

Stefano Colangelo

Continuum mobile. La musica nell'esperienza estetica di Anceschi

L'intenzione che può giustificare, per quel poco che sia possibile, lo spazio occupato da queste righe, consiste nel voler tornare ad aprire il primo libro di Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, pubblicato nel 1936 dopo un'elaborazione di circa sei anni, poi ripubblicato, con relative premesse in aggiunta, nel 1959 e nel 1976¹. Non si tenterà qui di riattualizzare quel libro – un'ipotesi peraltro non priva di suggestione profonda e di necessità, oggi – ma solo di valutare il pensiero del giovane Anceschi, cresciuto a partire dalle premesse e dalle mediazioni istituite dal suo maestro, Antonio Banfi – nelle relazioni con certi aspetti metodologici destinati a perfezionarsi nella sua ricerca dei tre decenni successivi: in particolare, la risposta multiforme delle poetiche a un'estetica unitaria e normativa, quella idealistica, che aveva costituito, di per sé, quella tesa e quasi paralizzante situazione contestuale di sfondo nella quale *Autonomia* era stata progettata; poi, in diretto legame e in conseguenza, l'aprirsi del campo fenomenologico, cioè di una sorta di decisione, di progettazione attiva della forma, intesa come atto riflessivo implicato nell'opera, la cui e-

spressione storica più radicalizzata si sarebbe compiuta, in diverse fasi del Novecento, nelle fasi di affermazione delle avanguardie; infine, il divenire di una poetica, da intendersi non come riflessione accessoria al fare poesia, ma più specificamente, con parole di Anceschi, come un «organismo [...] di relazioni attive»².

Del tutto evidente è la proiettabilità di numerose riflessioni contenute in *Autonomia* sul ramificarsi del pensiero e dell'attività di sintesi culturale praticata da Anceschi negli anni successivi. Tuttavia, ciò che si può fare oggi per ricostruire il movimento d'influenza di certe acquisizioni, pur tanto lontane nel tempo, è provare a costituire un'area di lavoro limitata, attraverso la quale rileggere il giovane Anceschi, se si può dire così, in funzione di quello più maturo. Quest'area è individuabile nella musica: un termine usato, qui, senza poter fare a meno di una dinamica storica, che include una larga e, talora, contraddittoria serie di estensioni, di pertinenze e di significati; un termine che Anceschi tende a esaminare, in *Autonomia*, come problema estetico, e che sembra però riversare fuori da sé, già in quella fase, le premesse di un'articolazione delle poetiche e delle prassi compositive, individuali o collettive.

Per dare un'idea dell'area di lavoro sulla quale si rifletterà qui, riaprendo *Autonomia*, occorre appoggiarsi preliminarmente a una definizione di musica, per quanto approssimativa. Ma è anche giusto chiedersi: è possibile? Sino a che punto l'arbitrarietà della prospettiva potrà condizionare la tenuta logica degli argomenti? E quali spunti, tra quelli rilevabili in *Autonomia* intorno all'estetica musicale, occorrerà tenere con sé, in vista di un'apertura critica sugli anni successivi? E quali, infine, per una riflessione sul nostro tempo? In ogni sistema discorsivo su musica e letteratura, considerate come due manifestazioni di senso, come due forme di comunicazione che si esercitano all'interno di un campo estetico unitario, la preoccupazione principale è tenere a bada un procedimento analogico che sembra osservare, come acquattato tra le parole, la linea argomentativa; e che, prima o poi, libera metafore, parallelismi e costruzioni argomentative che si sovrappongono fino a confondersi, e a confondere.

Per questa ragione – arbitraria, certo, ma in qualche modo legittimabile per la sua semplice utilità operativa – una condizione preliminare di tutto ciò che si intenderà qui come musica, in senso ampio, rimane la sua possibilità o meno di essere *detta*, ma anche di *dire*; insomma, la sua complessiva *dicibilità*. Subito ci si accorge di quanto, anche oggi, il discorso sulla musica possa trasmettere - an-

1 — L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche* [1936], Garzanti, Milano 1976. Da questa edizione tutte le successive citazioni.

