incomincia, nella misura

in cui dice di sapere come si doveva fare, a tirarsi indietro. Nel 1420, poco dopo questa proposta, c'è la riunione. Vi leggerei un altro brano, che è piuttosto simpatico: "Radunaronsi dunque tutti nella opera di Santa Maria del Fiore, presenti i consoli e gli operai, insieme con una scelta di cittadini i più ingegnosi, acciò che udito sopra questo caso l'anima di ciascuno, si resolvesse il modo di voltare questa tribuna; chiamati dunque nella udienza, udirono a uno a uno l'animo di tutti, e l'ordine che ciascuno architetto sopra di ciò aveva pensato. E fu cosa bella sentire le strane e diverse opinioni in tale materia; perciò che chi diceva di far pilastri murati dal piano della terra per volgervi su gli archi, e tenere le travate per reggere il peso; altri che egli era bene voltarla di spugne [pietre porose, vulcaniche] acciò fussi più leggieri il peso: e molti si accordavano a fare un pilastro in mezzo, e condurla a padiglione, come quella di San Giovanni di Fiorenza. E non mancò chi dicesse che sarebbe stato bene empirla di terra e mescolare quattrini fra essa, acciò che volta, dessino licenzia che chi voleva di quel terreno potesse andare per esso; e così in un subito il popolo lo portasse via senza spesa. Solo Filippo disse che si poteva voltarla senza tanti legni e senza pilastri o terra, con assai minore spesa di tanti archi e facilissimamente senza armadura. Parve ai consoli, che stavano ad aspettare qualche bel modo, et a gli operai et a tutti que' cittadini, che Filippo avesse detto una cosa da sciocchi, e se ne feciono beffe ridendosi di lui; e si volsono e gli dissono ch'e' ragionasse d'altro, che quello era modo da pazzi, come era egli [...]. Laonde, licenziatolo parecchie volte, et alla fine non volendo partire, fu portato di peso da i donzelli loro fuori dall'udienza, tenendolo del tutto pazzo".

L'ironia di cui parlavo prima qui si sviluppa. Il convegno viene fatto, queste proposte vengono fatte (costruzione di questo costosissimo pilastro, alto

150 metri), mentre tutti cercano i modi più alambiccati (come le monetine dentro la terra, una montagna di terra piena di quattrini); Brunelleschi salta fuori che la cosa si può fare senza nessuna armatura.

La pazzia, che qui si collega a tutta una tradizione di genio e pazzia di ascendenza platonica, è la risposta immediata. Come vedete siamo in piena novella sul genere "genio e follia". Naturalmente il progetto del Brunelleschi non viene accettato anche perché Brunelleschi si rifiuta di spiegarlo, perché vuole assolutamente fare lui quest'opera.

Mentre l'Opera non sa come fare a portare avanti la cupola, Brunelleschi lavora a latere sino a creare a Firenze un vero e proprio partito filobrunelleschiano che sostenga la tesi o l'ipotesi che la cosa si possa fare senza armature. Finché il Brunelleschi la spunta. Nel Vasari risulta che l'uovo di Colombo in realtà era di Brunelleschi perché, fra le varie disposizioni, disse ai vari capomastri: "Come fate a far stare in piedi quest'uovo?". Finché lo ruppe e riuscì a farlo stare in piedi. Più importante di questo, e vorrei leggervelo, è il lungo testo di Brunelleschi in cui è descritto il primo progetto di costruzione:

"Andatosene dunque a casa, in sur un foglio scrisse l'animo suo più apertamente che poteva per darlo al magistrato in questa forma [e qui incomincia la citazione riportata pressoché alla lettera]: Considerato le difficoltà di questa fabbrica, magnifici Signori operai, trovo che non si può per nessun modo volgerla tonda perfetta, atteso che sarebbe tanto grande il piano di sopra, dove va la lanterna, che mettendovi peso rovinerebbe presto. Però mi pare che quegli architetti che non hanno l'occhio all'eternità della fabbrica, non abbino amore alle memorie né sappiano per quel che elle si facciano. E però mi risolvo girar di dentro questa volta a spicchi come stanno le facce e darle la misura et il sesto del quarto acuto: per ciò che questo è un senso che girato sempre vige allo in su e caricatolo con la laterna, l'uno con l'altro la

