

Ascoltare tra le pagine

*Letture e musica abitano territori confinanti:
anche in biblioteca?*

di Luca Ferrieri

Esiste una prossimità tra la lettura e l'ascolto musicale che è illuminante circa la natura dell'una e dell'altro e che molto avrebbe da dire anche sotto il profilo dei comportamenti, delle strategie di promozione, dell'organizzazione degli spazi nelle biblioteche pubbliche. Quanto segue è più una scaletta di punti e di appunti che una trattazione organica, per cui occorrerebbe altro dispendio argomentativo, ma vuole sollevare un problema qua e là spesso affiorante, e tuttavia relegato nel bugigattolo delle idee inutili e delle suggestioni non scientifiche: la lettura, nel vuoto definitorio che segue tutte le definizioni possibili (e la lettura ne ha ricevute molte), si coglie e si infilza per assonanze, metafore e sperimentazioni. La *teoria della lettura* e la *filosofia della musica* abitano dei territori confinanti: proviamo a pensare il perché.¹

1. Teorie

Intanto la lettura è, costitutivamente, sia dal punto di vista estetico che etico, una forma di ascolto (e qui, per ora, non aggiungiamo musicale): apertura all'altro,

disponibilità percettiva, attenzione vigile ai segni e ai segnali, necessità di *fare silenzio* intorno al testo per *udirne la musica*, sono tutti elementi che individuano la lettura come un ascolto. È vero che, fisiologicamente, lettura e ascolto sembrerebbero far riferimento a organi e strumenti di decifrazione diversi, la prima ponendosi sotto il segno dell'occhio e sotto il primato della vista, e il secondo sotto quelli dell'orecchio e dell'udito. In realtà una analisi più approfondita permetterebbe di scoprire che molto spesso *la lettura usa l'occhio come orecchio* e *l'ascolto l'orecchio come occhio*: la lettura scandaglia il testo alla ricerca delle sue sonorità e delle sue differenze timbriche e ritmiche, mentre l'ascolto colloca queste dimensioni entro uno spazio, ha bisogno di *disegnare* i suoni, di colorarli, di spalmarli su un'immagine mentale. Il parallelismo non riguarda tanto e soltanto la lettura ad alta voce, nel cui caso sarebbe abbastanza scontato, ma proprio la lettura silenziosa: non è necessario, cioè, per penetrare comparativamente le due sfere, compierne un'assimilazione preventiva operando quella *oralizzazione della lettura* che in epoca di

seconda oralità,² è talvolta divenuta il viatico per dubbie operazioni di travestimento.

Dal punto di vista della *materia musicale*,³ il rapporto tra suono e silenzio avvicina ulteriormente la lettura e l'ascolto: come il suono non può nascere che dal silenzio e in relazione ad esso, così l'attribuzione di senso al grafema e, più oltre, la ricostruzione del mondo nel testo, non può nascere che sullo sfondo della pagina bianca, che non è affatto la *tabula rasa* ma l'elemento contrastivo necessario alla percezione. Chi si dispone a leggere deve creare silenzio intorno al testo, deve "fare aria intorno alla pagina scritta":⁴ naturalmente non deponendo e cancellando la propria formazione e la propria



storia, ma disponendosi ad accogliere anche ciò che in quella storia non c'è, pronto a farsi sorprendere. La lettura è meravigliosa perché è innanzitutto meraviglia: capacità di stupirsi, di trovare il nuovo nell'antico, di commuoversi di fronte a una sillaba, di dare la propria vita per una parola, come diceva Jabès.⁵ E non c'è nel lettore sintomo più allarmante di quell'inacidimento che conduce a imbattersi in letture tutte uguali, incapaci di trascinarlo, di rapirlo. A provare ad ogni lettura il senso del *già letto*, che è il contrario del piacere di rileggere. L'angoscia della pagina scritta è allora l'esatto equivalente dell'angoscia della pagina bianca che colpisce lo scrittore in procinto di scrivere una

