

SAPERÈ È BELLO

OMAGGIO A MARCELLO PAGNINI



Gli
ori

In duo con Marcello Pagnini

DANIELE LOMBARDI

Ci vedevamo a volte di domenica pomeriggio.

Arrivava sempre puntuale da Pistoia, con il suo prezioso violino per il quale gli avevo donato una custodia di legno comprata anni prima da uno sperduto antiquarieretto della periferia di Aberystwyth, in Galles. Da allora mi è rimasto qui nel mio studio il suo vecchio leggio di alluminio, vicino al pianoforte, e ogni tanto riordinando la musica mi compaiono le parti pianistiche delle Sonate di Mozart e Beethoven in vecchie edizioni, sguacciate dal tempo: trascorrevamo ore a suonare insieme. Era una nostra privatissima *Hausmusik* nella quale ogni volta partivamo con Vivaldi, Bach, per poi spaziare sui classici riservandoci, sul finale di queste scorribande, le più impegnative pagine come quelle in salita della *Sonata* di Franck.

In quei sereni pomeriggi c'era anche spazio per conversazioni e oggi, dopo tanti anni, ricordo come fossero per me preziose: era un infinito dialogo che approfondiva di continuo gli ascolti, le tante consonanze e lo scambio di punti di vista in un comune coinvolgimento nella musica. Ogni volta cresceva in me la consapevolezza di trovarmi a contatto con una persona di assoluta rarità, uno studioso, un filologo, che però concepiva in arte emozioni e tempeste con quella distanza che non potevo non associare a Jean Jacques Rousseau o altri come in musica Mendelssohn, a quei pochi che erano riusciti, soprattutto nel primo Ottocento, a contenere in forme rigorose i più irresistibili scatenamenti. A ripensarci

dopo anni Pagnini ha rappresentato per me una figura di maestro di vita, mostrando in questo suo comportamento apparentemente distaccato, la compitezza di uno stile che avevo riscontrato soltanto in vecchi maestri nati prima del Novecento.

In tutti gli anni della nostra frequentazione non fece mai cenno all'aver scritto delle poesie in gioventù né tanto meno ai suoi disegni, forse per un pudore estremo su questi suoi aspetti creativi dei quali sono venuto a conoscenza soltanto adesso in occasione di collaborare a questo volume.

La sua energia così contenuta era per lui un fatto privato, rispetto agli esiti dei suoi studi letterari e musicali, dove in tutta la sua vita ebbe la grande capacità di far valere la logica, la sistematicità, come se questa eredità volterriana non volesse mai abbandonarla. Avevo l'impressione che questo fosse divenuto totalmente un suo modo di vivere che naturalmente si rifletteva nella ferrea disciplina di studi, ma trapelava anche nella serietà con la quale dedicava molto del suo tempo a fare musica. È stato una grandissima figura di intellettuale, unico nello sviluppare semioticamente un ponte tra gli studi specifici letterari e quelli musicologici paralleli, che in quel momento venivano condotti da Jean-Jacques Nattiez, Ivanka Stoianova ed altri: un ponte che ha dato esiti fondamentali alla ricerca di strutture portanti, relazioni profonde, elementi comuni a due espressioni che appaiono vicine ma per tanti aspetti ardue e lontane come la letteratura e la musica.

Il volume *Lingua e musica*, che Marcello Pagnini aveva pubblicato a Bologna nel 1974 (Il Mulino), utilizzando gli strumenti della semiotica letteraria nell'analisi della forma musicale, apriva un panorama insostituibile di classificazioni, una sistematizzazione che andava contro quella negazione, avvenuta nel corso della storia, di una possibile integrazione tra struttura linguistica e struttura musicale. Per tutti Pagnini contestava

la tesi di Eduard Hanslick, il quale sosteneva che l'opera è un ibrido, un conflitto di due elementi che non possono mai fondersi, il testo e la musica; ma anche dove nel migliore dei casi questo avesse potuto verificarsi si sarebbe avuto il predominio della musica sulla parola e sul dramma.

La sua lunga trattazione tentava lucidamente di analizzare i significanti in tutti i parametri, mostrava e dimostrava precisi ambiti di sistematizzazione e permutazione. A sostegno della sua tesi di questa possibile integrazione tra il linguistico e il musicale, osservava come la lingua "sbarra il suo significato concettuale, la sua denotatività, per funzionare come pura connotazione". Questo accade parallelamente in musica dove "il Significante (originariamente puro) acquisisce significato concettuale servendosi del modello della parola", e faceva l'esempio della poesia *symboliste*: come primari episodi emblematici citava Mallarmé per il suono puro della parola ed anche il poeta cubofuturista russo Krucenych e il suo "linguaggio transmentale".