farà durabile. E vuole essere grossa, nella mossa da pie' braccia tre e tre quarti [un braccio è 70 cm.], et andare piramidalmente strignendosi di fuori per fino dove ella si serra e dove ha a essere la lanterna. E la volta vuol essere congiunta alla grossezza di braccia uno et un quarto; poi farassi dal lato di fuori un'altra volta, che da pie' sia grossa braccia due e mezzo, per conservare quella di dentro dell'acqua. La quale anco piramidalmente diminuisca a proporzione, in modo che si congiunga al principio della lanterna, come l'altra, tanto che sia in cima la sua grossezza duoi terzi. Sia per ogni angolo uno sprone, che saranno otto in tutto; et in ogni faccia due, cioè nel mezzo di quella, che vengono a esser sedici". Qui continua ancora per un pezzo; vi leggo solo la frase finale: "Murinsi le cupole nel modo di sopra, senza armadure, per fino a braccia trenta e da indi in su in quel modo che sarà consigliato per quei maestri che l'averanno a murare; perché la pratica insegna quel che si ha da seguire".

In altri termini, il progetto di Brunelleschi è sì estremamente preciso, con tutti gli spessori dei muri, le cornici che devono mantenere in piedi la cupola, ma lascia aperta la via di verificare poi man mano la possibilità di procedere nel lavoro. Qui assistiamo alla ripresa esplicita, letterale, del progetto duecentesco della cupola, a sesto acuto. Brunelleschi non cambia assolutamente niente e vi introduce la possibilità di costruire la cupola senza armatura; diciamo senza tutta l'impalcatura che avrebbe dovuto riunire il pavimento con l'altezza della cupola e che sarebbe costata evidentemente moltissimo, poiché avrebbe dovuto essere solidissima, per sostenere tutto il peso della pietra della parte di sopra.

In seguito a questo primo progetto del Brunelleschi, i consoli decisero di affidare a Filippo l'incarico di iniziare a costruire la cupola per un'altezza di braccia dodici (una piccola striscia) per vedere se la cosa poteva riuscire secondo la sua idea. La cosa

riuscì anche perché, dice Vassari, Filippo si mostrava così sicuro di sé come se ne avesse già costruite dieci e anche perché nello stesso tempo fece un esperimento in Santa Felicita e costruì una cupola, molto più piccola, con lo stesso sistema di impalcature sospese.

Qui inizia un altro capitolo della novella perché nel mentre il Brunelleschi ottiene questo incarico, l'altro partito gli affianca Lorenzo Ghiberti che sicuramente, come scultore, non era mica male ma, per quanto ne dice il testo del Vasari, come architetto non ne capiva assolutamente nulla. Tutta l'opera del Brunelleschi negli anni successivi proseguì per togliersi dai piedi il Ghiberti con tutta una serie di espedienti di cui adesso vi farò qualche esempio. Ghiberti e Brunelleschi ebbero lo stesso stipendio con lo stesso incarico come se facessero lo stesso lavoro.

L'espediente, e siamo ancora in piena novella fiorentina, del Brunelleschi, al momento di cingere la prima parte della cupola, fu di fingersi ammalato. Vi leggo un brano che è piuttosto simpatico: "Una mattina, in fra le altre, Filippo non capitò al lavoro e fasciatosi il capo entrò nel letto, e continuamente gridando si fece scaldare taglieri e panni con una sollecitudine grande, fingendo aver mal di fianco. Inteso questo, i maestri che stavano aspettando l'ordine di quel che avevano a lavorare, dimandarono a Lorenzo quel che avevano a seguire: rispose che l'ordine era di Filippo e che bisognava aspettare lui. Fu chi gli disse: 'Oh non sai tu l'animo suo?' 'Sì - disse Lorenzo - ma non farei niente senza esso'. E questo lo disse in escusazion sua, che non avendo visto il modello di Filippo e non gli avendo mai dimandato che ordine e' volesse tenere, per non parer troppo ignorante, stava sopra di sé nel parlare di questa cosa e rispondeva tutte parole dubbie, massimamente sapendo essere in questa opera contro la volontà di Filippo. Al quale durato più di due giorni il male, et andato a vederlo il provveditore dell'opera et assai capomastri muratori,

di continuo gli domandavano che dicesse quello che avevano a fare. Et egli: 'Voi avete Lorenzo, faccia un poco egli'. Né altro si poteva cavare".

