

Manuele Marinoni

Angelo Conti e la metafisica del suono

Musica ed estetica nella cultura europea tra Otto e Novecento

[...] tutte le idee sono affini.

L'Air de Famille

la si chiama analogia

Novalis, *Fr.* II-540

Tra i codici più seducenti della ricerca etnomusicologica contemporanea rientrano pienamente quelli dei capitoli centrali di *Pietre che cantano* di Marius Schneider.¹ Essi propongono la validità di un linguaggio del *Kosmos*: una sillabazione della materia che senza tempo non può che dirsi evanescente. Esiste così un principio assoluto che accomuna pratiche religiose, elaborazioni del tempo e della memoria, e percorsi conoscitivi: la dimensione sonora.² Il legame tra mito e musica è ormai chiave imprescindibile per esplorare precisi ordigni semantici e orizzonti di senso; lo hanno ampiamente mostrato sia l'antropologia strutturalistica sia le ricerche di estetica musicale nel corso del Novecento.

Ma che alla costruzione delle sintassi mitiche fosse necessario l'appello al suono, al ritmo e quindi alla musica, era nozione ben nota già alla più alta tradizione tardo-romantica. E non si trattava esclusivamente di ricerche filologiche, ma anche di progetti e prospettive, per la formulazione di nuove ragioni del mondo e della Natura. Da qui la nascita di metafisiche del silenzio, estetiche della musica, nuove educazioni all'ascolto, geometrie uditive, ecc. che portarono ad un vero e proprio organigramma di effetti interiori e conturbanti.

Questi argomenti sono però una parte ben precisa di una più ampia prospettiva propria della critica musicale tardo ottocentesca/primo novecentesca. Vedremo nelle prossime pagine come la voce musicologica di Angelo Conti si sia fatta portatrice di plurime tracce culturali; se da un lato vige la ricchezza semantica dell'estetica tardo-romantica, con al suo vertice la metafisica novalisiana e quella di Schopenhauer, dall'altro non fu silente l'influenza della più agguerrita macchina positivista, il cui centro motore fu la «Rivista Musicale Italiana».³ Questo intrecciarsi di correnti e

¹ Cfr. M. Schneider, *Pietre che cantano* [1976], Milano, SE, 2005 (cfr. in particolare il suggestivo e denso capitolo *Della natura del suono*).

² È ben noto che tra Otto e Novecento si impostano nuovi registri e nuove grammatiche relativi ai codici della ricezione sonora e dell'ascolto (oltre che dello spazio e del tempo, come ci ha insegnato Stephen Kern). Per un quadro unitario ed efficace cfr. E. Lisciani Petrini, *Risonanze. Ascolto Corpo Mondo*, Milano, Mimesis, 2006. Per questioni più vicine alla composizione musicale cfr. il classico C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, München, Laaber, 1988. Anche per il rapporto letteratura-musica nel periodo in questione la bibliografia è ormai ricchissima, mi limito dunque a rimandare ai due volumi di A. Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000 e *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

³ Per capire i sistemi scientifici propri della critica musicologia della «Rivista Musicale Italiana» è bene pensare all'orizzonte nazionale entro cui si sviluppa la stampa periodica dedicata a temi musicali; cfr. per il contesto M. Capra, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in AA.VV., *La divulgazione musicale in Italia oggi*, A. Rigolli (a cura di), Torino, EDT, 2005, pp. 63-85. Sulla rivista stessa cfr. l'Introduzione di L. Pestalozza a *La Rassegna*

tendenze vale anche per altri aspetti della competenza estetica di Conti; ma ci limiteremo qui a delineare alcuni paradigmi culturali profondi, storicizzabili, e definibili, partendo dalle riflessioni lasciate principalmente nella *Beata riva. Trattato dell'oblio*⁴ e nei saggi raccolti in *Dopo il canto delle sirene*.⁵ L'attività critica di Conti è attestata già durante il periodo della prima collaborazione alla «Tribuna», verso la metà degli anni '80. Di questa produzione mi limito a tracciare una breve sintesi, rimandando alle già definitive analisi di Giorgio Zanetti.⁶ Tra i primissimi interventi ricordo, già firmato *Doctor Mysticus*, dell'aprile 1887, *L'arte a Roma. A proposito dell'Otello*; si tratta della recensione all'*Otello* messo in scena al Costanzi di Roma il 16 aprile '87, diretto da Franco Faccio. Del 1890, sempre sulla «Tribuna» (14 ottobre), è, all'interno della serie *Cronaca d'arte*, l'articolo «*Amleto*» e «*Re Lear*». Il 4 aprile 1891, recensisce *La Pellegrina* di Filippo Clementi (compositore che torna più volte fra gli interessi contiani). Ricordo, inoltre, sulla «Tribuna illustrata», il 29 marzo 1891, in questo caso nella sezione *Musica e musicisti*, *Per l'«Herat» di Leonardi*. Singolare figura di compositore e matematico, Antonio Leonardi fu autore (sia dei libretti che delle musiche), oltre che dei delicati *Idylle pour piano. Réveil des fleurs*, di alcuni interessanti poemi lirici sinfonici che attirarono anche l'attenzione di d'Annunzio. In Conti fu perennemente vivo l'interesse, come vedremo, per il rapporto tra musica e scienza (distribuita tra matematica e fisica), a partire dagli insegnamenti di Pietro Blaserna.⁷ Proseguiamo con la breve rassegna. Tra il 1889 e il 1891 l'estetologo pubblica sul «Carro di Tespi» quattro articoli di argomento letterario e musicale: *Shakespeariana*, *Falstaff*, *Filippo Clementi* e *Shakespeare e Bacone*. L'impegno come recensore prosegue, e la rosa dei nomi, tra compositori, musicisti e critici, già evidenzia una precisa direzione culturale. Clementi, per esempio, che come autore non ebbe molto successo, si dedicò già dal 1881 alla ricerca estetica del linguaggio musicale, pubblicando per la Tipografia di Roma, un singolare libretto dal titolo *Il linguaggio dei suoni belliniani e wagneristi*. All'interno del fervido dibattito fra nazionalisti e filo-wagneriani, l'analisi di Clementi risulta alquanto innovativa e, per certi aspetti, provocatoria, dato che allude a un principio di familiarità fra la tecnica compositiva di Bellini e le audaci

