

Tommaso Saturnia

Escher, Mann, Cage. Musica, letteratura, arte e psicologia nello spazio-tempo¹

L'elemento temporale della musica è uno solo: un settore dell'umano tempo terreno, nel quale essa si riversa per nobilitarlo in modo ineffabile ed elevarlo. Il racconto invece ha due specie di tempo: anzitutto il proprio, il tempo musico-reale che ne condiziona lo svolgimento, l'apparizione, e in secondo luogo quello del suo contenuto che è prospettico, e in misura così diversa che il tempo immaginario del racconto può quasi, o anche del tutto coincidere col suo tempo musicale, ma può anche allontanarsene a distanze astronomiche. Un pezzo di musica intitolato *Valzer di cinque minuti* dura cinque minuti; in questo e in nient'altro consiste il suo rapporto col tempo. Un racconto invece, il cui contenuto abbracciasse un periodo di cinque minuti, potrebbe durare mille volte tanto in virtù d'una straordinaria coscienziosità nell'empire questi cinque minuti... ed essere anche molto dilettevole, benchè in relazione al suo tempo immaginario sarebbe molto noioso.²

Sono trascorsi solo pochi anni del Novecento quando Thomas Mann scrive queste parole nel suo romanzo capolavoro *La Montagna Incantata* (lavoro che prenderà la bellezza di dodici anni, dal 1912 al 1924), e in questa fase della narrazione, ormai vicino alla conclusione, entra prepotentemente all'interno della narrazione l'elemento musicale. Esso era già stato affrontato in precedenza durante le vicende di Hans Castorp, ma mai così approfonditamente come adesso. La musica, innestata nella narrazione attraverso un giradischi, viene dunque utilizzata da Mann per parlare per l'ennesima volta di tempo, concetto che più volte viene trattato, diventando centrale nello svolgimento del romanzo. Il tempo musicale, come scritto sopra, è uno. Più precisamente, è un modo del tempo, che viene musicalmente riempito e suddiviso. Ma il medium utilizzato, il giradischi, insieme alle circostanze del romanzo in cui questa vicenda si svolge, una fase in cui Castorp è irreversibilmente assuefatto dalla piatta monotonia del Berghof, assume importanza centrale. Il giradischi è lo strumento con cui il tempo

¹ Il presente saggio risale al febbraio 2018, prima del secondo diploma di pianoforte.

² Thomas Mann, *La Montagna Incantata*, trad. it. E. Pocar, Corbaccio, Milano 2011, p. 517.

si musicalizza, e nella sua ripetizione si appiattisce e si ripiega su se stesso, e il suo scorrere perde sensibilmente di importanza.

Molto prima nella narrazione, Mann scrive: «lunghi periodi di tempo, se non si interrompe l'uniformità, si restringono in modo da far paura; se un giorno è come tutti, tutti sono come uno solo; e nell'uniformità perfetta la più lunga vita sarebbe vissuta come fosse brevissima e svanirebbe all'improvviso»³. Mann ci insegna dunque che il tempo, e il modo in cui esso viene declinato da ogni individuo, determina diversi approcci al reale e alla realtà. Castorp si è arreso a questa monotonia, e il giradischi sul quale girano sempre gli stessi vinili (in poco tempo lui stesso dice di averli già ascoltati tutti) è solo un modo per esprimere la sua condizione. Castorp vive e muore nell'indifferenza, sua e del mondo. Il tempo musicale, il tempo musicalizzato, dunque, ci trascina verso una realtà temporale che non è quella di tutti i giorni, bensì un'altra, più eterea, più sfuggibile, e molto meno legata alla dimensione spaziale.