Lorenzo, senza Filippo, non fa niente e non ci si raccapezza. Gli Operai vanno al letto del finto malato a chiedergli che cosa devono fare e a dirgli che Lorenzo "'E' non vuol far niente senza te'. Rispose loro Filippo: 'Lo farei ben io senza lui'. La quale risposta argutissima e doppia bastò loro; i partiti conobbero che egli aveva male di voler far solo".

Dopodiché c'è tutto un altro intrigo per cui si dividono i compiti e Brunelleschi affida al Ghiberti di scegliersi uno dei due incarichi, o di impalcare la famosa impalcatura oppure di costruire il cinturone attorno alla cupola; Ghiberti sceglie la seconda ipotesi, pensando di potersi documentare sul San Giovanni lì di fronte, e inizia a costruire questa cinta di pietra per cingere l'architettura; incomincia a farla ma si vede subito che questa cinta in realtà non terrebbe, perché gli incastri non sono fatti come si deve. Con tutta una serie di operazioni, il Brunelleschi riuscì a togliersi dai piedi il Ghiberti ed essere lui l'unico costruttore della cupola. Ma la cosa non si ferma lì perché in realtà, per essere l'unico costruttore della cupola, bisognava venire a capo di tutta l'organizzazione del lavoro medievale, la quale non era certo fatta in modo che l'autore fosse l'architetto, quello che imposta il lavoro, ma l'architettura era data da collaborazioni diverse.

Succede per esempio che con gli operai sorgono dei guai perché chiedono un aumento di paga. Che cosa fa Brunelleschi dinanzi alle esigenze salariali? Non cede minimamente a questo vero e proprio sciopero che fanno gli operai della cupola. Li licenzia tutti, assumendo degli operai lombardi che iniziano a lavorare lasciando come baccalà appesi gli operai fiorentini che, a questo punto, non trovano più lavoro, perché lavori grandi come la cupola non ce ne erano mica tanti. Al che Brunelleschi decide di riassumerli nuova-

mente ad un salario inferiore rispetto a quello di prima: questo come modello di impostazione è certamente non molto sindacale. Brunelleschi è anche un personaggio neocapitalista, in un certo senso: quando vede che andar su e giù diventa una gran fatica anche per il mangiare, apre addirittura un'osteria sulla cupola. In altri termini si incomincia a vedere che Filippo pensa a questa cupola dall'a alla zeta, incominciando dalla calcina e dalla qualità dei mattoni: scarta quelli che non vanno e prende quelli che vanno bene, insegna come si devono fare gli incastri delle pietre, li disegna, fa assolutamente tutto, a cominciare dalla materia prima sino alla messa in opera dei pezzi, e quando, dopo il grande lavoro fatto, Brunelleschi fa costruire il modello preciso di come la cupola sarà, si vede che ha pensato assolutamente a tutto, persino ai ferri all'interno, che dovranno servire al decoratore (che più di un secolo dopo sarà il Vasari stesso). Infine quando la cupola è tirata su quasi del tutto, Filippo fa il progetto della lanterna che, di tutta la cupola del Brunelleschi è la parte più brunelleschiana. Anche qui fa un modello, ma con un inganno, perché non segnala il punto da cui si salirà in alto alla palla. La lanterna Brunelleschi non la vide completata e quando morì i lavori erano appena iniziati; i pezzi di pietra erano già stati tutti completamente tagliati.