2 — L. Anceschi, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino 1989, 43.

che solo per segnali lontani, non immediatamente trasferibili tra un campo e l'altro - a una poetica contemporanea, tutta ancora da fare e da rendere coerente, magari a partire proprio da quelle lontane pagine di Anceschi. Ma questo è un discorso da sviluppare, se mai, in un'altra occasione.

Per tornare ad *Autonomia*, si può notare che nell'annotazione premessa all'edizione del 1959, Anceschi attribuisce le motivazioni più profonde del libro a ciò che egli sentiva come un'esigenza di rinascita della filosofia, e che traeva spunto, a suo giudizio, da due precedenti a lui vicini: Husserl e Dewey. Tuttavia, se nelle riflessioni di Husserl la filosofia della musica non sembrava beneficiare di un rilievo degno di particolare nota, è invece riscontrabile il fatto che in *Arte come esperienza* di John Dewey, già pubblicata nel 1934, la musica venga concepita come esempio di un processo dinamico, di strutturazione complessa, che riguarda la totalità del fare artistico, e che attraversa la consapevolezza estetica e la ritualità sociale, trasformandole entrambe. Aveva scritto, infatti, Dewey: «la connessione tra un *medium* e l'atto di espressione è intrinseca. Un atto di espressione impiega sempre del materiale naturale, per quanto esso possa dirsi naturale nel senso di abituale, come in quello di primitivo o nativo. Esso diviene un *medium* quando viene impiegato in vista di un proprio posto e di un proprio ruolo, nelle sue relazioni: una situazione inclusiva, come i suoni diventano musica quando sono ordinati in una melodia»³. In una funzione simile, per quanto i due libri restino l'un l'altro estranei al tempo della prima edizione di *Autonomia*, sembra muoversi anche il pensiero di Anceschi sulla musica. Vive in Anceschi, infatti, il continuo proposito di costruire un discorso che prenda la musica come l'esempio di un'energia vitale, di un percorso dinamico e non dogmatico, anche nelle sue vie più misteriose, destinate a rimanere imperscrutabili. Così sarà, poi, anche nella *Musica e l'ineffabile* di Vladimir Jankélévitch: «il mistero che la musica ci trasmette non è l'inesprimibile sterilizzante della morte, ma l'inesprimibile fecondo della vita, della libertà e dell'amore; più in breve: il mistero musicale non è l'indicibile, ma l'ineffabile»⁴. In questa prospettiva, il discorso sulla musica non è impossibile, non è aporetico: semmai, è interminabile. Nella sua capacità di sospendere la percezione del tempo, la musica mostra la necessità di un dire infinito, che è presente a chi ascolta proprio nel punto in cui la parola finisce. In questo senso, nella ragione di questa misteriosa contiguità, e non

3 — J. Dewey, *Art as Experience* [1934], Perigee, New York 1980, 64.

4 — V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, Paris 1961, 92. La traduzione è puramente di servizio.

per semplice sovrapposizione metaforica, si può parlare coerentemente di *linguaggio* musicale.

Così, per esempio, Hans Heinrich Eggebrecht, in una conferenza del 1961 leggibile in italiano nel volume *Il senso della musica*: «i suoni parlano in base ai rapporti o alle relazioni il cui accertamento e la cui sistemazione teorica sono la condizione della possibilità della musica»⁵. La musica, come sistema di relazioni, è la condizione, insomma, perché il suono musicale parli, perché abbia significato. Storicamente, precisa Eggebrecht, la fase in cui la musica occidentale si affranca dal linguaggio, per diventare linguaggio essa stessa, si apre nel diciottesimo secolo, con l'espansione della musica assoluta, della musica strumentale. Il primato romantico della musica sulle altre arti tocca la sua massima ascesa, e insieme la sua definitiva aporia storica, nella consapevolezza di quel problema teorico che sarà richiamato appositamente da Eggebrecht (in una sorta di riaggiornamento a distanza del *Bello musicale* di Hanslick), come superamento dell'ideale romantico di penetrazione delle arti. Si tratta di una distinzione fondamentale tra le proprietà del suono: il suono linguistico è «inessenziale»; a partire da esso, un significato si può astrarre, e si può tradurre in un altro suono. Il suono musicale, al contrario, significa qualcosa - è qualcosa - nel sistema percettivo della musica, che vive, come prima si accennava, di relazioni culturali ogni volta rinegoziabili nel mutare dei contesti. Ancora in Eggebrecht, il significato del suono della musica «sta tutto racchiuso nel suo contenuto sensibile, non è separabile dal suo risuonare che non può essere tradotto in nient'altro di udibile». Il suono musicale richiede uno spazio da pervadere, una *ri-sonanza*. Non si può rendere, non si può tradurre in altro suono né in altre entità, pena la perdita definitiva del suo significato⁶. Il suono musicale è dunque una componente primaria: risuona in uno spazio, e ha anzi bisogno di uno spazio da colmare, da pervadere, per farsi esperienza sensibile, per *essere*; e in questo modo riafferma, insieme alla propria ineffabilità, la propria autonomia. Attraverso un filtro conoscitivo di questo genere occorre rileggere, forse, il discorso sulla musica rintracciabile nel primo libro di Anceschi, specificamente rispetto a quell'idea di autonomia, che è uno dei concetti più ampiamente discussi e indagati in tutto il libro.

