

# dionysos41 blog di Dino Villatico

martedì 21 febbraio 2017

## Giovanni Vacca, Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana

Giovanni Vacca, *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*. Lucca, LIM editrice, LIBRERIA MUSICALE ITALIANA, 2013. Con il sostegno della Fondazione Roberto Murolo. Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana 3 - 2013. Con il contributo del Dipartimento di Discipline Storiche Ettore Lepore" e dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"

No, nun 'e state a sentire 'e ccanzone!  
Chistu mare è celeste, 'o cielo è d'oro  
ma stu paese nun è sempe allero.

Nun spunta sempe 'a luna a mare chiaro  
e nun se canta e se fa sempe ammore:  
cheste so' fantasie p' 'e furastiere.

Si vuie vulite bene a sto paese  
fermateve nu poco dint' 'è viche  
guardate dint' 'è vasce e fore 'e chiese!

Venite, assieme a me, p' 'e strate antiche:  
invece 'e camminà vicino 'o mare,  
parlate cu chi soffre e chi fatica.

Quanta malincunia p' 'e ccase scure  
addo' nun trase st'aria 'e primavera!  
Guardate quanta sante attuorno 'e mmure!

Sta gente puvarella crede a Dio,  
patisce rassignata e pare allera:  
e chi è cecato canta: "O sole mio!"

N'hanno chiagnute lacreme ll'artsite:  
e quante ne so' muorte 'nt'o spitale!  
Stu paese d' 'o sole, comm'è triste!

Io veco comm' a n'ombra a ogni puntone  
e penzo 'a gente ca lle manca 'o ppone ...  
Quanta buscie ca dicono 'e canzone![\[1\]](#)

Non si potrebbe dire meglio. Sono versi di Paquale Ruocco, scritti nel 1952. E' cambiata, oggi, la condizione tragica della città di Napoli? No, forse, nonostante il rifiorire di un'attività intellettuale irrefrenabile, nel teatro, nella musica, nelle arti, nelle scienze, o, forse proprio per questo, direi che è peggiorata. Perché più consapevole della propria tragedia. Napoli, nel bene e nel male, insieme a Milano, è il laboratorio dell'Italia. Anticipa di decenni il rigoglio delle attività economiche e intellettuali, ma prepara anche le catastrofi, fa manifesto il loro inabissamento. E' una realtà che non può essere aggirata o nascosta, ma va guardata in faccia: operazione sgradita, certo, ai più degli italiani, e agli stessi napoletani, che amano le illusioni, le fantasmagorie, preferiscono piuttosto riempirsi la bocca di scomparse glorie del passato, e chi sa se anche nel passato, poi, erano tanto gloriose e soprattutto gioiose come si racconta. Eppure quel passato c'è, e c'è la sua storia. Uno dei primi documenti della lingua che si parla a Napoli (una lingua, non un dialetto, e una ricchissima letteratura) è stato scritto da uno dei massimi scrittori italiani, che napoletano non era: Giovanni Boccaccio, che in una lettera a Franceschino dei Bardi, del 1339, sperimenta la trascrizione della lingua che ode parlare nelle strade, nei vicoli della città da lui amatissima, e così bene raffigurata, per esempio, nella novella di Andreuccio da Perugia. L'orecchio del Boccaccio è finissimo, coglie già alcune soluzioni di dittonghi tipici della parlata napoletana: uo, ie (juorno, tempo) e la contrazione in i del toscano ue (quello>chillo)[\[2\]](#). Napoli, dunque, e l'Italia, vanno viste, e studiate, al di là dei miti, dei narcisistici compiacimenti culturali: il Gran Tour, l'eredità classica, il Rinascimento, il Barocco, il melodramma, la canzone napoletana, e così via. E proprio sulla canzone

### Informazioni personali



Dino Villatico

Segui 44

Studi classici e di musica.  
Mi emoziono a un verso di  
Omero o di Leopardi, come

a un motetto di Machaut, una sonata di Beethoven, un quartetto di Schumann, un Lied di Webern. Mai caduta la curiosità per la nuova poesia, il nuovo teatro, la nuova musica.

[Visualizza il mio profilo completo](#)

### Archivio blog

▼ 2017 (11)

▼ febbraio (6)

[Giovanni Vacca, Gli spazi della canzone. Luoghi e ...](#)

[Roma, Santa Cecilia, Il Paradiso e la Peri di Schu...](#)

[Parmenide](#)

[Accademia Filarmonica Romana, il violoncello di Mi...](#)

[American Academy in Rome: Scharoun Ensemble Bertin...](#)

[Giovanni De Cecco, Concerti di Vivaldi e Marcello ...](#)

► gennaio (5)

► 2016 (62)

► 2015 (13)