"E perché non ebbe tempo di vita, per la vecchiezza, di potere tal lanterna veder finita, lasciò per testamento che tal come stava il modello murata fosse, e come aveva posto in iscritto; altrimenti protestava che la fabbrica ruinerebbe essendo volta in quarto acuto, che aveva bisogno che il peso la caricasse, per farla più forte. Il quale edificio non poté egli innanzi la morte sua vedere finito, ma si bene tirato su parecchie braccia. Fece bene lavorare e condurre quasi tutti i marmi che vi andavano, de' quali, nel vederli condotti, i popoli stupivano che fusse possibile che egli volesse che tanto peso andasse sopra quella volta.

Et era opinione di molti ingegnosi che ella non fusse per reggere, e pareva loro una gran ventura, che egli l'avesse condotta in sin quivi, e che egli era un tentare Dio a caricarla sì forte. Filippo sempre se ne rise, e preparate tutte le machine e gli ordigni che avevano a servire a murarla, non perse mai tempo con la mente di antivedere, preparare e provvedere a tutte le minuterie, infino a che non si scantonassino i marmi lavorati, nel tirarli su; tanto che e'si murarono tutti gli archi de' tabernacoli co' castelli di legname, e del resto, come si disse, v'erano scritte e modelli. La quale opera quanto sia bella, ella medesima ne fa fede, per essere d'altezza dal piano di terra a quello della lanterna, braccia 154, e tutto il tempio della lanterna braccia 36, la palla di rame braccia 4, la croce braccia 8, in tutto braccia 202. E si può dir certo che gli antichi non andarono mai tanto alto con le loro fabbriche, né si messono ad un rischio tanto grande che egli volessino combattere col cielo; come par veramente che ella cobatta: veggendosi ella estollere in talt'altezza che i monti intorno a Fiorenza paiono simili a lei. E, nel vero, pare che il cielo ne abbia invidia, poi che di continuo le saette tutto il giorno la percuotono".

Questa era la fine dell'esposizione del Vasari sulla cupola di Santa Maria del Fiore. Come vedete quando Heidegger dice "il cielo e la terra, i divini e gli uomini", tutti gli elementi della quadratura, di cui parla, ci sono nel testo di Vasari.

E' chiaro che la cupola di Santa Maria del Fiore non è semplicemente un marchingegno messo lì a coprire uno spazio: quando Leon Battista Alberti nel prologo del De pictura la definisce "ampia da coprire con la sua ombra tutti i popoli toscani", non si riferisce a tutti i popoli che ci stanno dentro, si riferisce al fatto che la cupola di Santa Maria del Fiore è il simbolo di Firenze ed è il simbolo che Firenze è la capitale della Toscana; cioè non è semplicemente un fatto cittadino, ma regionale. Del resto Firenze

con i Medici sarebbe diventata effettivamente una capitale. La cupola non solo riunisce simbolicamente Firenze ma ne domina, ne costituisce lo spazio urbanistico; questo è evidente a chiunque vada a Firenze: da qualunque punto della città o intorno alla città, si definisce come punto essenziale e cruciale della città intera. Quindi l'urbanismo stesso, come molto giustamente nota il Vasari, diventa un elemento paesistico. Vedere la cupola dalle colline di Firenze è come vedere una collina interna alla città stessa. Quindi la cupola riunisce sia lo spazio orizzontale, cittadino, umano, sia lo spazio celeste con lo spazio terreno, essendo tra l'altro la sua una funzione religiosa e liturgica.

Se si tratta di una Cosa - e che lo sia non c'è il minimo dubbio, perché la si può vedere e toccare in tutti i modi -, questa Cosa ha effettivamente la sua funzione all'interno della quadratura di cui parla Heidegger ed effettivamente con questa Cosa nasce non semplicemente un fatto architettonico, nasce un fatto simbolico, un fatto paesaggistico, nasce né più né meno che l'architettura moderna. C'è proprio una data di nascita dell'architettura moderna: Brunelleschi adopera dei criteri costruttivi che sono completamente diversi da quelli medievali e deve lottare contro gli operai per poter affermare questi suoi metodi senza i quali la cupola non si farebbe. Si tratta veramente della creazione ex nihilo, come giustamente dice Lacan, di una Cosa, che ha delle conseguenze grandissime.

3.