Il discorso sull'autonomia dell'arte, in Anceschi, richiama la piena fioritura della critica romantica, e si sofferma in particolare su No-

5 — H.H. Eggebrecht, *Il senso della musica. Saggi di estetica e di analisi musicale*, Il Mulino, Bologna 1987, 36.

6 — Ivi, 36-37.

valis, citato sulla base della traduzione di Giuseppe Prezzolini, uscita presso Carabba nel 1922. Scrive Anceschi, in un corsivo che accentua la funzione-cardine di Novalis nel definire i limiti e le prospettive dell'autonomia dell'arte: «*Il pensiero estetico di Novalis è un nodo importantissimo in questo ambito della cultura e della riflessione sull'arte e sulla bellezza, perché moltissime delle suggestioni mosse dalla sua meditazione si sono allargate in cerchi amplissimi sino ad essere le determinanti di successivi atteggiamenti della cultura estetica e dell'arte stessa*»⁷. Ad Anceschi, Novalis interessa per gli stessi motivi per i quali molto più avanti, negli anni Ottanta e Novanta del secolo ventesimo, i teorici dell'intermedialità tra musica e letteratura - Friedrich Lippmann, sulla poesia, e Werner Wolf, sulla prosa - ne faranno l'anticipatore di un articolato dialogo tra linguaggi, non più semplicemente fondato sulla metafora⁸. Nei *Frammenti* di Novalis Anceschi coglie, per via intuitiva, una testimonianza realizzata dell'autonomia dell'arte. Anceschi sottolinea, nel repertorio di immagini della logica della fantasia - della «*fantastica*», più in specie, immaginata e descritta da Novalis - l'origine musicale della parola «arabesco», che caratterizza una poesia definitivamente svincolata dalla logica discorsiva lineare. L'arabesco musicale è il primo modello dell'autonomia realizzata nella poesia pura: ed è a partire da questa accezione, scrive Anceschi, che «il poeta si colloca al centro dell'infinita e misteriosa, profonda vita delle analogie, delle oscure armonie attive dell'universo»⁹. Con la sua ricerca di un ascolto metafisico della realtà, Novalis è per Anceschi l'autentico ponte, imprescindibile, tra romanticismo e simbolismo. Ci si trova infatti, si può dire, a un passo dalle riflessioni di Verlaine, e poi di Mallarmé, sulla poesia. È quel ponte è fatto soprattutto, se non esclusivamente, di sostanza sonora, di riflessione sul fenomeno musicale. In un'acuta e argomentata storia della filosofia della musica, Riccardo Martinelli ha sottolineato, in Novalis, il tentativo di superare la polarità tra Io e Non-Io, istituita da Fichte, il suo maestro. Tale tentativo procede, se si può dire così, per via musicale. La realtà dell'essere umano consiste, per Novalis, in una costante oscillazione tra i due poli: quando percepiamo la realtà, con i nostri limiti, riceviamo una serie di «figure» dalla natura; quando, invece, facciamo arte, diventiamo soggetti attivi¹⁰.

7 — L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., 28-29.

