



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Suono magico del violino come rito fondatore in "Stabat Mater" di Tiziano Scarpa

Author: Małgorzata Puto

Citation style: Puto Małgorzata. (2014). Suono magico del violino come rito fondatore in "Stabat Mater" di Tiziano Scarpa. "Romanica Silesiana" (No. 9 (2014), s. 37-46).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MALGORZATA PUTO

Università della Slesia

Suono magico del violino come rito fondatore in *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa

ABSTRACT: Tiziano Scarpa's novel puts a great emphasis on the ritualistic expression in human life, which tends to be a meaningful and conscious way to expressing identity and personality. Music is a powerful means of expression for Cecilia, a young woman who considers herself as a weak creature. Deprived of any knowledge about her parents, she cannot find the way to fulfill social expectations and she is very vulnerable. Her talent to play the violin is linked to the concept of God, but then gives her the power to struggle against the world and all odds. In the music she plays, Cecilia can finally find her identity, and realizes that she is unique because of her music.

KEY WORDS: rite, expression, music, identity

“Io sono stata allevata con la musica, fin dal primo giorno mi hanno esposta a cori e archetti e corde e fiati e casse armoniche, il mio corpo ha preso forma intorno a questa fibra musicale, a questa colonna di vertebre sonore” (SCARPA, 2008: 71). Per Cecilia, la protagonista del romanzo *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa il suono è tutto. È l'unica cosa fissa nella sua vita, l'unico punto di riferimento, l'unica attività, quella del suonare il violino che si ripete monotona e regolare ogni giorno, un'abitudine che scandisce mesi e anni, diventa la misura del tempo che passa. La ragazza è orfana, vive con altre ragazze in un orfanotrofio gestito dalle suore, non ha mai conosciuto sua madre, il che è per lei un motivo di una grande disperazione e crisi d'identità di cui si definisce un'esperta. In questo contesto la variabilità del suono è per la ragazza uno strumento di conoscenza e di comprensione del mondo, sia quello del passato, sia quello che può aspettarla nel futuro. La nozione del tempo e lo stretto rapporto tra il passato e il futuro sono degli elementi essenziali nella ritualità degli atti compiuti da Cecilia.

Studiando il concetto del rito Marc Augé sottolinea l'importanza dell'elemento dell'inizio, ossia dell'inaugurazione in ogni rito di successo. Il tempo

viene pensato come una messa in intrigo, un'inaugurazione appunto, che ci interessa, perché ne sentiamo la mancanza giacché la nostra società focalizzata sull'eterno presente risente un deficit rituale¹ (AUGÉ, 2005: 41). Esso infatti presenta due dimensioni:

per un verso, si radica nel passato: la sua esecuzione passa attraverso una rigorosa fedeltà al rituale, così come era stabilito dagli anziani. Ma, per un altro verso, si rivolge al futuro: l'emozione legata alla sua celebrazione deriva dalla sensazione che esso sia riuscito a far nascere qualcosa, che abbia prodotto un inizio. [...] rituali testimoniavano l'importanza del momento, mettevano in scena una nuova vita. [...] possiamo comprendere l'essenza della forma rituale: il fatto cioè che essa miri a creare la sensazione e la realtà di un inizio. L'inizio, più che la novità, è il vero obiettivo del rito.

AUGÉ, 2005: 34—35

Il rito è legato al magico. Secondo uno dei principali studiosi del rito, l'antropologo italiano Ernesto De Martino, il mondo magico “non sta sotto o sopra di noi, in mondi altri e paralleli, ma ci sta innanzi”² (BERARDINI, 2013: 27). Il mondo magico viene definito da De Martino come uno sforzo culturale che si muove dall'insorgere di una crisi al momento della sua risoluzione. L'uomo compiendo questo passaggio lo patisce, giacché si espone al rischio che deriva dalla sua soggettiva scelta. Così inteso il magico non significa una facoltà onnipotente dell'uomo che domina la natura e vince le sfortune ma è uno strumento che permette all'uomo di difendere la sua *presenza* (BERARDINI, 2013: 83), e di avere la capacità di superare i limiti del proprio esserci (DE MARTINO, 2008: 94). Il mondo magico in De Martino è quindi una risposta culturale a quello che lui chiama *crisi della presenza*³, ossia un concetto di chiara derivazione sartriana che definisce una particolare condizione umana nel momento in cui egli deve fronteggiare una situazione che però non si sente capace di superare. Correndo il rischio di smarrirsi e di perdersi come soggettività cosciente, l'uomo fa ricorso ai comportamenti speciali, alle pratiche, ai gesti, alle rappresentazioni atti a salvare un individuo dalla disintegrazione psichica, “tutto questo complesso di istituzioni, di norme rituali, di recitazioni, di danze, di musiche, di canti, di raffigurazioni simboliche, di oggetti, di ornamenti costituiscono ciò che noi chiamiamo con termine generico la magia” (TULLIO-ALTAN, 1996: 121).

