



"Il desiderio di contemplare l'armonia prestabilita è la fonte dell'infaticabile perseveranza e costanza con cui vediamo Plank dedicarsi ai problemi più generali della nostra scienza, senza lasciarsi distrarre da traguardi più allettanti e più facili da raggiungere".

A.Einstein

ARMONIA e IDENTITA' dell'UOMO

Marco Camillini
A.S 2010/2011

PREFAZIONE

Il presente lavoro è la rielaborazione di una tesina di scuola superiore; fino a pochi anni fa ogni studente era invitato a preparare una simile raccolta dei contenuti studiati in classe, rielaborandoli e integrandoli secondo un percorso e un'interpretazione personali. Il tema della tesina in oggetto è stato suggerito dall'esperienza dell'Autore il quale, oltre a studiare in un Liceo Classico, frequentava anche il Conservatorio nella classe di Pianoforte; questo interesse artistico ha inevitabilmente orientato i suoi studi e le sue preferenze.

Come si noterà, gli argomenti e il modo in cui sono trattati rispecchiano l'entusiasmo *tranchant* e la rapsodicità propri dell'età liceale; si dovranno dunque perdonare eventuali semplificazioni o collegamenti forse talvolta arditi, ma che mantengono comunque il pregio di una passione autentica e un pensiero in alcuni casi originale. Dopo quasi dieci anni sarebbe stato possibile correggere o migliorare alcuni paragrafi (soprattutto quelli riguardanti l'evoluzione musicale) ma, considerando che probabilmente fra un altro decennio sarebbero ritornate le stesse remore, si è preferito aggiungere questa prefazione come scusante e lasciare il tutto così come è nato, informando il lettore della necessaria contestualizzazione.

È di conforto sapere che Roberto Filippetti (autore di uno dei testi qui citati) interpellato circa la possibilità di utilizzare alcune sue idee, ha poi voluto includere nel suo sito il presente lavoro; non mi resta dunque che ringraziarlo e augurare buona lettura a chiunque se ne stia accingendo.

M. C.

Pesaro, Giugno 2020

marcocamillini@libero.it

INDICE

INDICE	Pag. 3
1.1 L'UOMO E L'ARMONIA	Pag. 4
1.2 L'ARMONIA IN SE' E PER SE'	"
2.1 L'ARMONIA IN MUSICA	"
2.2 L'ARMONIA IN ARTE	Pag. 6
2.3 L'ARMONIA IN LETTERATURA	Pag. 8
2.4 NIETZSCHE E LA ROTTURA DELL'ARMONIA	Pag. 10
3.1 UN AFFRONTO DIVERSO DEL PROBLEMA: DA SENECA AL '900, PASSANDO PER DANTE E LEOPARDI	"
3.2 SENECA E LE <i>NATURALES QUAESTIONES</i>	"
3.3 DANTE E LA <i>COMMEDIA</i>	Pag. 11
3.4 LEOPARDI E L'ARMONIA DELLA POESIA	Pag. 14
3.5 UN PUNTO DI VISTA SCIENTIFICO	Pag. 15
4. CONCLUSIONE	Pag. 16
5. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	Pag. 17

1.1 L'uomo e l'armonia

Questo lavoro trae origine dalla poesia di Ungaretti "I Fiumi", scritta a Cotici il 16 agosto del 1916. Nella settima strofa l'autore scrive:

*"Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia"*

Da queste parole sorge la domanda: cosa significa essere in armonia, cosa vuol dire per l'uomo trovarsi o meno in armonia?

Nella poesia il poeta parla di sé e dice "*mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo*". A seguito di questa frase inserisce la strofa già citata. Ungaretti si riconosce "fibra dell'universo", cioè parte di un oggetto più grande. Una prima risposta alle domande sopra poste potrebbe essere che, per l'uomo, essere in armonia significa essere fibra di un ente maggiore di sé.

Muoviamo però un passo alla volta:
cos'è l'armonia?

1.2 L'armonia in sé e per sé

Il concetto di "armonia" ricorre in molti campi: filosofia, arte, musica... possiamo però, a mio giudizio, darne una definizione generale press'a poco così: l'armonia è ciò che determina il rapporto di una parte con un tutto.

2.1 L'armonia in musica

In musica definiamo l'armonia come "legame che intercorre fra una nota e l'altra". L'evolversi di questo fenomeno specificamente musicale rispecchia in realtà la concezione che l'uomo ha di sé. È dunque interessante vedere come il modo di comporre musica sia variato nel tempo a seconda di come e di cosa l'uomo abbia voluto esprimere.

Disse una volta Webern, in alcuni suoi dialoghi, che nella musica è importantissima la coerenza, infatti questa "è proprio ciò che non dovrebbe mai mancare in una cosa che voglia avere senso [...] rendere cioè il più chiaro possibile il rapporto fra le parti, in una parola: mostrare come una conduca all'altra. [...] [In musica] finora il mezzo più importante per realizzarla è stata la tonalità. La musica è un linguaggio. Una persona vuole esprimere pensieri con questo linguaggio". Dunque il fine è esprimersi; il modo, la forma è la coerenza, cioè un'armonia. Secondo Webern la tonalità per lungo tempo ha garantito la coerenza. La tonalità è, appunto, ciò che in un pezzo regola i rapporti fra le note, permettendo variazioni e modulazioni (cioè cambiamenti di tonalità) ma assicurando comunque la persistenza di un legame fra una nota e la successiva, grazie alla definizione dell'armatura di chiave e della tonica, elementi fondamentali della scala – delle note, per intenderci – su cui poi la composizione fiorirà.

Penso che, per comprendere bene cosa significhi in una composizione la coerenza, sia utile conoscere le fughe di Bach. Esse sono pezzi costruiti con precisione matematica: l'elemento base, il mattone, è una linea melodica, anche semplice, con cui si apre il brano. Su questa si impianta la stessa linea melodica suonata alla quinta da un'altra voce. Il processo si ripete fino ad avere quattro voci che cantano insieme, incastrando in sé il tema principale con una precisione inimmaginabile. Dopo un primo momento di esposizione le quattro voci sviluppano e fioriscono il tema, per ricomporsi poi nei cosiddetti "stretti" e concludere il pezzo nella stessa tonalità di partenza: ecco che, grazie a questa, sono rispettati ordine e coerenza.