8 — Cfr., tra altri esempi, F. Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Liguori, Napoli 1986, e W. Wolf, *The Musicalization of Fiction*, Brill, Leiden 1999 (in particolare al cap. 6).

9 — L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., 31.

10 — Cfr. R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna 2012; tr. inglese

Per Novalis, le relazioni interne alla musica sono le più simili a quelle naturali: «la nostra anima deve essere fatta di aria», scrive l'allievo di Fichte nel frammento 826, «perché conosce la musica, e ne trae godimento». E ancora: è da una celebre intuizione di Novalis, l'«acustica dell'anima» (frammento 1122), che Hanna Stegbauer, una musicologa dei nostri anni, ha tratto il titolo di un suo libro che indaga l'influenza del discorso letterario sulla semiosi della musica strumentale dell'età romantica. Secondo Stegbauer, con Novalis i confini di definizione delle arti sono diventati così permeabili che il filosofo, nel tentativo di definire la poesia attraverso la musica, ad un certo punto finisce per giungere all'approdo contrario. L'arabesco, in particolare, insieme al principio di variazione e all'ideale di non-oggettività, si trascrivono quasi immediatamente dal musicale al poetico. L'opposto succede, invece, a un carattere del poetico: l'annullamento del tempo nell'opera d'arte. Il futuro e il passato, la speranza e la nostalgia, in Novalis toccano l'ascoltatore esattamente come farebbero con il lettore. La musica non è mimetica, non ha oggetto: eppure suscita sentimenti, nell'intuizione di Novalis. Come sottolinea Stegbauer, per lui «la ripetizione, la variazione e la continuità creano l'impressione di una crescita organica e di un flusso naturale»¹¹. Torna alla mente il paragone tra l'uomo e l'arpa eolica, sulla quale il vento disegna una molteplicità infinita di melodie naturali, e che resta l'immagine più persuasiva di quella fenomenologia della musica che costituisce - per tornare ad Anceschi - una svolta per l'affermazione dell'autonomia dell'arte nel pensiero estetico occidentale, ma anche per una sua definizione non dogmatica.

In *Autonomia* il campo delle metafore, delle analogie e dei traslati che domina il ragionamento è la sfera visiva: al contrario, quasi sempre la musica compare come *verbum proprium*, nel suo senso specifico e letterale. Così accade anche nelle riflessioni sugli scritti di poetica di Edgar Allan Poe, *The Poetic Principle* e *The Philosophy of Composition*. In essi, Anceschi rintraccia una funzione antididascalica della musica: un modello di conoscenza e di elaborazione della realtà percettiva che non necessita di alcun discorso accessorio. Nel suo intuire il disgregarsi rovinoso dell'unità del soggetto, Poe ha cristallizzato il romanticismo, e con esso il valore, diciamo così, modellizzante della musica. Dal canto suo, la tecnica poetica è in Poe una «*musica inferiore*», portatrice di una storia e-

Philosophy of Music. A History, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, 77.

11 — H. Stegbauer, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006, 121-123.

volutiva tendente a una «complessità delle eguaglianze»¹²: questa specie di complessità (che in qualche aspetto, sia detto di passaggio, sembra anticipare le formulazioni sul poetico che Roman Jakobson avrebbe mutuato dall'immaginario tecnico di Gerard Manley Hopkins), è modellata sulla musica, ma resta indipendente da essa. La musica è veramente, e dolorosamente, per Poe, un universo inattuabile, così come rimane inattuabile la sua nozione di poesia pura, che Anceschi differenzia, infatti, dall'idea di autonomia dell'arte. Tuttavia, proprio attraverso Poe prende l'avvio quel passaggio, cui Anceschi attribuisce i caratteri di una profonda mediazione culturale, e che porta, attraverso il simbolismo francese, sino all'esperienza dell'avanguardia.