¹ Per l'approfondimento del concetto di comportamenti rituali legati al corpo e ai luoghi si veda: AUGÉ (2005), nonché LA CECLA (2009, cap. III e IV). Inoltre per il rapporto di una società con il passato si veda AIMÉ (2013: 79).

² Si veda anche: MAUSS (1972); per non fraintendere il magico e *l'esperienza magica* secondo Adorno si veda l'intervento di Carlo Gentili: “L'assurdo canto delle Sirene: mimesis, mito, disincanto del mondo in Adorno” (*Nuova Corrente* 1998, N.121/122: 124). Per l'approfondimento si consulti anche ADORNO (1994: 204).

³ Il concetto di *crisi della presenza* è discusso in TULLIO-ALTAN (1996: 121—122), si veda anche BERARDINI (2013).

Nel ventaglio degli aspetti della nozione di rito si ribadisce che esso realizza il rapporto con il mondo divino, nonché rinforza nell'individuo l'appartenenza ad una determinata comunità. Dal punto di vista descrittivo invece si distinguono tre gruppi fondamentali di riti: “quelli propiziatori, con il fine di ottenere la benevolenza del dio; quelli di espiazione o purificazione, in relazione alla necessità di ovviare alle conseguenze negative di una colpa e di placare l'ira dell'entità divina; quelli di passaggio, i quali, attraverso un rituale di morte e rinascita, vogliono sottolineare l'abbandono di uno stato precedente per l'acquisizione di uno nuovo”⁴. Le tre soprammentionate caratteristiche sono evidenti nel romanzo *Stabat Mater* e sono proprio loro a descrivere la ritualità del comportamento della protagonista.

La musica che Cecilia suona in chiesa è una musica che dovrebbe lodare Dio. Le ragazze comprendono in questa maniera il loro talento forse perché sono state da sempre forzate a questa idea. “Noi siamo solo i violini e le voci che innalzano a Dio la supplica” (SCARPA, 2008: 48) dice Cecilia, spersonificando sé stessa come individuo. Le ragazze hanno il valore in quanto strumenti che producono bei suoni oppure voci che riescono ad addobbare una messa. La musica fa pensare al sacro, al Dio e ai suoi dolori, alla morte, al giorno del giudizio. “Guardo Gesù sulla croce, è sporco, è sudato e insanguinato. Mi assomiglia” (2008: 19) confessa la ragazza. Cecilia, che è profondamente angosciata dalla sua situazione familiare e spirituale, si riconosce nel destino del martire ed è evidente che la musica che suona e il modo in cui lo fa riflettono il suo stato mentale ed emotivo. Nella prima parte del romanzo la ragazza è svegliata, “la sua musica scadente, inadeguata, fiacca di fronte a Dio e si mostra per quello che è un uomo debole” (2008: 49). Il carattere della musica si riflette nelle occasioni in cui le ragazze suonano: durante la messa, per commemorare un evento religioso, per accompagnare e così alleggerire la morte di qualcuno. La musica così percepita sottolinea il distacco tra il divino e l'umano, tra l'alto e il basso⁵, tra il coro in chiesa dove stanno le ragazze e i fedeli laggiù, e tra il Dio in alto e le ragazze con i visi coperti e gli occhi socchiusi. Se fosse una poesia, la musica della prima parte del romanzo sarebbe una lauda drammatica, dove la musica ha un carattere prettamente diegetico.

Il rapporto iniziale della musica di Cecilia con Dio è anche caratterizzato dalla mancanza di creatività, perché come il suo vecchio maestro che “non ha più idee, non ha più ispirazione” (2008: 48) anche lei cerca di imitare, copiare, suonare bene quello che suona da sempre. È importante dimostrare però che il rapporto con il divino non è fisso, anzi è un rapporto in via di sviluppo in cui

⁴ Per le definizioni del termine *rito* si veda: lo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana su CD ROM*. 2007 voce: *rito*; lo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana per l'ipad*. 2014, versione 3.0.5, voce *rito*; per l'etimologia si veda: www.etimo.it, voce: *rito* che rinvia al latino *ritus*, *ritis* che significa andamento, disposizione, usanza.