musicale, Id. (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1966. A livello Europeo l'Ottocento registra una forte intesa fra scienze musicali, ricerca estetica e musicologia *tout court*; per questi temi cfr. A. Serravezza, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1996.

⁴ A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, P. Gibellini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2000; cfr. anche le edizioni moderne: Id., *Giorgione*, R. Ricorda (a cura di), Novi Ligure, Città del Silenzio, 2007 e Id., *Leonardo pittore*, R. Ricorda (a cura di), Padova, Programma, 1990. Di Ricorda cfr. la bella monografia *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993. Molti altri documenti contiani importanti si leggono in G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino* [1979], Venezia, Marsilio, 2002 e (i testi critici di Conti dedicati all'opera dannunziana) Id., *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp. 131-206.

⁵ Id., *Dopo il canto delle Sirene*, Napoli, Ricciardi, 1911.

⁶ Cfr. G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1996; Id., *Angelo Conti e la visione moderna del sublime*, in Id., *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, Roma, Carocci, 1999, pp. 61-99.

⁷ Il riferimento diretto è a P. Blaserna, *La teoria del suono nei suoi rapporti colla musica*, Milano, Fratelli Dumolard, 1875. Ho approfondito la questione nel mio *Angelo Conti e la questione delle «forme». Lo stile della luce e del suono*, in AA.VV., *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, M. Graziani (a cura di), Firenze, FUP, 2016 (in corso di stampa).

scenografia foniche di Wagner. Degli esiti di questa suggestiva lettura si ricorderà Luigi Torchi nelle pagine del suo celebre studio dedicato al musicista tedesco. Per la storia della cultura che accomuna Conti alla particolare e misteriosa schiera dei «Nobili Spiriti», di cui Diego Angeli fu il supremo cronista,⁸ è sicuramente da ricordare l'articolo *Concerti romani in via Belsiana*, comparso sul «Capitan Fracassa» il 13 dicembre 1890. Tutto schopenhaueriano e neo-romantico è l'incontro degli artisti, tra scrittori, pittori e compositori, riuniti nei concerti di via Belsiana, spesso governati dalla seducente musica filo-germanica di Alessandro Costa. Come i già citati Clementi, Torchi, Placci, anche Costa si asservì alla confessione wagneriana, entrando persino in conflitto con l'allora intransigente Flores d'Arcais a proposito della condizione reale della musica contemporanea (la polemica sfociò anche in riserve personali). Proprio in via Belsiana, Costa diede vita a una ripresa più che archeologica della musica sei-settecentesca italiana, ma ancora prima europea (grazie soprattutto a una caratteristica lettura della metafisica della musica di Schopenhauer su cui tornerò per Conti):⁹ da Beethoven a Palestrina, sino alla centrale riproposizione di Bach.¹⁰ Sono tutti dati assai noti, ma credo essenziale doverli sommariamente riproporre per capire alcune minime coordinate preliminari alla discussione successiva sugli esiti estetici della musicologia contiana.

Concludiamo con lo spoglio. Il nucleo più nutrito di articoli e saggi di Conti di carattere musicale comparve sulle pagine del «Marzocco». E nutrito non solo quantitativamente, ma anche di vari e diversificati argomenti: si passa dalle importanti ricerche sulla musica antica, quella della tragedia, con rilievi significativi su senso e pratica del *Ritmo*, come ordine del *Kosmos* ma anche come scrittura della ricezione corporea; sino alle fondamentali pagine wagneriane su suono, silenzio e parola musicale. Si tratta degli scritti poi quasi totalmente raccolti nel *Canto delle sirene*. E partiremo da qui per delimitare alcuni paradigmi del senso estetico contiano.

Ma da subito vorrei precisare un dato, già, in parte, enucleato dalla più attenta critica, da tener sempre presente, e che vorrei si potesse collocare in un discorso di ontologia delle percezioni, di destino del reale e dell'immagine, ancor prima che in un discorso, naturalmente vicinissimo, esclusivamente estetico e storico-culturale: il suono è essenza non solo di un linguaggio alto e assoluto, capacità di un indice irriducibile di verità, e così di performatività, ma anche del reale prossimo, della coscienza cromatica, del paesaggio, così come del *nostos* che trascina gli esiti ultimi di una tragedia ancora da consumare, e che risiede, pragmaticamente, nel corpo delle rovine e dei musei. Unendo suono e immagine (nelle forme di luce e colore), Conti porta avanti un discorso di ontologia musicale che già in età pre-romantica si era radicato, con Frans Hemsterhuis, Novalis, Wackenroder, nell'idea di una transitorietà ontica del sonoro, passando per il sentimentalismo onirico e magico di Ernest Hello e

⁸ Cfr. D. Angeli, *Le cronache del caffè greco*, S. Stringini (a cura di), Roma, Bulzoni, 2001.

⁹ Tra le fonti ricordo l'importanza (anche per la conoscenza di Nietzsche) del più volte citato saggio di A. Tari, *Sull'essenza della musica secondo Schopenhauer e i wagneriani*, in «Archivio musicale» 1882, pp. 327-337.