► 2014 (8)

napoletana si concentra la ricerca, lo studio, la riflessione di Giovanni Vacca in questo bellissimo, indispensabile saggio. Non si tratta di ribadire la riuscita estetica di un genere che ha avuto e ha diffusione mondiale. Si tratta di capire com'è nato, alle sollecitazioni di quale situazione sociale, economica, culturale, ideologica risponde. Non per stabilire un rapporto causale tra la situazione e la riuscita estetica, ma per capirne il carattere, comprenderne la forma - sì, la forma, perché quella e non altra, e quanto essa nasca proprio dalle condizioni sociali di chi la inventa, la esegue, la diffonde. Tanto per fare un confronto "alto": dire che la musica di Chopin nasce nel e per il salotto borghese del primo Ottocento, e in particolare nel e per il salotto francese, anzi parigino, non significa limitare la sua riuscita estetica a un fenomeno particolare, ma comprenderne la natura, analizzarne il carattere, significa anche, per esempio, che la grande sala moderna da concerto ne snatura proprio quel suo carattere intimo, discorsivo, aforistico, tipico di una musica pensata per pochi privilegiati ascoltatori. Al lato opposto oggi l'uso del microfono, da parte dei moderni cantautori e cantanti, corrisponde a un consumo che non è più di pochi intimi, ma di una grande massa di ascoltatori. Naturale che ciò finisca per incidere anche sul carattere della canzone. Si potrebbe, anzi, per paradosso, perfino sostenere che l'uso del microfono è un mezzo per mantenere alla canzone il suo carattere d'intimità, di segretezza, di rapporto confidenziale. L'assenza di un microfono obbligherebbe, infatti, il cantante a strillare per farsi sentire. Ma resta fermo un punto: la caratterizzazione storica, sociale, della canzone, ne definisce il carattere, non ne determina né ne certifica la validità estetica. Tuttavia un'analisi che prescindendo di uno degli aspetti, sarebbe condannata, sempre, come del resto è avvenuto più volte, a una comprensione parziale del fenomeno. E tanto per cominciare, una cosa sarà la canzone cantata nelle strade, un'altra quella destinata ai teatri e ai salotti. Diverse le forme, ma anche le interpretazioni. Giovanni Vacca tenta, in questo saggio, di superare proprio la dicotomia, il limite di un esame o totalmente estetico o esclusivamente storico e sociologico. Un luogo comune diffuso è che la canzone napoletana sia squisitamente "popolare", "opera di tutto un popolo", come afferma Antonio Grano[3]. Al che Vacca ribatte: "Si rovesciano i termini del problema: quella che, storicamente, fu un'operazione partita dall'alto e che riuscì a egemonizzare una forma artistica e ad espanderla con successo ad un'intera comunità inibendo modi alternativi di espressione, viene presentata come un processo storico che parte dal basso, sale la scala sociale e viene raccolto e sviluppato da artisti particolarmente sensibili e creativi". L'equivoco di una simile analisi nasce da due atteggiamenti costanti non solo tra gli ammiratori della canzone napoletana, ma anche tra gli studiosi. Il primo, "di matrice idealistica", vede nella canzone il realizzarsi di uno "spirito" napoletano. E non invece l'esito di un complesso intreccio di "rapporti sociali". Il secondo radica invece la canzone napoletana nella persistente idea di una specifica "napoletanità", quasi un'identità "biologica" dei napoletani. Il saggio racconta così la storia della canzone napoletana fino ad oggi cercando di evitare accuratamente questi atteggiamenti. E' una lettura istruttiva. Che ci confronta con i fatti - le canzoni - e non con l'ideologia che la vuole specchio fedele, quasi istintivo, "naturale", di una supposta, permanente e inconfondibile matrice popolare. Ricordo che anche Roberto De Simone protestava contro questa lettura storica. Non presentò mai la propria ricerca e ricreazione della canzone napoletana - splendidamente realizzata dalla sua Nuova Compagnia di Canto Popolare - come la forma "autentica" della canzone popolare napoletana, bensì solo come una individuale, fantasiosa reinvenzione moderna, una ricostruzione di ciò che oggi s'immagina che fosse la canzone napoletana "popolare", non un recupero filologico, bensì una sorta di antidoto alla canzone di salotto ottocentesca e alla canzone festivaliera moderna, compreso il profluvio invadente dei "neomelodici". Ma tanto meno, anche, la canzone adorata dai tenori, napoletani e no. Qualsiasi parafrasi, però, delle ricche e documentatissime analisi di Vacca ne distruggerebbe l'efficacia. Lascio perciò al lettore la scoperta, o riscoperta, di un tesoro musicale restituito alla sua verità storica. Il che non ne diminuisce affatto il valore, ma ne fa anzi se mai apprezzare con maggiore aderenza la bellezza, quando c'è, non è affatto rara, anzi sempre rinnovantesi da secolo a secolo. Basta non costruirci sopra l'ideologia dell'autentica canzone popolare. Interessantissima la ricca bibliografia, illuminante quasi quanto le pagine argomentative e descrittive del saggio. Sarebbe interessante smontare con uguale pertinacia l'idea diffusa di un supposto carattere "popolare" del melodramma italiano, che nasce invece aristocratico e si sviluppa borghese. La mistificazione, la falsa coscienza di una certa cultura italiana narcisistica e compiaciuta sono le stesse, uguali le illusioni di scoprire un'identità nazionale inesistente, uno spirito italiano immaginario. Che cos'avrebbero in comune un Rossini e un Verdi, un Donizetti e un Puccini? Lo stesso che gli autori di *O sole mio*, Giovanni Capurro ed Eduardo Di Capua nel 1898, da una parte, e di *Scalinatella*, Enzo Bonagura e Giuseppe Cioffi nel 1948, dall'altra.

