

senza il quale essi cadrebbero, privi di giustificazione. Come nel simbolismo del cerchio in cui il centro ha un valore positivo e anzi, per così dire, costitutivo della manifestazione, l'idea fondamentale del lavoro risiede nella frase di Faust in risposta a Mefistofele: «Stiamoci a questa farsa». Si può parlare d'arte, cioè, soltanto se lo si fa in senso ludico e non per scoprire ragioni e motivi costruttivi, ma proprio per il gusto del semplice gioco.

Paradossalmente soltanto così si potrà dire qualcosa che più si avvicini al vero, perché per riferirsi ad un qualsiasi sistema in modo obiettivo occorre innanzitutto uscire dal sistema stesso. E cospirano benissimo a questo fine l'ironia e lo scherzo.

Si potrà, pertanto, ripetere con Satie:

Questa è un'opera di fantasia... senza realtà. Una facezia.
Non vi si veda nient'altro.

Parte prima

MEFISTOFELE

Ma come fai a scaldarti così, a esagerare
con tutta codesta retorica?
Qualunque pezzo di carta va bene;
e, per la firma, una goccia di sangue.

FAUST

Se è proprio quello che ti fa contento,
stiamoci a questa farsa.

J.W. GOETHE

Come i burattini del primo *Wilhelm Meister* di Goethe, i modi dell'arte sfilano su fondali di cartapesta, rappresentando una farsa dai risvolti paradossali e tragici: una trama labirintica ma unica nel consentire un percorso articolato perlopiù in finzioni e simboli. Similmente Wilhelm indica alle valli e alle rocce di paesaggi ove sempre è possibile ascoltare il richiamo della distanza, agli amori e alle vicende umane situati in un immaginario luogo teatrale. Le visioni di chi ama in maniera febbricitante e visionaria un'arte, e per vocazione la fa sua, trasfigurano la realtà in apparizione fugace, in semplice strumento estetico.

Nel grande romanzo di Thomas Mann, Jonathan Leverkühn, il padre di Adrian, si interroga sulle misteriose cifre dipinte per caso dalla natura sul guscio di una conchiglia della Nuova Caledonia; si chiede se sia possibile che la bellezza di quei segni abbia un senso soltanto ornamentale, e non piuttosto simbolico. Conclude che l'ornamento è significato, e che un significato non può che comunicare qualcosa.

«È una comunicazione inaccessibile, e contemplare questa contraddizione è pur anche un godimento»¹.

Il contraddittorio, le cose opposte le une alle altre in apparente rapporto dialettico, possono generare un godimento estetico, proprio quando se ne rivela l'apparenza: è il *Leitmotiv* del cerchio, che chiude e riunisce le proiezioni di punti

¹ T. MANN, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von seinem Freunde*, Stockholm 1947. Trad. it.: *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori 1980, p. 24.

opposti. Per Leverkühn, la non comprensione dovuta ad incapacità di sintesi di un procedimento dialettico può raffigurarlo come un'aporia. Da quest'ultima promana direttamente l'immobilità e la stasi che propiziano l'incanto; la contemplazione ne è strumento ed insieme fine solo e finalmente inconsapevole. Tutto ciò pare delineare gli sfumati contorni di una mistica ineffabile, come i disegni fantastici sul guscio della conchiglia, o le ali trasparenti di *Hetaera esmeralda*.

È qui possibile riferirsi ad un primo tracciato: 1. la musica è una comunicazione inaccessibile; 2. da questa aporia scaturisce un godimento.

1. La *comunicazione* presuppone uno scambio di messaggi che, restando la coscienza ad un livello di consapevolezza, opera modifiche distruttive o costruttive sulla mente².

L'inaccessibilità è criterio di impenetrabilità, se relazionato ad essere umano; quando invece è riferito ad un quesito d'ordine teorico, e quindi estetico, mistico, filosofico, può segnalare che si ha in analisi un problema tra i più complessi ed elevati. Se si definisce inaccessibile un problema di teologia, ciò non vuol dire che si sia nell'impossibilità radicale di comprenderlo, ma che tale impossibilità è relativa soltanto agli abituali mezzi gnoseologici. Per accedere a questo luogo senza spessore e tuttavia denso di possibilità di espansione occorrono dunque qualità desuete e raffinate ed è inagevole penetrarlo con capacità diverse. Così, *inaccessibile* è il luogo metafisico che indica la complessità dell'insieme a cui ci si riferisce.

La inaccessibilità cela messaggi potenziali, che messi in effetto potrebbero trovare forma e significato comunicabili. Tuttavia, se il problema dovesse restare inaccessibile, e non potesse tradursi in una forma comunicabile, la profondità e la complessità dei significati resterebbe celata e le sue potenzialità avrebbero un aspetto soltanto ornamentale, simile ai simboli della conchiglia di Jonathan Leverkühn.

2. Agisce, in tal modo, il meccanismo dell'aporia, delle due verità egualmente vere ma in contrasto perenne tra loro. Osserviamo queste verità antitetiche che mantengono, pur

² In senso etimologico di *meus ens*.

nella loro opposizione, un carattere assoluto: lo smarrimento generato dall'apprensione di una loro percezione unitaria è sicura fonte di godimento estetico.

Quest'ultima affermazione può esemplificarsi: nel più noto reattivo mentale di Rubin si possono scoprire alternativamente due profili o un vaso: per le leggi della configurazione percettiva sarebbe impossibile vedere contemporaneamente i due soggetti, che diventano opposti, esclusivi l'un dell'altro. Ma con opportuna concentrazione, se si determina il reattivo come *mantra*, e si sfrutta la tecnica dello sguardo perso, è possibile intravedere sia i profili che il vaso: per un solo istante l'opposizione sembra risolversi, e subito dopo riproporsi. Chi vive per questo istante dal suono lunghissimo e perso nell'infinito ne trae un godimento.

Uomini raccolgono ancora conchiglie, trasformano la materia e si perdono in visioni ineffabili; quel misterioso punto dall'estensione indefinita svanisce, e lascia dietro di sé incanto e smarrimento.

II

Il primo tracciato non si limita a qualificare l'arte come una comunicazione inaccessibile e comunicabile, ma suggerisce anche un itinerario alternativo, che conduce pur ancora al godimento estetico: nell'apprensione contemporanea di un problema incomunicabile ma accessibile e viceversa.

1. *L'arte quale verità inaccessibile ma comunicabile*

Se l'arte è inaccessibile ai consueti criteri di indagine, per poter comunicare l'intuizione di un'inaccessibilità occorrerà entrare in più alta dimensione mentale, in uno stato che è altro dal quotidiano. Siamo, così, alla prima variazione del nostro tracciato: poco prima i due elementi del tema si presentavano come immediati, e l'estasi raggiunta con l'apprensione istintiva della loro opposizione. Qui, invece, i frammenti vengono modificati, predisposti ad aperture armoniche differenti e stimolanti: assistiamo allo sforzo sovrumano dell'artista che tenta l'evasione dalle mura della sua prigione, dipingendo «figure colorate ed orizzonti luminosi sopra le pareti entro le quali siamo prigionieri»³. Secondo l'immagine che via via si allarga a metafora in Goethe, dipingere figure colorate ed orizzonti luminosi, i due aggettivi testimoniano l'ampliarsi di un teatro percettivo il quale sconfina con l'ineffabile, cui tenderebbe l'artista. La frase indica un processo percettivo

³ J.W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung 1774. I, 22, v.

crescente che punta a sua volta verso un'intuizione che va espandendosi.

Ineguaglianza nel tempo, minuscole frazioni dei giorni ormai perduti, delle ore desuete, delle noiose vicissitudini quotidiane. Multiformenti frangimenti dell'amore, solitudine tra i diversi, valori misconosciuti ed infine persi. A tutto ciò Goethe allude, quando Werther artista che cerca altrove l'universo lo trova finalmente in se stesso e guarda il mondo con un sorriso di sogno. Una sottile ed interna fessura s'apre graziosamente nel pensiero universale, priva finanche di limiti interni, a metà tra il piccolo e il grande, ora riflettendo l'uno ora suggerendo l'altro. Werther ne constata il valore simbolico, l'incontro tra microcosmo e macrocosmo, e ne resta sgomento, giacché smarrito in questa ferita che è terra e proviene dalla terra, è il cielo ad essergli donato.

Questa dimensione sublime è quella della totale inaccessibilità infine penetrata e trasformata in sogno dal pensiero:

E ancora questo considera: poiché il pensiero è una vista e una vista che vede, (...) veramente bello, e più bello di ogni cosa, riposante nella pura luce e nel puro splendore, comprendente in sé la natura degli esseri, tale che anche questo mondo sensibile nella sua bellezza non ne è che ombra ed immagine⁴.

L'arte ci conduce, anche solo nel pensiero, a varcare la soglia dell'inaccessibile, avvicinandosi, forse quasi trasformandosi, in mistica simbolica.

2. *L'arte quale verità incomunicabile ma accessibile*

Pervenuti ormai alla formulazione di questa mistica che si avvale di simboli per alludere verità altrimenti inaccessibili, si può variare ancora il primo tracciato, privando l'arte del simbolo. È possibile, ora, accedere alla dimensione del sublime ma non se ne può comunicare ad altri l'estensione perché privi

⁴ PLOTINO, *Dio*, scelta dalle *Enneadi* a cura di A. Banfi, Torino, Paravia 1925, p. 7.

di strumenti e simboli; in tal modo l'opera d'arte sembra quasi svanire.