Lo snodo fondamentale, in questo caso, è Baudelaire, l'entusiasta riscopritore e traduttore di Poe. Ecco, infatti, una sintesi della situazione di Baudelaire, proposta da Anceschi: «Baudelaire si trovava [...] tra questi due estremi: un ideale d'arte assolutamente eteronomo, come quello di Hugo e l'aspirazione ad un'arte talmente purificata da risolversi nell'ideale del "gioiello" in Gautier: le due "estetiche" dei maestri della sua generazione»¹³. Di fronte a tutto ciò, non solo Baudelaire non accetta, nella riflessione di Anceschi, nessuno dei due atteggiamenti, delle due propensioni estetiche affermatesi prima di lui. Di più, Baudelaire fa entrare in crisi la struttura di polarità tra autonomia ed eteronomia. Il linguaggio di Anceschi, per cominciare a descrivere il fenomeno, torna alla musica: «ciò che sembra ad altri incoerente e contraddittorio non è, per lui, che un contrasto di armonie, un accordo a distanza sulla lira universale»¹⁴. E poi, parlando dell'interpretazione del *Tannhäuser* di Wagner da parte di Baudelaire, Anceschi la definisce «tendenziosa», e tuttavia coerente con «l'intenzionalità critica e teorica» della sua attività. Quello è il saggio in cui Baudelaire, in una «fuga di delicatissime e mordentissime analogie letterarie» – così scrive Anceschi – giunge a una formulazione unitaria della propria estetica: «unica è l'estetica dell'arte, nelle sue varie manifestazioni: pittura, poesia, musica. Unica, anzi, è l'arte – anche se distinta in varie forme e linguaggi»¹⁵. Questo ricorso alla musica – uno dei pochi a forte propensione analogica, ma lo si può capire, se si pensa all'oggetto specifico della riflessione – segna in Anceschi l'idea che il contatto tra Poe e Baudelaire abbia costituito una situazione aperta, che si estende in tutto lo spazio

tra i due poli estremi di autonomia ed eteronomia: quella situazione che porterà alla riformulazione dello statuto del genere lirico, in una riflessione che verrà sviluppata più avanti, dallo stesso Anceschi, nella sua proposta di costruzione di un canone di *Lirici nuovi* del 1942; e poi – sia detto incidentalmente – da Adorno nel 1951, nella sua *Rede* su lirica e società.

La lirica simbolista, attraverso Baudelaire, assimila per via musicale l'Eden inattuabile della metafisica di Poe. In questo senso, Anceschi può dialogare apertamente con il celebre *De Baudelaire au surréalisme* di Marcel Raymond, uscito presso Corrèa nel 1933. Tuttavia, pur affidandosi a Raymond nel tracciare un perimetro di continuità all'interno dell'esperienza simbolista, Anceschi sottolinea – come farà più avanti anche Mario Luzi, nell'antologia dell'*Idea simbolista* – la radice internazionale di quell'esperienza, di cui il percorso francese forma uno snodo e una sintesi di forte e localizzata densità. Raymond aveva percepito nel movimento simbolista francese la capacità di istituire nella poetica il dominio di un «orecchio interno», fondato sul carattere metafisico di una «musica interiore»¹⁶ che si muoveva nel delicato e fragile meccanismo di analogie e di traslati, proprio delle relazioni tra musica e letteratura nel secondo Ottocento; tuttavia, Raymond aveva anche avuto modo di notare, per esempio in casi come quello di Saint-Pol Roux e di René Ghil, un certo abuso terminologico delle analogie musicali, che aveva portato questi epigoni all'esercizio di un gusto un po' stucchevole del virtuosismo di poetica (non privo, comunque, di conseguenze storico-letterarie di un certo rilievo, se si pensa al ruolo di René Ghil nella diffusione del verso libero internazionale: il suo *Traité du verbe*, del 1886, fu tradotto da Valerij Brjusov, e costituì una base di lavoro per tutta una generazione di simbolisti russi, alcuni dei quali proiettati, poi, verso l'esperienza formalista e futurista).

A differenza di Raymond, che fa culminare decisamente in Mallarmé il perno storico della definizione stessa del simbolismo, Anceschi chiarisce la propria prospettiva sulla musica all'interno dell'esperienza simbolista, esercitandosi in un'analisi su Verlaine. Qui, Anceschi assegna alla musica una possibilità esclusiva: «dare il senso di questa, altrimenti inesprimibile, Nuance dello spirito in movimento», che può essere, insieme, «precisa ed imprecisa», e «cogliere un momento ben definito, e allargarlo fino a renderlo, nello stesso tempo, individuato e universale»¹⁷.