Fiano Romano, 21 febbraio 2017

[1] Pasquale Ruocco, *Nun è vero, da Poeti Napoletani dal Seicento a Oggi* di Ettore De Mura, Napoli, Alberto Marotta Editore, 1966, pp. 496-7.. Citato da Vacca a pag. 112.

[2] Traggio le indicazioni da Nicola De Blasi, *Storia linguistica di Napoli*, Roma, Carocci, 2012, p.27.

[3] In *Trattato di sociologia della canzone classica napoletana*, Campobasso, Palladino, pag. 13. Citato da Vacca, insieme al commento, a pag. 16.

Publicato da Dino Villatico a 08:55 Nessun commento:

 +1 Consiglialo su Google

giovedì 16 febbraio 2017

## Roma, Santa Cecilia, Il Paradiso e la Peri di Schumann diretto da Daniele Gatti. Riflessioni.

ROMA. AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA. SALA SANTA CECILIA. ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA. STAGIONE SINFONICA. ROBERT SCHUMANN, *IL PARADISO E LA PERI*,

Direttore	Daniele Gatti
Peri	Angel Blue
Fanciulla, e soprano (Quartetto)	Regula Mühlemann
L'Angelo, e contralto (Solo)	Jennifer Johnston
Contralto (Quartetto)	Martina Mikelić
Tenore (Solo)	Brenden Tunnel
Giovinetto, e tenore	Patrick Grahl
Ganza, L'uomo, e baritono (Quartetto)	Georg Zeppenfeld
Soprani	Maria Chiara Chinoni,
Patrizia Riberti	
Contralti	Francesca Calò, Tiziana Pizzi
Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia	
Maestro del Coro	Ciro Visco

Esecuzioni: 9, 10, 11 febbraio 2017

“La mia vita è legata a questo lavoro”, dichiarò Schumann, a proposito del *Paradiso e la Peri*. Basta, del resto, ascoltare l'attacco, delicatissimo, che sembra l'inizio di un quartetto per archi, per intendere il senso intimo di questa confessione. La curva della melodia su sé stessa, come un ripiegamento della coscienza, ricorda sia l'*Adagio espressivo* della *Seconda Sinfonia* sia il *Langsam*, lento, del *Concerto per violino*. Verdi deve esserne ricordato per il *Preludio* dell'*Aida* (contrariamente a ciò che generalmente si pensa - e si scrive! - Verdi era attentissimo e assiduo lettore della musica strumentale tedesca). Affine, sia nella sinfonia sia nel Concerto, è l'intonazione dolente, il senso di un lamento inconsolabile. Il Poema, *Dichtung*, come chiama Schumann *Das Paradies und die Peri*, e non Oratorio, o Cantata, come il genere avrebbe fatto supporre, comincia con l'evocazione delle lacrime della Peri che ambisce alla redenzione dalla colpa di creatura esclusa dalla salvezza per entrare nel Paradiso e finisce con le lacrime di pentimento del Peccatore. L'andamento melodico è anche simile all'attacco del ciclo *liederistico Dichterliebe*. E' una melodia tipicamente schumanniana, che sembra mancare di baricentro, sospendersi a una cadenza armonica che non arriva o arriva in maniera assai leggera. Schumann immagina le sue melodie come respiri vocali - anche quando scrive per pianoforte! - s'innalzano e si perdono o svaniscono nelle zone acute della voce o dello strumento oppure cadono e si smarriscono nelle zone gravi, sembrano evitare la chiusura di una cadenza o quando arriva, essa è attuata leggermente, in genere con lo scivolare sulla tonica attraverso un'appoggiatura. Le trombe che annunciano la redenzione della Peri sono fiochi tocchi di esultanza che assomigliano di più a un lamento per la fine di qualcosa. Probabile che Schumann si rispecchiasse in questo bisogno di salvezza, sentito come un'uscita dalla solitudine, più che come il perdono di una colpa. O se di colpa si tratta, è la colpa della propria singolarità, dell'irripetibile e irripetibile isolamento dell'artista, del dolore di quest'angoscia di sentirsi, essere diverso da tutto il resto del mondo. Da quest'angoscia sgorgano lacrime irrimediabili. Le lacrime! Nel ciclo *Frauenliebe und -leben*, Schumann vi dedica un intero Lied. Goethe, in una poesia tarda, afferma che dalle lacrime “rinverdisce” la vita. E dunque un uomo non dovrebbe vergognarsi di piangere, perché le lacrime non sono segno di debolezza, ma di profondo senso della vita. Nella musica di Schumann s'intravedono, in trasparenza, le riflessioni di Kirkegaard, suo contemporaneo, e come lui luterano problematico, sulla “malattia mortale”, l'angoscia, la disperazione.