Cerchiamo a questo punto di riepilogare la questione della sublimazione. Se ho fatto questo esempio colossale non è certamente per dire che la sublimazione deve sempre portare a fare dei cupoloni e neppure delle cose così imponenti e così materialmente visibili.

Diciamo che l'opera non necessariamente deve riguardare un manufatto, non necessariamente deve essere la

creazione di un oggetto, anche se, quando Freud parla di sublimazione, si riferisce essenzialmente alla creazione di oggetti. Non è affatto impossibile però che esistano delle opere che non portano alla produzione materiale, ma che portano alla produzione di altre cose.

Ciò che tuttavia mi sembra imporsi, a partire dal concetto di Cosa che Lacan richiama, è che questa Cosa, questo oggetto messo al posto della Cosa, deve in qualche modo attirare - come dice il Vasari - i fulmini dal cielo e gli occhi dalla terra per portarli al cielo. In altri termini, la Cosa deve essere tale da riunire le dimensioni dell'esistere. La brocca di cui parla Heidegger è un oggetto comunissimo, che conserva questa dimensione della quadratura in quanto l'offrire, per il quale la brocca serve, è un'azione religiosa in senso etimologico, in quanto implica, o per lo meno implicava un tempo, una dimensione religiosa. I Greci non ospitavano Tizio, Caio e Sempronio perché gli erano simpatici, li ospitavano perché era un dovere imposto da Zeus, dal Dio Padre, di ospitare i viandanti.

Se Lacan giustamente dice che la sublimazione non ha nulla a che vedere con il sublime - e certamente la cupola di Santa Maria del Fiore è sublime nel senso più stretto del termine - bisogna osservare che l'esempio che poi fa del trovatore che parla dei buchi del corpo della donna, invece di parlare dei fiorellini che sorgono sul prato, tuttavia non mi sembra un esempio che neghi alcunché. Dante Alighieri è sublime quando parla del diavolo che fa i peti e quando parla degli angeli che volano nel paradiso: non c'è una grande distinzione. Sicuramente il termine "sublimazione" adoperato da Freud non penso minimamente che si riferisca al sublime nel senso del '700, in cui ne parla Kant nella Critica del giudizio; mi pare che abbia piuttosto una derivazione dalla chimica, in cui la sublimazione è quel processo per cui da un solido si passa ad un gas, senza passare attraverso il liquido.

Ma un'opera non sublime come potrebbe essere effetto di una sublimazione? E' chiaro che dobbiamo intenderci su questo termine "sublime" per poter intendere di che cosa si tratta nella sublimazione.

Sul sublime non c'è cosa migliore da fare che parlare del primo testo che ne parla e che è il famoso trattato Sul sublime che è un trattato di estremo interesse, scritto in greco non si sa da chi e neppure quando. Le ipotesi oscillano tra il I e il III secolo dopo Cristo. Vi cito alcuni brani che mi sembrano di una certa rilevanza; sono quelli iniziali.

"Non alla persuasione [πείθως] gli ascoltatori ma all'estasi [ἔκστασις] conduce il sublime. Sempre e dappertutto il meraviglioso [τὸ θαυμάσιον] è più forte del convincente e di ciò che obbedisce alla grazia."

Poco più sotto il trattato dice che l'apparizione del tratto sublime all'interno di un testo è come l'esplosione di un fulmine. Si tratta, guarda caso, di quello stesso esempio del fulmine di cui parlò una volta Lacan a proposito della passe, citando Eraclito. Il sublime è il fulmine, questa luce improvvisa che fa apparire le cose dove sono in modo del tutto inatteso, che fa vedere l'invisibile. E' la creazione stessa, in altri termini, che fa vedere l'invisibile. La creazione di Brunelleschi è stata di fare una cupola come nessuno prima d'allora l'aveva mai fatta. Tuttavia anche se il sublime è un dono che non si può meccanicamente insegnare, dice il trattato, esiste un metodo, che non si sostituisce alla creazione del sublime ma che può tuttavia indirizzare gli autori su alcune strade più che su altre.