storia. Di fronte al moltiplicarsi delle pagine scritte (rovescio dell'unicità disarmante della pagina bianca) il lettore teme di non poter più trovare la *sua* pagina da leggere: quella che, egli ne è sicuro, è scritta per lui e parlerà solo di lui. Così come la musica moderna si è accanita nella ricerca del *non ancora udito*, di un suono del tutto nuovo, la lettura è sempre a caccia di nuovi sapori testuali, si fa utopica come il suo oggetto, il *non ancora*. E si trova così a dover compiere la stessa operazione preliminare che è richiesta all'ascolto musicale: la discriminazione tra *suono* e *rumore*, che è sempre un'operazione culturale e contestualmente determinata. Lo strombazzare di un clac-

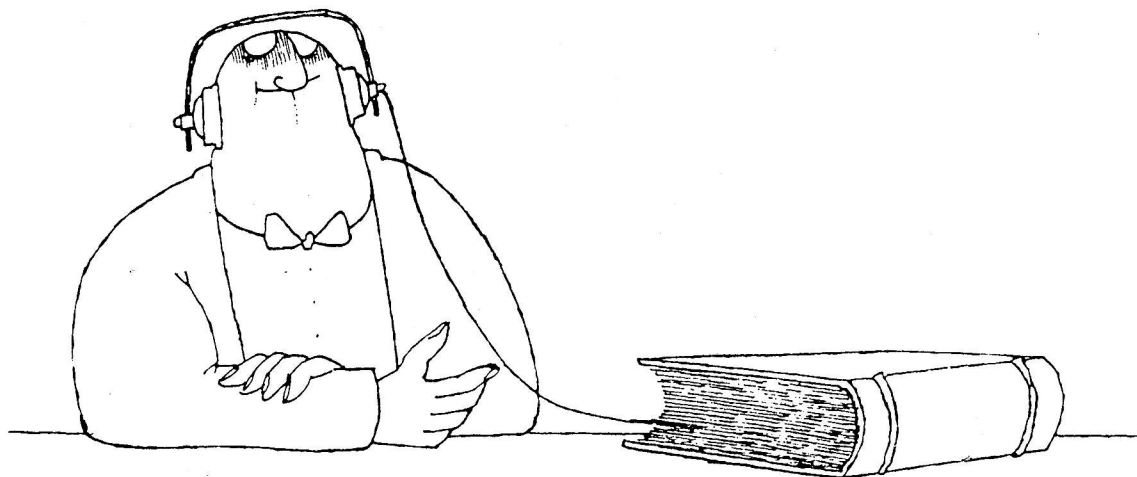
son, come la lettura di un segnale stradale, o la lettura del giornale col caffè latte, sono esempi di *rumore*: ma ciò non toglie che si possa fare un concerto di clacson o una lettura creativa attraverso il montaggio di testi funzionali e ordinari.

La sonorità non è una dimensione solo della lettura ad alta voce. C'è una risonanza interiore che accompagna ogni lettura: c'è una pronuncia mentale, un'immagine sonora delle parole che è evidente nella lettura di poesia, ma che è tipica di ogni lettura. Una voce ci accompagna mentre leggiamo, e fornisce il timbro, il ritmo, la chiave interpretativa. Il testo ha una sua partitura, un ordito propriamente musicale che chiama il lettore a un compito che è anche (non solo, però) quello di un esecutore: egli deve far risuonare la lettura, deve concertarne le voci, gli strumenti.⁶

È dunque sotto il segno della *temporalità* che si addensano le maggiori affinità tra la lettura e l'ascolto musicale. In musica e in lettura il tempo è un fondamento ineludibile. Possiamo articolare il piano dell'affinità, che è sconfinato, essenzialmente lungo due direzioni: una strutturale, riferita al gioco tra tempo interno e tempo esterno, e una storico-artistica, inerente al rapporto con la *durata* dell'opera e alle trasformazioni della lettura (e dell'ascolto) nel tempo. Che il tempo sia nell'opera come sua dimensione interna, anzi che la narrazione sia innanzitutto tempo, tempo rappreso o dilatato, e offerto a chi non avendone ne vuole o avendone uno ne vuole un altro, è ormai constatazione suffragata da una tale quantità di studi letterari e narratologici da sfiorare il truismo.⁷ E tuttavia anche in questi studi la maggior attenzione si è concentrata sul gioco tra tempo della finzione (quello dell'*intreccio*) e tempo reale (quello della *fabula*), dimenticando il tempo ➤