Ma chi è la Peri? Le culture del mai pacificato Medio Oriente, dall'Eufrate al Mediterraneo, sono un miscuglio di religioni, miti, leggende, filosofie. La civiltà umana è nata, se si bada, sulle rive di alcuni fiumi, ancora centrali nella storia del mondo: il Tigri e l'Eufrate in Mesopotamia, il Nilo in Egitto, l'Indo in India, e poi il Gange, il Fiume Giallo in Cina. Si va indietro di molti millenni, almeno dodici. Naturale che poi le culture di queste regioni assimilino questo miscuglio nel volgere dei millenni e dei secoli. C'è da farsi anzi venire le vertigini. Soprattutto quando poi oggi si ascoltano le notizie terribili che ci arrivano da quelle parti della Terra. Qualche anno fa ho visitato l'isola greca di Limnos, l'antica Lemno. Sì, Lemno, quella dove gli Achei, secondo il mito, dietro consiglio di Odisseo, Ulisse, depositarono dormiente e abbandonarono Filottete, perché non riuscivano a sopportare il lezzo della sua ferita. Sofocle ci costruisce su una mirabile tragedia, forse la sua più bella, sicuramente la più enigmatica. Etica aristocratica ed etica democratica si scontrano. Filottete, contro le ragioni degli Achei, sostenute da Odisseo, difende la propria libertà individuale di eroe solitario offeso e colpito da chi ora manovra le masse. Odisseo gli contrappone il diritto di tutti alla propria sicurezza, e dunque a liberarsi degli ostacoli che possano minacciarla. Sembra un dibattito di oggi. Sofocle non dà risposte: sa che le ragioni dell'etica e quelle della politica spesso non coincidono, vi dedicherà un'altra tragedia, la

sua ultima, l'*Edipo a Colono*. Filottete, però, si vedrà costretto a seguirlo, ma solo perché, a dirimere il conflitto, interviene una divinità, Eracle. In mezzo, testimone e insieme cavia del nuovo ordine politico, Neottolema, figlio di Achille. Il giovane ammira la morale aristocratica dell'eroe, di Filottete, ma si lascia alla fine convincere dal realismo di Odisseo, che parla per tutti: la sopravvivenza degli Achei è prioritaria rispetto alla pur nobile coscienza offesa dell'aristocratico Filottete. Ebbene, sull'isola di Limnos c'è il sito archeologico dell'antica città di Poliochni, ch'è la prima, più antica, città organizzata su suolo europeo. Anteriore a Troia. Guardando le rovine, e guardando il mare che si protende verso le coste dell'Anatolia, si è colti dalla vertigine della storia. Su quelle terre d'Oriente - questo significa Anatolia - sono passati Ittiti, Assiri, Babilonesi, Persiani, Greci, Romani, Arabi e Turchi. Nell'immenso altopiano iranico sorse Zoroastro. E un demone di Arimane è il Peri, nel mito iranico figura maschile. Dunque un "genio" del male. Ma poi arriva l'Islam, che, nella credenza popolare, associa il demone al genio, allo Jinn (ricordate Aladino e il genio della lampada, nelle *Mille e una notte?*), anzi fa del Peri iranico una creatura femminile, e lo identifica all'angelo caduto, ma pentito della sua ribellione e che ora aspira a essere redento e riaccolto nel Paradiso. Un poeta irlandese, Thomas Moore, inserisce questo mito o piuttosto questa leggenda in un lungo romanzo, *Lalla Rookh*, in persiano Lala-Rukh, del 1817, come uno dei quattro poemi cantati da un poeta iraniano, di cui la protagonista del romanzo cade innamorata. Schumann se ne entusiasma, e nacque così *Il Paradiso e la Peri*. Nelle tre prove per accedere al cielo la Peri fallisce nelle prime due, la goccia di sangue dell'eroe che muore per la libertà, il bacio mortale di due innamorati, e si redime con la terza, le lacrime di pentimento del grande peccatore. Composto, nel giro di pochi mesi nel 1843, per "persone serene", come scrive. Ma, come sempre, la serenità, per Schumann, non è un dono, bensì, come la gioia per Beethoven, il risultato di una ricerca, la conquista di un lungo e faticoso cammino di formazione. Si rifiuta, perciò, di chiamarlo oratorio, afferma che non si tratta di preghiera, di azione sacra, ma di un "genere nuovo per le sale da concerto". È un teatro mentale, dunque, come il madrigale drammatico del tardo Rinascimento. Teatro della mente, dice esplicitamente Orazio Vecchi, nell'*Amfiparnaso*: «Si mira con la mente, / do'entra per l'orecchie e non per gli occhi», scrive nel prologo Giulio Cesare Croce, l'autore del testo. In questa disposizione d'animo deve porsi anche chi ascolta *Il Paradiso e la Peri*. Ma in qualche modo tutto il teatro, o tutta la musica drammatica, di Schumann è concepita come una sorta di teatro ideale, in cui il movimento delle passioni conta più dell'azione vera e propria. Anche il *Manfred*, le *Scene dal Faust*, *Il pellegrinaggio della rosa*, e perfino la stessa *Genoveva*, che è un vero e proprio melodramma, vanno intesi in questo senso, nel senso di un "genere nuovo". Che è, insieme, un modo molto emotivo e molto intellettuale di concepire il teatro. La concezione è profondamente radicata nella tradizione del teatro tedesco, fin dal teatro barocco studiato e meravigliosamente spiegato da Walter Benjamin. Lessing e Goethe, e poi i fratelli Schlegel, non fanno che confermare questa concezione. Goethe, addirittura, la spiega nel *Prologo in teatro del Faust*, e nelle pagine dedicate all'*Amleto* nel *Wilhelm Meister*. Wagner non fa eccezione, e anzi in *Tannhäuser* e *Lohengrin* si sente più di un influsso della musica drammatica di Schumann. Taluni passi del *Paradiso e la Peri*, anzi, fanno già pensare a passi analoghi dell'*Anello del Nibelungo*. Il pensiero, l'idea, e l'emozione che ne scaturiscono, sono, in questa concezione del teatro, il vero soggetto dell'azione. Il secondo atto del *Tristano* può così riuscire statico e noioso solo a chi non coglie che nella musica si scatena un intero universo di concezioni della vita, e una profonda filosofia del mondo, sentimenti di disperazione e d'inesistenza sono il vero soggetto dell'azione. Ma era già così nel *Fidelio* di Beethoven, il grande modello che percorre e pervade tutto il teatro tedesco fino al *Wozzeck* di Berg. E forse fino a *Licht* di Stockhausen.