In che modo le opere di Escher entrano di prepotenza in questa concezione? Si prenda come esempio una delle sue opere sulle scale (*Relatività*, 1953, oppure *Convesso e Concavo*, 1955) come tema principale. Escher introduce in questo tipo di componimento il concetto di diplopia, ovvero il riunire sullo stesso piano visivo (o temporale, nel caso della musica) uno o più punti di vista, intersecandoli e confondendoli. Quando guardiamo le sue scale, quello che ci si presenta davanti è tutto e nulla allo stesso tempo, indefinità, ma non fine a se stessa, bensì un indefinito in continuo in-definirsi, una mutazione senza meta ma continuamente in atto. Quando crediamo di vedere immagini e corpi, in realtà stiamo già vedendo tutt'altro (e questo è ancora più chiaro nei suoi disegni geometrici e nelle illusioni ottiche). Metamorfosi: così come Gregor Samsa non è mai né completamente scarafaggio, né completamente Gregor Samsa, nelle opere di Escher è impossibile trovare un punto fermo, una realtà indiscutibile.

Dunque con Escher si può evolvere ulteriormente il discorso iniziato poco sopra con Mann: la dimensione temporale che la musica crea è solo una delle possibili. Di più, dimensione spaziale e temporale si incrociano, si mischiano, e in questo calderone perdono le loro qualità specifiche diventando un'unica intraducibile entità. Mentre Hans Castorp si perde nella sua (non) malattia anche grazie alla musica del giradischi, Escher ci dice che quello del protagonista della *Montagna* è un perdersi, sì, ma non assoluto, indefinibile. Quando la mente accetta come valido il tempo musicale, durante un ascolto solitario od individuale, dimentica momentaneamente l'esistenza della dimensione temporale comune. Castorp è comunque limitato entro i confini di una sola realtà. Escher invece proietta la nostra mente dentro infinite realtà, e soprattutto non concede a nessuna di esse maggiore importanza rispetto ad un'altra.

Quindi, con Escher si capovolge la visione razionale della realtà, portandola al parossismo. Il calderone nel quale si svolgono questi processi creativo-distruttivi è la nostra mente, che si agita, annaspa nel tentativo di trovare un

³ Mann, *La Montagna Incantata*, p. 111.

appiglio, un punto saldo ove trovare riparo e conforto. Il solo atto di pensare è una manovra implosiva, perchè il pensiero non può servire a nulla, in un luogo dove cade il concetto stesso di soluzione, di risoluzione. Cade il concetto di Gestalt in senso stretto, poichè non sussiste più una suddivisione definibile delle esperienze, non esistono più le esperienze in quanto tali. Percezione e sensazione, guardando le scale e le architetture di Escher, diventano parte di un oblio che non concede riposo o razionalità, anche quando non siamo davanti a puro astrattismo geometrico. E se dobbiamo ammettere l'esistenza di una realtà più stabile, ovvero quella dell'atto creativo dell'artista, essa perde di importanza una volta compiuta, poichè finisce nel momento in cui termina l'opera. Opera che prende il sopravvento su tutto, autoesclude una qualunque azione demiurgica, e ci convince quasi del fatto che non sia stata creata da nessuno, ma sia nata spontaneamente dal vuoto a cui essa rimanda. Andando ancora oltre, potremmo dire che è lo stesso Escher che diventa un'opera di Escher, l'autore che diviene personaggio, l'inerte che diventa vita, il caos che diventa significato.

Ed è proprio John Cage che prende questo significato, lo estrae, lo rende visibile a chiunque, e lo chiarifica, dandogli nuovamente luce psicologica. Questo è ciò che succede con *4'33"* (1952). Nulla di tradizionalmente musicale distingue il tempo generale dal tempo altro della musica. Eppure non vi è dubbio che, una volta iniziato, *4'33"* dispone l'ascoltatore meglio disposto ad un atteggiamento consapevole di recezione di un tempo divenuto a quel punto pienamente musicale. Cage costruisce un processo auto-cognitivo incredibile, nella sua semplicità. Cage ci spinge dentro una dimensione spazio-temporale pienamente musicale, ci lascia intendere fino all'ultimo istante (musicale) qualcosa che poi non succederà. Toglie la musica. Una volta tolta la musica la sensazione che proviamo è quella che cerca lo stesso Escher, ma mentre nella sua opera quello è il punto di arrivo (se di punto di arrivo si può parlare), in Cage è solo una dimensione temporanea. L'ascoltatore cerca in quella fase di vuoto una risposta, prima nella sorpresa, poi nell'incredulità, poi nell'ilarità ed infine, consapevolmente o inconsapevolmente, dopo aver sfondato numerose pareti illusorie, atterra sul terreno dove di fianco a lui è seduto John Cage stesso.