Ebbi modo varie volte di verificare come il suo impianto analitico funzionasse perfettamente per un vasto arco storico, laddove spaziava tra analisi del testo, preziose e nuove considerazioni sulla vocalità e in generale sulla semantica, con una pertinente analisi delle denotazioni, divisa in categorie quali l'imitazione di suoni e rumori, l'imitazione di movimenti, quella di immagini visive, l'*Affektenlehre*, la teoria degli affetti che l'Era barocca individuava come attribuzione di valori sentimentali alle strutture sonore: un tentativo di sistematizzare le molte musiche di cui si erano occupati in generale i vari contesti culturali.

Questo suo illuminante volume aveva poi una seconda parte molto estesa con un'analisi di *Alexander's Feast* di George Friedrich Händel: un esempio magnifico di quale potesse essere l'indagine filologica secondo un modo di procedere semiotico.

L'argomento ricorrente delle nostre conversazioni divenne proprio la definizione dell'ambito di questo taglio interpretativo nel momento in cui, all'inizio del Novecento, le convenzioni formali della prassi compositiva erano esplose sia grammaticalmente che sintatticamente.

Avevamo un inesauribile scambio di idee su come il criterio di analisi affrontasse numero e grafia, determinazione e apertura all'indeterminazione, scorrimento temporale identificabile o caotico, e qui l'analisi poteva estendersi o insabbiarsi nell'entropia della comunicazione, una volta uscita dalle convenzioni storicizzate.

Pagnini già nel 1974 citava varie volte Pierre Boulez per l'estensione allo strutturalismo integrale di certe prassi post-dodecafoniche, ma il taglio permaneva all'interno di una concezione, di un criterio assiologico che non contemplava la portata eversiva agita dalle avanguardie storiche. Venti anni dopo, nel 1994, in un "Documento di lavoro" del Centro Internazionale Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino che si intitolava *Parola/Musica* specificò meglio la sua prospettiva. In questo studio Pagnini distingueva cronologicamente tre modalità successive: per primo il sistema tonale classico (codificato nei trattati di armonia e fondato sui modi di maggiore e minore, comprese, naturalmente, le loro modulazioni), poi il sistema dodecafonico e seriale (basato sulla completa utilizzazione delle dodici note della gamma temperata) e infine il sistema della musica d'avanguardia, in cui, abbastanza eterogeneamente, si raggruppano la musica elettronica, la musica concreta, la musica puntillistica, la musica aleatoria, la musica spaziale, e dove si assiste alla completa rottura dei due sistemi precedenti.

La sua è stata una continua tensione alla sistematizzazione di criteri di analisi: per me un formidabile insegnamento, anche se sentivo spesso come l'oggetto dell'analisi tenda a sfuggire, si sfaldi e si frantumi in mil-

le diverse direzioni. In particolare queste tre classificazioni stanno alla base di una dialettica molto più complessa, con numerosissimi casi di opere che transitano da un sistema all'altro, ma anche trasformazioni parodistiche o "à la manière de", o comunque un gioco di scatole cinesi nel quale l'oggetto sonoro primario viene cubisticamente visto da molti lati spesso contraddittori.

Con Pagnini sostenevo l'assunto per me fondamentale che per svariate ragioni nel Novecento si era assistito a un'afasia e un allontanamento dalla funzione della musica dalla sua evidenza uditiva, per uno scollamento culturale tra produzione e consumo nel quale tragicamente era stato tradito il *work in progress* della ricerca a favore di banali semplificazioni che avevano come scopo di far ingrassare il mercato della musica riprodotta. Gli "apocalittici" e gli "integrati" erano visti come soggetti di uno "shopping" e la musica diveniva "bene di consumo": tendenza che oggi è protagonista del mercato, in una competenza comune che si va diluendo rispetto a quella consapevolezza di cui noi discutevamo allora come un'imprescindibile necessità.