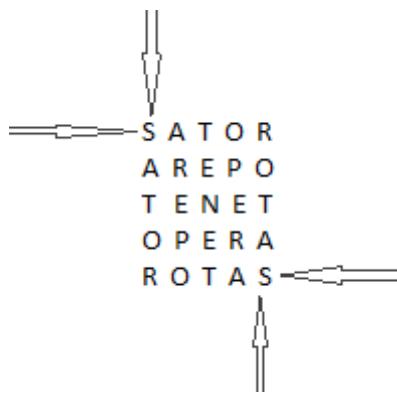
(ascolto per approfondire: *Fuga in do minore BWV 847 di J. S. Bach*)

Si creano, in musica, dei rapporti di tensione fra le note, dati dalla distanza di una nota da un'altra, tali per cui un orecchio, anche inesperto, può cogliere il momento di tensione e il momento che potremmo definire di riposo. Faccio un esempio: dopo il "do" c'è il "re". Se in tonalità di "do maggiore" suono un accordo di "la maggiore" creo una tensione che si risolverà sul "re". Questo perché nell'accordo appena suonato vi è un "do diesis", poco più alto del "do" e poco più basso del "re", che proprio per questa sua "instabilità" fra le due note tenderà a ricadere, a risolvere, sulla successiva. Nascono in questo modo le cadenze, cioè delle formule, dei modi di chiusura di un pezzo. Un esempio lampante di utilizzo di queste è Rossini. Nelle sue opere, quando si conclude un'aria, vi sono delle semplici cadenze, spesso di quinto-primo, che all'ascolto danno proprio l'idea del termine, della conclusione, tanto efficacemente che, se interrompessimo l'esecuzione a metà, l'ascoltatore rimarrebbe sospeso in una tensione insolita.

(ascolto per approfondire: aria *Cavatina di Figaro* da *Il Barbiere di Siviglia* di G. Rossini. Da notare come la conclusione sia tutta costruita su delle armonie di quinto-primo)

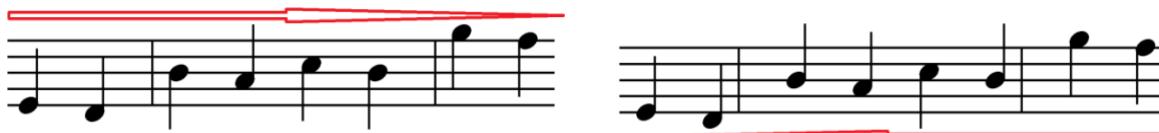
Nella storia della musica è, però, accaduto qualcosa che ha scardinato questi rapporti classici fra le note. A lungo andare i compositori scrivevano cadenze sempre più complesse e sempre più evolute. Ricercavano rapporti fra le note sempre più arditi e distanti, di modo che, ad un certo punto, non si è più sentita la necessità di rispettare la tonalità generale di una composizione ma si è ritenuto lecito sfuggire ad essa. Improvvisamente la tonalità non è stata più in grado di garantire la coerenza nell'espressione di un concetto musicale e si è così ricercato un altro mezzo, ritrovato nella musica dodecafonica.

Perché la tonalità è decaduta? Spiega ancora Webern: "*In un primo tempo alla fine si approdava sempre alla tonalità principale; ma a poco a poco si andava a finire così lontano, che alla fine non si vedeva più la necessità di ritornare proprio alla tonalità principale*". Dunque l'uomo ha cominciato a scrivere, a esprimere cose che non riuscivano più a rientrare nella tonalità. Il linguaggio classico era diventato obsoleto. Così nacque la musica dodecafonica, come tentativo di espressione. Essa raggiungeva la coerenza attraverso la ripetizione e la variazione di "serie" di note costruite con regole ben precise. Un esempio linguistico di ciò che può essere la dodecafonia è dato dal famoso quadrato magico di Webern:



le parole, tratte da un detto latino ("sator arepo tenet opera rotas"), possono essere lette nelle quattro direzioni suggerite dalle frecce. La serie della dodecafonia ha una connotazione simile: le note sono sempre quelle e l'ordine di esse non varia, ma le posizioni della serie possono essere pressoché infinite.

Riporto un altro esempio di creazione dodecafonica. I due pentagrammi visualizzati qui sotto contengono la stessa linea melodica ribaltata su se stessa. Il risultato musicale è identico.

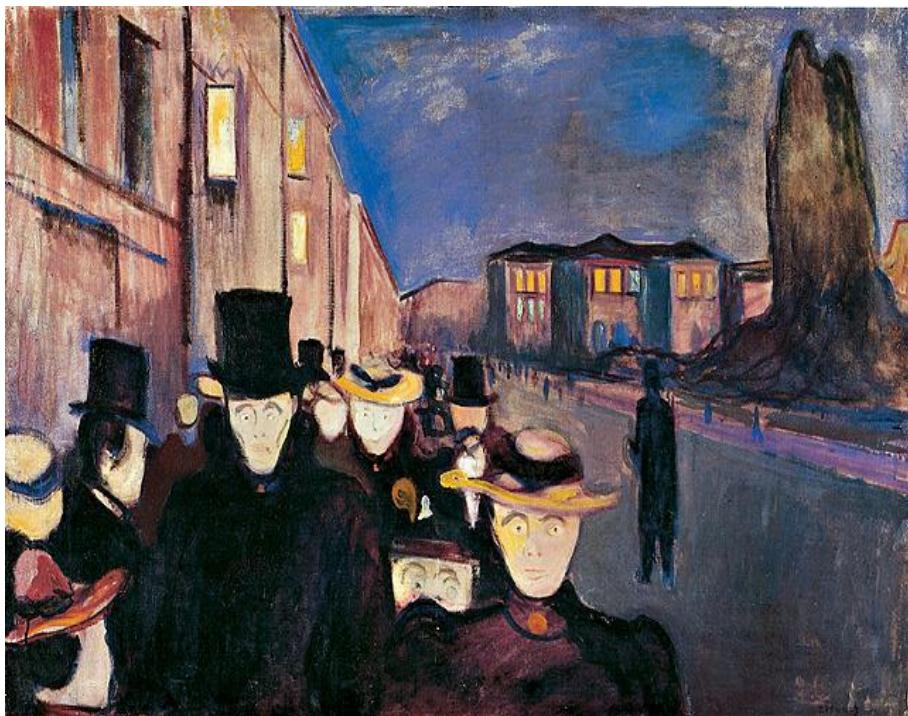


(ascolto per approfondire: *String Quartet Op. 28* di A. Webern)

Come si intuisce ascoltando questo brano (dodecafónico) e paragonandolo per esempio al Rossini citato sopra, siamo di fronte a due prodotti estremamente differenti. Essi sono, in effetti, figli di due mondi molto diversi. Il secondo suggerisce una tranquillità, una sicurezza, che nel primo sono soppiantate da instabilità e