⁵ Per l'approfondimento sul simbolismo dello spazio si veda MARCHESE (1983: 109—116), inoltre si rivolga a Jurij M. LOTMAN (1972: 280), e anche Giovanni LUCCA (1920).

subentra un dubbio. “Io però non sono affatto sicura che la musica si innalzi, che si elevi. Io credo che la musica cada. Noi suoniamo dall’alto [...] li soffochiamo con la nostra musica” (2008: 48) ammette Cecilia a se stessa. Poi cerca di modificare questa condizione andando incontro alla tesi che è solo la perfezione che Dio desidera dall’uomo e come tale la grazia di Dio è irraggiungibile.

Ho aumentato la virtù della melodia moltiplicandone i difetti, ero infervorata, sentivo che da qualche parte il Signore Dio mi stava ascoltando. Pregavo in quel modo con il mio violino, grazie alla musica disastrosa, penosamente scritta, potente nella sua debolezza [...] ho compreso che in quelle note c’era un rantolo [...] un’agonia, momenti senza dignità di un corpo che si sfalda mostrandosi a Dio per quello che è. [...] sono svenuta.

2008: 51

Cecilia si rivede meglio nel difetto e nell’imperfezione, perché queste caratteristiche le sembrano più umane, più vere. Infatti nel rapporto della sua musica con il Dio si intravedono i primi impulsi e la voglia si spezzare la monotonia di un rito melodico che è stato adottato al corpo, ai gesti, allo stile di vita ed ai pensieri. Così come gli inni dedicati al Dio “cullano gli animi che non hanno nessun altro abbraccio che li riscaldi” (2008: 66), Cecilia, consolandosi nella monotonia, riconosce il potere e la forza della musica. Inizialmente questo mondo magico viene percepito al di fuori del suo corpo, si vede come “una sirena che canta dal fondo dell’acqua torbida” (2008: 59), ossia come una voce che ammalia gli altri. Poi pian piano la musica comincia a influenzarla direttamente il che possiamo verificare nel frammento che segue:

Una alla volta, e poi a gruppi, le mie compagne l’hanno seguita, intrecciando le loro voci a quella melodia con ingegnosi controcanti. Era un regalo per me, un piccolo coro composto sul mio nome. Com’è strano sentire cantare il proprio nome! La musica era talmente dolce, mentre la ascoltavo. [...] quella sensazione di beatitudine [...] era dovuta totalmente alla musica.

2008: 33—34

Grazie alla musica Cecilia sa riconoscere il proprio stato mentale ed emotivo. La sua crisi della presenza è costruita sul fatto di non conoscere le proprie radici e con ciò di sentirsi solo un prolungamento di uno strumento musicale, non un persona degna di valore. Cecilia è disperata, perché sente il profondo mal di vivere, espresso attraverso il lessico legato ai termini seguenti: veleno, tormento, amaro, perduto, pianto, escremento. Se facciamo attenzione ai frammenti riportati, notiamo una somiglianza alla rappresentazione poetica del mal di vivere di Eugenio Montale⁶: “Come un secchio di acqua gelata” (2008: 6),

⁶ Mi riferisco all’espressione lirica del “mal di vivere” presente nella raccolta *Ossi di seppia* di Eugenio Montale.

“È una sfera rocciosa completamente ricoperta di puntiglioni lunghissimi, come un riccio, però sassoso, fatto di pietra. Quella per me è la vita, la mia vita, il male” (2008: 11). Si ripetono le immagini di un corpo immerso nell’acqua fredda, di un pesce, di una roccia aspra, di un sasso, delle ossa, di una materia dura, fredda, rovente, chiusa come un anello. La musica composta da don Giulio che le ragazze suonano da anni è chiusa come un riccio, dura come un sasso. “Per molto tempo, per Cecilia, [...] la musica se ne stava chiusa in quel corpo vecchio che arrancava in giro per l’Ospitale, e a un certo punto usciva fuori, riempiva gli spartiti, le stanze, la chiesa, i nostri corpi” (2008: 41). La musica si identificava dunque con una persona anziana, è nominata decrepita, è personalizzata ed ha la forma umana di un vecchio con una pelle secca. “Noi strumentiste mettiamo il nostro giovane sangue dentro questa musica decrepita. [...] mi sembra di indossare la pelle secca di una vecchia santa scorticata, la riempio con il mio corpo solido e fresco. La pelle della scorticata si gonfia, si dilata, si lacera. La musica si strappa” (2008: 44). Non solo la musica è un’anziana, in più essa costringe le ragazze ad invecchiare, rallentare, arrugginire (2008: 45).