La φύσις, la natura stessa di cui è dotato chi scrive e chi parla, non è αὐτόνομον, non ha in sé la sua legge, ed è possibile dunque dare alcuni insegnamenti. La φύσις stessa, dice il trattato, "resta di tutte le cose il primo elemento archetipo della generazione ma il metodo [μέθοδος] è capace di determinare e di fornire le misure, il momento opportuno

[*καίρος*] e anche il più sicuro allenamento
[*ἀσκήσις*]".

Scusate se ho citato parole greche, ma è perché questi brani che vi cito sono una specie di arazzo tessuto coi fili di alcune parole che abbiamo detto e ridetto in questi anni. Fra gli esempi più evidenti *ἔκστασις*, *χάρις*, *φύσις*, *ἀσκήσις* sono termini di cui abbiamo avuto già modo di parlare.

Il sublime in quanto è guidato da un metodo e cioè non è dato da un puro lampo di genio, permette di cogliere il *καίρος*, il tempo e la misura di ciò che facciamo. Vedete dunque che nel sublime non si tratta di un fattore essenzialmente estetico. Nell'esempio della cupola mi sembra del tutto evidente: esteticamente esistono forse delle architetture più strabilianti della cupola di Santa Maria del Fiore, eticamente no.

In altri termini il sublime è il fondarsi sull'etica per compiere un'opera che però va a iscriversi sicuramente nel registro del bello, di qualunque bellezza si tratti (non è detto soltanto di tratti di una bellezza di tipo visivo). Perché d'altra parte non dovremmo ammettere che l'etica debba guidarci a questo? La questione vera che si pone a partire dall'esempio che abbiamo fatto questa sera è però quella che ponevo già giovedì scorso: l'analisi basta ad ottenere da qualcuno di produrre un'opera sublime nel senso che ho cercato di spiegare? Questo è effettivamente il problema. Se dico che l'opera sublime non necessariamente si vede, che non deve essere necessariamente un oggetto, devo anche dire che quest'opera sublime deve essere un'opera socialmente riconoscibile nonché riconsciuta. Se noi consideriamo la storia degli psicanalizzati, da quando esiste la psicanalisi, di cose tanto sublimi non è che se ne vedano. Di cose sublimi nella psicanalisi si vede l'opera di Freud, si vedono gli scritti e i seminari di Lacan, poi andiamo molto più in giù. Esistono delle buone cose, delle ottime cose, ma parlare di sublime, nel senso di cui sto

cercando di darvi le coordinate, mi sembra eccessivo. In altri termini, non c'è dubbio che l'analisi finisce in un punto in cui il soggetto può e deve incominciare la sua opera, ma l'analisi non può garantire assolutamente nulla di quale sarà questa opera, se ci sarà, se sarà riuscita, se sarà mancata. L'analisi non può garantire del sublime dell'opera dello psicanalizzato; tutto ciò che può garantire è che lo psicanalizzato inizi a compiere un'opera.

Non possiamo dire che la sublimazione, cioè la produzione di un oggetto messo nel posto della Cosa, per dirla nei termini di Lacan, possa essere un risultato dell'analisi nella sua effettiva attuazione. In altri termini, per ritornare al punto da cui siamo partiti, esistono dei limiti nella pratica psicanalitica e la pratica della psicanalisi non ci consegna, con tutta l'etica che la guida, il segreto della sublimazione. Ed è possibile certamente che la sublimazione contenga una sorta di chiave per intendere la questione etica. Non contiene tuttavia una chiave per intendere che ne è e che cosa ne deve essere della psicanalisi. Opere sublimi ne esistono da che mondo è mondo, la psicanalisi non esiste da che mondo è mondo. Credo che sarebbe una sorta di saggezza, o di buon senso, più modestamente, non chiedere all'analisi le cose che essa non può dare, ma direi addirittura che non deve dare, perché se noi pretendessimo che l'analisi portasse alla sublimazione nel senso in cui ne parla Lacan, faremmo dell'analisi una cosa assolutamente impraticabile per chi potrebbe eventualmente riuscire a produrre cose sublimi e soprattutto per chi non è detto che ci debba riuscire. L'analisi consegna il soggetto, fatta la tara delle proprie illusioni e del proprio desiderio, nientemeno che alle proprie illusioni stesse ma in quanto queste illusioni sono pur tuttavia dotate di una loro verità, particolare a quel determinato soggetto. La partita decisiva quanto alla possibilità di costruzione nel senso della sublimazione resta da giocare dopo l'analisi. Non credo che

sia strutturalmente possibile che un soggetto in analisi possa compiere un'opera sublime. E' un'affermazione piuttosto pesante, che andrebbe motivata, ma credo di poterla dire senza dare una motivazione, che richiederebbe sicuramente molto tempo.