Ugo Zamponi, Concorso "La biblioteca e il suo pubblico" (Brughetto, 1993)





CORK

della lettura, che è un tempo interno al testo così come il lettore o il narratario è un attante del testo, anche quando non viene esplicitamente chiamato in causa. Il tempo della lettura è previsto dal testo, così come è messo in conto l'effetto di rifrazione che esso induce sul tempo della finzione: "è già quasi un'ora e mezza di lettura, a velocità ragionevole, che mio Zio Tobia ha suonato il campanello", scrive Laurence Sterne nel *Tristram Shandy*,⁸ ma anche Proust sa bene che occorreranno molte sere di lettura per arrivare a sapere quello che egli ha pensato girandosi e rigirandosi una sera nel letto prima di addormentarsi.⁹ E pure la lettura come fruizione è scandita da una sua temporalità interna, come ha mostrato Iser,¹⁰ e la caratteristica prima di questa temporalità è di possedere una totale indipendenza rispetto al tempo esterno e anche una relativa autonomia rispetto al tempo di finzione e al tempo di lettura previsto dall'autore. La lettura procede attraverso movimenti ritentivi e protentivi: ritorni indietro (solo concettuali, senza scorrimento di testo) per confrontare la pagina letta con l'"orizzonte di attesa" e fughe in avanti per disegnare e

prevedere lo sviluppo del testo. Questo modo di procedere è la musica della lettura, e corrisponde esattamente all'analogo movimento che avviene nell'ascolto musicale, quando si può gustare un suono solo se si produce la risonanza del precedente e l'anticipazione del seguente. Queste operazioni, in sé separate e distinguibili, producono il *continuum* della lettura e dell'ascolto, e vi conferiscono anche una particolare impronta *ritmica*, attraverso le opportune interruzioni. La lettura e la musica dispiegano così i loro effetti nell'ordine temporale della durata. In ciò esse aspirano a sottrarsi all'ordine temporale e insieme vi soggiacciono definitivamente, perché la volatilità del consumo condanna la lettura e l'ascolto a una sorta di irripetibilità. "La musica si va consumando mentre ch'ella nasce" diceva Leonardo, ed è vero che un'opera (oggi anche un'opera musicale, grazie alle tecnologie di riproduzione del suono) può permanere molto a lungo, ma la sua lettura, proprio perché temporale e soggettiva, è destinata a svanire. Questa volatilità è tanta parte della libertà (e della leggerezza) della lettura e configura quella situazio-

ne ottimale per cui secondo Adorno l'arte si sottrae all'illusione del durare e "per simpatia nei confronti di una vita effimera"¹¹ accoglie in sé la propria transitorietà. Così un atto di lettura attraversa come un bagliore la coscienza di un soggetto, modificandola anche radicalmente; ma non potrà

più ripetersi eguale. Lo prova anche l'esperienza della *rilettura*, che è ogni volta un'altra lettura, anche se mai immemore della prima. Nella durata del suono, scrive Piana, "*ciò che si consuma [...] è proprio la durata*"¹² e la lettura non fa eccezione, perché volentieri rinuncia alla propria persistenza in nome della propria consistenza. In ciò la lettura mostra di preferire la temporalità del *kairós* a quella di *chronos*.¹³ sta al varco, coglie il momento opportuno e abbandona il tempo spazializzato e cronologico agli orologi del mondo.¹⁴ La temporalità che disegna è salvifica, teologica: per dirla con Benjamin, la lettura socchiude la piccola porta da cui solo può entrare il messia.

