

Walter Nardon, Simona Carretta (eds.) *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*

Università degli studi di Trento, Trento, 2014, 216 pp.

La quinta edizione del Seminario Internazionale sul Romanzo, da cui sono tratti gli interventi presenti in questo libro, ha visto confrontarsi diversi studiosi su un tema in genere poco sondato: il rapporto tra musica e romanzo.

Nel suo contributo, Andrea Inglese ricorda la definizione di musica data da Edgard Varèse: suono organizzato, cioè suoni, non per forza melodici, posti intenzionalmente in successione: è ciò accade evidentemente anche in poesia. Per il romanzo la questione è più complicata: in esso la dimensione acustica è meno rintracciabile, perché spesso non rientra, appunto, nell'intenzione dell'autore, con le ovvie eccezioni di Joyce, Céline e altri.

Come può quindi la musica entrare nel processo compositivo della prosa letteraria? Attraverso i suoi schemi e le sue forme di costruzione. Secondo Carlo Cenini infatti la musica è "architettura" o, meglio, è "architetonico" il modo in cui essa entra nell'officina del narratore (162).

Dopo la felice introduzione firmata da Nardon, in cui il problema viene presentato anche attraverso l'esposizione della bibliografia sull'argomento, il libro accoglie l'intervento di Gabriele Frasca, il cui tema principale è la rottura del "silenzio della voce". Frasca indica la data precisa di questa rottura: il febbraio del 1922. In quel mese infatti viene pubblicato l'*Ulisse* di Joyce e, contemporaneamente, va in onda la prima trasmissione radiofonica francese. Prima di questa data, precisa lo scrittore e saggista, la voce era stata "silenziata", e fa subito riferimento al modo in cui leggiamo oggi i libri, cioè *submissa voce*. Fino all'avvento del romanzo, però, la lettura era sempre stata ad alta voce, e le opere erano scritte per essere pronunciate, non lette interiormente, come nel caso del *Quijote* e del *Decameron*. Frasca si impegna anche in una minuziosa analisi della situazione che vede Paolo e Francesca di fronte al *Lancelot du Lac*, e ipotizza che sia Paolo a leggere – in quanto uomo e

certamente alfabetizzato – e che Francesca sia di fronte a lui, oltre il libro, ad ascoltarlo.

Dopo l'ascesa del *novel* – e l'avvento della lettura silenziosa – è Joyce il primo narratore che richiama in causa l'acustica della voce: il lettore viene visto non più come il fruitore passivo, ma come l'esecutore del testo. Da qui ha inizio una discussione dei momenti più felici, da questo punto di vista, del capolavoro joyciano, *l'Ulisse*. Quello di Frasca è quindi un intervento che ha come centro non tanto la musica nel suo senso più diretto, ma la fonica della voce, in quei romanzi che nascono nella mente dei loro autori fin dal principio come "suono organizzato".

Allo stesso tema, la voce, è dedicato l'intervento di Andrea Inglese, in particolare su come questa si articola nei romanzi di Céline. Ma l'autore si sofferma in fase introduttiva su alcune questioni di più stretto interesse musicale. Dopo aver citato alcuni passi del filosofo Bertinetto e del compositore Edgar Varèse, Inglese cita *L'arte dei rumori* di Luigi Russolo, il manifesto che elenca le sei famiglie di rumori dell'orchestra futurista, di cui tre riproducibili per mezzo dell'apparato fonatorio umano.

A questo punto lo studioso raggiunge il centro della sua teoria: «la voce è una sorta di anello tematico in posizione mediana tra letteratura e musica. Ma da un punto di vista ideale, essa funge da condizione necessaria, da preistoria, sia dell'una che dell'altra attività umana» (54). E ancora «la voce è la nostra radice pre-linguistica e pre-musicale, il legame con la nostra dimensione animale» (55).