La psicanalisi dunque non può garantire dell'azione soggettiva: tutta la contraddizione che c'è alla fine del Seminario VII di Lacan sta nel fatto che, all'inizio parte dai limiti della psicanalisi, ma alla fine rovescia i limiti della psicanalisi, traendo dall'etica della psicanalisi una rilettura dell'etica in generale. Questa mi sembra un'operazione che è una sorta di trucco, che ci dà il peso della scommessa di Lacan sulla psicanalisi; ma è un trucco che ci mostra anche per quale motivo la psicanalisi non poteva giungere alla produzione dell'oggetto sublime, tant'è vero che, dall'insegnamento di Lacan, non c'è nessun oggetto sublime che sia saltato fuori. Si può dire però che anche il delirio riuscito può essere un mettere l'oggetto al posto della Cosa. Ma qui entreremmo in un campo piuttosto discutibile ed esistono delle distinzioni tra il campo della criminalità e il campo della creazione. Lasciamo dunque stare questo punto.

La questione difficile che si pone, se prendiamo sul serio la distinzione tra la significazione e il senso, è che, per quanto noi teniamo alla psicanalisi, dobbiamo anche tenere ai limiti della psicanalisi: non possiamo farvi pesare il peso di qualcosa che non può fondarsi su di essa. Se dico questo, lo dico perché credo che ci sia un compito successivo alla psicanalisi che si può porre anche per le persone che non fanno l'analisi. E questo compito è quello dell'opera in generale, qualunque cosa poi sia questa opera nel senso della sublimazione.

Il godimento musicale è un godimento sublimatorio? Direi sicuramente di sì, perché interviene laddove c'è effettivamente della musica e la musica, dove è effettivamente tale, è sublime. La musica, quando è effettivamente tale, chiama in causa i divini e

i mortali. Ma che godimento è dunque quello del sublime? Qui possiamo tornare finalmente alla musica e chiederci come questo godimento interviene. La musica, se la prendiamo astrattamente, se per musica intendiamo gli scarabocchi che ci sono su di uno spartito, sicuramente non ci fa assolutamente godere. La musica, presa da questo punto di vista, è solo un mucchio di note e la cupola di per sé, presa da questo punto di vista, è solo un mucchio di pietre. La verità dell'opera non sta nella cosa in sé, sta piuttosto nel partecipare soggettivo all'opera, sta insomma in quello che chiamavo con Heidegger, "quadratura".

Esistono tuttavia delle esperienze - e quelle artistiche fanno parte di queste - che sono privilegiate rispetto ad altre, perché hanno la capacità di costringere i soggetti a partecipare all'opera. Come vi dicevo, se andiamo a sentire della buona musica siamo costretti a godere musicalmente, come se leggiamo una buona poesia siamo costretti a intendere il senso che viene messo in moto da quella poesia, come se vediamo della buona pittura, purché naturalmente non siamo talmente sviati (non sapendo che cos'è una buona poesia e una buona pittura) da fare di ogni erba un fascio.