12 — L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., 94.

13 — Ivi, 107.

14 — Ivi, 109.

15 — Ivi, 136.

16 — M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* [1933], Corti, Paris 1963, 53.

17 — L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., 163.

Questo accento su Verlaine non è casuale, né episodico, perché Verlaine appartiene di diritto a una linea che Anceschi definisce «neoplatonica»¹⁸, e che può ricomprendere, oltre ai romantici, anche Poe e Baudelaire; una linea che terminerà, in effetti, anch'essa con Mallarmé. Lungo questa direttrice, la musica è strettamente collegata a quel processo di ricerca poetica che Baudelaire aveva definito «mnemotecnica del Bello»¹⁹: come il ritratto di un orizzonte perduto, e tuttavia pieno di una forza dinamizzante, di un'ineffabilità – ricordando i termini di Jankélévitch – che sa produrre infinitamente discorso, anche attraverso la consapevolezza dell'immedicabilità del dolore cui presta di continuo la propria voce.

Questo ruolo della musica vede in Verlaine – e dunque nelle parole di commento e di raccordo storico di Anceschi – un approdo definitivo, sia poetico che programmatico: «quella tristezza languida trova la sua espressione nella musica: le *Romances* sono ormai “sans paroles”: la sintassi stessa del periodo è una sintassi musicale: anche le parole non sono più scelte per il loro significato logico-discorsivo, ma per il loro valore fonico: si toccano punti di delicatezza totalmente risolta in un arabesco musicale»²⁰. Un passo nel quale la musica, come si vede, costituisce un modello coerente, in grado di far incontrare, in un'area di lavoro intermedia tra autonomia ed eteronomia, la poetica di Novalis e quella, appunto, di Verlaine.

Non è ancora presente, nelle pagine di *Autonomia*, un riferimento a colui che Anceschi definirà, nel 1949, il «barbarus et immanis», oppure, con ammicco eliotiano, il «faber barbaro ma incitatore»: Ezra Pound. Eppure, non è difficile rintracciare nel percorso di poetica di Pound (*How to Read* è del 1931; *ABC of Reading*, con il conclusivo *Treatise on Metre*, è del 1934) un insieme di sollecitazioni che Anceschi potrà raccogliere più avanti, poco prima di accingersi alla compilazione di *Linea lombarda*. Gli interesserà, di fatto, l'attitudine di Pound verso «un'idea che coinvolga ogni minima struttura della composizione e in essa anzi sia ogni volta riconoscibile»²¹. Un'idea di composizione, insomma: di organizzazione complessa dei dati di realtà e delle potenzialità immaginative che agiscono sul testo; un'idea che avrebbe reso l'opera poetica, di fatto, un'unità organica.

Anceschi legge Pound, è vero, come un volgere di spalle definitivo

18 — Ivi, 97.

19 — Ivi, 118.

20 — Ivi, 157.

21 — Cfr. L. Anceschi, *Tra Pound e i novissimi*, Ripostes, Salerno 1982, che contiene anche *La poetica di Pound* (Rapallo 1949-1950), e *Orizzonte della poesia*, già comparso sul “Verri” nel 1962.

alla poesia classica e a gran parte del petrarchismo europeo; al tempo stesso, ammira la brutale esattezza, l'inesorabilità dei suoi giudizi di valore. E ne attribuisce l'efficacia, appunto, alla musica: alla *necessità* della musica, che è la scommessa più difficile, e più intrigante, dell'orecchio di Pound. La radice di questa necessità era nata, in Pound, da molto lontano. Nello *Spirit of Romance*, scritto in un arco di tempo tra il 1910 e il 1929, Pound aveva ritratto il passaggio tra la lirica provenzale e quella toscana, attribuendo alla prima una relazione intrinseca con la musica, e alla seconda un carattere più propriamente iniziatico. Scriveva Pound: «il culto provenzale era stato culto delle emozioni; e insieme a quello vi era stato un certo studio, quasi inconscio, della psicologia delle emozioni: il culto toscano è culto delle armonie della mente»²², cioè il risultato del dominio di un'immaginazione oggettiva, dall'incanto durevole e indistruttibile. Anche qui, come in Novalis (e come in Shelley, il quale, come Pound notava, era stato il primo traduttore in inglese della canzone di Dante sulla quale si esercitavano queste riflessioni, *Voi ch'intendendo il terzo ciel move-te*), compaiono in contrapposizione una musica dei sentimenti e una musica mentale, un'alchimia e un'architettura, un flusso di suoni fisici e un'astrazione congetturale.