Inglese compie poi due digressioni, su *Thema. Omaggio a Joyce* di Luciano Berio e sul *Manfred* di Byron interpretato da Carmelo Bene, opere nelle quali il legame tra letteratura, musica e voce è assolutamente inscindibile. Le digressioni sono quindi seguite da alcune precisazioni teoriche, a questo punto direi imprescindibili, e che si rifanno a due categorie fondamentali della ricerca narratologica: la *voce* di Genette e la *polifonia* di Bachtin. Grazie alla *voce* e alla sua moltiplicazione *polifonica* è possibile entrare nel vivo dell'analisi di alcuni romanzi di Céline. Se in *Voyage au bout de la nuit* il protagonista è un «collettore di voci inascoltate» (p. 64) e tutta l'operazione letteraria si configura come «trasfigurazione dell'oralità» (p. 71), in *Féerie pour une autre fois* è il lettore ad ascoltare lo sfogo di un unico parlante, e le voci degli altri svaniscono. Se il primo romanzo è una sinfonia, il secondo è uno studio per strumento solista.

L'intervento di Walter Nardon si avvicina ancor di più al tema della mutazione delle forme musicali da parte del romanzo, e il suo testo funge a

mio parere da preludio al saggio di Simona Carretta. Nardon prende come esempio l'intonazione e il ritmo, componenti fondamentali del racconto e della composizione musicale, per affermare inoltre che i rapporti tra romanzo e musica non si fermano qui. Infatti cita Šklovskij, il quale aveva notato come la variazione su una parola ripetuta fosse funzionale allo sviluppo dei temi narrativi nei racconti popolari: «intonazione, ritmo, ripetizione, variazione, parallelismo, ritardamento sono dunque aspetti della composizione narrativa» (82). Questi strumenti compositivi sono anche la base dell'*epos*, data l'importanza degli elementi formulari nella composizione dei poemi omerici (84). Anche la retorica è influenzata da questi principi: il retore, all'atto di rimettere la propria orazione per iscritto, la *ricompone* nuovamente sulla pagina, badando ai toni, allo stile, alle variazioni sul tema.

Il paragrafo successivo ci porta direttamente in pieno Novecento: Nardon cita un passo di Gadda e lo analizza secondo questi schemi musicali, ossia le variazioni e le ripetizioni che, insieme, contribuiscono alla generale «orchestrazione dei toni» (88). Un'operazione simile viene condotta su Milan Kundera, sul suo utilizzo delle voci, tema al quale Rizzante dedica un intero saggio, contenuto nel volume che stiamo discutendo.

L'intervento si chiude su questo assunto: «come in musica il rilievo melodico e quello armonico (e contrappuntistico) reggono lo sviluppo di un brano, così [...] nel romanzo lo sviluppo della scrittura si compie tenendo conto di più elementi che come detto sono in primo luogo semantici, ma che sono nel contempo stilistici e strutturali» (91). È quindi possibile costruire alcune analogie tra forme musicali e letterarie: il romanzo d'avventura diventa jazz modale, impostato com'è sulla variazione, mentre nel racconto di osservazione la tensione che si crea tra un momento e un altro si basa sull'improvvisazione, come nel free jazz.

Siamo ora giunti all'intervento di Simona Carretta, che insieme a quello di Rizzante va a costituire a mio parere il vero nucleo del libro. Entrambi si richiamano al Kundera dell'*Arte del romanzo*, che paragona la storia del romanzo «al cimitero delle occasioni perdute, dei richiami non ascoltati»: il richiamo al gioco (Sterne, Diderot), al sogno (Kafka), al pensiero (Musil) e quello al tempo (Proust). Simona Carretta ne aggiungerebbe un quinto: il richiamo alla musica. Lo fa con l'aiuto di Lévi-Strauss, il quale sostiene che mito, musica e romanzo abbiano una connessione a livello formale, attraverso analogie che si presentano in particolar modo a partire dalla Rivoluzione Scientifica in poi, quando il mito perde la sua funzione sociale (97). La sua eredità contenutistico-formale sarebbe pertanto confluita nella

letteratura e nella musica. Quindi la polifonia, la variazione su tema e la fuga sarebbero, secondo Lévi-Strauss, forme proprie del mito. La musica ha portato queste forme al loro massimo grado, fino almeno al XX secolo. Da quel momento in poi, le loro possibilità sono esaurite: i compositori iniziano a decostruirle e a polverizzarle nell'atonalità e nella dodecafonia. Il romanzo, secondo l'antropologo francese, sarebbe a questo punto l'erede unico del bagaglio formale proprio del mito.