Mi sento così felice, mio caro, così preso dal senso di questa esistenza serena, che la mia arte ne soffre. Ora non potrei disegnare nemmeno una linea, eppure non mi sono mai sentito pittore più grande che in questi momenti. Quando la dolce valle vapora attorno a me e il sole alto riposa agli orli dell'impenetrabile oscurità del bosco, e solo pochi raggi penetrano il santuario, sto disteso e giaccio nell'erba alta accanto al torrente, e, vicino alla terra, mille erbe diverse mi appaiono, straordinarie. Quando sento muoversi vicino al cuore questo piccolo mondo tra gli steli, e tutte le innumerevoli e indecifrabili forme di vermi ed insetti, sento anche la presenza dell'Onnipotente che ci ha creati tutti a sua immagine e somiglianza, sento lo spirito dell'Infinito Amore che in eterna letizia ci conduce e ci sostiene. Amico mio, quando attorno ai miei occhi si fa sera, e il mondo attorno e il cielo riposano nella mia anima come la figura dell'amata. Allora mi afferra un senso di nostalgia e penso: se fosse possibile esprimersi ed infondere alla pagina ciò che in te vive così pieno e caldo, e questa fosse lo specchio dell'anima tua, così come la tua anima è specchio dell'infinito Idio! Amico mio – Ma io sento di morire e di soccombere alla potenza e alla magnificenza di queste immagini⁵.

Il poeta, il compositore, è colto in un istante di pura potenzialità, o di felice e dispiegata attuazione ed esistenza nel sublime. Egli appare immerso nella percezione dell'essere e della natura, ma non riesce a trasformare questo sentire in opera, in simbolo che comunichi anche ad altri la sua condizione. Permane la piena consapevolezza del produrre, e dell'essere artista proprio per tale produzione, ma questo sapersi non si condensa né in un'opera né nel pensiero di un'opera; tuttavia, il suo sentire è così preciso, netto, da far pensare che esista un artista il quale è tale *soltanto* per un modo particolare di sentire, e non già per quello che potrebbe produrre. Così, egli entra in una dimensione facilmente accessibile ma non comunicabile, e là egli è solo.

⁵ J.W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers*, cit. Trad. it.: *I dolori del giovane Werther*, Milano, Mondadori 1985, p. 7.

III

Sovente definiamo inaccessibile l'artista, dimenticando che la genialità è una maschera della solitudine, e che l'impossibilità di comprendere ed amare quest'uomo velato e sfigurato dall'opera non fa che trasformarlo in un essere che si nega al sentimento.

...il sentimento, il caldo cordiale sentimento è sempre banale e inservibile; solo le esacerbazioni, le fredde estasi del nostro guasto sistema nervoso di «artisti» sono valide ai fini dell'arte. È necessario essere qualcosa di extraumano, d'inumano, è necessario trovarsi, rispetto all'umano, in una situazione stranamente lontana e distaccata, per essere in grado e anzi solo per sentirsi tentati di farne oggetto di rappresentazione, di gioco, per raffigurarlo con gusto e con efficacia.

Il dono dello stile, della forma, dell'espressione ha già come presupposto un simile atteggiamento freddo e schifiloso verso l'umano, più ancora, un tal quale immiserimento e svuotamento di umanità. Il sano e gagliardo sentimento (su questo non c'è dubbio) è privo di gusto.

Appena diventa uomo e accessibile al sentimento, l'artista è finito⁶.

La solitudine scaturisce direttamente dalla necessità di una separazione; il distacco da qualcosa che rappresenta comunemente l'umano consente una osservazione ludica degli avvenimenti, resi lontani e risibili nel considerarsi stranieri tra la

⁶ T. MANN, *Tristan. Sechs Novellen*, Berlin 1903. Trad. it.: *Tonio Kröger*, Milano, Mondadori 1981, p. 87.

moltitudine; la rappresentazione lirica sembra possibile ed efficace soltanto se per necessità si è *qualcosa d'altro*.

Così Thomas Mann descrive un fenomeno che può definirsi come una raffinata analogia tra gerarchia iniziatica e solitudine estetica, tra necessità di scissione e possibilità di rappresentazione.

1. *Necessità e distacco*

Un'interna lacerazione è dolorosamente necessaria all'artista per favorire la composizione di un'opera; essa poggia, talvolta, sulla repulsione tra le monadi del sistema sociale, sulla deviazione dagli stereotipi, e pertanto proviene dal distacco. Il processo compositivo allude al disegno di una possibile gerarchia, perché è reso possibile dal riconoscimento dell'essere *altro* dal comune, ed esaspera la scissione dal corpo sociale; esso si identifica ad una solitudine per l'opera.

Le riflessioni e le occasioni di chi è uso al silenzio e alla solitudine sono più vaghe e al tempo stesso più penetranti in confronto a quelle dell'uomo socievole, e i suoi pensieri più gravi e più bizzarri, né mai esenti da un velo di mestizia. Immagini e impressioni che altri degnano tutt'al più di un'occhiata, di un sorriso, di un commento scambievole, occupano il suo spirito con smodata intensità, si radicano in silenzio, acquistano significati, si mutano in avvenimento, in avventura, in nuova sensibilità. La solitudine condiziona l'originalità, l'audace e sorprendente bellezza, la poesia, ma condiziona pure il contrario: l'abnorme, l'assurdo, il proibito⁷.

Così la solitudine è madre e figlia dell'opera, ed il distacco tristemente necessario e doloroso.

2. *Possibilità e rappresentazione*

In senso correlativo a quello di necessità si presenta l'idea di *possibile* intesa nel duplice significato di ciò che può verificarsi

⁷ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, München 1912. Trad. it.: *La morte a Venezia*, Milano, Mondadori 1981, p. 164.

(possibilità) e ciò a cui è dato verificarsi (necessità possibile). Difatti se per necessario si intende, semplicemente, la conseguenza di una inevitabilità, il suo significato sarà analogo all'effetto di una azione al quale è consentito - concessa la possibilità concreta - di realizzarsi.

Nell'istante creativo l'artista deve, per la necessità possibile, distaccarsi da ciò che gli è altro, e qualificare e provare l'esistenza di una gerarchia naturale; egli effettua senz'altro una repulsione, distacco da qualcosa che rende evidente la distinzione e la differenza di grado tra queste due stesse cose (il sé e l'altro).

Il possibile prende qui la forma di rappresentazione, cioè dell'atto di pensiero che consente all'artista di produrre: inaccessibile al sentimento si nega al coinvolgimento effettivo nelle vicende umane, ma conserva il pieno sentire delle proiezioni ideali di queste stesse vicende; è un coinvolgimento emotivo basato sul distacco. Si può così parlare di necessità del distacco e di distacco dalla necessità (partecipazione alla vita sociale); una lacerazione che germina solitudine.

Tuttavia, che sia necessario il distacco da una necessità al verificarsi della solitudine e per la creazione dell'opera non significa altro che possibilità di rappresentazione, non altro che un evento che può o meno verificarsi in relazione alla rappresentazione dell'artista: egli sceglierà distacco o comunione secondo singole esigenze creative.

3. *Gerarchia*

Una particolare idea di gerarchia pare così delinearsi: non si tratta di una gradualità negativamente disposta a creare differenze di valore, esistente nella realtà del tempo e dello spazio, situata nel corpo sociale e riconoscibile.

È viceversa un fenomeno di pensiero, che indica senza individuarla una diversità dovuta a complessi più o meno ampi e che non genera scale di valore, ma campi di possibilità.

Nel caso dell'artista, quando la rappresentazione lo porta al distacco, ad una repulsione sociale, si verifica la leggibilità di

una possibile gerarchia e di una tra le gerarchie possibili. Esistono, pertanto, più gerarchie operanti in modo differenziato ma che hanno in comune, come in una rete, i nodi principali. Tra queste si considerino la gerarchia estetica, nata dalla repulsione fra il sé e l'altro nell'artista, e la gerarchia iniziatica, che presuppone un cammino ascetico di tipo mistico con gradi e ruoli ben definiti.

Da noi si ritiene che gli uomini siano uguali nell'essere, e non differiscano che per l'avere; qualità innate e saperi acquisiti. L'indù riconosce una gerarchia nell'essere degli uomini; il maestro non solo è più sapiente o più abile dell'allievo, esso è, sostanzialmente, più di lui. Ed è per questo che rende possibile la trasmissione ininterrotta della verità⁸.

Questa gerarchia iniziatica è di per sé estetica; e la gerarchia estetica può perfezionarsi e diventare iniziatica, *quando* la bellezza diviene una mistica dell'essere.

Movimenti interiori segnano la bellezza, e come simbolo la innalzano a verità suprema, mai prima incrociati da sguardo alcuno o lambiti da occhi profani, resi sinuosi e morbidi dall'abile costruttore, dal sacro burattinaio a cui nulla è celato. La bellezza di esistere, fine di questo intreccio, è per quanti se ne dimostrino degni.