Dal momento dell’angoscia la musica conduce Cecilia verso la luce, verso una possibile soluzione. Come nel caso del rapporto con il divino, anche adesso Cecilia si pone delle domande e vuole sapere se “esista, da qualche parte, il suono puro, che non è attaccato allo strumento che lo produce? Il suono che si slaccia dalla corda, la voce che non è conficcata nella gola che la dispiega nell’aria? Il suono e la voce che volano liberi, senza provenire da nessuna parte?” (2008: 56)⁷. Il movimento verso la soluzione del problema avviene per gradi. Da sentirsi un niente, Cecilia passa allo stato in cui riconosce la sua forza definita in tre modi: “Io non sono questo sfacelo, io sono forte”, “Separata da questa devastazione, angoscia che non mi ancora presa tutta”, “Il buio è solo un’apparenza, il vero sottofondo è la luce”. Le tre caratteristiche: la forza, la luce e la barriera che la separa dal male conducono la ragazza verso il momento in cui sente un’unità della musica e del pensiero. La musica non è più un’abilità acquisita, ma è un’espressione della sua mente. “Queste parole sono la melodia del mio pensiero che vi canta” (2008: 43), “Mi sono messa a suonare la musica con la mente” (2008: 85), “Noi siamo intrise di suoni” (2008: 85), ecco un elenco degli attimi in cui una giovane donna comincia a sentire e ad usare la musica in modo cosciente. La musica del passato era per lei una menzogna, una prigionia che mascherava il suo dolore. Adesso è un suono puro proprio quello che cercava.

I gesti rituali indicano sempre una nascita. Così Cecilia un giorno suona a volto scoperto. “Suonando a volto scoperto di fronte a qualcuno, la nostra

⁷ Augé parlando delle procedure rituali indica i suoi due aspetti contraddittori: “se il rito rappresenta essenzialmente una nascita, ogni nascita fa appello al rito. Qualsiasi nascita umana è oggetto di procedure rituali in cui è possibile leggere in filigrana le due ossessioni contraddittorie che dominano la vita in società: l’ossessione del senso, che rimanda al passato, e l’ossessione della libertà, che rimanda al futuro” (AUGÉ, 2012: 37).

musica diventava un'altra cosa rispetto al solito: da puro fluido autonomo si trasformava in un'affusione dei nostri caratteri, in una nostra espressione" (2008: 71). In quel preciso istante scopre che non è priva di identità anche se non ha mai conosciuto i propri genitori, perché la sua carta d'identità è la musica, che non è più solo ripetitiva, radicata nel passato e nella tradizione sacrale. Questa musica può essere suonata nel modo completamente nuovo. Così viene riconosciuta e diventa una caratteristica particolare ed individuale. Nel testo osserviamo il cambiamento del lessico, spariscono le parole più frequentemente usate nella prima parte del romanzo: angoscia, disperazione, male, buio, niente, nero, solitudine, vecchio, debole, e anche negazione dei verbi. Essi vengono sostituiti da: creazione, sorgente, sorgente della creazione, idee, venire al mondo, suonare diversamente, spalancare, che segnano in modo evidente un nuovo inizio. In più anche se non cambia la forma epistolare del romanzo le lettere sono piene dei dialoghi, ci sono più verbi d'azione, più nomi ed aggettivi concernenti i fenomeni naturali. "Io sono stata tutto questo, burrasca, tempesta, tuoni, lampi, ho pianto nel sentirmi diventare tanta furia, oltrepassando me stessa. Mi sono commossa di potermi trasformare in così tanto, e ho avuto pietà di me" così Cecilia autovaluta il suo cambiamento (2008: 102). È fondamentale notare anche come cambia nel romanzo il significato del pianto, che nella prima parte si riferisce direttamente al pianto funebre⁸, per diventare alla fine il pianto di gioia e di liberazione. Sono significative le ultime parole del romanzo "vado incontro al mio destino" in cui Cecilia dichiara la voglia di affrontare il mondo, lasciando l'orfanotrofio e il passato dietro di sé.

