



Meglio un pianoforte scordato?

Gillo Dorfles*

Si dice spesso: “Questo pianoforte andrebbe accordato”; “È una vergogna come questo piano a coda è scordato!” E, ovviamente, si considera l'accordatura (non intendo qui entrare nel merito di cosa sia l'esatto “diapason” cui rifarsi, né come si debba intendere, da un punto di vista scientifico, la consonanza e la dissonanza) come la giusta e dovuta situazione dello strumento. Eppure, è così solo in apparenza. Se si considera il problema, non solo dal punto di vista tecnico-acustico, ma da quello estetico, le cose cambiano. E voglio ricordare a questo proposito un episodio che mi sembra davvero significativo. Pare che il grande Liszt amasse stranamente suonare talvolta su pianoforti scordati: affermava di provare una particolare soddisfazione ogni volta che gli capitava di imbattersi in un pianoforte *leggermente* stonato. Questa sensibilità – o potremmo definirla “sensiblerie” –, che oggi definiremmo morbosa, nasconde invece un fenomeno a mio avviso di estremo interesse: quello di considerare alcune modalità – non solo acustiche, ma pittoriche, architettoniche, poetiche – come sottoposte ad una, spesso occulta, tensione fra il fattore equilibrante e quello disequilibrante che le anima.

Non intendo ripetere qui quanto ebbi ad esporre nel mio libro degli anni Ottanta¹ *Elogio della disarmonia*; ma credo che, anche dopo vent'anni, il mio giudizio, non solo non sia mutato, ma semmai si sia esasperato.

Che intendo dire? Che oggi più di ieri ci troviamo in una fase

* Professore ordinario di estetica, artista e critico d'arte

culturale (ma diciamo pure “antropologica”) dove l’equilibrio, l’euritmia, la consonanza, ecc. anziché ispirarci fiducia e piacevolezza, ci sgomentano. Di fronte a un dipinto del sommo Raffaello, dove tutto è simmetria ed equilibrio, di fronte a un S. Andrea di Leon Battista Alberti o ai grandi monumenti del pieno Rinascimento abbiamo spesso la sensazione non di una calma raggiunta, ma di un insidioso desiderio di fuggire dal crudele legame “statico” che ci avvince e ci costringe nei suoi lacci. E’ del resto quanto accadde con l’avvento del Barocco e ancor più con certe strutture non solo decorative dell’Art Nouveau (da Guimard a Gaudì).

Rompere con il ferreo legame della simmetria, del Numero d’Oro, della consonanza perfetta diventava un imperativo. Così per un Borromini come per un El Greco, così per musicisti come Poulenc o Satie, e per architetti ormai più recenti come Mendelsohn o Lloyd-Wright.

Se proviamo ancora un vero appagamento quando un accordo di dominante o di settima diminuita si “risolve” nella triade maggiore della rispettiva tonica, possiamo ancora illuderci che l’arte debba andare sempre alla ricerca dell’accordo anziché del disaccordo. Ma invece si verifica proprio il contrario: è soltanto dalla presenza della disarmonia, dalla apparente “dissonanza” che può verificarsi il momento di maggior partecipazione (anche sensoriale, non solo mentale). Insomma, è proprio il “transito” di elaborazione percettiva (e creativa) dalla dissimetria-disarmonia alla simmetria a non essere raggiungibile che attraverso questo iter pericoloso e spesso doloroso.

Il fatto che questo fenomeno sia più evidente oggi che un tempo (e mi riferisco evidentemente alle epoche “felici”, quando pareva davvero che l’euritmia dominasse come nella Grecia del V secolo a.C. o nel più maturo nostro Rinascimento) è una riprova di come la nostra epoca sia molto spesso idonea all’“assaporazione” di fattori discordanti e da questi tragga gli spunti più costruttivi e felici per i diversi linguaggi artistici. È stato osservato da più parti come questa modalità di porsi di fronte all’opera d’arte recente sia in qualche modo analoga a quella postulata ed esercitata da una certa estetica estremorientale² o piuttosto da quella soprattutto influenzata dallo Zen (e in generale dal buddismo mahayana). L’osservazione è indubbiamente esatta. Ma in realtà non fa altro che asseverare quello che già era in atto nel-

l'Occidente prima ancora che gli eventuali influssi sino-nipponici facessero valere la propria presenza.