2. Pratiche

Ogni libro ha la sua musica ma è il lettore che la danza. Nella *Recherche* proustiana Swann incontra la sonata di Vinteuil più volte: è sempre la stessa, e non è mai la stessa. Quando la ritrova la prima volta in casa Verdurin (ed è quindi una seconda volta), egli riconosce un motivo udito un anno prima: "se ne rappresentava l'esten-

sione, gli aggruppamenti simmetrici, la grafia, il valore espressivo; aveva dinanzi a sé quella cosa che non è più musica pura, ma disegno, architettura, pensiero, e che permette di ricordare la musica".¹⁵ Ecco l'ascolto che si fa lettura di segni, proprio come la lettura si perde nelle risonanze. E poi la "piccola frase" di Vinteuil diviene "l'inno nazionale" dell'amore di Swann e Odette: nel momento centrale della passione essa suona ebbra di dolcezza, ma conserva un "fondo inappagato" che gli amanti non ascoltano ("Che importava se essa gli diceva che l'amore è fragile: il suo era così forte!").¹⁶ E infine essa risuona a lungo e dolorosamente, dopo la fine dell'amore, riportandone alla memoria gli episodi salienti: ora la piccola frase dice che quell'amore non rinascerà più.¹⁷ Proust è scrittore eminentemente musicale e la *Recherche* è un unico inesauribile *Largo*: nel leggere questi passi di Proust si è già dentro la musica, e la piccola frase batte e ribatte all'orecchio del lettore come a quello di Swann, tanto che egli talvolta non sa rinunciare ad identificarla con qualche brano di opera realmente esistente. Inutile, la piccola frase la può suonare solo Proust.

Lo scrittore Alessandro Baricco (che è anche un musicologo) ha detto dell'ultimo libro di Tabucchi che ha una orditura musicale (una fuga? Una ciaccona?); ma lo stesso potrebbe dirsi dei suoi libri, perché *Castelli di rabbia* è un agile ed elegiaco contrappunto, mentre *Oceano mare* ha la grazia, e, qua e là, l'affettazione di un minuetto.¹⁸ Il gioco potrebbe continuare, e naturalmente alla fine diventare stucchevole e inutile.

Chi ascolta una musica, come chi si immerge nella lettura, è destinato ad attraversare gli stadi dell'abbandono totale, della perdita e del ritrovamento: quando la musi-

ca satura lo spazio sonoro, la realtà è revocata sullo sfondo, il corpo è scosso dalle percussioni, i nervi sono tesi come corde di violino. Il gioco di immedesimazione e presa di distanza, senza il quale non si accende alcuna dialettica di lettura, è una piccola trance, è un'alienazione felice. Naturalmente stiamo parlando di *ascolto responsabile* (per usare la terminologia di Adorno) e di *lettura radicale*: chi legge con il walkman all'orecchio, come chi ascolta leggendo il giornale, non fa né l'una cosa, né l'altra. Perché una caratteristica ancora che ascolto e lettura hanno in comune è la qualità di concentrazione che esigono.

Probabilmente, se alla vicinanza tra ascolto e lettura si prestasse più attenzione, anche le strategie di organizzazione e sviluppo dei servizi bibliotecari potrebbero esserne modificate. Perché tra i tanti motivi per cui le biblioteche hanno, negli ultimi anni, sviluppato la propria attività anche nel campo dei servizi di ascolto, con la creazione di fonoteche e di altre strutture multimediali, si è molto spesso dimenticato proprio questo. Con il risultato di proporre un'interpretazione esclusivamente tecnologica di quest'operazione: si a mediateche e fonoteche perché le biblioteche si tengano al passo coi tempi, perché il libro è ormai solo uno dei supporti tra tanti, perché occorre favorire l'integrazione tra media diversi. Ma la musica che corre tra i libri viene da molto più lontano, ha un suono antico, senza essere vecchio: l'innovazione tecnologica affonda le sue radici in questo retroterra e la fonoteca do-

vrebbe caratterizzarsi prima di tutto come *luogo dell'ascolto musicale* (sfuggendo anche alla *diminutio dei non-book material*) e solo successivamente e secondariamente come struttura tecnica caratterizzata dal tipo di supporto.