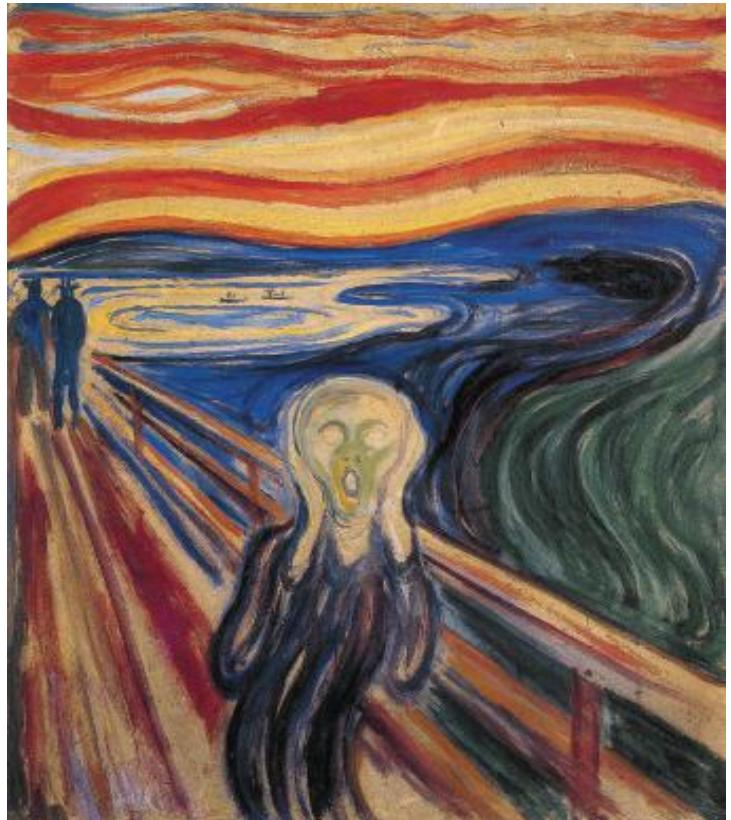
inquietudine. *String Quartet* mostra una frattura nell'armonia che ha portato all'effetto già spiegato sopra. Cosa ci dice, l'evoluzione musicale, sull'uomo?

2.2 L'armonia in arte

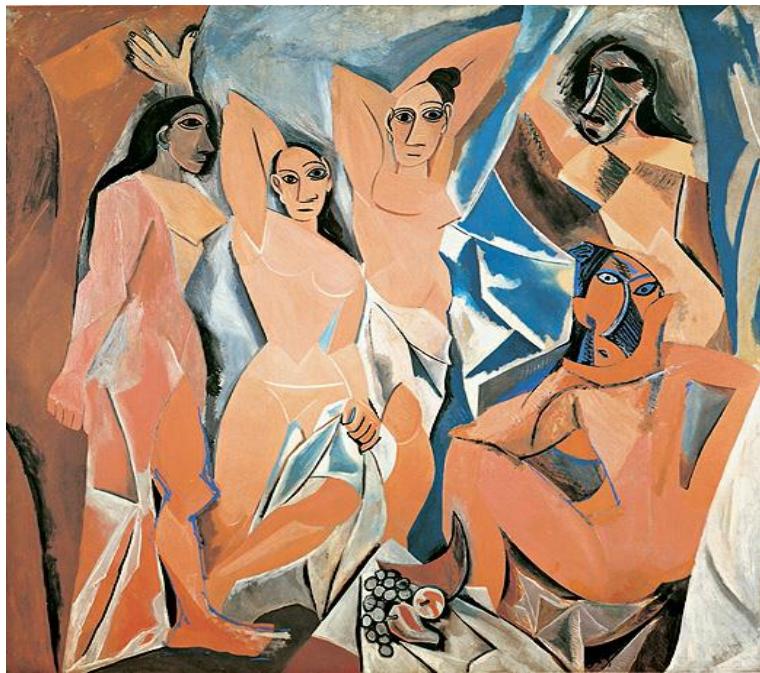


Egli è frammentato, non sa più chi è, come molti autori letterari del XIX e XX secolo attestano, e ciò in musica ha sintomi devastanti. In arte molte pitture di Munch indicano questo sentirsi ormai distaccati e avulsi da una società e da una realtà non da tutti accettata. Questo suo quadro (*Sera nel corso Karl Johann*) rappresenta proprio la disarmonicità fra l'uomo e la realtà circostante. In esso è rappresentato un uomo che, solo e senza volto, passeggiava in direzione opposta al flusso generale di uomini allucinati:

né dall'uno né dagli altri traspare un accento di bellezza. Possiamo già capire meglio ciò che Ungaretti scriveva ("Il mio supplizio è quando non mi sento in armonia"): l'uomo è solo e divelto dall'universo, discordante rispetto alla società. Munch dipingerà, per esprimere questa solitudine e disperazione dell'uomo, nel 1893 (un anno dopo la "Sera nel corso") "L'urlo", addirittura in due versioni, come massima espressione di questo sentire che l'uomo ha e di cui, a mio giudizio, la musica dodecafonica è segno. Scrive il Pittore: "Camminavo lungo la strada con due amici – quando il sole tramontò – il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue – mi fermai, mi appoggiai stanco morto a un recinto – sul fiordo neroazzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco – i miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura – e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura. Sentii un urlo attraversare la natura: mi sembrò quasi di udirllo. Dipinsi questo quadro, dipinsi le nuvole come sangue vero. I colori stavano urlando".



La difficoltà dell'uomo a riconoscersi in armonia con altro – ben espressa da Munch – e l'esigenza di esprimere chiaramente questo disagio, aprono il campo a grandi artisti di questo periodo, tra cui Picasso. Egli, come già avevano fatto i compositori dodecafoni, scardinerà definitivamente, dopo averle superate, le regole imposte dalla tradizione artistica e batterà nuove strade espressive. Scrive Massimiliano De Serio: *"la decostruzione delle regole convenzionali della rappresentazione artistica nasce da una precisa e sentita volontà di trovare una propria autonomia pittorica e stilistica. [...] con la messa in dubbio sistematica della prospettiva, il riferimento alla rivoluzione cezanniana, insieme allo studio precedentemente messo in atto*



all'utilizzo decorativo della linea [...] , Picasso si prepara alla realizzazione di quello che è considerato il più importante quadro del XX secolo, Les Demoiselles d'Avignon". Picasso, per comporre questo quadro, operò molti studi preparatori dal 1906 – anno precedente alla composizione finale – riscontrando poi pochissimo successo. Il quadro è, a mio giudizio, l'esempio di questo distacco dalle antiche regole che conferivano armonia e bellezza ad un'opera, per introdurre nuovi caratteri espressivi. Scrive ancora De Serio: "Lontano dalle vecchie proporzioni classiche, puntando su inedite combinazioni di forme semplici, le nuove opere di Picasso dopo Les Demoiselles

D'Avignon [...] sono caratterizzate da una violenta ricerca di una nuova struttura del corpo umano. [...] Le distanze canoniche delle proporzioni vengono sistematicamente destabilizzate, in un periodo creativo che da una parte guarda a lontani modelli, dall'altro è inquieta ricerca di qualcosa di completamente nuovo". Siamo in un momento storico in cui l'uomo cerca qualcosa di nuovo e le forme artistiche – espressioni dell'uomo – ci attestano ciò. Se osserviamo una composizione di Masaccio (di 500 anni precedente a Picasso) notiamo che in essa ci sono rapporti prospettici e di posizione fra le figure, che non notiamo più nel cubismo. Per esempio nella cappella Brancacci si instaurano legami di importante significato anche tra affreschi distanti fra loro: L'angelo della "Cacciata" sembra indicare col suo braccio l'uscita del paradieso terrestre ma, allo stesso tempo, prolungando il braccio, si incontra Gesù, come a presagire già la redenzione dal peccato originale. Vi è un'unità e un ordine sconosciuto in altri autori, soprattutto moderni.