4. Solitudine

«Nella solitudine infinita di quest'angolo nel mondo completamente solo»⁹: anela lo spirito alla solitudine, ad appartarsi in luoghi particolari, pieni di fascino e potere. Goethe brama qui l'esistenza di luoghi – città, laghi e interi boschi – che

⁸ R. DAUMAL, *Per avvicinare l'arte poetica indù*, in *La conoscenza di sé*, scelta di saggi e traduzioni a cura di C. Rugafiori, Milano, Adelphi 1972, p. 50. Si tenga presente che per 'indù' Daumal intende chiunque «guarda se stesso come una cosa da perfezionare, una falsa visione da correggere, un composto di sostanze da trasformare, una moltitudine da unificare».

⁹ J.W. GOETHE, in E. GUIDORIZZI, *L'Italia, Goethe e la natura*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane 1980, p. 123.

consentano l'espandersi di un respiro più esteso, e migliore. Tendere verso siti forse immaginari, ma certi e reali nella mente, non può che ispirare una comunione tra soffi, là ove s'incontrano misteriose linee di forza, invisibili e ben tramate, e se ne può sentire il potere.

È il medesimo ascolto descritto da Thomas Mann nella *Montagna Incantata*, quando Giovanni Castorp si incammina verso il monte innevato, e vi si addentra rischiando la vita per il piacere di violare una inaccessibilità.

Era soddisfatto dei suoi progressi, davanti ai quali non esisteva più l'inaccessibilità, e gli ostacoli quasi sparivano. Tali progressi gli procuravano la desiderata, anzi la più profonda solitudine, una solitudine che toccava il cuore con impressioni di ciò che è più estraneo all'uomo e obiettivamente staccato da esso.

Alla sua destra si spalancava talvolta un abisso di abeti che spariva fra un polverio di neve, alla sinistra saliva una roccia coperta di masse nevose enormi, ciclopiche, arcuate, che formavano cupole e caverne. Il silenzio, quand'egli rimaneva immobile per non sentire neppure se stesso, era assoluto e completo, era un'assenza di suoni ovattata, un silenzio ignoto, mai percepito, impossibile a trovarsi altrove. Là non spirava vento che facesse sussurrare sia pur lievemente il fogliame degli alberi, là, non v'era canto di uccello¹⁰.

Si legge bene tra le righe che non vi è vera forza in diacronia col cosmo, che non si può percepire l'armonia dell'universo se non vi si è intimamente predisposti.

In posizione di estrema rilassatezza ci si abbandona alla straordinaria esperienza di un ascolto interiore, scoprendo l'intersezione di primordiali linee di potere. Potere che è conoscenza, necessaria conoscenza per scandagliare altre profondità ed eludere – superare – la solitudine.

5. Solitudine e morte dell'opera

Spietatamente l'irrespirabile era separato dal respirabile, spietatamente impenetrabile era la volta di oscuro cristallo tesa sopra la

¹⁰ T. MANN, *Der Zauberberg*, 2 Bände, Berlin 1924. Trad. it.: *La Montagna incantata*, Milano, Dall'Oglio 1930, p. 146.

terra, una parete ermetica per l'atrio delle sfere, per l'atrio del respiro, per l'atrio dei mondi in cui egli si trovava, tenuto in piedi e sostenuto dalla ferrea mano, e mentre prima, aderendo alla superficie terrestre e disteso sui campi di Saturno, egli stesso era stato il confine tra l'alto e il basso, partecipe di entrambe le zone e intessuto in entrambe, ora egli le attraversava come una anima singola destinata a crescere, la quale nella sua singolarità e nella sua solitudine sa che se vuole scandagliare le profondità dell'alto e del basso deve ascoltare se stessa: una partecipazione immediata alla grandezza delle sfere è negata a colui che sta nuovamente nel campo terrestre, in mezzo allo sviluppo umano e terrestre; solo col proprio sguardo, solo col proprio sapere egli può penetrare attraverso l'immensa separazione delle sfere, solo con la domanda del suo sguardo egli può abbracciarle e riunirle, solo per la domanda e nella domanda della sua ricerca egli può restaurare la contemporaneità e l'unità del mondo e delle sue sfere, solo nel fluente cerchio della domanda egli attua il presente della propria anima, la sua più intima e terrestre *necessità*, il dovere della conoscenza che è il suo composto fin dall'origine¹¹.

Interiorità e scoperta quasi esoterica di principi opposti; grande e piccolo, alto e basso divisi in sfere di variabile diametro e percepiti dallo sguardo interno come unitari nell'anima. Ancora si presenta l'idea di una necessità, mascherata questa volta dalla missione per la conoscenza, ma sempre accompagnata dall'altra – più soffusa, in sottofondo: la solitudine.

Solitudine necessaria alla conoscenza: variazione ulteriore del tema, proposta nella *Morte di Virgilio* di Broch, il romanzo definito da Thomas Mann come tra i più grandi e proficui documenti del suo tempo¹². È qui che si intravede la chiusura del cerchio, la cadenza finale: soltanto l'anima sorpresa di fronte alla morte e disperata, isolata in riflessioni sull'eterno e sul divino può pervenire alla conoscenza, all'eternità.

Così Ladislao Mittner:

¹¹ H. BROCH, *Der Tod des Vergil*, Rhein-Verlag AG, Zürich 1958. Trad. it.: *La morte di Virgilio*, Milano, Mondadori 1982, p. 134.

¹² T. MANN, *Lettere*, scelta e traduzione di I.A. Chiusano, Milano, Mondadori 1986, p. 745.

Il vero e in fondo unico tema di Broch è la disperata solitudine dell'anima di fronte al sentimento della morte, è l'inestinguibile anelito verso l'eternità, verso Dio. Lo schema base dei suoi romanzi non è quindi l'irrisolubilità degli opposti e l'equilibrio degli opposti, come in Thomas Mann, né la ricerca del centro irreperibile, come in Musil, ma la via mistica nelle sue tre tappe immutabili: discesa, ascesa e sacrificio, sacrificio transumanante, il cui premio è l'indiarsi (...) dell'anima¹³.

Supremo sacrificio per l'artista è quello dell'opera¹⁴. La morte, la dissoluzione dell'opera non conduce che ad una domanda sul *Deus absconditus*, destinata a cadere senza risposta, per confermarne l'inavvicinabilità e l'inaccessibilità.

¹³ L. MITTNER, *La letteratura tedesca del novecento*, Torino, Reprints Einaudi 1975, p. 334.

¹⁴ *Ibid.* pp. 334-335.

IV

Dal *Doctor Faustus* di Thomas Mann:

...E disse ancora altre ottime cose sul pericolo che l'artista di grandissime esigenze corre quando viene viziato. Infatti, con ogni opera compiuta egli si rende la vita più difficile, e alla fine quasi impossibile, perché, viziando se stesso con lo straordinario e sciupandosi il gusto del resto, finisce col cadere nella disintegrazione, nell'impossibile, nel non eseguibile. A chi abbia doti eccezionali si presenta il problema di mantenersi ancora entro i limiti dell'eseguibile, anche quando sia sempre più viziato e nauseato¹⁵.

Thomas Mann si riferisce, qui, al caso verificatosi concretamente – e puntualmente – con il Trio d'archi op. 45 di Schoenberg, facendone menzione esplicita nella *Genesi del Doctor Faustus*:

In quei giorni è ricordato e desidero che anche qui sia ricordato un incontro con Schoenberg, il quale mi parlò del suo nuovo Trio appena compiuto e delle esperienze misteriosamente insinuate nella composizione che sarebbe in certo qual modo un loro prodotto. Disse di avervi rappresentato la sua malattia e la cura medica compreso il *male nurse* e tutto il resto.

L'esecuzione sarebbe estremamente difficile, anzi quasi impossibile o possibile soltanto per tre suonatori di grado eccezionale, ma d'altro canto molto grata in virtù di straordinari effetti sonori.

¹⁵ T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 354.

La combinazione «impossibile ma grata» entrò nel capitolo della musica da camera di Leverkühn¹⁶.

Trasponendo, l'artista letterato, il Trio per archi nel romanzo, lo inserisce nella produzione ultima di Adrian Leverkühn; come il suo modello reale egli è malato, sente l'approssimarsi della scomparsa: subito dopo avverrà la composizione della *Lamentatio Doctoris Fausti*, ultima opera prima della follia, appello ai cari, simile per il presagio alla veglia del Cristo ai Getsemani, ma dissimile per il rifiuto della salvezza, per la fedeltà al patto.

Mann ci dipinge la *Lamentatio* come un addio, usando strutturalmente la similitudine con la sinfonia di Haydn *Gli Addii*:

Ascoltate questo finale, ascoltatelo con me: i gruppi di strumenti si ritirano l'uno dopo l'altro e quello che rimane è soltanto il sol sopra il rigo di un violoncello, l'ultima parola, l'ultimo suono svanente che si spegne adagio nel pianissimo. Poi non c'è più nulla – silenzio e notte. Ma il suono che ancora vibra nel silenzio, quel suono svanito che soltanto l'anima ancora ascolta, ed era la fine della tristezza, ora non lo è più, muta di significato, è quasi un lume nella notte¹⁷.

Adrian riflette sulla critica di Hegel a Kant: «... porre un limite significa già superarlo». Ed in quel luogo metaforico in cui il suono svanito nel silenzio diviene un lume nella notte non si fa che mediare la tragicità dell'addio nella speranza dell'altrui assistenza e preghiera. Ancora due opposti che suggeriscono vive impressioni estetiche.

