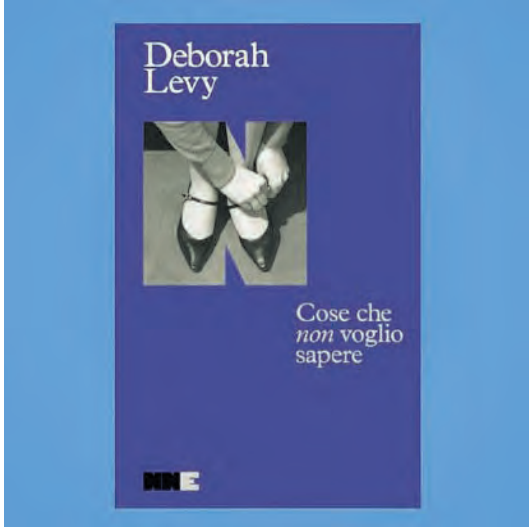


LA RECENSIONE

Quel che c’è da sapere di ‘Cose che non voglio sapere’

di Martina Parenti

Da qualche tempo la parola patriarcato è diventata centrale nelle battaglie femministe, riportando a galla una sorta di spettro del passato. È come aprire un vecchio armadio dimenticato in soffitta ed essere invasi dalla polvere di secoli, mentre i tarli continuano indisturbati a nutrirsi delle coperte cucite a mano dalla bisnonna. Ma cosa intendiamo quando parliamo, oggi, di patriarcato? La Treccani lo definisce un tipo di sistema sociale in cui vige il ‘diritto paterno’, ossia il controllo esclusivo dell’autorità domestica, pubblica e politica da parte dei maschi più anziani del gruppo. Non c’è niente da fare, il termine puzza terribilmente di naftalina. Viviamo nella società del consumo capitalista, della liberazione sessuale e dei costumi. Com’è possibile che ancora si faccia riferimento a qualcosa di così preistorico? Le donne ora lavorano, votano, sono (almeno in Occidente) libere di non sposarsi e non fare figli, beneficiano, sulla carta, degli stessi diritti degli uomini. Eppure le questioni irrisolte sono ancora molte e alcuni retaggi socio-culturali appartenenti a un contesto che molti liquidano come appartenente a un mondo scomparso godono di ottima salute anche ai giorni nostri, mimetizzandosi subdolamente tra le pieghe dei tempi che cambiano. Ciò detto, ben venga la puzza di stantio esalata da un vocabolario che sembra riferirsi a un centinaio di anni fa. ‘Cose che non voglio sapere’, primo volume dell’‘Autobiografia in movimento’ firmata dalla scrittrice Deborah Levy e uscito per NN editore con la traduzione di Gioia Guerzoni, è un’indagine su un’identità femminile che riflette su se stessa, osservando e osservandosi all’interno dei costrutti sociali. Una fuga sull’isola di Maiorca diventa così occasione per intraprendere un cammino intellettuale in solitaria, dove guardare a ritroso la propria vita. Nata e cresciuta nel Sudafrica dell’apartheid, Levy intreccia i suoi ricordi d’infanzia con quelli della sua giovinezza parlando di diritti ed emancipazione, riflettendo su cosa voglia dire, specialmente per una donna, far parte di un sistema sociale costruito in gran parte da maschi. I racconti di segregazione razziale, in cui centrale è la vicenda del padre arrestato e detenuto per molti anni, si mescolano con quelli di vita vissuta come madre e straniera in Inghilterra, suo Paese d’esilio e adozione. Le differenze tra le due epoche e i due luoghi sono enormi e sostanziali. Eppure anche nella patria del progresso occidentale si ha come la sensazione di trovarsi intrappolati tra le maglie di una rete invisibile ma palpabile, una macchina infernale che sotto l’apparenza della modernità stritola l’individuo in una struttura discriminatoria e primordiale ancora più complessa che in passato: “Come tutto ciò che implica l’amore, i nostri figli ci rendevano felici – e anche infelici –, ma mai disperate come il neopatriarcato del XX secolo. Ci era chiesto di essere passive ma ambiziose, materne ma eroticamente appetibili, pronte al sacrificio ma appagate: dovevamo essere Donne Moderne e Forti, pur subendo ogni tipo di umiliazione, sia economica, sia domestica”.