2.3 L'armonia in letteratura

Ma all'inizio del XX secolo l'arte esprime un'incertezza, un urlo, una disarmonicità che l'uomo prova nei confronti della realtà e di se stesso. Le cose sfumano in un terrore e in una solitudine. Verrebbe voglia di recitare:

*"Forse un mattino andando in un'aria di vetro
arida, rivolgendomi vedrò compirsi il miracolo,
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.
[...]"*

O ancora:

*"Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.*

[...]

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo."*

Montale, in questi due brani (tratti rispettivamente da "Forse un mattino andando" e "Non chiederci la parola") dice esattamente ciò che mi interessa: l'uomo percepisce sia la realtà come nulla e vuoto sia sé come inconoscibile (di sé l'uomo può dir solo ciò che non vuole e ciò che non è). Pirandello ci fornisce un'immagine interessante della coscienza propria dell'uomo del XX secolo. Se pensiamo a "Uno, nessuno, centomila" possiamo farci un'idea di ciò che sto dicendo. "Vivendo, non avevo mai pensato alla forma del mio naso. [...] non potevo, vivendo, rappresentarmi a me stesso negli atti della vita; [...]. Io non potevo vedermi vivere". Il protagonista si accorge di non poter comprendere come gli altri lo vedano né può conoscere se stesso fino in fondo. Questa intuizione lo porterà ad una serie di ragionamenti che lo condurranno alla follia. Il problema di Vitangelo Moscarda (il protagonista) è il non avere un'identità precisa ma una variabile a seconda delle situazioni e del contesto. Quindi la prima questione è: l'uomo non è più uno ma centomila, e dunque nessuno, cioè non ha una precisa identità. Puntiamo l'attenzione, ora, al dramma teatrale di Pirandello "Sei personaggi in cerca d'autore". D'improvviso, durante prove in teatro, irrompono sei personaggi che chiedono al capocomico della compagnia teatrale di avere un autore. Questi, dopo alcune insistenze del Padre, cede alla richiesta e comincia a lavorare al dramma. Ognuno dei personaggi porta con sé una storia che brama vivere. "[...] il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!". Ciò che, guardando all'opera, è impressionante e mi interessa in questa sede, è il motivo che spinge i personaggi a cercare un autore. Essi non sono mossi da semplice "curiosità" o da un bisogno di sapere da dove provengano: già sono stati creati. Il loro desiderio è poter vivere la propria vita, la propria storia, vale a dire ciò per cui l'autore li ha partoriti. Questa è la grande questione che ci pone Pirandello: l'uomo, senza un autore, non solo non sa da dove proviene, ma non ha possibilità di essere se stesso, di vivere la propria vita secondo ciò per cui è nato. Così, come altro elemento caratterizzante del tipo umano del Novecento, segnalerei questo: un disperato bisogno di un "autore" – che in termini religiosi chiameremmo 'dio' – per poter vivere la propria vita. Questo "autore", inteso appunto come ente superiore all'uomo e alla realtà e di

cui questi ha bisogno, esiste o no, secondo Pirandello? In altri termini: l'uomo è solo nella realtà oppure vi è un "oltre", pure se contrario all'uomo? A mio giudizio ci soccorre, di fronte a questo interrogativo, la novella "L'uomo dal fiore in bocca". Il protagonista ha contratto un tumore alla bocca, un epiteloma, ed è condannato perciò alla morte entro pochi mesi. Devastato da questa imminenza mortifera si attacca alle più belle cose della vita che riesce a trovare: *"Attaccarmi così – dico con l'immaginazione – alla vita. Come un rampicante attorno alle sbarre d'una cancellata"*. Attraverso l'immaginazione l'uomo si attacca a ciò che trova. Ma rimane, *"siccome torre in solitario campo"*, imperioso il desiderio di vivere che non si placa con l'immaginazione ed è schiacciato dalla morte imminente: *"E mi faccia un piacere, domattina, quando arriverà. [...] il primo cespuglietto d'erba su la proda. Ne conti i fili per me. Quanti fili saranno, tanti giorni ancora io vivrò. Ma lo scelga bello grosso, mi raccomando"*. Dunque l'uomo è in balia di un ignoto – che prende forma nella morte che *"è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca [...]"* – che agisce casualmente. La soluzione, o meglio, una soluzione, qual è? La pazzia. Come in "Enrico IV", nel quale l'unico metodo per continuare a vivere è fingersi folle, pur non essendolo:

Belcredi: "No! Non sei pazzo! Non è pazzo! Non è pazzo"

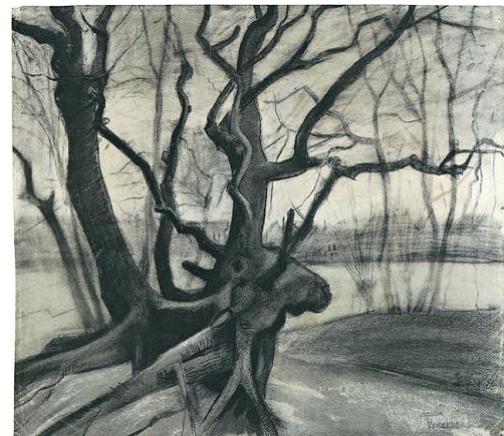
Enrico IV: "Ora sì... per forza... qua insieme, qua insieme... e per sempre!"

Pirandello descrive un uomo in armonia né con sé (cioè che non percepisce la propria identità come unica) né con la realtà (cioè senza un "autore" che lo faccia vivere veramente e senza una sicurezza ma in balia di un cieco caso). Un uomo, perciò, mutilato, frammentato in tanti brandelli. Lo stesso Ungaretti apre la poesia "I fiumi", con cui ho cominciato questo lavoro, scrivendo:

*"Mi tengo a quest'albero mutilato
Abbandonato in questa dolina"*

L'albero, l'immagine del quale è accostabile – per analogia – a quella del poeta (come già Van Gogh aveva fatto, dipingendo un albero secco in cui riconosceva la sua umanità triste), è mutilato, indizio di una frammentazione. La mutilazione avviene se c'è un'eliminazione di una parte del corpo, dunque il termine suggerisce una scissione proprio carnale (voglio richiamare, a questo proposito, le 'maschere' di Pirandello). In più, il poeta è "abbandonato", cioè solo col suo dolore, termini che senza dubbio ci ricordano i personaggi pirandelliani

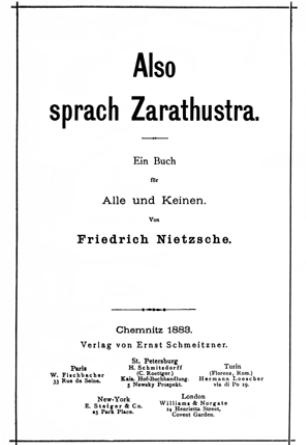
descritti sopra: la presa di coscienza della situazione dell'uomo porta ad una impossibilità di dialogo con i propri simili, un abbandono. Si prenda ad esempio Vitangelo Moscarda, che si accorge di non poter comprendere fino in fondo gli altri ed esserne compreso: *"Lo stesso Vitangelo [...] dalla moglie è visto come il caro e buon Gengè, per i compaesani è l'usuraio Moscarda degno figlio di quel padre e per gli amici il caro Vitangelo"*. Questa solitudine, disarmonia, sfocia – in Ungaretti – in un languore (*"che ha il languore / di un circo / prima o dopo lo spettacolo"*), in una stanchezza: l'uomo perde la sua vitalità se non trova un nesso – come abbiamo definito l'armonia: rapporto di una parte con il tutto – con il resto della realtà.