Naturale forma musicale di questo pensiero, e di queste emozioni, è per Schumann la canzone, il Lied, che dopo Schubert ha assimilato nella sua forma, come elemento indispensabile, anche il recitativo, che tende il più delle volte a espandersi in arioso. La musica dell'azione sembra così svolgersi come un flusso ininterrotto di idee musicali che s'intrecciano tra loro come le frasi esplicative di un ragionamento, le diverse e mutevoli sezioni di un pensiero. Tra musica e letteratura s'instaura un connubio in cui è difficile distinguere che cosa sia l'una e che cosa l'altra, o piuttosto la musica s'impadronisce delle strategie retoriche della letteratura. Non è la prima volta che ciò accade. Il melodramma, anzi, nasce proprio con questo intento. E più tardi perfino un compositore così severo, astratto - apparentemente - come Bach, si appella all'arte oratoria, alla distribuzione delle parti di un discorso per chiarire i suoi procedimenti formali: se un passo contrappuntistico sarà l'argomentazione, un passo libero, essenzialmente monodico, ne sarà la confutazione. In Schumann questo parlare delle strutture musicali si fa fondamento della forma, della costruzione della forma, mai data all'inizio una volta per tutte, ma sempre in movimento, sempre un divenire la cui conclusione spiega, all'indietro, tutto il percorso. È l'elaborazione estrema a cui giunge la costruzione della forma sonata. Se n'era avuto un primo formidabile esempio nel finale del secondo atto delle *Nozze di Figaro* di Mozart, non a caso additato da Wagner come esempio già di dramma musicale, nel senso che il dramma sta già tutto nello sviluppo musicale. Nessuno, dunque, più di Daniele Gatti, poteva penetrare la novità di una simile invenzione musicale quale quella che Schumann realizza nel *Paradiso e la Peri*. Reduce dall'esperienza di Bayreuth, e inoltre dal molto Wagner - e Berg - affrontato negli ultimi anni, questo Schumann sembra riscoperto. A Santa Cecilia *Il Paradiso e la Peri* è stato preceduto dall'esperienza entusiasmante delle sinfonie: gli anni sono più o meno quelli. E tanto l'interpretazione delle sinfonie quanto il "nuovo genere" di teatro musicale da concerto hanno dimostrato, se ancora ce ne fosse bisogno, che Schumann sapeva scrivere per orchestra, e molto bene. Ripeto: basterebbe l'attacco quartettistico di questo oratorio che non è oratorio, come l'orchestra non è un'orchestra "romantica" come il pubblico se l'aspetterebbe, bensì un'orchestra che sa assumersi le