Autobiografia in movimento

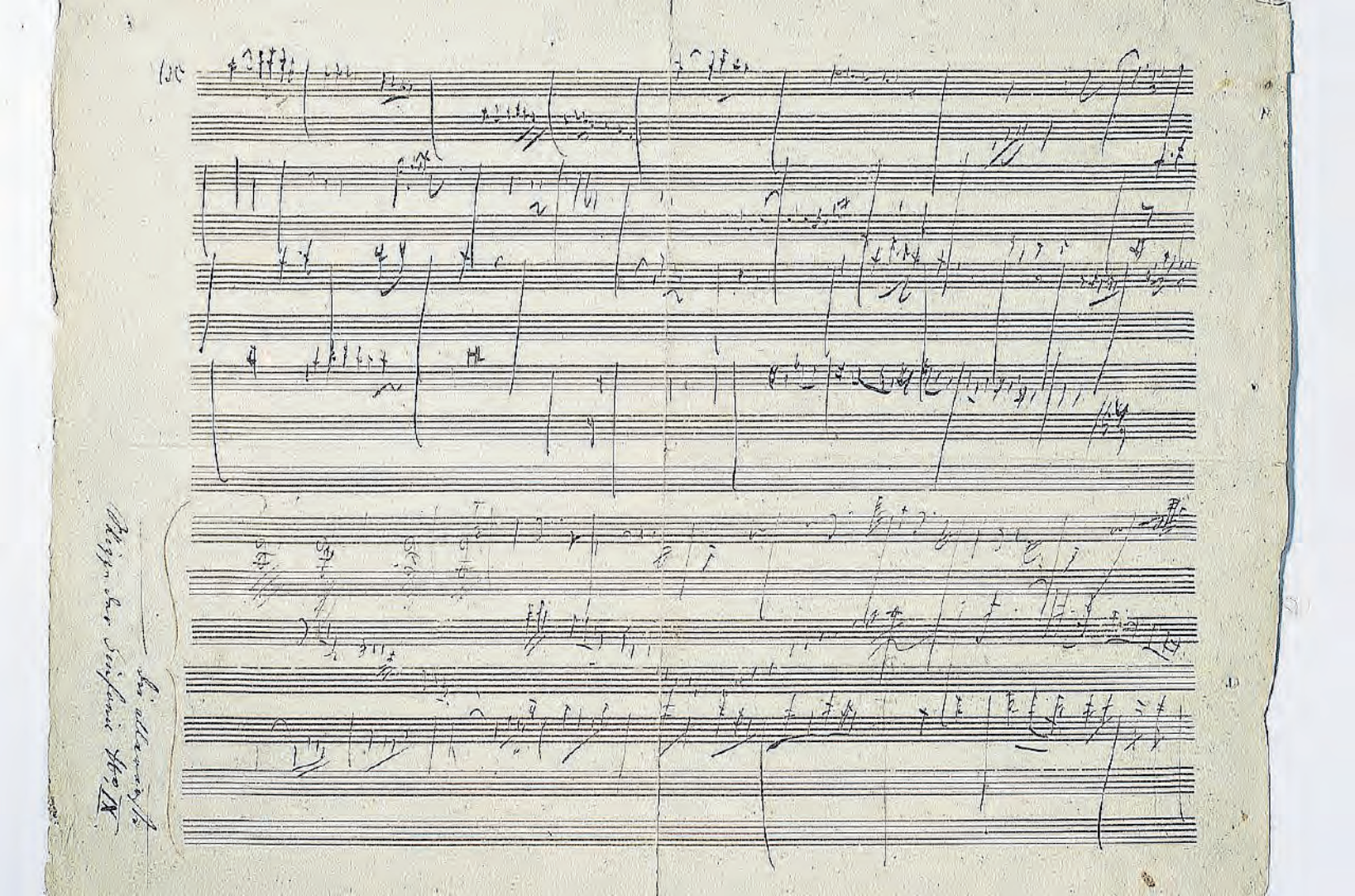
ARCHITETTURA

È morto Fumihiko Maki

Fumihiko Maki, architetto giapponese vincitore del prestigioso Premio Pritzker nel 1993 e progettista di una torre per il nuovo complesso del World Trade Center a New York, è morto all’età di 95 anni nella sua casa di Tokyo. Ha lasciato il segno anche in Svizzera. A Basilea un edificio per uffici porta il suo nome, è il Maki nel campus Novartis di Basilea. Mentre la sua arte ha caratterizzato anche ‘The Circle’ all’aeroporto di Zurigo, in particolare l’interno dell’edificio.