2.4 Nietzsche e la rottura dell'armonia

Ritroviamo in filosofia alcuni autori che hanno testimoniato questa spaccatura, questo disagio dell'uomo pirandelliano e dei quadri di Munch? Il grande filosofo Nietzsche si inserisce nel nostro discorso in quanto ci fornisce un'interessante lettura del concetto di armonia.

Nell'opera "La nascita della tragedia" (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) del 1872 egli osserva che la tragedia greca nasce dalla somma di due elementi: il primo è quello apollineo, il secondo quello dionisiaco. Anche la tradizione musicale greca ci tramanda una simile distinzione: l'aulos e la lyra, due strumenti musicali. Il primo è ciò che noi chiameremmo flauto, che rappresentava l'elemento dionisiaco, poiché chi lo suonava si ritrovava col volto sfigurato per il rigonfiarsi delle guance (oggi penseremmo a Dizzie Gillespie!) e dunque in preda agli impeti irrazionali; il secondo è la classica lira, strumento a corde, che rappresentava l'elemento apollineo, perché permetteva di raggiungere una razionale armonia di "gioia, amore, e il dolce sonno" (come disse Apollo nell'ascoltare la lira creata da Hermes). Nietzsche riprende questi elementi e li pone come fattori principali della nascita della tragedia, perfetta commistione fra i due. Lo spirito dionisiaco viene sublimato nell'apollineo. L'uomo, non riuscendo a vivere di fronte al dramma della realtà, lo sublima nell'armonia. In "Così parlò Zarathustra" (*Also sprach Zarathustra*) egli parla di superuomo, cioè colui che accetta la dimensione tragica della vita, la dimensione dionisiaca della vita. Egli è il fanciullo, colui che abbraccia la vita, dice sì all'esistente, un sì ingenuo, e inizia a vivere al di là del bene e del male. L'armonia è quindi assente dalla realtà; la posizione umana che permette la vita è quella del superuomo, cioè la dimensione dionisiaca, disarmonica. Su questo substrato filosofico si innesta tutto il discorso portato avanti dagli autori analizzati.



3.1 Un affronto diverso del problema: da Seneca al '900, passando per Dante e Leopardi.

Mi accingo ora a trattare la parte finale del mio ragionamento. In questa voglio focalizzare l'attenzione su coloro che hanno invece colto la presenza o quantomeno la possibilità di un'armonia fra uomo e universo, fra l'uomo e se stesso. A questo proposito richiamerò innanzitutto alla memoria la definizione che ho inizialmente dato di armonia: essa è ciò che determina il legame di una parte con un tutto. Osserviamo come alcuni autori colgano questo legame.

3.2 Seneca e le *Naturales Quaestiones*

Nelle *Naturales Quaestiones* il filosofo Seneca, del I secolo d.C, coglie un'armonia interna al cosmo, e scrive:

"Cum illa tetigit, alitur, crescit, ac velut vinculis liberatus, in originem reddit; et hoc habet argumentum divinitatis sua, quod illum divina delectant: ne ut alienis interest, sed ut suis interest: secure spectat occasus siderum atque ortus, et tam diversas concordantium vias. Observat, ubi quaeque stella primum terris lumen ostendat, ubi culmen eius summum, qua cursus sit, quo usque descendat. Curiosus spectator excutit singular, et querit. Quidni querat? Scit illa ad se pertinere." [I, 12]

Trad.: "Quando arriva lassù l'anima si alimenta, cresce, come libera da legami ritorna all'origine; ha la prova della propria divinità nel fatto che è affascinata dal divino: vi partecipa, non come a cosa altrui, ma come a cosa propria. Senza preoccupazioni contempla il tramontare e il sorgere degli astri, e l'armonia dei loro differenti percorsi; osserva il luogo dove appare ciascuna stella, dove è il suo culmine e il limite estremo, e fino a dove discende, come una spettatrice appassionata esamina e ricerca un fenomeno dopo l'altro. E perché non dovrebbe? Sa che riguardano lei."

In questo passo Seneca parla di *concordantium* (tradotto letteralmente “concordanza”; il Ravenna traduce “armonia”) che regola i moti degli astri (“[...] contempla il tramontare e il sorgere degli astri e l’armonia dei loro differenti percorsi [...]”; trad. G. Ravenna). È interessante osservare che l’aggettivo latino *concors* è formato da *cum + cor*, vale a dire ciò che è unito col cuore, cioè che ha la stessa volontà o stessi sentimenti o, più in generale, le stesse caratteristiche. Per cui vi è una comunanza, una similitudine fra i moti degli astri – dice Seneca: sono retti da armonia. E non solo essi contengono in sé questo principio armonico. Scrive ancora l’Autore:

“Si quis hoc loco me interrogaverit: Quare ergo non, quemadmodum quinque stellarum, ita harum observatus est cursus? - huic ego respondebo: multa sunt quae esse concedimus; qualia sunt? ignoramus. Habere nos animum, cuius imperio et impellimur et revocamur, omnes fatebuntur; quid tamen sit animus ille rector dominusque nostri, non magis tibi quisquam expediet quam ubi sit. Alius illum dicet spiritum esse, aliis concentum quendam, alius vim divinam et dei partem, aliis tenuissimum animae, aliis incorporalem potentiam; non deerit qui sanguinem dicat, qui calorem. Adeo animo non potest liquere de ceteris rebus ut adhuc ipse se quaerat. Quid ergo miramur cometas, tam rarum mundi spectaculum, nondum teneri legibus certis nec initia illorum finesque notescere, quorum ex ingentibus intervallis recursus est?” [VII, 25]

“Se qualcuno mi interrogherà a questo punto: perchè dunque, come è stato osservato il corso dei cinque pianeti, non è stato osservato quello delle comete? - io gli risponderò: sono molte le cose di cui ammettiamo l’esistenza; di che natura siano, non lo sappiamo. Tutti ammetteranno che noi abbiamo un animo dal cui comando siamo spinti ad agire e ne siamo richiamati; cosa tuttavia sia quell’animo che ci regge e ci governa nessuno riuscirà a spiegarcelo più di quanto sia riuscito a spiegare dove sia. Qualcuno affermerà che sia spirito, altri una sorta di armonia, altri ancora un’energia divina ed una parte di dio, altri l’elemento più sottile dell’anima, altri ancora una potenza senza corpo; non mancherà chi lo definisca sangue e chi calore; tanto l’animo non può avere una visione sul resto, che è ancora in cerca di se stesso. Perchè dunque dovremmo stupirci che le comete, spettacolo così raro del cielo, non siano ancora soggette a leggi definite e non siano noti l’inizio e la fine del loro corso, il cui ritorno avviene dopo grandi intervalli di tempo?”