¹⁰ Molti dati storico-culturali si leggono in M. Porena, *Roma capitale nel decennio della sua adolescenza (1880-1890)*, premessa di P. P. Trompeo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957.

terminando con le diagnosi psicopatologiche del *type auditiv* di Théodule Ribot¹¹. Come vedremo, la ricerca risulta molto complessa soprattutto per un problema di tensioni culturali: Conti, fedele a certo neoplatonismo romano, accolse anche gli esiti delle ricerche positivistiche e così della nascente psicologia sperimentale. Un orizzonte che, per altre vie, per altre comprensioni, e soprattutto per altri usi, passò anche per d'Annunzio.¹²

Punto di partenza imprescindibile: il discorso onto-musicale di Novalis. È ben noto, nel sistema del filosofo del *Fiore azzurro*, il rapporto diretto e consequenziale fra «condizione mistica», «metamorfosi» e «rottura della forma». La comunicazione della materia si trasmette nei sintomi analogici di una prassi conoscitiva e simbolica allo stesso tempo; «ogni analogia è simbolica» scrive Novalis in un celebre frammento (II, 551).¹³ Da qui viene scandendosi un dei punti più importanti di tutta l'estetica della musica novalisiana: il principio di «indeterminatezza», lo *charme*, l'ineffabile direbbe Jankélévitch, della comunicazione sonora; il dettato di una matematica cosmica da cui si originano le vibrazioni della più profonda *Stimmung*. Sappiamo, per esempio dagli attenti studi di Giampiero Moretti,¹⁴ quanta importanza abbia avuto il neoplatonismo nella formazione culturale e filosofica di Novalis. Per questi principi musicali aggiungerei anche l'influenza del *De musica* di Sant'Agostino.¹⁵ Quest'opera non ebbe peso solo nella formazione della coscienza musicale romantica, e proto-romantica, ma anche nella cultura dell'estetismo europeo tardo ottocentesco. Per restare in ambito musicologico è bene ricordare, ad esempio, l'impegno di Georges-Louis Houdard, acuto studioso di musica medievale, in particolare delle cantilene gregoriane, che dalle pagine della «Revue Musicale» diffondeva molte notizie sullo spirito ritmico della sonorità attraverso le notazioni neumatiche; alcuni importanti risultati (che scatenarono anche interessanti discussioni persino sulla «Nuova Musica»,¹⁶ rivista italiana vissuta tra il 1896 e il 1919) della ricerca di Houdard si leggono in *Le Rythme du chant dit grégorien d'après la*

¹¹ I risultati della ricerca ribotiana, discussi nelle *Maladies de la mémoire* (1881) e in un articolo pubblicato sulla «Revue Philosophique» nel 1891 (32, pp. 376-388; titolato *Enquête sur les idées générales*), poi ripresi nell'*Essai sur l'imagination créatrice* (1900), conducono all'identificazione di tre categorie di rappresentazione che, nei singoli individui, all'interno dei *types intellectuels* (importante anche il carattere malinconico dei *types affectifs*), di volta in volta, prevalgono: *type visuel*, *type auditiv* e *type moteur*. Per il contesto generale cfr. il recente AA.VV., *Music and the nerves (1700-1900)*, J. Kennaway (a cura di), New York, Palgrave Macmillan, 2014 e S. Nicolas, *Théodule Ribot (1839-1917). Philosophe breton fondateur de la psychologie française*, Paris, Harmattan, 2005.

¹² Mi permetto di rimandare al mio *D'Annunzio e le semantiche dell'«acustica notturna». Letture del 'suono' dalla «Contemplazione della morte» al «Libro Segreto»*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2016, pp. 39-58.

¹³ Cito tra parentesi il numero del frammento; per l'edizione cfr. Novalis, *Opera filosofica*, G. Moretti (a cura di), Torino, Einaudi, 1993.

¹⁴ G. Moretti, *L'estetica di Novalis. Analogia e principio poetico nella profezia romantica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991; cfr. anche il suo recentissimo *Novalis. Pensiero, poesia, romanzo*, Brescia, Morcelliana, 2016.

¹⁵ Il testo si legge in Agostino, *La musica*, in Id., *Tutti i dialoghi*, G. Catapano (a cura di), Milano, Bompiani, 2006, pp. 1231-1652. Per una lettura dei problemi musicali nell'estensione della metafisica agostiniana cfr. M. Bettetini, *Musica tra cielo e terra: lettura del De musica di Agostino d'Ipponia*, in AA.VV., *La musica nel pensiero medievale*, L. Mauro (a cura di), Ravenna, Longo, 2001, pp. 103-122.

¹⁶ Cito l'esempio di questa rivista per due motivi essenziali: anzitutto per la complessa contraddittorietà dei codici culturali che la contraddistinguono, a una forte matrice anti-romantica si alternano alcune significative riprese; e inoltre perché testata giornalistica che ha diffuso non poco sia il verbo wagneriano sia quello di Debussy (ricordo, per esempio, un lungo articolo di Edgardo Del Valle de Paz, *Un grande artista: Claude Debussy*, edito in tre puntate da aprile-maggio 1918 a febbraio 1919). Per l'orizzonte culturale cfr. F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982.

notation neumatique, Paris, Fischbacher, 1899. Il nome di Houdard va dunque accostato a quello dei già individuati interlocutori di Conti per quanto riguarda le ricerche sulla ritmica antica.¹⁷

Sino a qui si incontrano più punti del discorso già accennati: il principio musicale connesso al ritmo e quindi alla conoscenza aritmetica; la capacità di affrontare una comprensione del tessuto musicale mediante una precisa idea di «scientia bene movendi» (Agostino); e, per finire in soli tre punti un discorso ben più ampio, l'idea di un organigramma cosmico il cui tessuto sostanziale è scandito da una ritmica ineffabile. Soprattutto i libri dal II al V del *De musica* agostiniano affrontano quest'ultima tematica, indicando nell'uomo un'abilità connaturata nel suo stesso essere, ossia la ricezione della misura (il *modus*). E quando Agostino parla del «ritmo», non intende solo riferirsi alla costruzione musicale, anzi fa proprio riferimento ai suoni della natura, e con essi alla voce umana. Si tratta di un'attenzione alla modulazione che rientra nel più ampio processo di ordine che sottende l'universo.