disposizione di un complesso da camera. Wagner ne saprà trarre la lezione giusta, soprattutto nel *Tristano*. Elemento ineliminabile di questa costruzione è la scrittura perennemente contrappuntistica. Sotto la direzione di Gatti la trasparenza di questa scrittura esce sublimata. Splendidi tutti gli interpreti, la Peri di Angel Blue, l'Angelo di Jennifer Johnston, la Fanciulla di Regula Mühlemann, il contralto Martina Mikelić, Georg Zeppenfeld terrifico Grazna e sublime Baritono nel Finale, Patrick Grahl, delicato Giovinetto, il tenore Brenden Gunnell. Ottime le quattro voci soliste del Coro: Maria Chiara Chizzoni e Patrizia Roberti, soprani; Francesca Calò e Tiziana Pizzi, contralti. Luminosa la prestazione dell'Orchestra e del Coro dell'Accademia di Santa Cecilia, splendidamente preparato da Ciro Visco. Successo trionfale per tutti, com'era giusto. Aspettiamo, ora, le altre musiche drammatiche di Schumann. *Le scene dal Faust*, *Il pellegrinaggio della Rosa*, il *Manfred*. E anche il *Requiem per Mignon*, che è, anch'esso, una sorta di teatro sublimato.

Fiano Romano, 16 febbraio 2017

Publicato da Dino Villatico a 03:51 Nessun commento:

 +2 Consiglialo su Google

martedì 14 febbraio 2017

## Parmenide

### PARMENIDE

ΦΕΡΣΕΦΟΝΗΣ ΑΙΔΟΥ  
DI PERSEFONE E ADE

Iscrizione ritrovata tra i resti di un tempio della Magna Grecia presso l'antica Elea, oggi Casal Velino

“Solo podemos ver aquello que hemos perdido. El resto, lo que creemos tener, es invisible. Incomprensible”.

Miquel Àngel Hernández, *El instante de peligro*, pag. 135

“Possiamo vedere solo quello che abbiamo perduto. Il resto, ciò che crediamo di possedere, è invisibile. Incomprensibile”.

Miquel Àngel Hernández, *L'istante di pericolo*, pag. 135 dell'ed. spagnola

1.

Dalla porta di casa mai nessuna  
strada mi condurrà fino alla soglia  
che socchiude la vista sulle cose,  
nessuna la natura delle cose,  
nessuna che m'inoltri oltre le cose.  
Ciò che non è non è, non devo dire  
che è. Ma ciò che è, quale parola  
potrà dirlo? L'olivo c'è, qua fuori,  
da potare; la siepe che alta e verde  
fino alla strada stende le sue foglie;  
fanno festa gli uccelli tra le canne  
che s'alzano dal pozzo; i ringospermi  
s'intrecciano sinuosi, tra le grate  
che cingono il giardino; verso sera  
volteggiano sul tetto i pipistrelli.  
Guardo, presso il Soratte, tramontare  
sull'orizzonte il sole. Mi riposo  
dall'inerzia di un lungo divagare  
tra libri, carte, e desktop di computer.  
Niente di ciò che guardo e scruto, resta  
negli occhi uguale, niente dei ricordi  
che sbiadiscono, niente delle cose  
che ho già guardato e delle loro forme.  
Tutto si trascolora, tutto sembra  
muoversi e trasmigrare da un momento  
all'altro dello sguardo, farsi spazio,  
e infiltrarsi da un punto a un altro punto  
del cervello, come aspidi rabbioso,  
e trasformarsi, pungermi, addentarmi,

finché ne sprizzi il sangue dei pensieri,  
si spolpi la carcassa dei ricordi;  
avverto, non so come, non so dove,  
di cambiare, ma guardo il mio giardino,  
e non ricordo i miei pensieri, quando  
mi cadde il primo sguardo sugli olivi;  
d'altro mi venne, più antico giardino,  
rimorso: ma sentirmelo sfumato,  
o, più selvaggiamente, senza scampo  
scomparso, mi scurisce la memoria.  
Mi soffermo ai profili del ricordo.  
E guardo le mie mani, se seduto,  
sul banco di birraio, sotto il tetto,  
davanti alla mia porta, bevo lento  
un bicchiere di vino: più non sono  
le stesse, che anni prima, sul mio Bechstein,  
suonavano Chopin. Nemmeno sono  
più quelle che staccavano le noci  
dall'albero, tiravano dal sorbo  
i frutti bruni che mangiavo senza  
lavarli, o dal susino, nel pollaio,  
le dolci prugne nere. Tutto questo  
non ce l'ho più, non c'è, qualche parola  
può risarcirne la presente assenza,  
ma il groppo di materia che non vedo,  
e che m'ingombra denso la memoria,  
l'ammasso informe che l'inesistenza  
mi scaglia contro il **tempo** nel cervello,  
con quale affermazione riscattarlo,  
quale copula me ne definisce  
la sostanza, una se mai ne sopravvive,  
in questo evaporato cataclisma  
degli affetti, se ho un corpo esacerbato  
dal mio caparbio ispezionarne il vuoto  
che resta, dopo che ho scavato il tempo?  
Di quale spazio, inoltre, e quale tempo,  
è la piccola aiuola che mi contiene?  
Quale mondo, di quale sterminato  
universo, la sfera che trascorre  
da un punto all'altro, in mezzo a questo  
spreco di spazio ? e gli esseri di un giorno  
che noi siamo, lo abiteremmo soli?  
Dal punto in cui la prima volta esplose  
la polvere del cosmo, o prima solo  
di un'altra serie innumere di volte,  
quale misura il tempo da quel punto?  
o senza inizio e senza fine, d'ogni  
cosa l'inizio e la sua fine? e senza moto,  
e senza tempo, l'essere che vive  
solo del suo presente, tolto al ciclo  
dei viventi che nascono soltanto  
per morire? la vita non sarebbe  
che un'eccezione all'increato, muto,  
illacrimato stare del silenzio?  
E tutto sta, tranne la mia paura,  
tranne questo perenne interminato  
vortice dentro cui scagliato resta  
l'interrogarmi sempre inascoltato.  
Leggo versi, ne scrivo ancora, versi  
che vorrebbero dire un mio distacco,  
qualche distanza dalla vita. Sento  
invece più furiosi perseguirmi,  
aggrapparsi a quel poco che mi resta  
di giudizio, un bisogno ed una voglia  
di spremere contatti, con me stesso,  
con gli altri, con le cose, e tuttavia  
gl'inutili, scarabocchiati gesti  
che segno sulla pagina, più volte  
li leggo, li ripeto, a voce bassa,  
e, tra di me, me ne vergogno, versi  
che questo mio registrano distacco,  
ma me lo diluiscono tra voci  
di frivola mestizia. Me ne sento  
cambiato, da quel tempo. E che parola  
il cambiamento mi pronuncerebbe  
se sillabare la separazione  
non può nessuna voce? Sono un altro.