MUSICA

Riascoltando la Nona duecento anni dopo



Ricordi di Sotheby's: la prima bozza della Nona, battuta all'asta a Londra nel 2002 per la cifra record di 2 milioni di euro (1,3 milioni di sterline)

KEYSTONE

Se Beethoven aveva fondato nelle sue sinfonie un organismo capace di conquistare una sua autosufficienza, la Nona esaurisce il principio

di Carlo Piccardi

Ancora nel 1822 Beethoven affermava l'intenzione di portare a compimento “due grandi sinfonie, molto differenti”. Ma, appena entrò in diretta fase compositiva, egli non riuscì più a mantenere distinti i due progetti che furono così fusi in uno solo. Se Beethoven aveva fondato nelle sue sinfonie un organismo capace ogni volta di conquistare una sua autosufficienza e un’autonomia di significato, la Nona è l’opera che di questo ciclo esaurisce il principio, capace di proiettare la sua dimensione verso orizzonti che non si accontentano più di delimitare una singola area d’azione dell’intelletto, ma che sconfinano oltre i limiti delle umane prospettive. Il musicista aveva già acquisito una posizione di superiore giudizio delle cose nel momento in cui la Sesta Sinfonia gli dettava la ritrovata regola di una natura perenne, grembo di una vita pulsante oltre il tempo, pace e ristoro del pensiero, dopo le accese battaglie ricondotto all’ordine armonioso di equilibri immutabili. Il passo successivo e ultimo si compie nella Nona, la quale sale l’ultimo gradino innalzando un inno che nella gioia celebra un ideale di religione ritrovata, dopo un periodo di cieca e ostinata fiducia nell’umano. Il coro finale è sì voce di popolo, voce di plebe riscattata dai nuovi patti sociali, ma rimane veicolo di idealità ultraterrena, della “gioia” come “scintilla divina”. D’altronde la funzione liturgica non è solo espletata nel finale, ma subordina pure l’Adagio molto e cantabile in posizione di terzo movimento, il quale, succedendo esso eccezionalmente allo scherzo, ha lo scopo di suggellare un equilibrio che, collegando i due movimenti a progressione ininterrotta verso la luce rivelata da entità soprannaturali, si risolve a favore di un ideale celeste. Non a caso il recitativo di violoncelli e contrabbassi che introduce l’Ode alla gioia, il quale in maniera di prologo didascalicamente scaccia la tentazione contenuta nelle citazioni evocate dai

precedenti movimenti come richiamo a gioia terrena, sulla distesa citazione dell’Adagio rinuncia all’impennata e non solo risponde sommessamente, attonitamente irretito nella stessa eterea ambientazione sonora di flauto, oboi, clarinetti e fagotti che l’aveva enunciato, proprio in virtù di ciò transita verso il primo accenno al tema della gioia. L’Adagio è una pagina accorata la quale, più di ogni altro momento della sinfonia, palpita nel fuoco di pallide passioni definitivamente consegnate alla memoria e quindi risolve trascendentalmente una materia che, storicamente, i tempi lenti fin da Haydn e da Mozart già avevano spesso rivendicato ad altezze spirituali.