Secondo Seneca lo spirito umano è apparentemente inspiegabile, ma potrebbe essere energia, una parte di divinità, o un’armonia. In questo testo il Filosofo parla di “concentum”, traducibile con armonia. *Concentum*, in effetti, è un derivato di *cantus*, col prefisso *cum* (*cum + cantus*). Significa letteralmente “cantare insieme”, ed è riferito ad un’armonica unione di più parti melodiche. (Cfr. “Sopra il ritratto di una bella donna” di Leopardi, pag. 14)

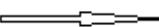
È presente, perciò, una legge comune che regola i moti degli astri e lo spirito umano. Quest’ultimo fa parte addirittura del cosmo: “è affascinato dal divino e vi partecipa, non come a cosa altrui, ma come a cosa propria”. Lo sforzo dell’uomo sarà volto a raggiungere pienamente questa armonia. Il saggio, infatti, è colui che ha raggiunto pienamente la virtù e non può essere turbato da niente: “[...] il saggio non perderà niente di ciò di cui possa avvertire la perdita; infatti egli è in possesso della virtù, dalla quale non può mai essere strappato” [De constantia sapientis; V,5].

3.3 Dante e la “Commedia”

Anche altri autori hanno avvertito la presenza di un’armonia nell’universo. Tra questi ricorderò innanzitutto Dante. Prendiamo in esame il XXXIII canto del Paradiso, in cui il Poeta osa tentar di descrivere Dio. Il Nostro si trova, in questo momento, di fronte alla “Luce, che da sé è vera” e ci racconta cosa ha visto.

*"Nel suo profondo vidi che s'interna
Legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna"*

Nel profondo di questa luce, cioè nel *pro-fundum* (una penetrazione fino all'origine, da *fundus* latino col prefisso *pro*) si "interna" qualcosa. Il verbo "internare" indica proprio un racchiudere in un punto unico, in un intimo. Possiamo un po' immaginarci il *big bang*, punto dello spazio in cui si racchiudeva ogni particella del futuro universo. Quel che si interna è ciò che poi si "squaderna". "Squadernare" dà, senza bisogno di spiegazione, un'immagine dell'emanazione di vita, di realtà, che Dante pone da quel punto, e che si dipana per l'universo. Cos'è l'universo? È l'*uni-versus*, cioè ciò che è volto all'unità. E che cos'è l'unità? Il profondo di cui sopra, quel punto da cui "*depende il cielo e tutta la natura*", dice Beatrice nel XXVIII canto del Paradiso. Vi è un moto circolare, un legame perfetto, armonico, che interfaccia (cioè *inter* – facere, vale a dire "agire in mezzo", "unire") la realtà alla sua origine.

Tutto questo è legato, cioè unito, stretto LUCE, PUNTO  OGGETTI, UNI-VERSUS  RITORNO AL PUNTO
insieme, con amore, collante delle cose. I termini in rima "interna" e "squaderna" contengono la voce "terna" e "quaterna", cioè tre e quattro. Notiamo con meraviglia che tre e quattro sono le virtù teologali e cardinali: tutto è legato in un'armonia perfetta, avente come cifra le virtù! Infatti:

*"[...] il ben [...]
Tutto s'accoglie in lei [la luce], e fuor di quella
È defettivo ciò ch'è lì perfetto."*

Continuiamo nella nostra analisi.

*"Nella profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;*

*e l'un da l'altro come iri da iri
parea reflesso e 'l terzo parea foco
che quinci e quindi igualmente si spiri."*

La sussistenza è ciò che *sub-siste*, cioè "sta sotto" (il profondo di cui sopra). In questa sussistenza profonda (appunto!) e chiara, cioè luminosa, evidente, de "l'alto lume" (e mi preme ricordare che *altus* in latino significa profondo, dunque una luce che penetra le cose, ne interessa l'origine) Dante vede tre "giri". Il *gyrum* in latino (o *gyros* dal greco) è il cerchio, forma perfetta. Dunque i giri sono simbolo della perfezione, richiamato anche poche terzine successive ("*misurar lo cerchio*"); in più sono tre, numero perfetto, simbolo della trinità, ma con un solo contenuto. L'immagine che il Poeta ci suggerisce è quasi inimmaginabile: tre cerchi di tre colori diversi ma con un solo contenuto! Egli stesso ci viene però in aiuto: "iri" è l'arcobaleno, così immaginiamo un arcobaleno che di riflesso ne generi un altro, simile un po' al concetto dei due specchi messi di fronte. Ma "iri" è anche il fondo dell'occhio, come a significare che l'uomo non è avulso da questa luce ma ne può godere. Infine il terzo giro "parea foco". Mi piace ricordare che siamo nell'empireo, cioè, etimologicamente, nel luogo del fuoco: *en-pur*, dal greco. Niente di strano, dunque, che il vertice dell'empireo sia come un fuoco, che spira e pervade ogni parte del "punto" sopra descritto. Come ben si vede i tre cerchi e l'uomo sono legati da profonda armonia. Ciò richiama il passo sopra citato di Seneca, secondo il quale l'anima umana può essere "*una sorta di armonia*".

*"O luce eterna che sola in te sidi
sola t'intendi e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!"*

In questa mirabile terzina Dante riassume Dio. Nel primo verso supera lo spazio e il tempo: la luce è “eterna”, cioè oltre il tempo, e risiede solo in sé, vale a dire che può essere contenuta solo da se stessa, cioè oltre la categoria di spazio. Nel secondo verso il Poeta tratta dell’intelligenza: questa luce può essere conosciuta appieno solo da sé – e infatti Dante per vederla ha avuto bisogno dell’intercessione della Vergine – tanto è elevata. Inoltre nel terzo verso l’Autore ci dice che questa luce è l’apice, l’apogeo dell’amore, infatti ama se stessa (e qual è la persona più difficile da amare se non se stessi?). I verbi “ami e arridi”, posti in fine verso, danno la portata di questo amore. Nella terzina, la reiterazione di termini usati in forme grammaticali differenti genera un’armonia e una melodiosità. L’esclamazione, in vocativo, apre ad uno slancio. Le parole che si ripetono sembrano superarsi a vicenda seguendo la spinta impressa all’inizio: *sola...sola, te...te...te, intendi...intelletta...intendente* (gli ultimi due partecipi sono legati anche da enjambement), fino a culminare nel ‘te’ del terzo verso, che pare interrompere bruscamente il flusso. Questo pronome è posto in emistichio. L’endecasillabo perfetto, che nasce dalla somma di un quinario e un senario (formalizzato già da Bembo), ha accenti secondari in quarta e, soprattutto, in sesta sede. Il ‘te’ è proprio in sesta. Impone al lettore una pausa. Pausa che esplode però in ami e arridi, dà rilievo ai due verbi finali, isolandoli metricamente. Così l’armonia che questa terzina descrive (esempio del moto circolare di cui parlavo nel precedente paragrafo) è riflessa anche nella forma in cui è scritta.