Anche per quanto si riferisce all'effettivo rapporto con certe modalità dell'arte nipponica (che di solito si indicano con i termini "wabi" e "sabi" proprio per alludere a una certa imperfezione e insieme povertà del materiale) vale il fatto di un successivo superamento di questo stadio dell'imperfezione per approdare in un secondo tempo a quello di una armonia finalmente raggiunta (o forse mai raggiungibile su questa terra!).

Il caso più che noto e citato della teiera di Rikyu – rotta in tanti pezzi per una caduta, ma, dopo la sua ricomposizione, considerata dal grande maestro Zen come finalmente perfetta ed esteticamente raggiunta – non è che uno dei tanti esempi che dimostrano dove si annidi l'essenza del "bello" e dove l'imperfezione possa aiutare invece che ostacolare il "telos" d'una operazione artistica.

E allora sarà sin troppo facile affermare che il nostro condividere attualmente – anche non deliberatamente – alcuni postulati dell'estetica zen, significa "tradire" in certo modo il nostro plurimillenario passato artistico basato sulla concordia anziché sulla discordia, sulla simmetria anziché sull'asimmetria. E inoltre – anche senza voler entrare nel territorio della psicologia o della psichiatria, ma soltanto per contestare alcune curiose coincidenze psicologico-estetiche – ci possiamo persino richiamare a quella "fearful symmetry" che William Blake citava in un suo poema³ (attribuendo alla simmetria una connotazione di terrificante coartazione) oppure ricordare quel "géométrisme morbide" individuato a suo tempo da Minkowski⁴, quando l'impulso ad una costante volontà "persecutoria" di simmetria può essere la spia d'una vera psicosi. Mentre per Roger Bastide⁵ è proprio la simmetria che può costituire un elemento rassicurante per l'ammalato psichico: "La pensée délirante part de l'asymétrie; et cette asymétrie crée chez le malade mental une angoisse contre laquelle il doit réagir par des mécanismes de défense". Un elemento rassicurante che, poi, nei dipinti di alcuni noti artisti schizofrenici si è tradotto in insistito impiego della simmetria. D'altro canto questa urgenza d'un "rifugio" nella simmetria da parte di artisti-pazienti psicotici giustifica pienamente l'opposta tendenza ricordata più sopra dell'artista contemporaneo (non psicotico!) verso la dissimmetrizzazione e la disaccordizzazione come accade in tante attuali "correnti del pensiero" e tendenze artistiche e archi-

tettoniche; prima tra tutte il “decostruttivismo” così ben analizzato da Paul de Man⁶.

In definitiva: è molto probabile che le oscillazioni creative e fruttive che accompagnano il sorgere e il tramontare di un periodo culturale siano sempre soggette a questi alti e bassi tra armonia e disarmonia. (Ma quali sono i “bassi” e quali gli “alti”?)

In un’epoca come l’attuale – e probabilmente una futura – dove la presenza incombente d’una mentalità “digitalizzata”, di una costante prospettiva all’alternarsi di scelte binarie – si impone una “preferenza” per ogni attività creativa; sicché è evidente come il conflitto tra concorde e discorde, tra armonia e disarmonia sia destinato a perpetuarsi. Con quale risultato? Probabilmente non con un solo risultato ma con due risultati opposti: o quello di un progressivo e lento ritorno alla calma dopo la tempesta, all’ordine dopo il disordine (e forse alla calma d’una bonaccia totale); oppure a un ulteriore scatenarsi di movimenti contraddittori e contrastanti, tutti, però, necessari perché – almeno come speranza – si possa ipotizzare e auspicare la calma irraggiungibile d’un “equilibrio assoluto”.

Note

¹ G. Dorflès, *Elogio della disarmonia*, Einaudi, Torino, 1986.

² Cfr. per esempio il fascicolo n. 6 della rivista *Agalma*, “Ukiyo. Mondo fluttuante” e il mio articolo “Disarmonia, disequilibrio, wabi, sabi”.

³ William Blake, *Songs of Experience*, 1794.

⁴ Cfr. Eugène Minkowski, *La Schizofrénie*, Paris, 1953.

⁵ Roger Bastide, *Des fausses fenêtres de la pensée*, 1971.

⁶ Paul de Man, *Allegories of reading*, Yale univ. press, 1979, e anche Christopher Morris, *Deconstruction. Theory and Practice*, London, 1982.