



RILUNE – Revue des littératures européennes

“Sons de papier :
nouvelles perspectives pour l’étude des rapports
entre littérature et musique”

ARTIN BASSIRI TABRIZI
(UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE)

N° 15, 2021

Una camera piena di silenzio : André Malraux e la musica

Pour citer cet article

Artin Bassiri Tabrizi, « Una camera piena di silenzio : André Malraux e la musica », *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 15, *Sons de papier : nouvelles perspectives pour l’étude des rapports entre littérature et musique*, (Claudia Cerulo et Giulia Zoli, dir.), 2021, p. 84-103 (*version online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Les écrits d’André Malraux sont traversés de termes musicaux et de comparaisons avec la musique. Cet art semblerait supérieur à tous les autres, en raison de sa capacité de transcender le langage. Cela est encore plus remarquable si l’on considère que Malraux n’a jamais consacré aucun essai à cette discipline. Non seulement : d’après les mots de Jean-François Lyotard, le son représente pour Malraux la possibilité de thématiser une totale aliénation du Moi, cette même expérience d’un « Je-sans-moi » dont il parle dans *Lazare*, alors qu’il est hospitalisé. Il existe un moment musical qui précède notre écoute, qui l’excède même, et qui nous effraie car “inhumain”. Dans cette contribution on cherchera à reconstruire cette ambivalence d’approches, en montrant comment ces perspectives émergent d’un côté dans *Les voix du silence* et de l’autre côté dans ses romans.

Mots-clés : musique, Malraux, son, Lyotard, moi.

EN André Malraux’s writings are full of musical terms and comparisons with music. This art seems to be superior to all the others, thanks to its capacity to transcend language. This is particularly remarkable when one considers that Malraux never dedicated any essay to this discipline. Not only that : following what Jean-François Lyotard argues, sound represents for Malraux the possibility of thematising a total alienation of the ego, that experience of an « I-without-me » that he mentions in *Lazarus*, while his hospitalisation. There exists a musical moment which precedes our listening, which even exceeds it and frightens us because “inhuman”. We will attempt to reconstruct this ambivalence of approach, showing how these perspectives emerge in *Les voix du silence* and in the novels.

Keywords : music, Malraux, sound, Lyotard, myself.

ARTIN BASSIRI TABRIZI

Una camera piena di silenzio : André Malraux e la musica

*Mi si rimprovera di detestarla
[la poesia] : prova ne è, si dice, che
Temps Modernes ne pubblica
pochissimo. Questo prova invece che noi
l'amiamo...*

Jean-Paul Sartre

Al Centre Georges Pompidou di Parigi è esposta un'installazione di Joseph Beuys, *Plight* (1985) : una “camera sorda”, rivestita interamente di feltro e lana, il pavimento in legno e, al centro, un pianoforte. Chi vi si addentra, non solamente si trova di fronte a un atto mancato – una promessa di spettacolo che non ha luogo – ma esperisce un progressivo isolamento dal mondo sonoro del museo, dal vociare degli altri visitatori e i loro passi, dalla vita stessa. Sopraggiunge, infine, un silenzio ovattato. Ma quello che resta, ancora dopo questa prima impressione, è un muto ronzio, un sibilo : il sistema nervoso e il battito cardiaco. Paradossale avvicinamento all'essenza dell'umano : il “me” residuo di una tale riduzione fenomenologica si rivela una presenza macchinica estraniante, che a stento riconosciamo nostra. Questa esperienza sembra suggerirci che il silenzio assoluto è inascoltabile, di fatto, non soltanto perché non esiste in natura, ma perché l'esperienza di ascolto che più gli si approssima si rivela persino dolorosa per la psiche. « Fino a quando non morirò, ci saranno suoni », scrive Cage¹ – al quale si riferisce lo stesso Beuys. D'altronde, la poetica di Cage ha coinvolto proprio questo dominio della musica, il suo altro – il suono e il rumore –, il campo « non musicale accademicamente proibito »². Tuttavia, se Cage auspicava, con la nuova musica, una direzione che mettesse in luce come

¹ « For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music ». John Cage, *Silence. Writings and Lectures*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, p. 8. Per tutto il seguente studio le traduzioni in italiano dei testi saranno le nostre.

² *Ibid.*, p. 5.

la natura e l'umano non fossero separati³ strutturalmente, noi ci interesseremo in questo articolo a un'esperienza sonora che al contrario pregiudica la centralità dell'uomo nel mondo.