Scherzo beethoveniano

Qualcuno ha affermato che, per capire il messaggio dell’ultima sinfonia beethoveniana, occorrerebbe attendere il finale, il quale, per mezzo dell’elemento chiarificatore rappresentato dalla parola schilleriana, compendierebbe il senso del capolavoro nella vittoria di un supremo principio di fede ideale. In verità tale assunto informa l’intera composizione, che, se nei primi due movimenti rappresenta il ritorno agli ideali positivi, attivi, di diretto intervento nel reale cari al Beethoven della prima maniera, nel vitalismo esasperato dello Scherzo ad esempio lascia intravedere ben altro oltre la diretta espressione di esultanza. Non c’è infatti scherzo beethoveniano più di questo teso nella formulazione tematica generatrice, racchiusa in una sola battuta ternaria e compresa in fortissimo tra lunghe pause. La dinamica a cui soggiace tale singolare tema va quindi da un minimo evento a un massimo scatenamento, succedendo alle otto battute di esposizione del materiale tematico in una ridda incessante che proietta il tema nel vortice di un baccanale, di un martellamento ritmico, che porta allo stordimento, alla perdita stessa della nozione di tempo e durata. Nozione che svanisce totalmente nel Trio, data la concezione di un nuovo tema rapportabile alla struttura circolare di quello svolgimento che, nell’effetto di rallentamento e attraverso il prevalere della melodia, si configura come un corale di letizia, di felicità nell’oblio. Ugualmente il primo movimento ciclopico nelle dimensioni, che nel lento incedere potrebbe ricordare il primo tempo dell’Eroica, solo in apparenza regge al confronto. Nell’Allegro infatti non si instaurano certezze. L’indistinto vi domina: una lunga introduzione che prende le mosse da un’armonia cava (senza la terza e quindi indecisa tra maggiore e minore) porta a un’esposizione tematica che di perentorio possiede solo lo scattante

gesto ritmico, essendo anche qui il tema ridotto a fondamento della materia, ad atomo scomponibile in molecole molteplici e quindi manipolabile nel contesto di un discorso esplorativo mirante a scavare al di là della stessa realtà fisica del suono. Non sfuggono infatti all’appuntamento i momenti di esplicita natura simbologica, quali il tellurico sussulto dell’orchestra all’inizio della ripresa che, anche in virtù di una retorica settecentesca (si pensi alla pittura haydniana de La creazione) ci pone faccia a faccia con il caos, in cui solo lentamente si organizza il balbettio di una melodia.

‘Terzo stile’

Da un altro terrifico sussulto prende d’altronde le mosse anche il quarto movimento, confermando il piano estremamente unitario di un’opera che, alla tensione ideale per valori morali di portata universale riscoperti nella natura perenne dell’animo umano, accompagna una tensione metafisica che rincorre, oltre l’apparenza sonora, principi organizzativi di un ordine più profondo. In questo senso l’intero primo movimento risulta intriso di questa problematica viva nelle opere del cosiddetto “terzo stile” beethoveniano. La Nona tuttavia è l’unica composizione orchestrale riconducibile a questa terza fase, per cui gli esiti a cui essa giunge rimangono unici e perciò ragguardevoli. Per esempio non è il contrappunto inteso come organizzazione di microrapporti tra le parti (evidente negli ultimi quartetti) a interessare l’autore, ma piuttosto le proporzioni della forma nel senso della costruzione (dell’assetto architettonico) che suscitano il suo interesse e che, ridimensionando il valore della tematica, nella dilatazione liberano da ogni costrizione il fattore timbrico. Un nuovo modo di intendere il colore strumentale, nelle combinazioni dei fiati soprattutto, dà luogo a nuovi esiti di scrittura, ad agglomerati pulviscolari dove l’organizzazione timbrica prevale addirittura su quella sonatistica, in formule che non hanno riscontro lungo tutto l’Ottocento. La volta stellata oltre la quale Schiller appellava l’umanità a cercare Dio, immagine assunta da Beethoven a conclusione della sua sinfonia, è la stessa a cui mira ormai la risonanza della sua musica. E se altri grandi compositori che lo precedettero, confrontati con lo stesso problema, lo affrontarono facendo capo ai principi severi di una scolastica musicale ereditata, Beethoven lo affrontò nella solitudine di un’esperienza che, quindi, anche di fronte al venir meno della conclamata supremazia dell’io, non rinunciava a fare appello a quel tipo di coscienza individuale che egli aveva contribuito ad acquisire definitivamente all’epoca moderna.