A questo punto possiamo leggere alcune riflessioni di Conti lasciate nell'articolo *Il ritmo della musica* che troviamo come undicesimo paragrafo del capitolo *Idee fondamentali* di *Dopo il canto delle sirene*. Ad immagini, come sempre in Conti, fortemente cariche di *pathos* figurativo (e letterario) s'alternano riflessioni estetiche:

Ogni suono, ogni onda di suoni ha la virtù di chiamare il nostro spirito, di risvegliarlo e di fargli sentire l'identità fra la sua stessa vita e la vita delle cose; ogni suono, ogni onda di suoni chiama la parte più profonda del nostro essere; e nell'intervallo fra l'una e l'altra onda di suoni gli fa sentire la voce del silenzio.¹⁸

Mentre nei paragrafi della *Beata riva* il ritmo è discusso nelle sue forme storiche, nei processi di un'archeologia del suono e quindi del senso tragico, a partire dall'epoca ellenica, qui il problema è di natura puramente ontologica ed estetica (fatta eccezione per il riferimento alle teorie di Westphal e di Schmidt in uno degli ultimi paragrafi).¹⁹ Non si tratta per Conti di rinvenire le origini del senso ritmico, bensì di definire il sostrato, quasi noumenico, del *movimento* in arte.²⁰

¹⁷ Ne ha lungamente discusso G. Zanetti, *Estetismo e modernità*, cit., pp. 208-212. Sui problemi di ricerca filologica e storica del ritmo cfr. W. Seidel, *Il ritmo* [1976], Bologna, Il Mulino, 1987. Sulla tradizione musicale romantica cfr. il sempre magnetico e densissimo Ch. Rosen, *La generazione romantica* [1995], Milano, Adelphi, 2005 (che discute, soprattutto in chiave musicologica e compositiva, anche di problemi ritmici).

¹⁸ A. Conti, *Dopo il canto delle sirene*, cit., p. 55.

¹⁹ Id., *La beata riva*, cit., pp. 69 ss.

²⁰ All'interno del complesso tema del movimento, nelle discussioni estetiche tardo ottocentesche, mi limito a riprendere un appunto tratto dalla psicologia sperimentale più attenta alla formazione di immagini. Con l'idea, appunto, centrale di movimento, Ribot specifica che: «Après les représentations visuelles, celles de mouvement: le clocher *troue* l'horizon, le mont *crève* la nue, le mont se *soulève* et regarde [...] le vent *fouette* avec la cascade le rocher tout en pleurs, l'épine est la plante *exaspérée*; et ainsi sans fin»; T. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, p. 157. Questo dato è un ottimo spunto per ricordare l'idea di «museo sonoro» di Conti, sulla scorta di Benjamin Ives Gilman. Un progetto che realizzerebbe, plasticamente, l'idea dell'affinità delle arti, specie del movimento dei colori e della simultaneità delle immagini di cui ripetutamente il critico parla, con le figurazioni sonore (se ne traggono esperimenti *in nuce* già, per esempio, nelle pagine del *Giorgione* e di *Sul fiume del tempo*). Cfr. B. Ives Gilman, *Museum ideals of purpose and method*, Cambridge, Harvard University Press, 1923.

Fermiamoci così sul ruolo centrale del silenzio nella costruzione del ritmo. Sull'idea del vuoto sonoro che precede la formazione dei suoni è stato scritto molto; e subito è stato fatto il nome di Novalis. Ma in questo caso si tratta di inquadrare, ancora più a fondo, un fattore dialettico nella processualità della riflessione contiana: il «silenzio» non è solo alternativa al suono, possibilità semantica e ontica dell'irrompere di un altro da sé (il tal caso altro dal silenzio), ma è anche elemento negativo di una emblematica *Aufhebung* applicata alla sinossi dei suoni. E anche questa discende direttamente da Novalis: leggiamo infatti nel *Frammento* 1710: «tutto ciò che è visibile è attaccato all'invisibile, l'udibile al non udibile, il sensibile al non sensibile. Forse il pensabile all'impensabile». La dicotomia è tra silenzio e materia. Se il ritmo è presenza costante e sostanziale a tutto il movimento, il silenzio è la parte essenziale della materia; ciò che rende possibile «la vita»: prosegue Conti indicando che «cessano nelle pause i suoni, tacciono i rumori dell'esistenza e appare il silenzio della vita».²¹

Questa distinzione, prettamente ontologica, tra significato del ritmo e ruolo del silenzio è precisata poco oltre, quando si afferma l'idea che «il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni».²²

E ancora a proposito del ritmo, tra i materiali preparatori della *Beata riva*, in un appunto datato «Venezia settembre 1896», leggiamo che esso è «l'elemento musicale contenuto nella forma artistica. Ha una base fisica, ma è d'essenza metafisica.