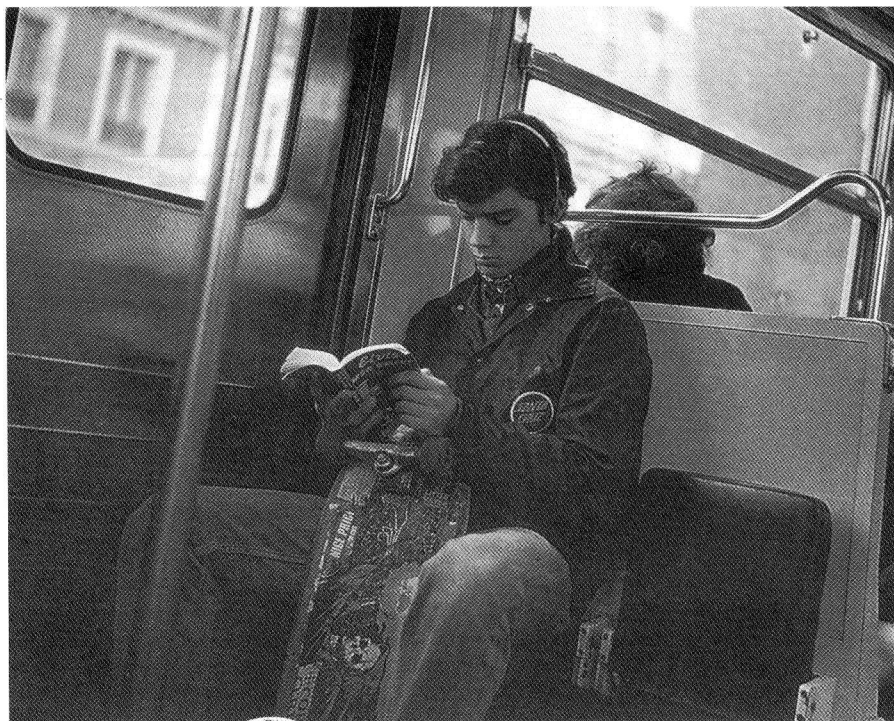
3. Figure/sfondo

SINFONIE DI LETTURA IN METRÒ

Stamattina appena salito sul metrò mi sono tuffato su una seggiola vuota per estrarre di tasca Fernando di cognome Pessoa.

Quando ci penso io mi domando: quest'uomo, che pensava di essere tanti uomini, che scriveva per sé e poi si rispondeva anche, si stroncava le opere con il suo primo pseudonimo sulla sua prima rivista e poi si inalberava nervosamente indossando il secondo pseudonimo e dandogli per le rime al primo sulla sua secon- ➤





Letture in metrò (foto di M. Vimenet, *Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis-Éditions du Cercle de la librairie, 1989-1992).

da rivista letteraria, quest'uomo, che hanno chiuso in un baule per cinquant'anni, e per fortuna che io prendo il metrò adesso, perché dieci, vent'anni fa io non avrei avuto questa fortuna di leggerlo, quest'uomo perché non ha avuto abbastanza fiducia in me come lettore? Perché si è immolato così nel baule senza colpo profferire? Ma poi non penso più nulla perché leggo.

Il vagone si è allontanato dalle luci della stazione con tutto il suo carico vociante di chiacchiere, colpi di tosse e imprecazioni sorde, senza contare il suo sferragliare in crescendo di velocità. Bernardo Soares è lo pseudonimo che Pessoa usò per scrivere *Il libro dell'inquietudine*: aiuto-contabile in una ditta di Lisbona, Soares viveva solo, in una camera d'affitto nella zona commerciale della città. Proprio come Pessoa. Troppo simile, troppo autobiografico. Per forza lui gli preferì sempre l'eteronimo Álvaro de Campos, il brillan-

te ingegnere laureato a Glasgow, dandy e poeta, omosessuale, segretamente innamorato di Pessoa, visto che si intromise nella sua relazione con la fidanzata scrivendole di non pensare più a Fernando. Di due anni più vecchio di Pessoa, Campos morì proprio lo stesso giorno, il 30 novembre 1935. Da allora se ne perdono le tracce, fino a quando non esce anche lui dal baule.