Procediamo nel canto:

*“[...] dentro da sé, del suo colore stesso
mi parve pinta de la nostra effige
per che il mio viso in lei tutto era messo.”*

Qui è racchiuso, a mio giudizio, uno dei concetti più geniali di Dante. Egli, guardando attentamente questi tre cerchi – mistero della trinità divina – coglie, si accorge di un’immagine umana, di un volto umano. Qui è il supremo paradosso, cioè che Dante, trovando Dio, trova l’uomo, trova sé, in ultima analisi. È capace di riassumere in una terzina la questione dell’incarnazione. Infine il desiderio dell’uomo è attirato da questa “luce”,

*“ma già volgeva il mio disio e ‘l velle”,
pur non vedendola più, descritta come
“l’amor che move il sole e l’altre stelle”.*

L’uomo è legato a ciò che muove gli astri. Sembra il Seneca di cui sopra! Il cosmo, l’universo, sono retti da quel “punto” che li lega in una profonda armonia. Dice Beatrice nel I canto del Paradiso:

*“[...] le cose tutte quante
hann’ordine fra loro; e questo è forma
che l’universo a Dio fa simigliante”.*

L’universo è impregnato d’ordine, è *cosmos*, e l’uomo può trovarvi nobilmente posto.

3.4 Leopardi e l'armonia della poesia.

Nella sezione sulla letteratura abbiamo lavorato molto su Pirandello, che ci forniva la visione di un uomo in conflitto con la realtà, in un rapporto di inconoscibilità della realtà, in disarmonia con essa, oppure su Montale, che scrive di percepire “*il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore d'ubriaco*”. A questo punto voglio invece presentare un autore il quale, perlomeno in un momento della sua vita, non ci mostra una realtà tragica o inconoscibile, ma così bella da destare nell'uomo un fattore, un elemento eterno, di eternità.

Leggiamo la poesia “L'infinito” di Leopardi:

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminato
Spazio di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo, ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovviene l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e 'l suon di lei. Così tra questa
Infinità s'annega il pensier mio:
E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.*

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminato
Spazio di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo, ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovviene l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e 'l suon di lei. Così tra questa
Infinità s'annega il pensier mio:
E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.*

All'inizio l'Autore descrive ciò che vede dal monte Tabor di Recanati – il, poi, famoso colle dell'infinito. Nei primi tre versi inserisce “questo” e “questa”, aggettivi che indicano un oggetto vicino al soggetto. D'altra parte in latino “questo” si diceva “hic”, traducibile anche con l'avverbio di luogo “qui”. Parliamo dunque di una realtà vicina all'osservatore. D'improvviso, al quinto verso, la siepe diventa “quella”, aggettivo che indica una lontananza maggiore rispetto a “questa”. Lo sguardo è catapultato oltre la siepe, lontano, sospinto dalla variazione degli aggettivi. Il Poeta allora “compara” (dal latino *cum + par*, vale a dire mettere alla pari) questa voce a quel silenzio, cioè – osservando gli aggettivi “questa” e “quel” – il lontano al vicino: si crea un'improvvisa armonia fra l'orizzonte e l'osservatore, a tal punto che un sentimento eterno pervade Leopardi. Repentinamente l'infinità diventa “questa”, cioè vicina all'osservatore, e il mare – simbolo dell'infinità – in fondo al colle, oltre la siepe, “questo”, vicino anch'esso. Esiste una profonda armonia fra uomo e realtà, tanto che l'uno può capire e stupirsi di quella. È interessante scoprire come anche nell'utilizzo delle parole Leopardi renda questa armonia. Riporto qui uno studio di R. Filippetti:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati

Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura.

“Gianfranco Contini, sempre attento ai valori fonosimbolici, dice che questo idillio è un ‘trionfo in à’: la lirica in effetti si apre e chiude ‘in à’, ed è questo il suono dominante. Ma Stefano Levi della Torre mostra come nei versi centrali lavorino tutte e cinque le vocali: «... seguiamo la caduta delle sillabe, dall'apertura luminosa della a (Mirando, interminati spazi di là...), al restringersi delle e e delle i (da

quella, profondissima quiete, io nel pensier mi fingo) nella penombra delle o (ove per poco il cor), all'oscurità della u (... si spaura): a e i o u»".

Il genio di Leopardi ci fornisce un'immagine piena di armonia tra l'uomo e la natura, e la realtà. In più – sembra in un altro componimento dire l'Autore – l'uomo necessita di questa armonia a tal punto che, se essa decadesse, egli ne resterebbe triste, ferito. Voglio riferirmi ad alcuni versi della poesia "Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima", che ora riporto:

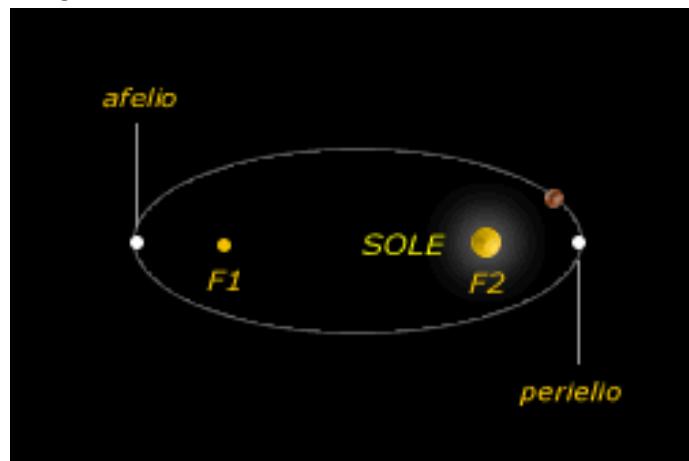
*Desiderii infiniti
E visioni altere
Crea nel vago pensiere,
Per natural virtù, dotto concento;
Onde per mar delizioso, arcano
Erra lo spirto umano,
Quasi come a diporto
Ardito notator per l'Oceano:
Ma se un discorde accento
Fere l'orecchio, in nulla
Torna quel paradiso in un momento.*

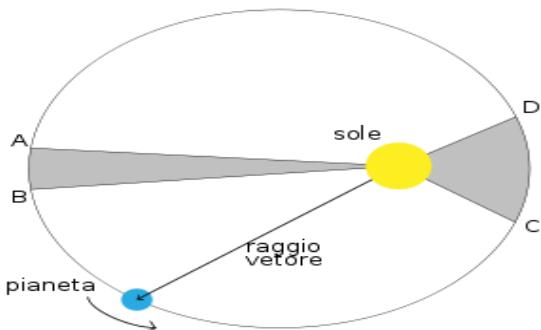
In questo brano Leopardi dice che i desideri dell'uomo creano, nella sua mente, un *dotto concento*, cioè una pregiata armonia. Eppure basta un *discorde accento* per ridurre al nulla quel paradiso. Il termine "discorde" è particolarmente significativo: dal latino *dis-cordis* significa 'non consonante col cuore', dissonante, diverso. Possiamo affermare che l'armonia è un'esigenza dell'uomo tale che, se intaccata, l'uomo precipita in un nulla.