Dall'architettura sino alla parola svolge la sua profonda significazione ed è l'eco fedele e potente della volontà della natura».²³ È indicativo che il passo si trovi autografo sull'esemplare di *Le monde comme volonté et comme représentation* di Schopenhauer (traduzione di J. A. Cantacuzène, Leipzig, F. A. B. Brockhaus, Paris, Perrin, 1886) posseduto dal Conti,²⁴ ma ancor più interessante è, ancora una volta, l'eco dei *Frammenti* 1139-1147 di Novalis dove si discute del «ritmo del mondo» e dove viene scandita l'idea di un linguaggio da intendersi come «strumento musicale di idee».²⁵ Difatti per Novalis il principio poetico sorge dal substrato esistenziale (*Gefühl*) del potenziale sonoro, in un corto-circuito fra «forme» e «vibrazioni» del reale. Un «ritmo» che diviene misurazione planetaria del *pathos* noumenico: «il ritmo», scrive ancora Conti, «non ha niente di comune con la misura temporis, il cronometro. La misura del tempo appartiene al mondo come rappresentazione, il ritmo di cui la forma immediata in arte è lo stile, appartiene al mondo come volontà»;²⁶ sono questi gli stessi caratteri dell'ontologia del sonoro che si intuisce nella precondizione del silenzio *mistico* (e penso, evocando il nome di Emerson, al

²¹ Id., *Dopo il canto delle sirene*, cit., p. 55.

²² Ivi, p. 56.

²³ Il dato è riportato da Elisabetta Jurcev nella *Nota filologica*, in A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 114.

²⁴ Conservata attualmente presso l'Archivio «Bonsanti» del Gabinetto «Vieusseux» di Firenze (Fondo Angelo Conti).

²⁵ Cfr. R. Martinelli, *Acustica chimica/acustica trascendentale. Novalis e la filosofia romantica del suono*, in «Intersezioni», 25, 2005, pp. 295-317 e i già citati lavori di Giampiero Moretti.

²⁶ Cfr. A. Conti, *La beata riva*, cit., pp. 114 ss. Per il quadro teorico cfr. G. Zanetti, *Conti, d'Annunzio e l'improvviso*, in «Il Verri», 7-8, 1985, pp. 130-150.

«silenzio mistico» di Meister Eckhart).²⁷ A proposito di Schopenhauer ricordo solo di sfuggita, essendo il dato ben noto, che Conti lo definisce «il filosofo che abbia pienamente veduta ed espressa la divina essenza della musica».²⁸

Il problema continua ad essere inserito nella bipolarità di forma e materia. Conti ha distinto bene tra una natura «fisica» e una «metafisica» del suono (è ovvio che il silenzio sia radicato nella seconda dimensione e faccia da presupposto alla prima). E tra coloro che nel corso dell'Ottocento più si occuparono della consistenza materica del suono va menzionato il nome di Chladni con la sua «acustica romantica» (a partire dai risultati della celebre *Akustik* del 1802). Il fisico di Wittenberg, con il più ampio rapporto mito-musica (in chiave sia antropologica sia mitografica), è a tutti gli effetti, direttamente o indirettamente, punto di riferimento per i problemi del «suono», della «natura sonora» e quindi dell'«immagine musicale» della sensibilità musicale di Conti. Sono infatti tutte questioni ampiamente discusse, e diffuse, soprattutto nel celebre, e all'epoca diffusissimo, *Traité du verbe* di René Ghil (edito per la prima volta nel 1886: si contano due importanti riedizioni, rispettivamente del 1891 e del 1901, che registrano notevoli cambiamenti). Debitore, a sua volta, di Mallarmé che scrisse al *Traité*, nell'86, la prefazione *Délicieuses recherches dans tout l'arcane verbale*, Ghil organizza l'organigramma di una «strumentazione verbale» che discende dal trascorrimento dalla «musicalizzazione» alla «sonorizzazione». Non altro che le «parole» come «configurazioni acustiche dei pensieri» di Novalis e non altro che «il mistero» che, secondo Conti, «parla in forma di ritmo».²⁹ Ricordo solo, per un discorso di intrecci culturali e di fonti, che la teoria della «instrumentation verbale» di Ghil venne ampiamente diffusa anche grazie all'apporto militante del wagneriano Gaston Dubedat, mediante l'impostazione teorica degli «Écrits pour l'Art».³⁰

Fare il nome di Chladni è anzitutto rammentare il vivo interesse dell'epoca, fra lo scientifico e lo scenografico, nel cuore dei diagrammi della «musica dei nervi»,³¹ per

²⁷ Quello mistico è un principio molto forte nella cultura di fine secolo; basti pensare al panteismo onirico di un Maurice Maeterlinck o alla «mistica delle cose» di un Hermann Bahr. Ne discute con massima dottrina S. Poggi, *L'anima e il cristallo. Alle radici dell'arte astratta*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 61 ss.

²⁸ A. Conti, *Dopo il canto delle sirene*, cit., p. 59. Sul ruolo fondamentale del filosofo tedesco nella cultura dell'estetismo europeo è stato scritto molto; indico alcuni titoli essenziali per capire il complesso paesaggio filosofico-estetico: *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, editored by Dale Jacqueline, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; R.-P. Colin, *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979; A. Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Vrin, 1927 e, per l'Italia: A. Pasquinelli, *La fortuna di Schopenhauer*, in «Rivista di filosofia», 42, 1951, pp. 1-15; e il più recente AA.VV., *Schopenhauer in Italia*, Atti del 1° convegno nazionale della sezione italiana della Schopenhauer-Gesellschaft, San Pietro Vernotico-Lecce, 20 e 21 giugno 2013, F. Ciraci, D. M. Fazio (a cura di), Lecce, Rovato Pensa Multimedia, 2013. Si vedano inoltre le annotazioni di carattere estetico in AA.VV., *The reception of Walter Pater in Europe*, S. Benn (a cura di), London, Thoemmes, 2004. Per le questioni filosofiche di tutta una rete pluridiscorsiva e di un senso comune del pensiero ottocentesco cfr. G. Invernizzi, *Il pessimismo tedesco dell'Ottocento: Schopenhauer, Hartmann, Bahnsen e Mainlander e i loro avversari*, Firenze, La Nuova Italia, 1994 (importante anche per capire le affinità e le divergenze fra il pessimismo schopenhaueriano e quello hartmanniano, per esempio fondamentali per il Pascoli lettore di riviste francesi).