Kundera è tra i primi ad assumere questa postura narrativa: afferma infatti che se il punto di arrivo delle forme classiche in musica è l'opera di Schönberg, la stessa epoca in cui visse il compositore austriaco coincide con il momento in cui il romanzo sente il bisogno di rinnovarsi. Secondo Kundera, è questo il periodo in cui il principio di verosimiglianza e l'unilateralità della trama (98) iniziano a limitare le possibilità del romanzo. Kundera risponde a tali principi, a mio parere, con i suoi "richiami" al sogno e al tempo.

Carretta a questo punto mette in evidenza una cosa non ovvia: i romanzieri non adottano le stesse modalità di mutazione delle forme musicali. Se alcuni, come Proust e Broch, ricercano modelli compositivi unitari, altri, come Perec e Butor, si rifanno all'arte musicale nel suo passaggio alla struttura seriale (98).

Da qui in poi l'analisi di Carretta si sofferma più da vicino sui testi. Ricorda, per esempio, come l'*opus 53* di Beethoven (*l'Eroica*) funga da modello per il *Braccato* di Carpentier, o come l'*opus 111* (la *Sonata 32*) abbia ispirato Kundera, Jonke, Roy. La fuga sarebbe il modello compositivo, anche secondo Brunel, dei *Falsari* di Gide, mentre il contrappunto quello di *Punto contro punto* di Huxley.

Un'analisi del ciclo dei *Sonnambuli* di Broch, secondo Carretta il vero caposcuola del romanzo di ispirazione musicale, rende chiara l'importanza di questi principi formali. Le idee di Broch, espresse in *Poesia e conoscenza*, sono molto simili a quelle di Lévi-Strauss: con l'avvento della scienza moderna e la parcellizzazione dei saperi, l'uomo può trovare la possibilità di uno sguardo totale sul mondo solo attraverso l'arte. Il compito che, in altre epoche, era stato assunto proprio dal mito. Il romanzo è la via migliore per prendersi carico di questo compito, se chi lo scrive riesce a dare alla scrittura la compattezza strutturale che avevano i miti (103). È Broch stesso a parlare di «stile dell'età mitica». Il romanzo deve essere uno "strumento sinfonico" e deve gettare uno sguardo totalizzante sul mondo e sulla vita. Il principio della polifonia sarà quindi il fondamento del ciclo dei *Sonnambuli*, che si occupa di un tema unico: «l'esame del destino di un uomo nell'epoca della

disintegrazione dei valori» (103). Tutti i materiali della prosa (narrativi, filosofici, storici) vanno a convergere sull'esplorazione di questo tema, esposto in tre momenti storici diversi e attraverso diverse "voci", che corrispondono ai registri formali: la novella, il reportage, il saggio, e altri.

I diretti eredi di questa linea narrativa sono, secondo Carretta, Kundera, Danilo Kiš e Dubravka Ugresic. Un discorso a parte è da farsi su Alejo Carpentier che, per la composizione di alcuni dei suoi migliori romanzi, non si rifarà solo alla sua conoscenza dell'opera di Broch, ma anche alla sua esperienza di musicologo.

Carretta conclude il suo intervento comunicando al lettore (ascoltatore?) che ha "orchestrato" l'incontro tra questi autori, i quali non si influenzano a vicenda se non per via di Broch, alla maniera del contrappunto, cioè secondo la forma in cui le diverse voci "cantano" senza mai prevalere l'una sull'altra, legate ma autonome.

Massimo Rizzante, nel suo breve ma densissimo saggio, analizza *La lentezza* e *L'identità* di Kundera secondo il principio formale della fuga, che appunto prevede il ricorso al contrappunto e l'utilizzo di un unico tema. I temi armonici diventano temi semantici, il suono puro delle voci musicali si manifesta nella voce dei personaggi. L'intervento di Rizzante è teso a far coincidere la fuga musicale con una inedita *fuga romanzesca*, e a mio parere l'operazione è perfettamente compiuta, tanto da renderne poco utile un resoconto in questa sede.