L'emozione dell'ineseguibile tuttavia pensato, scritto ed infine reso possibile per tre strumentisti di eccezionali capacità: tutto questo dovette percepire Thomas Mann riportando lo *Streichtrio* nel romanzo; una esecuzione impossibile ma grata.

¹⁶ T. MANN, *Genesi del Doctor Faustus*, trad. it., Milano, Mondadori 1980, p. 850.

¹⁷ T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 670.

Venne poi il Trio per violino, viola e violoncello che, quasi inesequibile può essere dominato tecnicamente solo da tre virtuosi e sbalordisce per il suo furore costruttivo, per lo sforzo cerebrale che rappresenta e per l'inaspettata mescolanza di sonorità imposte ai tre strumenti da un orecchio desideroso dell'inaudito e da una fantasia combinatrice senza pari.

«Impossibile, ma di effetto» definì Adrian in un momento di buon umore questo pezzo (...). Era un intreccio esuberante d'ispirazioni, postulati, realizzazioni e inviti a dominare nuovi compiti, un tumulto di problemi che prorompevano insieme con le loro soluzioni. «Una notte» disse Adrian «nella quale a furia di lampi non fa mai buio»¹⁸.

Il buio di una notte senza luna: una notte bisognosa dell'artificio per consentire, a tratti, la vista. Un paesaggio primordiale, con suoni primordiali e di inaudita bellezza:

L'applicazione del glissando alla voce umana, che pure è stata il primo oggetto dell'ordine tonale e della liberazione dell'urlo allo stato primordiale¹⁹.

Thomas Mann collega tra di loro i fili lasciati sospesi: il glissando come espressione musicale dell'urlo umano, spasmodico e terrificante; una notte di tempesta suggerita dall'ascolto del Trio. Fra i temi, più ripetutamente che mai, Schoenberg fa uso, nell'alternanza viola-violoncello, del glissando. Un suono generoso, un urlo inaudito e inaspettato, ma grato.

Il tracciato 'impossibile ma grato' ripropone l'altro 'inaccessibile ma comunicabile' e ne allude alcune possibili variazioni. Un brano impossibile per la media degli esecutori richiede evidentemente tre virtuosi per poter essere grato, cioè di sicuro effetto. La soglia tra impossibilità ed effetto è segnata, quindi, dalla difficoltà. Più il brano è difficile, tanto più si presenta come inaccessibile ai mezzi consueti degli esecutori, e la complessità discorsiva lo determina inevitabilmente come impossibile.

La difficoltà si traveste da Giano, un Giano quadrifronte

¹⁸ *Ibid.*, p. 624.

¹⁹ *Ibid.*, p. 511.

simile a quelli del bosco sacro di Vicino Orsini: è qualificazione del brano per l'esecutore, indice di variante per il fruitore, stimolo ultimo e vicino allo stallo per il compositore; la quarta faccia di Giano rappresenta la difficoltà per ciò che è: una spia, il suono svanito, l'ultima luce prima della notte.

Prima faccia. L'esecutore si trova di fronte alla difficoltà; valuta la sua scelta in relazione al brano, decide se valga la pena affrontare problemi tecnici collegandone la risoluzione alla resa finale: spesso la difficoltà assumerà sembianze di puro stratagemma speculativo o di sperimentalismo del compositore. Individuata, però, come mezzo e non come fine ultimo, egli sceglierà di eseguire il brano, perché ritenuto felice. L'esecutore seleziona la difficoltà tecnica confrontandola al complesso discorsivo, al *che cosa* del linguaggio compositivo. Nel caso di un buon fine della sua analisi egli valuterà come esprimere ed interpretare il messaggio (i messaggi – uno tra i possibili). L'esecutore, ovvero, qualifica il brano.

Seconda faccia. Il fruitore percepisce la difficoltà come stilema di rottura, diversificazione. Egli desidera identificarla all'ascolto, e non smarrirne lo spessore; vuole percepire decime o *clusters* come tali. Il virtuosismo dell'interprete non può essere d'intralcio in questo desiderio: eseguirà con respiri in prossimità di salti; con allargamenti agogici delle maglie del tempo quando indicati o quando la stessa frase lo richieda. Ciò perché la variante è un segnale del compositore, ed eseguire la parte privandola di queste scelte costruttive significherebbe equiparare il brano ad un parlato privo di intonazione, di calore emotivo, e degli altri segnali che oltrepassano la parola per qualificare l'umano – cenni degli occhi, pause di respiro, concitazione. Il fruitore si appropria, invece, di questi simboli; ne trae un godimento estetico.

Terza faccia. Per il compositore la difficoltà tecnica è, in un primo momento, una idea più stimolante delle altre; per sua natura, infatti, essa non è prodotta né pensata con semplicità, ma è bisognosa di lunghi arricchimenti successivi. Un linguaggio

gio irto di ostacoli per il raggiungimento di un effetto può alternarsi a suggerimenti improntati alla levità, alla pura e semplice condensazione – emotiva e discorsiva – in elementi di una disarmante facilità tecnica. L'ultima composizione di Wagner, dettata per pianoforte e di appena tredici battute, può esserne un esempio, ma anche le *Silhouettes* di Rebikov, *Sur les cinq doigts* di Stravinskij, le *Gymnopédies* di Satie, il quartetto in fa maggiore di Ravel; sono altrettanti *Coagula* del linguaggio musicale. Qui, diversamente che nel *Solve* – scioglimento del linguaggio, presenza di elementi complessi anche nella forma –, la scelta di un compositore deve essere drastica e tuttavia efficace, senza sbavature e ridondanze, come un aforisma di Karl Kraus. Il *Solve*, nel quale la difficoltà può meglio esprimersi, diventa, in una seconda fase, l'elemento di sviluppo più adatto delle idee fondamentali del compositore. Nel superare un limite precedente, egli conduce la difficoltà sempre più innanzi, fino a sfiorare lo stallo.

Ultima faccia. Qui la difficoltà conosce il suo estremo, il punto massimo di saturazione. Il brano musicale è vicino alla disgregazione. Giacché l'oltre non esiste più, e perfino la calda piccola luce in quella notte primordiale appare troppo fredda e lontana per consentire il perpetuarsi del miraggio.

S'approssima ormai l'artista al non eseguibile, in assenza di un possibile spazio oltre il quale andare. Egli è nel buio totale, nella più fonda delle notti; vicino al nulla, come sopportarne a lungo il silenzio?

V

Lo Streichtrio di Schoenberg del '46 è oggetto di riflessione anche per Adorno, che ne percepisce – e segnala – l'impalpabilità costruttiva:

L'inconsistenza si tocca con mano, e le ultime opere di Schoenberg costituiscono innanzitutto il tentativo di padroneggiarla²⁰.

E, in nota:

L'esempio più spinto in questo senso è offerto dal Trio per archi op. 45, pezzo assai notevole che, nella sua scioltezza e nella costruzione della sonorità assoluta, rievoca la fase espressionista, alla quale è anche vicino come carattere senza però affatto cedere nella struttura formale.

L'inconsistenza con cui Schoenberg continua a studiare i problemi che egli stesso ha sollevato, senza però confinarsi in uno 'stile' – quale poteva ad esempio essere rappresentato dai primi lavori dodecafonici – può essere paragonata solo con l'opera di Beethoven²¹.

L'inconsistente, l'impalpabile, il disgregato: si formula così il nuovo tracciato 'padroneggiare l'inconsistente', anch'esso assimilabile ai precedenti, ma con un itinerario già pronto, e suggerito ad Adorno tra le righe: restare padroni dell'inconsistente attraverso la forma. Essa, che nella sua accezione elementare è considerata come un contenente, implica un sistema costruttivo, una definizione, un ordine.

²⁰ T.W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949. Trad. it.: *Filosofia della musica moderna*, Torino, Reprints Einaudi 1980, p. 100.

²¹ *Ibid.*

Tra l'ordine e la rottura – il frangimento – del sistema esiste uno spazio intermedio, luogo d'espansione del possibile, non compreso nel caso né nella necessità ma sostanziale ad entrambi. Questo spazio, che altri chiama *aura*²², è una valvola di sfogo del concetto, non altrimenti definibile. La definizione di un concetto, infatti, lascia sempre un largo margine di idee non espresse, e ciò non per la difficoltà del sistemare ma per l'effettiva larghezza di vedute già insita nel concetto stesso. Indagare nello spessore ritrovato tra idee espresse nell'ambito del concetto e idee non espresse – non esprimibili – al di fuori dal concetto è, pertanto, ai limiti delle capacità umane di analisi, giacché si rischia, da un lato, la chiusura del sistema, dall'altro un radicale scetticismo, per la caduta di un alcunché di definibile.

Questo margine di approssimazione, luogo ritrovato, è assimilabile al dispiegarsi della possibilità, in quanto si possa definire, e tingere di sistematicità, o diluire, e spegnerne i contorni. Nella sua elasticità esso si presta al molteplice negli usi continuamente variati che se ne possono dare. In ciò il concetto è tipicamente umano, ed è tollerabile indicare sillogisticamente l'uomo e il concetto: anche l'uomo si presta alla metamorfosi, si avvicina al tipo per distaccarlo con improvvisi slanci di originalità; è qui la differenza con altri esseri: nella mutazione all'interno della specie. A tale mutazione, depistamento e frangimento di un ordine – disubbidienza –, si può assegnare un valore: quello evolutivo dell'anomalia, del non conformarsi, che propizia lo scardinamento dei gradi gerarchici.