Conclusioni

Per molte dottrine mitologico-religiose che spiegano l'origine dell'universo il suono è proprio il suo elemento fondatore, l'atto che ha la capacità di mettere l'ordine nel caos, che contiene l'energia vitale nascosta nella materia, usata per scopi religiosi e sociali. La musica fa parte del mondo popolare, dove segna momenti festivi, ma accompagna anche la fatica del lavoro. La musica è intenta a socializzare, è mezzo di comunicazione culturale, la voce che viene data alla comunità. Il suono può essere un rumore disarticolato, oppure una melodica canzone, ma in ambedue i casi ha grandi poteri e valenze, come il potere apo-

⁸ Il pianto rituale rappresenta nel mondo antico un essenziale momento dei riti funebri, inoltre questa caratteristica ossia la capacità di saper piangere davanti alla morte appartiene alle civiltà mediterranee. Col l'avvento del Cristianesimo questa forma del pianto rituale era in contrasto con l'ideologia cristiana che capisce in modo diverso il passaggio della morte (DE MARTINO, 2008: 12—13).

tropaico di allontanare gli influssi malefici, il potere di guarire, di accompagnare il quotidiano, segnalare i momenti importanti della giornata e della vita. Il suono come Caronte conduce l'uomo attraverso tutti gli eventi archetipali della sua esistenza, si nasce con il pianto e si muore con il suono triste di una tromba del funerale. Così succede anche nel romanzo di Tiziano Scarpa, in cui è evidente il carattere rituale espresso proprio dalla musica del violino e della voce del canto. La ritualità dei gesti è riflessa nei caratteri della musica che è molto radicata nella tradizione sacrale e ha come scopo essere una ministra di Dio più che un'espressione personale di un individuo. La musica mette la protagonista in una cornice dettata dalle regole della chiesa, limitando la sua percezione di essa a un rito di espiazione. Cecilia suonando in nome divino si riconosce come una creatura debole, rimasta nel buio, "nella selva oscura" da cui proprio non vede una via d'uscita. Il gioco di luce e buio è un modo di presentare lo stato d'animo della ragazza e il peso che porta con sé. Nel momento in cui Cecilia capisce che la magia è quello stato a cui anche lei ha accesso, comprende che questo mondo non è fuori della sua mente, ma proprio lì dentro, anzi la musica che suona è un'espressione diretta del suo pensiero. Questo cambiamento la conduce attraverso la crisi della presenza verso la soluzione. La ritualità di Cecilia segna un inizio nella sua vita e nel modo di percepire il mondo, ossia meglio dire nel modo di "suonare il mondo", giacché è così che la ragazza si esprime.

Bibliografia

- ADORNO Theodor W., 1994: *Teoria estetyczna*. Przel. Krystyna KRZEMIENIOWA. Warszawa: PWN.
- AIMÉ Marco, 2013: *Cultura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- AUGÉ Marc, 2005: *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- AUGÉ Marc, 2012: *Futuro*. Milano: Bollati Boringhieri.
- BERARDINI Sergio Fabio, 2013: *Ethos. Presenza. Storia. La ricerca filosofica di Ernesto De Martino. Studi e ricerche 3*. Trento: TEMI.
- DE MARTINO Ernesto, 2008: *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- LA CECLA Franco, 2009: *Saperi fare. Corpi e autenticità*. Milano: Elèuthera.
- LOTMAN Jurij M., 1972: *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- LUCCA Giovanni, 1920: *Esposizione e quadri della Divina commedia*. Catania: Stabilimento tipografico industriale.
- MARCHESE Angelo, 1983: *Officina del racconto*. Milano: Mondadori.
- MAUSS Marcel, 1972: *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- Nuova Corrente*. Anno XLV (1998) N.121/122 (Gennaio—Dicembre). Numero a cura di Andrea BORSARI e Santino MELE. Genova: Thilger.
- SCARDUELLI Pietro, a cura di, 2007: *Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni*. Torino: Bollati Boringhieri.

SCARPA Tiziano, 2008: *Stabat Mater*. Torino: Einaudi.

TULLIO-ALTAN Carlo, 1996: *Antropologia. Storia e problemi*. Milano: Feltrinelli.

Nota bio-bibliografica

Małgorzata Puto, docente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Slesia, laureata in lettere, dottore di ricerca in scienze umanistiche. Si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato una monografia ed articoli vari di cui elenco completo è accessibile sul sito: <http://ifr.us.edu.pl/index2.php?id=5&sub=255>.