Andrzej Hejmej sposta il *focus* e si concentra sulla descrizione letteraria della musica. Il presupposto di partenza è che non esiste un equivalente musicale, in letteratura, per l'*ekphrasis*, perché la musica non è esprimibile attraverso il *medium* del linguaggio. Così le uniche modalità descrittive possibili sono quella musicologica, che si sofferma sull'*oggetto*, e quella poetica, che vede l'*oggetto* dalla propria *prospettiva* particolare. Il testo ideale da analizzare è quindi *Cuore assoluto* di Phillippe Sellers, proprio perché vi si pongono in essere entrambe le modalità, nel descrivere il *Quintetto in la maggiore per clarinetto* di Mozart (K. 581). Hejmej considera quindi la possibilità di una descrizione narrativa della musica che non sia troppo legata ai due modelli, ma che li comprenda entrambi.

K. 622 di Christian Gailly è invece il terreno su cui Elisabeth Rallo Ditche e Marcel Ditche mettono in atto la loro ricerca. Un buon saggio in cui si parla non tanto di musica come modello formale, ma delle impressioni dell'uditore (156). L'autore del romanzo, che prima di diventare tale aveva tentato la carriera professionale del sassofonista jazz, vive la scrittura della

musica come una sfida, e in *K. 622* la musica è un punto di ispirazione non solo a livello strutturale, ma anche a livello linguistico. Tuttavia mi sembra che Gailly, in entrambi i casi, non risulti incisivo come Kundera e Céline.

Quello di Carlo Cenini è l'intervento che chiude il libro. È certamente il testo più complesso da affrontare se non si è in possesso di una cultura musicale, perché chiama in causa *l'innere Stimme*, descritto dall'autore come il prodotto di echi reciproci tra le altre voci. In breve, il compositore scrive due voci distinte che, per un gioco di echi, producono una terza voce (interiore, appunto, *innere Stimme*). Cenini si sofferma sul caso di Schumann, che in una occasione mette per iscritto *l'innere Stimme* di una sua composizione nel relativo spartito. Onnipresente e non esistente allo stesso tempo, esso non verrà mai più specificato da Schumann.

Gounod invece compie un'operazione di "svelamento melodico" con il primo preludio del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, un testo musicale che consiste esclusivamente in un arpeggio e che il compositore francese dota di una melodia, sulla quale viene cantato il testo dell'*Ave Maria*: è questa l'operazione che Cenini effettua su alcuni testi di Borges, in particolare su *Finzioni*. Il saggista tende a sviscerare le sottotracce del testo, *l'innere Stimme* costante, che qui ribattezza *innerer Roman*. Ma mentre l'analisi su Borges è resa difficile dal fatto che l'autore di *Finzioni* non chiede espressamente al suo lettore di fare questo lavoro di svisceramento, per Foster Wallace, l'altro narratore preso in analisi da Cenini, il discorso è assai diverso, perché lo scrittore statunitense compone intenzionalmente numerosi *innerer Roman* nei suoi testi, in particolare in *Infinite Jest*.

Nel caso di Cenini mi pare che la musica, più che l'oggetto di studio, rappresenti il contesto di partenza da cui lo studioso trae la bella suggestione dell'*innere Stimme*, che poi abilmente trasforma in categoria critica da applicare su più testi.

In conclusione, il lettore di *Comporre. L'arte del romanzo e la musica* si troverà di fronte a un testo ibrido. La musica è trattata via via come strumento strutturante, come incentivo a un rinnovamento del linguaggio romanzesco e come metodo di analisi. Ma chiaramente, ciò che il titolo del testo promette è più rintracciabile negli interventi di Simona Carretta e Massimo Rizzante, perché le loro analisi si occupano in maniera più ficcante di ciò che la musica, in concreto, ha condotto dentro la scrittura in prosa, rinnovandola con il proposito di offrirle una via d'uscita alla cristallizzazione delle sue forme.

L'autore

Saverio Vita

Dottorando in Culture letterarie, filologiche, storiche presso l'Università di Bologna.

Email: saverio.vita2@unibo.it

La recensione

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questa recensione

Vita, Saverio, "W. Nardon e S. Carretta, *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Ed. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), www.betweenjournal.it