Se esiste la possibilità che un individuo resti prigioniero della forma che si è data, questa prigionia volontaria, quando non sorretta da un ferreo atto volitivo costante nel tempo, può condurre allo stadio dell'inserimento nello stereotipo, luogo medio e comune già sperimentato e, per ciò soltanto, maggiormente rassicurante. Tale inserimento, anche in arte, è dannoso; difficilmente dà luogo alla scalata di terre superiori. Quando è scelto, lo è in virtù della sua facile definibilità: si preferisce

²² E. ZOLLA, *Aure*, Venezia, Marsilio 1986.

avere una bottiglia piena soltanto per metà piuttosto che una bottiglia quasi piena, alla quale manchi una quantità non facilmente codificabile di liquido; così si predilige una chiara aderenza alla qualificazione della metà piuttosto che del quasi pieno, con la prevalenza del quale sul quanto.

In relazione al concetto, alla parola che lo esprime, l'estasi mistica o il godimento estetico sono raggiunti nell'abbandono quasi sciamanico allo spazio tra esteso (definito) ed inesteso (indefinibile) del concetto, il medesimo spazio che racchiude la sua idea pura, il suo archetipo.

L'estasi, dunque, è direttamente collegata all'archetipo, idea non definita nella quale ogni possibile e ogni forma trovano il loro seme germinativo.

La forma può così convivere con l'inconsistente: non il solo campo dell'esteso le è proprio, ma qualsiasi altro spazio nell'espandersi del concetto. Essa, tuttavia, appare come una forma che suggerisce l'impalpabile: una forma svanente.

VI

Svanisce nel tempo anche l'energia primordiale, quella originaria e materna per il nostro ciclo; una perdita non compensata da alcun processo sintropico: le opere smarriscono il loro spessore e stentano nel ritrovare una collocazione ed un significato che non sia decadente o che dimentichi la presunta morte dell'arte.

Ciò fa pensare ad un tracciato che si muove tra entropia ed arte, alternativo all'altro 'forma-inconsistenza', e che poggia sul gusto per la corruzione soltanto per immaginarvi la frenetica attività dello spirito e la rinascita estetica dell'opera.

1. Come è noto, l'entropia è una funzione di stato le cui variazioni danno espressione quantitativa al secondo principio della termodinamica e che esprime il rapporto fra le quantità di calore ricevute da un sistema ad una determinata temperatura assoluta, e la stessa temperatura. Ogni trasformazione fisica produce un aumento di entropia per la diminuzione di energia nuovamente utilizzabile; non è possibile, cioè, trasformare nuovamente una quantità di calore nella stessa quantità di energia impiegata per produrla perché «quando un cambiamento è isolabile, il cambiamento inverso non lo è»²³.

Il senso filosofico suggerito da questa affermazione è quello di una progressiva estinzione dell'universo per il massimo degrado di energia disponibile; l'inevitabilità di questo pro-

²³ J. PERRIN, *Le second principe de la thermodynamique*, «Rev. Métaph.» 1903, 183; in A. LALANDE, *Dizionario critico di filosofia*, Milano, ISEDI 1975, voce 'entropia'.

cesso lo trasforma in una caduta verso il nulla, verso il buio totale della morte.

2. Ma diversi ordini di pensieri s'oppongono ad una interpretazione nichilista dell'entropia. Il più generale rappresenta la possibilità di una serie ciclica che coinvolge morte e rinascita, espansione e contrazione. Immaginando una creazione simile ad un lento respiro, la fine dell'energia coinciderebbe con l'inizio della caduta, e pertanto con l'inizio di una nuova fase propulsiva. In questo caso, l'entropia rappresenta il massimo grado di sviluppo del vecchio ciclo, fino alla sua completa estensione-estinzione; nello stesso istante in cui il respiro tocca l'apice, il sistema appare come immobile, quasi fosse in stallo, preda di principi opposti che si limitano a vicenda senza riuscire a prevalere l'uno sull'altro.

Seguendo un ordine di idee più circoscritto e riferendole all'arte, l'entropia potrebbe portare ad un esaurimento delle possibilità espressive, alla paralisi della creatività per una sempre maggiore specialità. L'entropia, per una singolare corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, potrebbe essere verificabile sincronicamente sia nel corso dell'*iter* spirituale dell'artista, che nel paragone tra questo *iter* e la storia universale dello spirito. In altri termini, una saturazione dovrebbe potersi avvertire tanto nella produzione del singolo artista quanto nel rapporto fra questa e la storia universale dell'arte. Ma il nostro senso storico documenta come già esistite nel passato crisi simile a quella che sembra essere in corso oggi, e l'estrema improbabilità di una coincidenza complessiva (nel complesso dell'*iter* di *ciascun* artista) di entropia nell'*iter* individuale ed entropia universale non può che rassicurare sul destino dell'arte.

Tuttavia, se per ipotesi si scegliesse proprio quella piccola possibilità di coincidenza, per amore dell'improbabile e perché tentati dal gioco meraviglioso che ne potrebbe scaturire, il nostro percorso si arricchirebbe di un ventaglio di nuovi sentieri.

Si scelga, fra questi, l'itinerario che conduce all'esaurimento totale, effettivo e senza più rinascite, dell'esistente - e

VI

Svanisce nel tempo anche l'energia primordiale, quella originaria e materna per il nostro ciclo; una perdita non compensata da alcun processo sintropico: le opere smarriscono il loro spessore e stentano nel ritrovare una collocazione ed un significato che non sia decadente o che dimentichi la presunta morte dell'arte.

Ciò fa pensare ad un tracciato che si muove tra entropia ed arte, alternativo all'altro 'forma-inconsistenza', e che poggia sul gusto per la corruzione soltanto per immaginarvi la frenetica attività dello spirito e la rinascita estetica dell'opera.

1. Come è noto, l'entropia è una funzione di stato le cui variazioni danno espressione quantitativa al secondo principio della termodinamica e che esprime il rapporto fra le quantità di calore ricevute da un sistema ad una determinata temperatura assoluta, e la stessa temperatura. Ogni trasformazione fisica produce un aumento di entropia per la diminuzione di energia nuovamente utilizzabile; non è possibile, cioè, trasformare nuovamente una quantità di calore nella stessa quantità di energia impiegata per produrla perché «quando un cambiamento è isolabile, il cambiamento inverso non lo è»²³.

Il senso filosofico suggerito da questa affermazione è quello di una progressiva estinzione dell'universo per il massimo degrado di energia disponibile; l'inevitabilità di questo pro-

²³ J. PERRIN, *Le second principe de la thermodynamique*, «Rev. Métaph.» 1903, 183; in A. LALANDE, *Dizionario critico di filosofia*, Milano, ISEDI 1975, voce 'entropia'.

cesso lo trasforma in una caduta verso il nulla, verso il buio totale della morte.

2. Ma diversi ordini di pensieri s'oppongono ad una interpretazione nichilista dell'entropia. Il più generale rappresenta la possibilità di una serie ciclica che coinvolge morte e rinascita, espansione e contrazione. Immaginando una creazione simile ad un lento respiro, la fine dell'energia coinciderebbe con l'inizio della caduta, e pertanto con l'inizio di una nuova fase propulsiva. In questo caso, l'entropia rappresenta il massimo grado di sviluppo del vecchio ciclo, fino alla sua completa estensione-estinzione; nello stesso istante in cui il respiro tocca l'apice, il sistema appare come immobile, quasi fosse in stallo, preda di principi opposti che si limitano a vicenda senza riuscire a prevalere l'uno sull'altro.

Seguendo un ordine di idee più circoscritto e riferendole all'arte, l'entropia potrebbe portare ad un esaurimento delle possibilità espressive, alla paralisi della creatività per una sempre maggiore specialità. L'entropia, per una singolare corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, potrebbe essere verificabile sincronicamente sia nel corso dell'*iter* spirituale dell'artista, che nel paragone tra questo *iter* e la storia universale dello spirito. In altri termini, una saturazione dovrebbe potersi avvertire tanto nella produzione del singolo artista quanto nel rapporto fra questa e la storia universale dell'arte. Ma il nostro senso storico documenta come già esistite nel passato crisi simili a quella che sembra essere in corso oggi, e l'estrema improbabilità di una coincidenza complessiva (nel complesso dell'*iter* di *ciascun* artista) di entropia nell'*iter* individuale ed entropia universale non può che rassicurare sul destino dell'arte.

Tuttavia, se per ipotesi si scegliesse proprio quella piccola possibilità di coincidenza, per amore dell'improbabile e perché tentati dal gioco meraviglioso che ne potrebbe scaturire, il nostro percorso si arricchirebbe di un ventaglio di nuovi sentieri.

Si scelga, fra questi, l'itinerario che conduce all'esaurimento totale, effettivo e senza più rinascite, dell'esistente - e

dell'arte. Questo nulla sarebbe simile ad una privazione di essenziale, di ciò che pare essere essenziale. Infatti, è difficile immaginare una materia che non riesca a darsi nessuna forma, priva di un qualsiasi motore, lo si intenda o meno in senso finalistico; ma anche in questo caso estremo, la morte per esaurimento di energia avrebbe un significato: quello dell'esistito, di tutto ciò che è vissuto ed ha avuto una costruzione ed un senso – anche apparenti – *prima* del nulla. Né *durante* la caduta si può pensare all'esistito perché si è ancora.