3.5 Un punto di vista scientifico

È così naturale e insita nell'universo – l'armonia – che il cosmo stesso ne è impregnato. Già gli antichi lo definirono tale dandogli il nome di '*cosmos*', cioè, dal greco, "ordine". La scienza moderna è immensamente progredita da quei tempi, tuttavia questa impronta di equilibrio, consonanza fra gli astri, è rimasta e, anzi, le moderne scoperte l'avallano. Esempio di ciò sono le leggi di Keplero, che descrivono il moto dei pianeti nel sistema solare.

La prima legge individua le orbite dei pianeti come ellittiche, tali per cui il sole corrisponde ad uno dei fuochi (in figura F2). La caratteristica di un'ellisse è che la somma delle distanze di un punto dai fuochi è uguale per qualsiasi punto.

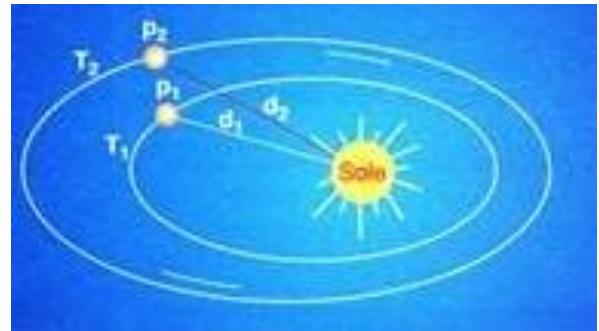




La seconda legge di Keplero afferma che il raggio vettore di un pianeta percorre aree uguali in tempi uguali. In figura le aree scure sono equivalenti. L'arco AB è minore dell'arco DC perché in afelio (punto più distante dal sole) il pianeta si muove più lentamente. Aumenta, però, proporzionalmente la distanza di esso dalla nostra stella, ottenendo così l'effetto descritto dalla legge.

La terza legge di Keplero prova che i quadrati dei periodi di rivoluzione dei pianeti sono proporzionali ai cubi delle loro distanze medie dal sole. In formula:

$T^2 / a^3 = \text{costante}$
ve 'T' è il periodo di rivoluzione e 'a' la distanza media di un pianeta dal sole.



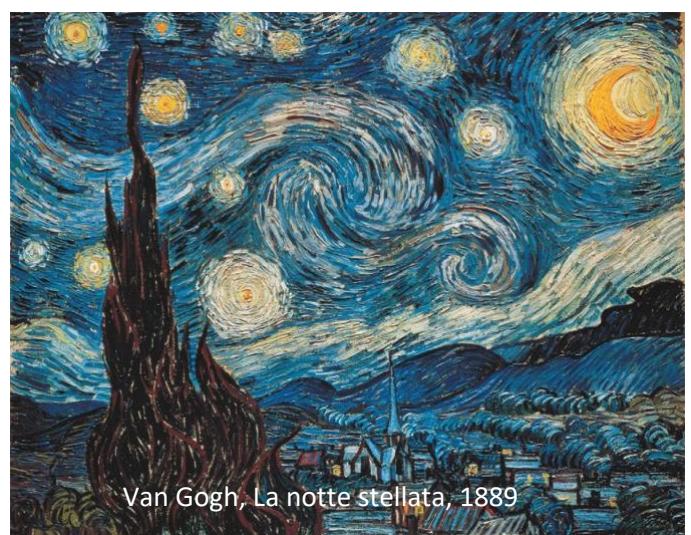
4. Conclusione

Tiriamo ora le somme del nostro percorso. Abbiamo declinato il concetto di armonia dato all'inizio in svariati campi dell'umano sapere, con l'ausilio di alcuni Grandi della storia umana. Possiamo asserire che in ogni tempo (da Seneca a Pirandello) l'uomo si è posto il problema del proprio rapporto con la realtà e della concezione di sé, approdando a conclusioni diverse, a volte opposte. Tuttavia ciò che a mio giudizio accomuna ognuno degli autori incontrati è l'esigenza di questa armonia. E, in forza di questa esigenza propria di tutti gli uomini, anche noi leggiamo con sussulto pagine leopardiane o ascoltiamo con commozione brani di Beethoven.

In somma, l'armonia – bisogno dell'uomo – è ciò che definisce il rapporto dell'uomo con sé e con la realtà, ciò che lega – se esiste – ogni elemento dell'universo all'insieme e permette all'uomo di trovar posto in esso. Non mi pare possibile comunque esaurire la tematica dell'armonia in un semplice lavoro di ricerca come questo. Voglio così concludere – come ho cominciato – con Ungaretti (da "I fiumi"):

*"Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre"*

La nostalgia è "dolore per il ritorno", da *nostos-algos* greco, e mi affascina questa tensione di cui parla Ungaretti, come augurio per la mia vita, tensione verso il ritorno, (verso il proprio posto, nel mondo e nell'universo, cioè verso un'armonia), forse unico lume nella così quotidiana e vera "corolla di tenebre".



Van Gogh, La notte stellata, 1889

5. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Per la sezione di musica:

- Anton Webern, *"Verso la nuova musica"*, Bompiani
- Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *"Storia della musica occidentale"*, Armando Editore
- Wieland Ziegenrücker, *"ABC Musica"*, Rugginenti

Per la sezione artistica:

- Edvard Munch, *"Diario"*, Giunti
- Massimiliano De Serio, *"La vita e l'arte"*, Rizzoli – Skira

Per la sezione letteraria e filosofica:

- Giuseppe Ungaretti, *"Vita di un uomo. Tutte le poesie"*, Mondadori
- Giulia Ferroni, *"L'esperienza letteraria in Italia, Vol. 3"*, Einaudi Scuola
- Luigi Pirandello, *"Uno, nessuno e centomila"*, Oscar Mondadori
- Luigi Pirandello, *"Sei personaggi in cerca d'autore"*, Oscar Mondadori
- Luigi Pirandello, *"Enrico IV"*, Oscar Mondadori
- Luigi Pirandello, *"Maschere nude"*, Newton
- Giovanni Reale, Dario Antiseri, *"Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi, Vol. 3"*, Editrice La Scuola
- Gian Biagio Conte, Emilio Pianezzola, *"Corso integrato di letteratura latina, Vol. 4"*, Le Monnier
- Lucia Anneo Seneca, *"Naturales Quaestiones"*
- Dante Alighieri, *"Commedia"*, Zanichelli
- Roberto Filippetti, *"Leopardi e Manzoni"*, Itaca
- Giacomo Leopardi, *"Canti"*, Garzanti

Per la sezione scientifica:

- Massimo Crippa, Marco Fiorani, *"Geografia Generale"*, Arnoldo Mondadori Scuola

Per l'introduzione:

- Marco Bersanelli, Mario Gargantini, *"Solo lo stupore conosce"*, Bur