Niente resta quel sé di ciò che era,  
niente persiste, o sta nel tempo, come  
mi piacerebbe ricordarlo. Niente,  
nemmeno nel ricordo. Niente resta  
sé stesso: svaporarne percepisco  
l'essenza prima ancora di toccare  
l'aria in cui mi credevo di poterla  
racchiudere: invisibile frammento  
di tutti gl'incompiuti desideri,  
se ne disperde opaca, se ne svuota  
l'immagine. Ne avesse un'illusione  
chi sa promesso una riscossa, male  
ne sentirò, più che il concetto, sempre  
sfuggirmene la presa, il desiderio  
di riagguantarla. Si è perduta. E perdo  
anche di me l'immagine scampata  
alla ruspa che appiana le illusioni.  
In un bivio separano il cammino,  
le strade del ricordo e del presente,  
da una parte l'origine, dall'altra  
la fine, l'Oriente e l'Occidente,  
il sole che dal Tevere s'innalza,  
e che tramonta accanto all'ingobbito  
profilo del Soratte: il punto, sembra,  
della nascita e quello, non ancora  
da me vissuto, della fine. In mezzo,  
il passo che non sa, non può tornare  
indietro, ma dissoda per un'orma  
stabile il suo terreno. E sempre invano!  
Permane ciò che avanza, si esaurisce  
ciò che non cambia, il tempo che s'arresta,  
la memoria che fissa il proprio blocco,  
l'immagine fermata che non scorre,  
il film che s'interrompe. Il buio, forse,  
ma che nessuno vede o può vedere.  
Quali cavalle, qui, mi condurranno,  
mia vecchia, inascoltata, estinta voce,  
fino alle porte del mio desiderio,  
se il desiderio mi sarà sottratto?  
Scesa la notte sul giardino, stretti  
i pipistrelli nelle loro tane,  
spente le stelle dalle troppe luci  
della terra, che maschera, mio canto,  
indosserà lo sguardo, se più vivo  
mi sembrerà di un satiro il sorriso,  
più attuale la voce che ho zittito?  
O deridermi Pan tra questi boschi  
potrebbe ancora? Vecchie forme, vecchie  
divinità mi appaiono tra i campi.  
O sono i miei pensieri che tra frasche,  
fruscio di rami, liquidi riflessi,  
volteggiano nell'aria della sera?  
Ma non più forti della mia paura.  
Permanenza, dove non c'è che l'onda  
di un fiume? Per due volte non mi è dato  
nella stessa acqua immergermi che scorre.  
Ma se m'aggrappo al buio che m'inghiotte,  
luce delle passate ore del giorno  
potrebbe risarcirmene un ricordo?  
Mi corrode l'ormai trascorsa gioia,  
né mi morde il furore dei perdenti,  
che m'insultano, i ripetuti assalti.  
Resto inerte. Mi attacca e mi ferisce  
l'inesistenza del domani. Guardo  
nell'attimo presente il punto in cui  
sono e non sono. Passo dal momento  
che s'accende al momento che scompare.  
Ma la storia di quel che fui e la storia  
che mi resta, se resta, non esiste.  
La strada si divarica tra quella  
che guarda oltre gli olivi al nuovo sole  
e quella che lo vede tramontare.  
Posso entrambe percorrerle, pensarle,  
e pensandole, dirle, raccontarle.  
Ma le ricostruisco, e le percorro,  
solo nel mio pensiero che le pensa.  
E crederò che dico, che racconto,

ciò che prima di dirlo, qui non c'era,  
 e non c'era sul foglio la parola  
 che gli dà forma? o sappia ricordarlo?  
 C'è differenza? Navigo tra il niente  
 del ricordo e quell'altro immenso niente  
 in cui per sempre naufraga il ricordo.