Tutto ciò andrebbe riferito anche al microsistema dell'arte: se si è in una progressiva decadenza, interpretata come movimento che non consente ripresa alcuna, non ha senso rivolgere la propria attenzione soltanto a quanto è stato creato, giacché si crea ancora, né potrebbe essere diversamente, perché si è ancora.

La morte dell'arte non può che essere morte dell'esistente. Se ciò che vive sta cadendo, esso è ancora; l'arte – la creazione d'arte – è dunque, viva.

3. È impressionante constatare come Thomas Mann esprima concetti simili a quello di entropia nella *Montagna incantata*.

A dire il vero, il letterato Settembrini non era precisamente l'uomo che godesse la sua incondizionata fiducia, ma Castorp ricordava un insegnamento che il chiaro mentore gli aveva dato un tempo, al principio della sua carriera ermetica, circa la «tendenza al ritorno» spirituale in certi mondi, ed egli trovava saggio applicare con precauzione quell'insegnamento al suo oggetto. Il signor Settembrini aveva classificato il fenomeno di quella tendenza al ritorno come «malattia». Il mondo e l'epoca ai quali egli attribuiva tale tendenza potevano anche sembrare «morbosi» al suo senso pedagogico. E tuttavia come potevano essere «malati» la dolce canzone della nostalgia, la zona di sentimenti a cui essa apparteneva, e l'amore per tale zona! Che assurdità! Essi erano invece quanto di più tranquillo e sano poteva esserci al mondo. Erano come un frutto che, al colmo della sua opulenza, in quel preciso istante, tendeva a corrompersi e, purissimo ristoro per l'anima se gustato in tempo giusto, comunicava putrefazione al mondo che lo gustava con un attimo di

ritardo. Era un frutto di vita generato dalla morte e pregno di morte. Era un miracolo dell'anima, forse il più alto al cospetto della bellezza priva di coscienza e benedetto da essa; eppure a ragione osservato con diffidenza da chi praticava convintamente l'amicizia per la vita, da chi provava l'amore per tutto ciò che è organico; oggetto inoltre di lotta per superare se stessi secondo il definitivo verdetto della coscienza²⁴.

Qui l'anima pregna di coscienza universale è al cospetto di una Bellezza priva di coscienza e l'arte, simile alla mistica, usa il simbolo della dissoluzione per confrontarsi col nulla – il puro nulla – e restarne spaurita e liberata.

L'amore per la vita e la crescita, che si frange per dissoluzione, genera caduta.

Causano queste opposte forze una travolgente estasi visionaria, se con occhi socchiusi se ne immagina il punto intermedio nel frutto maturo che sta ormai per cedere alla corruzione. La condanna, la necessità di quanto è sul punto di avvenire non contamina per ciò il meraviglioso sapore del frutto, e il «purissimo ristoro per l'anima» non è intaccato dalla laida putrefazione. Un decadente gusto per la malattia e la corruzione rende salvifico se stesso qualificandosi sano e, soprattutto, sereno. Sano, perché non solo l'organico genera vita ma ancor più l'inorganico; e sereno per chi riesca ad accettarlo senza lotte interiori, vane perché a non altro conducono che a un superamento, nella coscienza, della sola amicizia per la vitalità: contemplazione nella rappresentazione di una dualità, giacché se ne intravede la sintesi in un frutto maturo possibile di accadere.

La bellezza altro non è se non «cosa intermedia»...

²⁴ T. MANN, *Der Zauberberg*, cit., pp. 343-344.

VII

In più luoghi della sua opera Goethe ha riferito la bellezza ad un luogo intermedio tra percezione ed intuizione. Nella definizione che egli dà di bellezza, per esempio nel suo *Studio da Spinoza*, essa è un modo attraverso il quale la natura si pone in rapporto con l'animo umano: se questo rapporto giunge armonico chiamiamo tale fenomeno con il nome appunto di bellezza. La zona mediana della bellezza anticipa, poi, quella del sublime: in esso il rapporto non viene tutto in una volta concepito né misurato, la sua fuga è verso l'infinito.

Così Goethe intuisce la verità nascosta nelle cose intermedie, in punti siti a metà fra tesi e antitesi, in opposti conciliati ed infine trasformati, fra luce e notte, in rosso crepuscolo. Verità mediali – in cui si sciolgono gli opposti – non brillanti di luce propria, ma rese come lontano barlume di bellezza, e sua efficace manifestazione. Verità scaturite non da sintesi e risoluzione di tesi, ma promanate da due opposte presenze che restando identiche a se stesse pur alludono qualcosa d'altro.

Si osservi da lontano questo crepuscolo, si percepisca la sospensione dell'istante intermedio compreso tra vero e falso, riposando lo sguardo in una pura contemplazione del bello, in grembo al rapimento estatico che una simile visione può offrire: ciò che più non è umano sorride in lontananza, riflesso smarrito e sbiadito di una luce troppo forte e dissimile dalla nostra. Essa comunica incanto, genera smarrimento.

In nodi mediali esistono verità uguali, cose che nella uguaglianza suscitano molteplicità e nella diversità simbolizzano l'unione; opposizioni che celano estasi e potere.

1. Vita e spirito

Ci saranno sempre uomini autorizzati a interessarsi di se stessi, a osservare con la massima attenzione quel che sentono: i poeti, che sanno esprimere con sicurezza, con bellezza, la loro privilegiata vita interiore, e in questo modo arricchiscono il mondo sentimentale dell'altra gente. Ma noi siamo semplici commercianti, mia cara; le nostre osservazioni sul nostro intimo sono senza alcun dubbio prive di importanza. Riusciamo solo a dire faticosamente che le voci degli strumenti che si accordano ci danno uno straordinario godimento, e che talvolta non abbiamo il coraggio di inghiottire...²⁵.

Thomas Buddenbrook così si esprime, individuando nella liceità del riflettersi nello spirito propria dell'artista una profonda differenza tra quest'ultimo e il borghese. Per Thomas Mann il borghese rappresenta la vita, «banale perché sana», mentre nell'artista si incarna lo spirito che

sintomo di decadenza e di malattia, è elemento disgregatore inseritosi misteriosamente ed assurdamente in quella sola realtà che è appunto la vita, ma rappresenta, comunque, un valore, anzi (...) il solo valore che sia concepibile²⁶.

Se l'unico valore concepibile è affidato alla deviazione dalla vita, al patologico, e se lo spirito è identificato con una malattia 'particolare', giacché proprio di particolarità e diversità si tratta, questa attribuzione pare creare uno scompenso tra l'artista, uomo qualificato e posto gerarchicamente più in alto, per capacità di sentire e di autoanalizzarsi, ed il sano borghese, perfettamente uguale ad ogni altro sano borghese, e per ciò stesso noioso.

Questa differenza di grado, inquadrata qui in una scala gerarchica, può essere discriminante? Una risposta negativa sembra doverosa, ma con una specificazione. Non vi è difatti discriminazione tra persone, ma una diversità d'ordine, diffe-

²⁵ T. MANN, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 2 Bände, Berlin 1901. Trad. it.: *I Buddenbrook*, Milano, Garzanti 1983, p. 236.

²⁶ L. MITTNER, *La letteratura tedesca del novecento*, cit., pp. 168-169.

renza tra livelli; gradualità che trova il suo fondamento non sul giudizio di valore, sulla qualità della persona, ma sulla maggiore complessità degli insiemi cui ci si riferisce. Se ne può formulare un esempio musicale, paragonando una sequenza medievale al *Wozzeck* di Alban Berg. Essa non è allo stesso livello del capolavoro di Berg anche se, in un certo senso, si può parlare di opera d'arte in entrambi i casi. Il *Wozzeck* è molto più complesso, e presenta maggiori strutture; tuttavia, Berg non può scrivere sequenze: egli può soltanto imitarle, con maggiore o minore successo. La sequenza ha una struttura elementare, scontata agli occhi di un contemporaneo e smali-ziato osservatore; tuttavia è anch'essa un intero universo, perfettamente conchiuso ed autonomo. Entrambi, sia il *Wozzeck* che la sequenza raggiungono il loro fine ed in ciò sono simili. Ma assumendo come parametro la complessità, il primo è posto su un gradino superiore.

Analogamente, esistono problemi d'ordine superiore destinati a scienze più elevate (filosofia, teologia, mistica) e problemi pratici, d'ordine inferiore e meno complessi, affidati a scienze minori, ad agenti che svolgono un ruolo più documentaristico che creativo. Anche il commerciante Thomas Buddenbrook può raggiungere l'ascesi, e difatti più di una volta tenta di elevare il proprio compito a dignità di missione, chiedendosi se sia «una persona pratica o un delicato sognatore»²⁷ e leggendo *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Probabilmente, anzi, egli può raggiungerla anche più facilmente di un mistico; tuttavia quest'ultimo ci appare ad un livello superiore.