In fondo in fondo potremmo dire che se nella musica siamo determinati ritmicamente (perché sicuramente questo è l'elemento di fondo, anche se non è l'unico), potremmo anche dire che anche nel coito siamo determinati ritmicamente, perché da che mondo è mondo anche il coito è un fatto ritmico. In altri termini l'origine del ritmo non è artificiale nel senso etimologico, ma è piuttosto a livello della *φύσις*. E tuttavia saremmo su una pessima strada se riducessimo il godimento musicale al godimento del coito. Non c'è il minimo dubbio che c'è una distinzione qualitativa e quantitativa. Sarebbe meglio se mai, se proprio dovessimo ridurre una delle due cose all'altra, ridurre il godimento del coito a quello musicale; un coito che risultasse musicale sarebbe forse preferibile ad un coito di altro carattere. Il vero punto è che bisognerebbe

riportare tutte due le cose - cioè il godimento del coito e quello musicale - al riferimento fondamentale alla Cosa. In definitiva noi, nella musica, siamo ridotti alla Cosa, precisamente questa sorta di meraviglia, di stupore, ci si pone ogni volta che ascoltiamo della musica (e ciò che dico per la musica lo potrei dire per tante altre forme artistiche, anche se, quando e ogni volta che ciò succede, non ci capiamo assolutamente nulla). Questo non capirci assolutamente nulla di come godiamo di queste cose dipende dal fatto che siamo ridotti nella posizione stessa della Cosa.

Non credo che la minaccia della fine del mondo, come dice Lacan, o della catastrofe atomica sia l'unico modo per ridurre il soggetto nella posizione della Cosa. Esistono catastrofi atomiche che non sono tanto catastrofiche, nel senso atomico per lo meno, come sono per esempio le esperienze artistiche, ad un certo livello; qui bisognerebbe molto insistere sulle distinzioni qualitative dei criteri valutativi. Non abbiamo bisogno di aver letto trecento libri su Mozart per poter godere di una musica di Mozart. E, d'altra parte, quanto alla differenza tra il godimento sessuale e quello sublimatorio, bisogna anche dire che il godimento sessuale in sé e per sé, in definitiva, non ci consegna alcun segreto, se questo godimento non viene a sostenersi da qualche parte sull'amore del bello, di qualunque bello si tratti. Tolto questo, del godimento sessuale resta quello che diceva l'adagio medico dell'antichità, che diceva post coitum animal triste: il puro godimento preso a sé non è altro che una sorta di cancellazione momentanea della soggettività, non è altro che una sorta di sonno. Ciò che importa nella esperienza del godimento, se possiamo ancora utilizzare questo termine, è che il godimento stesso, a volte, può diventare un'opera (anche nel caso del coito naturalmente), ed è che con questo godimento possiamo consegnarci a quel tempo fuori del tempo da cui sorge il tempo nella sua forma ritmica. In definitiva noi viviamo già in questo tempo fuori del tempo, anche se non

lo sappiamo, e il fatto di saperlo non modifica assolutamente nulla.

La musica, prendiamola come esperienza limite, come esperienza tipo, esemplare; forse non ci fa cogliere nulla delle varie formule sull'eternità che sono state pensate o fantasticate dagli esseri umani, ma sicuramente ci può far cogliere qualcosa di essenziale nello spirito dell'azione, in quanto è la riproduzione (non la copia) di quella stessa volta del godimento fondamentale.

Questo godimento fondamentale di cui parla Lacan possiamo dire sempre che non c'è mai stato, eppure è a questo godimento fondamentale che siamo condannati a votarci nella nostra stessa caducità; ed è in definitiva da questo godimento fondamentale che la nostra stessa caducità riceve il suo senso. Rileggetevi lo splendido scritto di Freud sulla Caducità, in cui si dimostra essenzialmente questo. E' possibile che la musica ci dica che ogni attimo sublime è in realtà una sorta di assoluto del tempo, una sorta di tempo fuori del tempo da cui si genera il tempo. E allora in definitiva perché fare dei drammi della nostra caducità se noi siamo più importanti del tempo, perché è da questo tempo fuori del tempo in cui noi siamo che il tempo stesso si genera? Se siamo questo tempo fuori del tempo di cui non siamo altro se non una rifioritura caduca e istantanea e tuttavia in qualche modo originaria?

Con queste considerazioni sulla cupola e sul sublime, ho concluso questi tre seminari dedicati alla sublimazione: la volta prossima parleremo di cose meno sublimi o per lo meno più divertenti e forse sublimi allo stesso modo, cioè delle Nozze di Figaro di Mozart.

Padova, 19 febbraio 1987.