Dal contatto con la poetica di Pound, Anceschi verrà proiettato verso una forma nuova di eteronomia della musica, della quale non è difficile rintracciare l'impostazione – una volta di più – fenomenologica. A una ridefinizione di questo tipo contribuirà un importante allievo diretto di Husserl, Roman Ingarden, che “Il verri” ospiterà, tra l'altro, nel 1966, con un estratto intitolato *La “vita” dell'opera letteraria* (n. 23, 1966). Quella *vita*, posta così tra virgolette, rappresentava una forma di rilettura critica, *a posteriori*, della *Lebenswelt*, cioè di quella «situazione originaria dell'esperienza», intesa come punto iniziale di qualsiasi fenomenologia dell'arte, sulla quale già l'Anceschi di *Autonomia* aveva iniziato a lavorare, dal canto suo, criticamente. Negli anni precedenti, Ingarden, lungo un arco di tempo esteso dal 1929 al 1958, trascorso tra Leopoli, Parigi e Cracovia, aveva scritto, in lingua polacca, un saggio intitolato *L'opera musicale e il problema della sua identità*, che avrebbe costituito il prosieguo “musicale”, appunto, della sua opera di maggior rilievo pubblico, *Das literarische Kunstwerk*, che era uscita nel 1931, per essere poi tradotta in molte lingue europee. Ingarden sarebbe arrivato, in quel saggio sulla musica, a definire con chiarezza il carattere dinamico, e anzi processuale, dell'opera

22 — E. Pound, *Lo spirito romanzo* [1929], VI. *Lingua toscana*, SE, Milano 1991, 124.

musicale, con argomentazione che avrebbe restituito, compendiate tutte insieme, le stesse questioni studiate da Anceschi nelle pagine di *Autonomia*: «come nel caso degli oggetti reali», scrive Ingarden, «assumiamo che questi mutino insieme a certe mutazioni caratteristiche nei dati dell'esperienza, così anche le opere musicali ci sembrano subire una mutazione, ogni volta che un giudizio intersoggettivo in riferimento ad esse subisce un cambiamento significativo». Continuerà, Ingarden: «naturalmente, gli oggetti reali esistono in modo autonomo e possiedono qualità specifiche indipendentemente dal tipo di opinioni formulate dalle persone che li sperimentano». E questo carattere, si può aggiungere, riguarda anche l'opera musicale, e la sua capacità di permanere riconoscibile nonostante l'infinita varietà delle esecuzioni che la riattualizzano, e la produzione di discorso, altrettanto potenzialmente infinita, con la quale essa lascia il segno in una cultura. Ma questo carattere intersoggettivo della musica non è affatto in contrasto con un altro carattere, ancora notato da Ingarden: «d'altra parte le opere musicali, in quanto specifici oggetti estetici intersoggettivi, esistono esclusivamente per effetto di un'azione intenzionale (di atti creativi, di istruzioni all'interno della partitura o di congetture degli ascoltatori), cioè in modo eteronomo»²³. Grazie a questa testualità complessa, la musica diverrà così un modello fenomenologico privilegiato di esperienza dell'arte. Nelle intuizioni primigenie di Anceschi, un simile argomento era già teoricamente attivo: andava, però, ricostruito nelle sue linee di forza, nella sua potenziale produzione di discorso, destinata a percorrere storicamente, come una grande mappa, la distanza tra autonomia ed eteronomia: non nella forma, però, di una polarità rigida; al contrario, come una superficie di collegamento: così fragile, irripetibile, mobile e aperta, come doveva essere per Anceschi, di fatto, l'esperienza dell'ascolto della musica.

23 — R. Ingarden, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Macmillan, Houndmills-Basingstoke-London 1986, 155.