Lo spirito si erge come valore supremo al di sopra della vita, quasi fosse una rottura, una frattura di tutto ciò che è sano. Esso è in guerra con il senso ottimistico e spontaneo del sentirsi coinvolti armonicamente ed in simbiosi con il corpo sociale; vi si nasconde un sentimento prometeico di rivolta e deviazione da quanto è consueto, la deviazione dalla necessità della salute. In ciò il genio è spirituale, nell'implacabile e

²⁷ T. MANN, *Buddenbrooks*, cit., p. 423.

dirompente esplosione che lo rende altro dal normale, più alto e complesso nella immaginifica scala umana, più corrotto e devastato ma non per questo meno necessario a tutta la gerarchia, giacché ne costituisce, propriamente, il nucleo inorganico dal quale trae ragione e salute la vita, e ne rappresenta, per così dire, il necessario *humus* vitale. La sua deviazione, la caduta-ascensione del genio, è il solo motivo per il quale l'itinerario umano possa trovare una giustificazione, giacché nella disubbidienza, nel suo distogliersi da un ordine, nasce la sua storia, o almeno la consapevolezza della sua storia. Grazie alla sua esistenza, una opposizione, quella tra vita e spirito può formularsi compiutamente, e cercare una sospensione che consenta una omogenea esistenza di entrambi i suoi termini, lasciandoli contemporanei ed irrisolti, in senso assoluto, aperti alla lettura di una possibile verità mediale.

2. *Solve et coagula*

Anche la tradizione ermetica si riferisce al patologico ed unifica, fonde nel καθολικός ὅρις i principi del caos e della dissoluzione, chiamando questa unione Menstruo e Solvente Universale. Nel Menstruo la distruzione indica dualisticamente generazione e morte: è il basilisco universale che fonde tra loro il *Solve* ed il *Coagula*.

Vita e morte, opposti conciliati nell'Opera, l'έν τὸ πᾶν che può svelarsi nell'*ambula ab intra*, offrono la possibilità di collegare più gradi gerarchici, di unificare macrocosmo e microcosmo nella creazione; infatti, sia dal punto di vista cosmogonico che da quello umano, nella specie artistica, la creazione può intendersi metaspaziale, simile a quella chiamata eterna dai mistici cristiani²⁸.

L'incanto è generato dalla percezione unitaria di questi opposti, propiziata dalla Creazione e dall'Opera come dalla

²⁸ Da ciò altra considerazione che suggerisce l'impossibilità della morte dell'arte, giacché la creazione, e per esteso anche quella artistica, è eterna. Cfr. per il simbolismo ermetico, J. EVOLA, *La tradizione ermetica*, Roma, Mediterranee 1971.

– analogicamente – creazione dell'opera. L'arte può somigliarsi all'estasi mistica quando conduce ad un equilibrio, all'ἔν τὸ πᾶν, alla visione della divinità, dell'Uno.

Nell'arte è così dispiegata la possibilità della mente di ampliarsi fino a coprire stati più ampi di coscienza, o stati di coscienza diversa da sé.

3. Bellezza, arte, follia

Nel *Werther* vi è un commovente accenno alla follia: l'incontro con il «felice infelice» Heinrich, l'uomo che raccoglie fiori in pieno inverno.

Werther passeggia lungo il fiume, verso mezzogiorno, meditando sulla sua sciagurata disgrazia, ed ecco che, da lontano, vede un uomo che vaga tra le rocce come cercando erbe. Heinrich è descritto da Goethe quasi fosse una apparizione, una visione nel vento «freddo e umido della sera»; un effetto creato con un sommo stratagemma stilistico: l'alone serale e nuvoloso calato su tutta la scena, che si svolge in realtà a mezzogiorno. L'uomo ha lunghi capelli neri, divisi in due parti sui lati e legati in treccia dietro alle spalle, un volto interessante, con segni di «muto dolore», ma che esprime ciononostante «un'indole buona e leale»²⁹. Un personaggio dalla duplice natura: tenerezza della bontà, del dolore, dell'amore si unisce a sprazzi di incomparabile mistero, ad un'aura quasi mefistofelica pregna di profonda e irrefrenabile follia. Egli raccoglie fiori per farne un mazzettino da offrire in dono alla sua bella, la regina conosciuta in un lontano e straordinario periodo di tempo, quando era felice e «leggero come un pesce nell'acqua»³⁰. Ad un tratto una voce materna richiama a sé la sua pesante croce: la madre di Heinrich riprende il folle sognatore e racconta la storia della violenta depressione mentale ad un Werther sconvolto e addolorato.

²⁹ J.W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers*, cit., p. 149.

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

Interruppi il flusso del racconto, e le chiedi: ma qual è stato il periodo di tempo di cui parla tanto e nel quale dice di essersi sentito tanto bene? Povero pazzo, esclamò con un sorriso di compassione, vuol dire il tempo nel quale era fuori di sé, ne parla sempre! Il tempo nel quale era in manicomio e non sapeva nulla di se stesso. – Queste parole mi colpirono come un fulmine, le misi in mano del denaro e la lasciai di corsa³¹.

Scappando verso la città Werther invidia la malinconia del folle, il suo smarrimento dovuto alla perdita dell'immaginario amore di un tempo lontano. Ma invidia l'illusoria speranza del povero mentecatto o la sua stessa follia?

Fra i punti più audaci vi è l'episodio del pazzo che in pieno inverno cerca fiori (...). Si intravede qui l'invidia per i vantaggi della follia che è tra le affermazioni psicologiche più audaci dell'opera intera³².

La follia, anzi la sua forma più acuta, la pazzia furiosa può portare dei vantaggi all'infelice e, contemporaneamente, il genio può trarre vantaggio dalla follia; egli brama l'insania mentale per l'inconsapevolezza che trasforma un povero malato in una «felice creatura».

Thomas Mann in un altro suo saggio cita la lettera di Goethe a Wilhelm von Humboldt dove il genio è definito come

quello che tutto in sé accoglie, che tutto sa appropriarsi, senza che ne venga menomata affatto quella tendenza fondamentale che si suol chiamare carattere ma anzi elevandola e accrescendone le facoltà³³.

La follia pare essenziale al genio, indispensabile all'artista, alla «personalità», perché ne completa naturalmente le facoltà. È proprio di colui che è ed ha personalità attuare una

³¹ *Ibid.*, p.152-153.

³² T. MANN, *Goethe's «Werther»*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1960. Trad. it.: *Il Werther di Goethe*, in *Saggi su Goethe*, Milano, Mondadori 1982, p. 294.

³³ T. MANN, *Phantasie über Goethe*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1960. Trad. it.: *Goethe, una fantasia*, in *Saggi su Goethe*, cit., p. 298.

vitalità dalla misteriosa origine e che è un composto di «malattia e di energia».

Ma un itinerario ancora più spregiudicato può tentarsi, quello che, ipotizza la più grande genialità come vicina al massimo inconsapevole sapere, e al più elevato grado di una Scienza della conoscenza, ad un passo, ad una microscopica distanza dalla follia. In tal caso il folle non sarebbe in realtà felice perché inconsapevole, ma folle perché consapevole e per ciò stesso felice.

Il filosofo, l'artista, la «personalità» può facilmente impazzire, e la storia lo documenta: Nietzsche, Schumann ne sono solo due esempi. Ma perché la follia e non il sonno, il suicidio? Perché Adrian Leverkühn non regge al peso del dire qualcosa in più di quel che è possibile dire?

Una risposta potrebbe essere in ciò, che quanto sembra impossibile da dire, inaccessibile alla parola, non è irraggiungibile per quanti scalano l'alto monte che parte dall'umano e giunge infine al non umano, a quanto è posto al disopra – e già non è più – umano. Se vitalità e spirito sono due emisferi contrapposti, la follia può forse definirsi come una prova dell'incredibile vitalità dello spirito, capace di andare oltre la necessità e per ciò stesso spegnendo la necessità con l'assenza dalla vita.

E quale maggiore bellezza dell'assenza, priva perfino di una testimonianza che la attesti? Nulla resta dello spirito, distrutto, o cresciuto – e salvo; nulla che non sia solamente vitale.

VIII

1. *Armonia e cultura*

La parola 'trascendere' indica in Hermann Hesse il costante risveglio dell'uomo, la sua conseguente iniziazione; simile al 'trasumanare' dantesco, ne conserva, probabilmente, il medesimo significato esoterico.

La strana analogia con lo *streben* di Goethe è sintomatica, mette in luce delle corrispondenze, delle armonie che spingono ad osservare come le apparenti diversità e le sconnessioni presenti nella storia umana celino invece un programma preciso, dettagliato e retto da una trama di fili sottili che ne rivela la meravigliosa costruzione. Analogie che non richiedono spazi e tempi eguali, ma che possono constatarsi a distanza di più lustri e prescindono perfino dall'ideologia di chi le ha prodotte. Ma ciò che più interessa è la rappresentazione che esse scatenano in un terzo, quasi si trattasse di una traccia, una spia lasciata nei secoli per guidare i futuri pellegrini di un favoloso viaggio verso la conoscenza.

Hesse chiama questo intreccio di associazioni il «gioco delle perle di vetro», ed immagina perfino un viaggio metaspaziale e metatemporale nel *Pellegrinaggio in Oriente*. Attinge, probabilmente, da fonti reali, giacché molte tradizioni parlano di un simile viaggio inteso in senso metaforico come pellegrinaggio verso una meta lontanissima ed intrapreso da uomini appartenenti a società segrete.

René Guénon ne riferisce nel *Re del Mondo* narrando dell'*Agarrtha*, una società che opera attraverso il collegamento di iniziati in cammino verso la sapienza³⁴.

³⁴ R. GUÉNON, *Le Roi du monde*, Librairie Gallimard, Paris 1958. Trad. it.: *Il re del Mondo*, Milano, Adelphi 1985.