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ Cfr. D. Hampton Morris, *A Descriptive Study of the Periodical Revue Wagnérienne Concerning Richard Wagner*, Lewiston-New York, Edwin Mellen Press, 2002.

³¹ Cfr. all'unisono: A. Violi, *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento*, Bergamo, Bergamo University Press, 2002; C. Gallini, *Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983 e G. Scarpelli, *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

gli esperimenti di visibilità del suono:³² spettrografie del vibrato e dell'ignoto che piacevano molto, oltre che a Napoleone (che assistette a uno spettacolo di Chladni, e a cui è dedicata la prima edizione francese dell'opera sull'acustica), alla generazione che aveva fatto dello spirito umano e di quello naturale un unico vessillo estetico. Ciò consente di ripensare, anche attraverso questa lente, il principio assoluto dell'unitarietà dei sensi e dei loro effetti iper-semantic;³³ tra i basilari: la vocazione sinestetica e il dominio analogico. Si tratta di un aspetto culturale ben preciso votato alla comunicazione dei saperi e delle ricerche. Gli interessi individuali, delle sperimentazioni scientifiche e non, non si limitano a trarre risultati sperimentali, ma vanno verso una pluralità di archeologie dei saperi, ognuna delle quali fa tesoro di una individuale semantica del vissuto. È quanto permette a Conti (ma la cosa vale anche per d'Annunzio) di costruire paesaggi musicali e di leggere musicalmente paesaggi dipinti. E per «paesaggio musicale» s'intende un luogo che si fa sonorità aperta e prende forma attraverso i «suoni» della «Natura»; ma anche l'alternarsi di uno spazio fra un perimetro sonoro avvalorato da un ritmo «segreto» della parola. Immagini medesime di questo ritmo, oltre che in *Dopo il canto delle sirene*, si trovano approfondite, nei termini di un'estetica del mistico, nell'articolo intitolato *Georgica dello spirito*, pubblicato sul «Marzocco» il 13 settembre 1896. «Tutti i tramonti», scrive Conti, «e tutte le albe, dinanzi ai quali si fermò l'artista, sono improvvise rivelazioni della natura, apparenti e sparenti, alte grida improvvise o parole bisbigliate, seguite da lunghi silenzi», aggiungendo poi, in reticente polemica con Berenson e Placci,³⁴ che «tutti i fulgori, tutte le forme, tutte le apparenze che suscitavano in noi, nella nostra visione profonda, un'eco di simpatia, una volta apparsi, una volta passati, non ritornano più: sono la musica della natura, la musica muta che le anime dèste e attente ascoltano e comprendono».³⁵

Ma torniamo ancora per un poco ai problemi del silenzio e alle coordinate entro le quali va concretizzandosi una serie di principi estetici interessanti. Verso gli anni più maturi del romanticismo europeo, riuscirono a prendere piede sia una fisiologia (filosofia) acustica attraverso cui configurare una semantica dell'ascolto, sia il già

³² Cfr. R. Martinelli, *Osservando i suoni: Chladni e la storia dell'acustica tra Settecento e Ottocento*, in «Annali del Dipartimento di filosofia dell'Università di Firenze», n.s. 3, 1998-99, pp. 55-87.

³³ Per tutti questi aspetti e per un'attenta ricostruzioni delle varie teorie (specie in area tedesca) della filosofia del suono cfr. R. Martinelli, *Filosofie del suono 1790-1930*, Milano, Edizioni Unicopli, 1999. Fondamentali le categorie musicologiche relative alla capacità dell'ascolto costruite da Heinrich Bessler. A partire dalla svolta romantica, Bessler segnala che si instaura una predominanza dell'«unità di interno ed esterno: ogni atmosfera emotiva è [...] radicata nella sfera pre-teoretica, dove l'uomo vive ancora in unione con il mondo, al di qua della scissione tra soggetto e oggetto»; «evento centrale è dunque l'esser 'pieni' di un'atmosfera emotiva. [...] Il timore reverenziale di fronte al mistero è il nuovo atteggiamento di fondo dei romantici». Cfr. H. Bessler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 85 ss.

³⁴ L'intervento culturale del Placci è indicativo anche per il complesso rapporto tra Conti e Wagner e per le influenze in campo musicologico apportate da Romain Rolland, di cui Placci fu precocissimo lettore, tanto da far risuonare, fra i primissimi, spesso il suo nome sulle pagine del «Marzocco». Placci ebbe modo di incontrare, a 19 anni, il grande compositore tedesco e di intrattenere una corrispondenza con Cosima Wagner. Sulla figura di Placci cfr. M.-J. Cambieri Tosi, *Carlo Placci. Maestro di cosmopoli nella Firenze fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1984 e l'introduzione di Carlotta Moreni a C. Placci, *In automobile*, Lanciano, Carabba, 2005. Sui rapporti culturali, specie relativi all'applicazione di concetti estetici, fra Placci e Berenson e relativa diffusione in Italia cfr. B. Cinelli, *Arte e letteratura: fra Bernard Berenson e Gabriele d'Annunzio (1896-1901)*, in AA.VV., «Il Marzocco». *Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*, C. del Vivo (a cura di), Firenze, Olschki, 1985, pp. 169-191.