«Il silenzio è l'insieme dei suoni non voluti». L'opera d'arte diventa dunque musica in una dimensione temporale musicale, composta di dimensioni assolutamente non musicali, che per paradosso diventano esse stesse musica. La realtà si compone di elementi casuali, indefinibili in modo generale, ma ben definiti per ogni singolo individuo (ognuno di noi si concentrerà su suoni e rumori differenti). Dunque tutta questa costruzione non avrà lo stesso significato per un ascoltatore in ritardo che arrivi nel pieno dell'*esecuzione*. Non sarà possibile "ascoltare" una registrazione, poichè quella registrazione comprende una serie di suoni legati all'istante e al luogo ove si è svolta. La dimensione spaziale diventa importante tanto quanto quella musicale e quella temporale. Il concetto di Gestalt qui trova nuova linfa vitale, poichè trova un terreno solido su cui appoggiarsi: i suoni e i rumori imprevedibili presi singolarmente in un altro contesto non avrebbero alcuna importanza, ma presi insieme, percepiti nella

loro totalità grazie al “tranello” di Cage, acquistano una tale importanza da diventare addirittura parte di una composizione. Elementi indistinti di un tempo indistinto, appartenente a cose e universi culturali lontanissimi, si elevano al rango di opera musicale.

Per concludere, cito un passaggio dal *Libro del Tè* di Kakuzo Okakura:

Anche in questo inizio della cerimonia del tè, è il vuoto il protagonista, nel suo mediarsi con alcuni pieni sonori: il sordo borbottio del bricco, quasi impercettibile in qualsiasi altra occasione della normale vita quotidiana, emerge pienamente, in modo da essere distintamente avvertito, grazie allo sfondo di silenzio perfetto che riempie il sukiya (la stanza del tè). Non solo: tanto più questo sfondo di silenzio è profondo, tanto meglio emergono le differenze tra i diversi tipi di suono prodotti dai diversi tipi di movimenti provocati dai pezzetti di metallo dentro il bollitore. In tal modo il vuoto sonoro permette di rendere evidente non soltanto un pieno sonoro, ma anche le minime differenze tra i diversi pieni sonori, proprio come il vuoto spaziale del sukija consente l'identificazione non solo di un pieno isolato, ma anche le differenze tra i diversi pieni, ossia tra i diversi elementi che si distinguono dallo sfondo. Come nel caso del ritmo spaziale tra pieni e vuoti, così anche qui, nel ritmo di pieni e di vuoti sonori, non si tratta soltanto di un fenomeno da considerare: quando l'attenzione all'ascolto della bollitura raggiunge la sua massima possibilità, essa cede il passo ad una sorta di sintonia tra il ritmo vitale di chi ascolta e il ritmo fisico, oggettivo, del movimento prodotto dalla bollitura. Anche in questa occasione si può parlare addirittura di un'identificazione tra interiorità ed exteriorità: il borbottio prodotto dai pezzetti di metallo nel bollitore, combinazione di rumori minimi emergenti dallo sfondo di silenzio, appare come materializzazione sensibile dei movimenti della coscienza che emergono dal vuoto della mente, dal fondo di silenzio della mente pacificata; o, viceversa, questi minimi movimenti della coscienza che galleggiano sulla tranquillità della mente, appaiono come trascrizioni spirituali dei rumori prodotti nel bollitore.⁴

⁴ K. Okakura, *Il Libro del Tè*, trad. G. Maugeri, Garzanti, Milano 2016, p. 56.