E Renè Daumal:

Posso assicurarvi che nonostante tutto l'età dell'oro esiste sempre, simultaneamente, in rare persone, ma sta a noi meritare di poterle individuare ed avvicinare³⁵.

Da ciò nasce l'idea di una cultura predisposta appositamente quale arte che consente d'intravedere armonie o corrispondenze simultanee; sarà forse possibile individuarle e collegarle ad uomini, ad esistenze che si presentano intrecciate e reciprocamente significanti pur appartenendo a diverse epoche ed ideologie. Una cultura che potrà forse rilevare e rivelare queste assonanze, spettro di un progetto universale che coinvolge l'intero itinerario umano, e ne rappresenta la struttura più significativa, trasformandosi in percezione metastorica dei più vari contributi dello spirito alla vita. Thomas Mann sembra intuire una simile idea:

Sempre avevano formato oggetto dei suoi studi quei meandri oscuri ed estesi dell'anima umana che si designano come subcoscienza, quantunque, se fosse possibile, sarebbe meglio parlare di una supercoscienza, perché da tali meandri emana talvolta un sapere che supera di gran lunga la coscienza dell'essere insita nell'individuo, e fa sorgere il pensiero che possano esistere rapporti tra le zone più profonde e più oscure dell'anima singola ed un'anima universale assolutamente cosciente³⁶.

Un'anima cosciente in modo assoluto è in rapporto con la zona più lontana e oscura della persona, una supercoscienza che talvolta avvertiamo e che ci consente di ascoltare significati universali superiori a tutto quanto già si è sperimentato e vissuto. Ed una tale esperienza è ben lontana dalla vita, normale a se stessa, appartiene anzi ad un mondo che rischia lo spaurimento per un sentire infinitamente superiore, e che offre piccoli brandelli di conoscenza: il mondo dello spirito, tanto vicino all'arte e alla mistica.

«(...) A volte, in certi momenti, sospetto l'infinita connes-

³⁵ R. DAUMAL, *La conoscenza di sé*, cit., p. 224.

³⁶ T. MANN, *Der Zauberberg*, cit., p. 345.

sione delle cose» scrive Hamsun³⁷. La turbolenza di questo sospetto collegato col sentire la profonda eguaglianza di cose diverse non è che un aspetto variato del sentire dello spirito: il rischio che si corre nell'esplorare i «meandri oscuri» della coscienza è nello scoprire con questa frenetica attività quella parte demoniaca, e non demonica, che vi si cela. Nella ricerca di sottili armonie potrebbe rinvenirsi soltanto quella parte del frutto ormai marcia e putrefatta, e lo svilimento che ne conseguirebbe potrebbe scoraggiare la ricerca. La follia dell'artista potrebbe essere un riflettersi dello spirito in zone profonde e irraggiungibili.

Tuttavia la deviazione dal normale, la diversione dalla vita rappresentata dall'attività dello spirito può condurre, foss'anche nell'insania mentale, ad istanti di purissima felicità perché si è finalmente capaci di scorgere l'intima verità e connessione tra le cose.

In questo stato simile al *nirvana*, lo spirito s'acquieta e si confonde quasi con la vita, ed anzi torna alla vita, che se ne nutre, ne fa un lauto banchetto per offrire a tutto il creato il benessere di quell'esplosione verso l'eterno.

2. Spirito ed arte

Se la cultura si risolve nel percepire l'incontro metastorico tra vicende e pensieri di eccelse menti, nello scorgere un barlume della logica universale che trascende materialità e immanenza della vicenda umana, è con l'arte che lo spirito può esprimere la cultura; arte intesa in senso lato, cioè generale.

Lo spirito, giunto all'intuizione di una inaccessibilità, si rivolge alla vita e può trasformarsi in arte e quindi in cultura. Ma come può riferire alla vita l'incontro con l'eterno? Con quale arte, attraverso quale cultura? Come dare, cioè, un senso teosofico alle parole d'arte?

In un precedente tracciato si era accennato che nella

³⁷ K. HAMSun, *Mysteries*, 1892. Trad. it.: *Misteri*, Milano, Rizzoli 1979, p. 388.

percezione degli opposti, o di due verità antitetiche che ne rappresentano una, è possibile palesare un'estasi mistica. Il mezzo letterario che può esprimere al meglio questo godimento sembra essere il *nonsense*, il paradosso.

Così Chesterton, nella sua appassionata *Difesa del nonsense*:

È alquanto significativo che nel più grande poema religioso esistente, il *Libro di Giobbe*, l'argomentazione che convince il miscredente non sia l'immagine dell'ordinata bontà del creato, quale l'aveva raffigurata il fanatismo religioso rigorosamente razionale del diciottesimo secolo, bensì la descrizione della sua immensa ed arcaica irrazionalità.

«Hai fatto piovere sui deserti in cui non abita alcuno?». Questo semplice senso di attonita sorpresa dinanzi alla forma delle cose e alla loro esuberante indipendenza dai nostri principi intellettuali e dalle nostre banali definizioni è la base della spiritualità, così come del *nonsense*. Il *nonsense* e la fede, per quanto strano possa apparire il connubio, sono le due affermazioni simboliche di questa verità: non è possibile estrarre l'anima delle cose con un sillogismo, proprio come non si può prendere con l'amo il leviatano. Colui che, animato dalle migliori intenzioni, studiando soltanto l'assetto logico delle cose, è pervenuto alla conclusione che «la fede è un *nonsense*», non sa quanto siano vere le sue parole; gli si potrà replicare che il *nonsense* è fede³⁸.

Da tutto ciò due importanti corollari:

a. Il *nonsense*, come il paradosso, esprime il contrasto tra significato e non significato; l'apprensione di questo contrasto, la visione unitaria degli opposti autolimitanti è incanto, incontro con l'eterno. Pertanto, il *nonsense* è uno strumento efficace per alludere verità superiori; esso, inoltre, è utile come metodo di creazione letteraria e musicale.

b. Quando un sistema diventa paradossale, tenta di darsi fondamento e giustificazione attraverso l'autoreferenzialità. I suoi stessi limiti conducono il fruitore – e ciò che è vitale – ad uscire dal sistema per cercare verità diverse al di sopra

³⁸ G.K. CHESTERTON, *The Defendant*, 1901. Trad. it.: *Il bello del brutto*, Palermo, Sellerio 1985, p. 47.

delle sue capacità. Ed anche in questo caso, il *nonsense* raggiunge il suo fine³⁹.

3. Zen

La strada aperta dall'uso del paradosso può farci seguire anche un altro itinerario, collegato all'esperienza zen. In Giappone lo zen è mistica indispensabile all'arte. Tirare con l'arco, disporre fiori, dipingere con la china sono tutte arti che consentono l'avvicinamento della grande dottrina. Quando si apprende una di queste pratiche ci si accorge che occorre fare arte *senza* fare arte; ovvero occorre sperimentare le singole sezioni di ogni movimento per poi realizzarlo intero e senza sforzo alcuno, con la massima spontaneità possibile. Si arriva al punto che l'arco non è teso, e la freccia non è scoccata, ma è l'arco che 'si' tende e la freccia che 'si' lancia. Non si danza, piuttosto 'si è danzati'. L'arco ed il bersaglio sono due verità contrapposte eppure unite saldamente; l'insegnamento sarà volto proprio in questa direzione: non tanto a migliorare una tecnica quanto a comunicare che il saggio tende l'arco senza sforzarsi, colpisce il bersaglio senza mirare e non gioisce del tiro. Che uomo e bersaglio sono la stessa cosa, un reciproco sogno privo di voluttà⁴⁰.

Per strano che possa sembrare, gli ultimi stadi dell'addestramento zen non permettono poteri eccezionali: nel settimo il «bue è perduto, l'uomo rimane», il che equivale a dire che sia l'illuminazione che lo zen sono stati dimenticati; nell'ottavo stadio tutto scompare, giacché lo stesso io è scomparso; nel nono si torna, come in circolo, al punto di partenza; nel decimo ed ultimo stadio l'illuminato con nudità mentale si mescola agli altri⁴¹.

³⁹ Cfr. D.R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: Eternal Golden Braid*, Basic Books, INC. 1979. Trad. it.: *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi 1985.

⁴⁰ Cfr. E. HERRIGEL, *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, Otto Wilhelm Barth Verlag. Trad. it.: *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi 1985.

⁴¹ Cfr. K. SEKIDA, *Zen Training*, 1975. Trad. it.: *La Pratica dello zen*, Roma, Ubaldini 1976.

Ecco che lo spirito s'acquieta ed il tormento è placato, poiché il sapere, l'oblio ed il ritorno ne hanno plasmato la pace. Uno sguardo sereno ora volge verso la natura e la vita, nel tranquillo sorridersi della conoscenza. La sua consapevolezza è interiore, e completamente appagante.

Due saggi discutono tra loro affannosamente dell'invisibilità. Affiancano argomento ad argomento, tesi a tesi. Il terzo, con maggiore buon senso, è assieme a loro. Ma nessuno lo vede.

Interludio

Non trascuri i particolari insignificanti,
amico mio!
Per l'amor di Dio,
le sciocchezze hanno un valore immenso...

KNUT HAMSON

Il mio rispetto per le cose insignificanti
sta assumendo proporzioni gigantesche.

KARL KRAUS