³⁵ A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 150.

menzionato problema del «sentimento del silenzio»: luogo mentale e spirituale, che Conti credeva indispensabile per, come leggiamo nel *Giorgione*, la «musica più alta e forse la vera».³⁶ Si sta parlando del medesimo silenzio dell'inespresso, dell'irrazionale e dell'incomprensibile che Téodor de Wyzewa ricavava da Wagner, facendone occulta, e onirica, visione di una necessità fisica e metafisica d'impronta romantica,³⁷ per la *rêverie* e per lo stile della parola interiore tanto cari a Victor Émile Egger,³⁸ lo psicologo che, nella *Parole intérieures. Essai de Psychologie descriptive*, dissertava del «potere illimitato» di «riproduzione interiore» di tutti «i suoni della natura». Ad essere in gioco sono le potenzialità del sonoro nella forma della musica. Si insegue la possibilità di alfabetizzare una scrittura sconosciuta (quella dell'interiore) mediante la cosa che, ancora sotto l'egida schopenhaueriana, per prima ha una vocazione assoluta ideale, ed è in grado di dare forma esperibile all'astratto e al volontario, ossia la musica. Per poi tornare, grazie ai simulacri del wagnerismo neo-cristiano che tanto piacevano a Charles Morice, negli spazi reconditi, tra problemi di stile, della «suggestion», e delle sonorità del misticismo francescano.³⁹ Non manca, difatti, soprattutto grazie alla cultura del «Marzocco» e alla musicologia coeva, l'assimilazione delle forme di francescanesimo con le inquietudini religiose wagneriane (esempio calzante: Lorenzo Perosi).⁴⁰ Accanto a questo contesto sta nella critica del Conti un altro principio estetico sostanziale: il senso della bellezza. Ad essa è dedicato il primo paragrafo delle *Idee fondamentali*. Ancora su base neo-francescana, Conti associa indissolubilmente «verità» e «bellezza». Persino il principio religioso ricade in questa endiadi. Lo sosteneva anche lo schopenhaueriano Alessandro Costa parlando della «bellezza estetica» che supera il «valore religioso»⁴¹ nel *Paradiso* dantesco. Il discorso è connesso ai principi dell'«essenza dell'emozione artistica»; scrive Conti che:

³⁶ È ben noto che dietro a queste idee di Conti sta anche tutta la cultura dell'estetismo europea a partire da Walter Pater e Thomas Carlyle; non mi soffermo su questi aspetti se non rimandando a R. Ricorda, *Le letture di Angelo Conti: ipotesi e sondaggi per il «Giorgione»*, in AA.VV., *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, A. Ida Villa (a cura di), Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2011, pp. 267-281.

³⁷ Sull'estetica di Wyzewa cfr. E. Liverman Duval, *Téodor de Wyzewa. Critic without a country*, Paris, Minard, 1961 e N. Di Girolamo, *Téodor de Wyzewa. Dal simbolismo al tradizionalismo (1885-1887)*, Bologna, Patron, 1969.

³⁸ La ricerca para-psicologica di Victor Egger, pubblicata il *La parole intérieure. Essais de psychologie descriptive*, Paris, Baillière, 1881, ha lo scopo principale di spiegare le possibilità psichiche e ontologiche del dire di sé a partire dalle pre-condizioni del silenzio e dell'interiore. Cfr. L. Santone, *Voci dall'abisso. Nuovi elementi sulla genesi del monologo interiore*, Bari, Edipuglia, 1999.

³⁹ Il *panteismo francescano*, e tutti i nuclei tematici connessi, fra cui le potenzialità sonore di una *Natura* filtrata dal mistero, è uno degli aspetti più rilevanti del sodalizio culturale tra Conti e d'Annunzio. Le immagini di un paesaggio sonoro e di luoghi intrisi di vibrazioni acustiche fanno da sfondo alla comune ricerca estetica. Sul francescanesimo di Conti cfr. G. Oliva, *Le ragioni del particolare. Indagini di letteratura italiana tra storia e microstoria*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 316-325; Id., *Medievalismo e francescanesimo nell'estetismo italiano*, in Id., *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, cit., pp. 727-753; G. Luti, *Momenti della cultura fiorentina tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1987 e R. Ricorda, *Benedetto Croce, Angelo Conti e «altri estetizzanti»*, in «Lettere italiane», 3, 1995, pp. 402-422.

⁴⁰ Cfr. H. Hesse, *Lorenzo Perosi. Sein Leben und seine Musik*, in «Musica Sacra», 101, 1981, pp. 343-349.

⁴¹ A. Costa, *La metà della vita in Dante, Goethe, Schopenhauer, Wagner e Leopardi*, Torino, F.lli Bocca, 1938, p. 21.