Le conclusioni finali del volume *Lingua e musica* risultano essere oggi una sintesi che varrebbe la pena di diffondere mediaticamente come criterio di base per addentrarsi nelle musiche, in tutte le musiche, per vederne precisi ambiti, organizzare una mappa che culturalmente metta finalmente a disposizione uno strumento di lettura al di là dell'attuale fruizione di impatto offerta per semplici flash espressivi, per un facile consumo usa e getta del materiale sonoro, che se non attrae immediatamente diventa un getta senza usa.

Spesso discussi con lui anche un aspetto della mia quotidiana ricerca, la metafora visiva di fatti sonori, più in generale le possibilità e i limiti di una sinestesia, che avesse fondamento in quella che lui definiva "audi-

zione colorata” o “sinopsia”. La sua posizione nel merito era ovviamente di considerare questo come un fatto raramente intersoggettivo, legato a percezioni isolate di mondi interni, nell'impossibilità di individuare un criterio di sistematizzazione. Io però ho sempre sostenuto la possibilità di visualizzare esempi sonori in diagrammi anche tridimensionali, costruendo pattern ideografici, spazi convenzionali che trasponessero i parametri musicali in metafore a prescindere da vibrazioni acustiche consonanti o dissonanti, forme visualizzate nella loro entità, da quelle rigidamente scandite in geometrie a quelle libere nello spazio.

D'altronde il concettualismo che stava alla base di possibili balzi e rimbalzi dall'uditivo al visivo, comportava ahimé l'allontanamento dalla vibrazione sonora come vibrazione emotiva, e per quanto si potesse lavorare sul rapporto tra grammatiche e sintassi, negare la fisicità dell'impatto dell'ascolto era ed è un ulteriore concettualismo che rimanda ad una sfera di elaborazione mentale che allontana le emozioni, l'impatto, il *plaisir de l'écoute*.

Piano piano nelle nostre conversazioni venne fuori la comune idea di un *quid* inafferrabile nell'ispirazione compositiva, un “homunculus” che i romantici come Schumann avevano divisato, una metafisica utopia che ambedue riconoscevamo in Savinio come fuggevole messa a fuoco di epifanie sonore e visive; e qui era interessante concepire l'analisi come una soglia oltre la quale il paesaggio creativo si immergeva in uno spazio interiore. Pur essendo impossibile afferrare quel *quid*, l'esito creativo vive comunque la sua formalizzazione e si rafforza in una carica subliminale che forse è al centro della possibilità comunicativa. Per dirla ancora con Savinio, la “musica come estranea cosa”, “la non conoscibile”.

Discutevamo anche del grado zero delle arti, e sostenevo che l'invisibile potrebbe non esistere, ma il buio sì, l'inudibile lo stesso, ma il silenzio

si: buio e silenzio come metafore del vuoto, assenza di luce ed assenza di suono come auspicate basi di partenza per sconfiggere l'“horror ple-ni”... mentre il grado zero della pittura di Malevich o la musica di pau-se di *In Futurum* di Schulhoff o il celeberrimo 4'33”, *Tacet any instrument* di Cage presupponevano un assegno di disoccupazione per i futuri critici.

Era la prospettiva che audacemente prevedeva dalla soglia di un eser-cizio di formalizzazione che lo accompagnò in tutta la sua esperienza, un percorso che non si fermò alle griglie di una sterile semiotica, non dimenticando mai l'inafferrabile, come appariva anche nel suo modo di suonare il violino. Al di là di una ovvia poca prontezza tecnica che era data dalla mancanza del tempo per fare un esercizio quotidiano, la sua conduzione era sempre attenta alla fluidità dello scorrimento regolare, non perdendo mai il senso di un'espressività fortemente partecipata e una misura che badava alla scansione sintattica di ciò che andavamo eseguendo.

Scendevamo sempre da questa astronave per tornare alle rassicuranti forme nelle quali era conoscibile l'impianto strutturale e la dialettica di una logica espressiva che nei classici pareva mostrarci la coerenza di un sapere, di una sorta di saggezza che soltanto in impercettibili pieghe alludeva a piccoli misteri, quasi sempre sublimati.

Nel villaggio globale della nostra vita culturale oggi la direzione presa pare andare nel senso inverso da quella che Pagnini, con un atteggiamento che me lo faceva pensare tardo illuminista e già protoromantico, indicava come la strada maestra: una dedizione lucida e fiduciosa a pa-radigmi, pur suscettibili di continua metamorfosi dei modelli di riferi-mento, ma mai rimossi.