Ora la metropolitana sfreccia in silenzio e le banchine delle stazioni appaiono e scompaiono come in un film muto. Il libro che giace tra le mie mani ha spento l'interruttore sonoro della città ma la sua vita continua e io la vedo scorrere tra le righe del libro. Si è fatto silenzio perché senza silenzio non c'è musica e la musica del testo deve farsi il vuoto intorno deve crescere nella sua bolla pneumatica. *La mia anima è una misteriosa orchestra; non so quali strumenti suoni e strida dentro di me: corde e arpe, timballi e tam-*

huri. Mi conosco come una sinfonia. La musica è partita, sale alle tempie, lieve e decisa: le parole battono alla porta, il cappello a cilindro di Pessoa viaggia a mezz'aria sopra lo scorrimento e io non scorgo il suo viso ma lo leggo. La ditta di import-export di Lisbona, i libri contabili, e quella volta che lui è, che io sono, rimasto solo in ufficio, e poi quei passi, d'improvviso... *L'ufficio diventa per me una pagina con parole fatte di gente; la strada è un libro; [...] a volte, passando per la strada, colgo brani di conversazioni intime e si tratta quasi sempre di conversazioni sull'altra donna, sull'altro uomo...* Tutto ora turbinna, le righe galoppiano. Essere diversi! Essere diversi dagli altri! Tutti noi che siamo uguali agli altri, sognamo di essere diversi. Scriviamo libri contabili ma nel cassetto teniamo i libri segreti. Tutti noi che siamo diversi, veniamo presi per eguali: *ho sempre rifiutato di essere compreso. Essere compreso significa prostituirsi. Voglio questo cilicio: che mi credano uguale a loro.* Pessoa ha visto il mondo dalla finestra, ma ha visto quello che gli altri non vedono. Lo ha visto anche dalla tromba delle scale: e ha visto quello che gli altri non vogliono vedere. Sento che le righe ballano davanti agli occhi, sono umide, e non potrei sottolineare perché la mano trema, vorrei resistere, ma non posso. Non resta che abbandonarsi; la musica esplose con la sua compatta corallità, il basso continuo fa vibrare i finestrini come una vettura in senso inverso nel buio del tunnel; si alzano i fiati, danzano le nacchere; la lettura, come la musica, è ritmo. Non si può leggere se non si prova questo momento: la corsa degli occhi lungo le righe, il rapido addensarsi dell'inchiostro, come un tuffo del sangue, a un capoverso decisivo; il placarsi dell'ansia in un largo, nel-

l'adagio dell'estuario quando l'opera è giunta al mare. L'ascolto musicale, come la lettura, cui tanto somiglia, è capace di creare concentrazione nella distrazione, e distrazione nel concentrazionario; di darci pace di fare guerra; di prenderci e di perderci.

Sì, scrivere significa perdersi, ma tutti si perdono, perché tutto è perduto. Però io mi perdo senza allegria, non come il fiume nella foce alla quale nacque ignaro, ma come la pozzanghera creata sulla spiaggia dall'alta marea, e la cui acqua, inghiottita dalla sabbia, non tornerà più al mare. Così Pessoa non riesce a mimetizzarsi, né da impiegato né da fidanzato. Non sappiamo niente di lui e non lo vogliamo sapere. Sappiamo già tutto. Venivo da terre prodigiose, [...] ma non ho parlato di quelle terre se non a me stesso. [...] Per ogni cosa ho esitazione, spesso senza sapere perché. [...] Ho sempre sbagliato i gesti che nessuno sbaglia. Ho sempre fatto il possibile per tentare di fare quello che tutti sanno fare. [...] Fra me e la vita ci sono sempre stati dei vetri opachi. Sono stato il vaneggiamento di colui che volevo essere, il mio sogno è cominciato nella mia volontà, il mio proposito è stato la finzione di ciò che io non ero. Non ho mai saputo se era eccessiva la mia sensibilità per la mia intelligenza o la mia intelligenza per la mia sensibilità.