L'opera d'arte, fosse anche la cavalcata del Panatenaiche, è un segno, una nota, un ricordo che non serve se non a risvegliare i fratelli presenti e lontani, nel tempo e nello spazio. Lo stesso autore dopo averla compiuta, non la potrebbe mai più ricomporre; poiché il momento che l'ha generata non ritorna e non si rinnova.⁴²

Leggerei queste parole associandole a un'altra riflessione, ancora dal capitolo *Il ritmo della musica*, così da comprendere meglio le connessioni concettuali e i codici estetici, tra opera d'arte musicale, realizzazione, immaginazione, eternizzazione:

Il carattere dei capolavori dell'arte è il loro apparire come rivelazioni, misteriosamente, senza mostrare come sono nate, fuori la legge di causalità. Ciò avviene in sommo grado nella musica, che è la voce immediata del mistero del mondo. Come nell'anima del genio, prima che la musica nasca, il mistero parla in forma di ritmo, così nelle anime degli ascoltatori il mistero rimane in forma di ritmo dopo che la musica è passata. Come Beethoven aveva udito il destino bussare alla porta nel momento di concepire la sinfonia in *do minore*, così noi ci sentiamo ancora chiusi nel cerchio magico della fatalità, dopo che gli ultimi accordi del quarto tempo si sono spenti nel silenzio orchestrale.⁴³

Conti definisce così la natura della memoria musicale, ossia la forma più alta di memoria artistica. Tutta l'arte, secondo l'estetologo, si presenta ai singoli uomini, appartenenti a diversi periodi della storia, come una sorta di *déjà vu* del sentimento estetico.⁴⁴ Se c'è un elemento in grado di assemblare, giustificare, amplificare sensi e orizzonti all'oggetto d'arte, questo è il tempo: «il valore di un'opera d'arte è tanto più grande quanto più vie apre alla nostra immaginazione».⁴⁵ Seguiamo proprio il ragionamento di Conti, ribadendo ancora a questo punto l'idea di fisicità del suono a partire da Chladni. Anzitutto va tenuto conto dello speciale statuto ontologico dell'oggetto in questione: la musica è primariamente «voce immediata del mistero del mondo», e, allo stesso tempo, essenza della natura del soggetto che riceve («l'anima del genio»), da qui il «mistero parla in forma di ritmo», ossia diviene essenza materiale, elemento concreto, ente perimetrabile, per trasformarsi, infine, in ricordo ritmico. Si tratta di un'esperienza attraverso il tempo: è necessaria una mutazione dell'oggetto originario; secondo la dottrina di Eduard Hanslick, il senso profondo della «bellezza musicale» sta nei limiti della forma (aggiungiamo con Conti, ritmica) del contenuto musicale. Sopravvive ancora un radicato principio romantico. Secondo Hanslick «il bello della musica è un bello “specificatamente” musicale», dato che la musica stessa non è altro che l'insieme dei «suoni» e del «loro artistico collegamento»; si tratta così di una «pura forma».⁴⁶

⁴² A. Conti, *Dopo il canto delle sirene*, cit., p. 43.

⁴³ Ivi, pp. 57-58.

⁴⁴ Citando il tanto dibattuto fenomeno psichico del *déjà vu* non intendo solo farne una metafora. Credo che tutta la critica e, più generalmente, la scrittura d'arte di Conti abbia fondamento in questa particolare esperienza della memoria. Un dato, questo, ben evidente se, ad esempio, ricordiamo le pagine dedicate all'universo delle rovine. L'approccio contiano è teso a valorizzare un'esperienza dell'arte, conoscitiva e ricettiva, che annulli la percezione temporale, spostando l'ontica d'arte su un terreno assoluto, fuori dal tempo, oltre il cosiddetto «errore del tempo». La stessa idea di ritmica del passato fa parte di questo circuito ideale (dati, specie quelli sul tema della rovina, ampiamente discussi da Giorgio Zanetti). Ricordo parallelamente che verso i primi anni '90 del XIX secolo si radicò una profonda discussione psicopatologica sui fenomeni mnemonici. Cfr. R. Bodei, *Piramidi di tempo. Storie e teoria del déjà vu* [2006], Bologna, Il Mulino, 2012.

⁴⁵ A. Conti, *Dopo il canto delle sirene*, cit., p. 43.

⁴⁶ E. Hanslick, *Il bello musicale*, Firenze, Giunti Martello, 1978, pp. 48-49. Cfr. le riflessioni in proposito di E. Matassi, *Musica*, Napoli, Guida, 2004 e di G. Piana, *Problemi di estetica e di teoria musicale*, Lulu, 2013. Per altre questioni di

Conti sviluppa il discorso anche in altri termini; distingue una «bellezza decorativa o ornamentale» da una «che crea». Quest'ultima, di valore superiore, «genera il capolavoro ricco di oblio per l'esistenza e di verità per la vita», e coloro che sapranno riconoscerla:

non potranno essere ingannati dalla falsa arte, né scambiare l'arte piccina di cui lo scopo è principalmente l'industria, con l'arte grande che ha la forza di consolare l'uomo, di renderlo migliore e di aprire i suoi occhi alla luce della verità.⁴⁷

Ecco dunque ancora il tema dell'annientamento del tempo, dell'«oblio per l'esistenza» che fa da indicatore per il livello estetico dell'arte e della musica in particolare. Elemento che giustifica, proprio da un punto di vista ontologico, la natura «*apotelestica*» che Conti assegnava alla musica. Questa singolare caratteristica dell'universo sonoro, è tale proprio perché insediata nella materia delle cose, laddove il ritmo, spesso associato agli indici della luce, si sprigiona, nella totalità di un'appercezione extra-temporale, come fenomeno della natura:

L'arte è una potenza che ci prende tutti interi, che ci rapisce tutti interi nelle emozioni e nella contemplazione, come fa la natura con *fulgore* delle albe, con l'*ardore* dei tramonti, col *silenzio* delle montagne e col *fragore* delle tempeste.⁴⁸

estetica musicale, specie derivanti dal territorio francese, cfr. almeno D. Iotti, *L'estetica musicale nella Francia della seconda metà dell'Ottocento*, in «Musica/Realtà», XII, 1983, pp. 136-156.

⁴⁷ A. Conti, *Dopo il canto delle sirene*, cit., p. 14.

⁴⁸ Id., *La beata riva*, cit., p. 42 (corsivi miei).