2.

Ma se questa è la soglia oltre la quale  
 non si avventura il piede, perché Notte  
 lo ingoierebbe, e ritrovata vampa  
 m'illumina quaggiù del Giorno, vado  
 per i noti sentieri delle cose,  
 ragguaglio l'alternarsi delle stelle  
 nel cielo, il separarsi della luce  
 dal buio, lo strisciare dei ramari  
 tra i cespugli di bosso, lo squittire  
 dei ratti tra gli steli dell'alloro,  
 il volo degli storni tra gli ulivi,  
 tutto questo lo vedo, lo racconto;  
 ma se mi guardo indietro, una per una  
 risillabare le stagioni estinte  
 come potrò, restituirle all'oggi,  
 toccarne come l'erba la freschezza,  
 annusarne l'odore che persiste?  
 Sembra un istante immobile l'ammasso  
 dei giorni depennati: se ne fisso  
 lo svanire, l'immagine mi resta  
 impressa sulla retina. Non sono  
 davvero dileguate le figure  
 che assediano ossessive il mio presente.  
 Niente devasta la mia vista, quanto  
 quel niente che si ammucchia nel cervello.  
 Ma poi: che resta dei trascorsi giorni  
 di bambino? di quando negli stagni  
 inseguivo le rane fuggitive?  
 che resta delle spiagge sterminate  
 dell'Atlantico, quando l'una dietro  
 l'altra guardavo le lunghe onde bianche  
 gonfiarsi, accavallarsi e poi disfarsi?  
 Che resta dei cavalli sulle strade  
 sterrate di montagna, e giù lontano,  
 la deserta distesa della Pampa?  
 che resta di quel me, che si turbava  
 a guardare nel lago i corpi nudi  
 dei ragazzi, e sfidava il salto ardito  
 dei tuffi con lo sguardo, si arrendeva  
 deluso alla distanza del mio cupo  
 concupirli? Che resta, nel presente,  
 di quel me che non sono, ma che forma  
 non ebbe mai se non di fantasia?  
 Che resta dei bei corpi accarezzati,  
 che ora intorno non vedo più? che resta  
 del grido trattenuto, quando l'aria  
 sentivo tolta in volo sotto i piedi?  
 che mi resta dell'acqua di quei giochi,  
 se la voce dei tanti giocatori  
 mi scompare perfino nel ricordo?  
 Il tempo stesso che trascorre, tempo  
 m'è forse solo nella mia memoria.  
 Accade e passa, e quando passa è niente.  
 Fuori di me la consistenza inerte  
 degli oggetti, degli alberi, del fiume,  
 che nostalgia bandiscono e rimorso.  
 Un bandolo, chi sa, potrebbe ancora  
 di qualche fuga, qualche scappatoia,  
 l'invocato silenzio ritornarmi,  
 che me ne spenga i suoni. Forse allora  
 mi si spalancherebbe la parola  
 in cui è naufragata la voglia  
 di ciò che sono. Ma non altro, niente  
 che oltrepassi la voglia, mi rassodi  
 l'evanescente idea di ciò che sono.  
 E solo un'apparenza apparirebbe  
 fuori di me ciò che mi sembra cosa.  
 Ma tuttavia, se a dirla scomparisse



l'evanescenza, e mi restituisse  
un punto, un passo in cui sostare il piede,  
fermare l'occhio, e confortarmi, quale  
nella parola il nodo che la dice?  
una sostanza mi restituirebbe  
a quel niente che resta tra le dita?  
Cercherei di me stesso, se non il groppo,  
almeno l'ombra di un'immaginaria  
permanenza? o m'illude, senza scampo,  
la fantasia che inventa una materia  
oltre la morte. Di che cosa vita,  
se no, sarebbe la sopravvivenza?  
Ma non di me, anche se solo voglio  
da me guardarlo, ha voglia di occuparsi  
il mondo. Ruoterebbe intorno al Sole,  
lo stesso, anche senza di me. Risposte  
chiedermi alle domande non riguarda  
che me. Se è un niente che m'assedia, un niente  
anche sarà la mia sostanza, un niente  
che non è stato, che mi parve cosa,  
solo perché ne parlo, ma la cosa  
insieme a me scomparirà, né danno  
parrà il congedo, se il mio fiato solo  
potrò senza più lacrime arrestarlo:  
il démons che m'indica la via  
saprà segnarmi il punto della sosta.

Fiano Romano, 30 gennaio - 12 febbraio 2017

Publicato da Dino Villatico a 01:54 Nessun commento:

+1 Consiglialo su Google

Home page Post più vecchi

Iscriviti a: [Post \(Atom\)](#)

Modello Semplice. Powered by [Blogger](#).