Ora è giunto il momento di frenare. Qualcuno si stringe disperatamente ad un appiglio, qualcun altro precipita con noncuranza. Qualcuno ne approfitta. Perché non si può leggere se non si prova questo momento: ricreare una distanza, fare aria; mettere il signor Pessoa lì seduto davanti a me, al terzo sedile vicino al finestrino, io sono io, tu sei tu, abbiamo magari (magari!) tanto in comune ma siamo due persone diverse, e tra poche fermate c'è la mia, devo prepararmi.

Perché la musica non si accontenta di inebriarci, ci fa pensare; ci riempie di bellezza, dunque ci fa riflettere; e la lettura, dopo averci sfiato nell'identificazione, ci pianta in asso: alzati e cammina, usa la tua testa, leggi il mondo, adesso!¹⁹ ■

Note

¹ E intanto dimostriamolo con un'altra assonanza e coincidenza: Roland Barthes, cui si devono importanti abbozzi di *teoria della lettura*, è autore sia della voce *Lettura* che della voce *Ascolto* dell'Enciclopedia Einaudi.

² W. ONG, *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989.

³ Un importante contributo a dipanare la matassa ci viene da G. PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini & associati, 1991: dai tempi della celebre *Filosofia della musica moderna* di T.W. Adorno (5ª ed., Torino, Einaudi, 1973) questo libro rappresenta il tentativo più riuscito di misurarsi con l'ampio spettro della problematica.

⁴ Uso un'espressione di Fortini in senso non fortiniano: cfr. F. FORTINI, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 24.

⁵ Nel discorso di accettazione del premio "Pasolini" del 1983, riportato in "Alfabeta", 1983, 49, p. 4.

⁶ Un pensatore che nella sua estetica ha dato ampio risalto alla lettura e al ruolo di *esecuzione dell'opera* che essa riveste è L. PAREYSOIN, *Estetica*, Milano, Bompiani, 1988. E tuttavia la considerazione della lettura come semplice esecuzione può essere diminutiva se non è accompagnata da una riflessione più ampia sulla natura creatrice e ricreatrice di tale operazione.

⁷ Inevitabile citare almeno un'opera che narratologica non è, perché è una sorta di fondazione filosofica della narrazione: P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, 3 vol., Milano, Jaca Book, 1987-1988.

⁸ L. STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Milano, Mondadori, 1983, p. 76.

⁹ Secondo l'espressione spregiativa del terzo editore che rifiutò la *Recherche*, Humblot per Ollendorff, il che la dice lunga sulla capacità degli editori di discriminare il grano dal loglio. Per

l'episodio cfr. M. BAUDINO, *Il gran rifiuto*, Milano, Longanesi, 1991, p. 23.

¹⁰ W. ISER, *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987.

¹¹ T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 50.

¹² G. PIANA, *op. cit.*, p. 131.

¹³ M. TASINATO, *L'occhio del silenzio (Encomio della lettura)*, Venezia, Arsenale, 1986; G. MARRAMAO, *Kairós. Apologia del tempo debito*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

¹⁴ Cfr. L. FARANDA, *Piero Innocenti. L'intervista*, "Orologi", 1991, 1, p. 72-78.

¹⁵ M. PROUST, *La strada di Swann*, Milano, Cde, 1989, p. 223.

¹⁶ *Ivi*, p. 253.

¹⁷ *Ivi*, p. 365 e seg.

¹⁸ A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994; A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, Milano, Rizzoli, 1991; Id., *Oceano mare*, Milano, Rizzoli, 1993.

¹⁹ Grazie a F. PESSOA, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Feltrinelli, 1986, cui appartengono le frasi in corsivo. Grazie anche a A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 1990.