La musica assoluta – o la musica delle Sfere – non potrebbe coincidere con questo « rantolo » immanente, uno pneuma che giace in noi piuttosto che sopra di noi ? Potremmo forse spingerci oltre e affermare che questo suono interno sia quello più vicino al suono inudito : al suono cioè come sarebbe prima di reificarsi nel linguaggio dell'orecchio. Un suono inumano. Esiste infatti una dimensione inudibile della musica, un suo prima, che coincide con una dimensione estetica dell'ascolto – prima del suo momento estetico. Lo strato estetico implica un'eterogeneità del sensibile, che comporta a sua volta l'eterogeneità dell'opera d'arte : la totale dipendenza dal sensibile rappresenta il disastro della condizione umana, una separazione insormontabile che è tuttavia necessario abitare. Questo essere totalmente altro del suono è ciò che lo rende in traducibile, o traducibile a scapito della perdita della sua originalità. Si delinea dunque una dialettica tra udibile e inudibile, tra discorso e figura, che interesserà tutto la nostra disamina.

Negli ultimi quarant'anni il tema del suono è ormai divenuto, grazie allo sviluppo dei *Sound studies*, uno dei più vivi, che nella vastità delle sue implicazioni trova anche nella letteratura un campo certamente fecondo⁴. Nonostante ciò, ne è conseguita una scissione di approcci e discipline che spesso si limitano a catalogare o rintracciare le soglie di un discorso sul suono, senza che vengano tratte le necessarie considerazioni concettuali⁵. Questo è sintomo di come il suono sia sempre stato oggetto di « inquietudine »⁶ per il pensiero, per il quale « l'enigma della materia sonora »⁷ ha costituito il punto limite del discorso concettuale. Esso è la notte del linguaggio, imbarazza la facoltà di individuare, di circoscrivere

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Alcuni esempi sono, in campo francese, gli studi di Sabatier e di Brunel, si veda François Sabatier, *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004 ; Pierre Brunel, *Les Arpèges composés : musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997. Per una panoramica nel mondo anglosassone si veda Anna Snaith (a cura di), *Sound and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

⁵ Si veda Salomé Voegelin, *Listening Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, New York, Continuum, 2010. L'autrice sottolinea la necessità di non considerare l'esperienza dell'ascolto « attraverso teorie, categorie, gerarchie, storie, per produrre eventualmente canoni che ci liberino dal dubbio dell'udito attraverso la certezza e la conoscenza del suo valore, che rendano così il nostro impegno tautologico ». *Ead., op. cit.*, p. XIII. Questo testo evidenzia, pur rimanendo nella tradizione della critica adorniana, il fatto che le ultime ricerche sui suoni non si sono interessate in modo coerente alle questioni teoriche. Rileviamo infatti una scissione tra *Sound studies* e filosofia della musica, nonostante il suono costituisca un argomento trasversale nelle scienze, e, almeno a partire da Platone, una questione intimamente filosofica.

⁶ Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p. 188.

⁷ *Ibid.*

e descrivere un oggetto. La nostra breve analisi si dirigerà proprio verso questo « sottofondo sonoro che rende folli »⁸, « lingua sotterranea alle altre lingue »⁹. Questo suono muto soggiace a ogni vita. Una musica inudibile, che « eccede l'udibile »¹⁰. Come ne scrive Jean-François Lyotard :

C'è una *materia* sonora che non consiste in quella che il musicista chiama *materiale*. Quest'ultimo è il timbro del suono, esso si ascolta. La *materia*, al contrario, no: essa è il dolore dell'affezione. Questo dolore geme, inarticolato, esso non chiede nulla. L'affezione è la minaccia di essere abbandonato e perso. Il soffio del lamento – la *materia* sonora – abita, clandestino, il materiale udibile – il timbro¹¹.

Ogni corpo è affetto da qualcosa e « prima di ogni tipo di reazione ma anche in ogni reazione »¹², ciò risuona in lui senza che esso possa sentirsi. La disfatta del corpo è quella di non poter coincidere con il suono (con la sensazione in generale), di essere « forato »¹³, condannato a essere trapassato dalle sensazioni e tuttavia doverle sempre reinscrivere in un linguaggio che le trascende. La musica – come azione creativa, come espressione – è la formazione di questo patire fisico. L'estetica è infatti « fobica »¹⁴, essa è una reazione alla minaccia dell'*anestesia* : all'annullamento di sé sulla scia delle sensazioni. Questo perché la musica trascende la nostra possibilità di esprimerla : nel momento esatto in cui le doniamo forma, essa ci sfugge nella sua originalità, ovvero nella sua verità. Quella di cui disponiamo, di cui parliamo, che fruiamo è la musica umana, che è stata vagliata dalla soglia del nostro linguaggio. Di conseguenza, la musica è l'« attualizzazione nel corpo umano sensibile »¹⁵ di quel suono inumano che è esperibile, in un certo senso, nella camera anecoica di Beuys. In tal modo, è in gioco non soltanto una ridiscussione dei concetti di musica e di suono, ma anche del ruolo stesso dell'estetica¹⁶.

⁸ Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, op. cit., p. 189.

⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹¹ *Ibid.*, p. 196.

¹² *Ibid.*

¹³ « je me sens soumis à une série désordonnée de sensations sur lesquelles je n'ai point prise, et qui ne dépendent que de mon imagination et des réactions qu'elle appelle. [...] ». Così scrive Malraux, tramite A. D., che come vedremo esprime qui l'inconsistenza di ogni « idea del me », da intendere solo come una difesa contro l'incessante sollecitazione del mondo ». André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, in *Id.*, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, op. cit., p. 197.

¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹⁶ « Si l'œuvre est d'art, c'est qu'elle témoigne d'un excès sur ce que le corps peut sentir, sur le sensible tel que l'ensemble des institutions du corps (biologiques, culturelles) le circonscrivent. [...] La sensation n'est pas seulement la réception d'informations contextuelles

In ambito letterario, la scrittura di André Malraux presenta una serie di affinità – nonché alcuni espliciti rimandi – alle teorie del suono inudibile teorizzate da Lyotard. Malraux è stato un autore di grande ispirazione per Lyotard e del quale egli ha anche scritto – insolitamente, per un filosofo – una biografia¹⁷. Lyotard e Malraux sono, per motivi che non è possibile approfondire in questa sede, al margine del pensiero francese ed europeo contemporaneo – nonostante il Lyotard della *condizione postmoderna* goda ancora di grande attenzione. Il nostro studio si concentra, in particolare, su come nella prosa di Malraux sorga una categoria di soggetto impersonale (inumana), che si manifesta a partire da un tipo di esperienza limite del suono. Inoltre, è il modo stesso in cui Malraux affronta il tema della musica a costituire, di per se stesso, un segno che sarà necessario tentare di interpretare. Egli non ha mai destinato alla questione musicale un saggio o un intervento, nonostante la sua padronanza in materia d'arte e nonostante fosse sposato con una brillante pianista, Marie-Madeleine Lioux¹⁸.

Dove è nascosto l'elemento musicale in Malraux ? Qual è l'utilità di discutere di un autore che non ha mai apertamente affrontato il discorso musicale ? La sua apparente sordità alla musica si configurerà in due modalità differenti, in qualche modo opposte : una, presente nella sua *Psychologie de l'art* (divenuta poi *Les voix du silence*, nella versione del 1951) ; l'altra, quella che fa irruzione nella sua produzione letteraria. Prende forma un'antinomia di prospettive sul suono, capace di disgregare o al contrario di unificare l'io, esperienza limite dell'uomo malrusiano, che mostra non solamente la precarietà della condizione umana, ma anche le ambivalenze dell'opera d'arte in quanto tale. Quello che emerge è che la musica incarna perfettamente il fatto che, da una parte, il corpo sia in grado di in-formare l'eccesso sensibile che lo attraversa (trasformandolo in quella che noi chiamiamo opera), dall'altra che, proprio in quanto eccesso, questo momento è lacerante, invadente, un'esperienza limite. Per tale ragione non può sussistere alcun polo identitario, alcuna istanza soggettiva forte nel momento dell'ascolto : perché in esso vi è un totale soggiogamento al materiale sonoro.

utiles, elle est aussi, immédiatement, le rappel d'une menace. Le corps n'est pas à soi, il n'est sensible qu'autant qu'il est exposé à l'autre chose, privé de son quant-à-soi, en danger d'anéantissement. Il n'est sensible que lamentable ». *Ibid.*, p. 197-198.

¹⁷ Questa ha peraltro un titolo volutamente ambiguo : *Signé Malraux*, che significa « firmato Malraux », proprio a sottolineare questa identificazione del filosofo nello scrittore. Si veda Jean-François Lyotard, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996.

¹⁸ Si veda Madeleine Malraux, *Avec une légère intimité : le concert d'une vie au cœur du siècle*, Paris, Larousse, 2013, p. 65.

1. L'io-senza-me

La scrittura di Malraux si presenta come un radicale naufragio dell'identità empirica dell'io, di ogni sorta di biografismo – insomma, di ogni connotato mimetico e rappresentativo¹⁹. Come scrive Michelin Tison-Braun, se si prende in considerazione il contesto letterario degli anni Venti in Francia, Malraux sembra « atterrito da un altro pianeta »²⁰. Egli è il primo, tra i letterati dell'epoca, ad affermare come l'Occidente non si muova verso il progresso, ma verso la guerra totale. Una guerra diversa da quella del 1914, perché tale da inabissare ogni convinzione e morale, inabissando anche le fondamenta della vita umana. Per tali ragioni i personaggi di Malraux incarnano un tipo di *uomo precario*²¹, incapace di sostenere una posizione fissa (nichilista o pessimista), in perenne oscillazione tra sentimenti ambivalenti e, in linea di principio, incompatibili. L'estetica di Malraux nasce effettivamente in un nugolo di antinomie che avviluppano i personaggi, mai completamente posizionabili.

Come afferma Tison-Braun, questo tipo di voce sembra fare eco all'uomo pascaliano, *roseau pensant*²², o ancora alle meditazioni del René di Chateaubriand. Eppure, la radicale differenza è l'operazione di riduzione del soggetto che ha in mente Malraux. Non esiste, come vedremo, una coscienza di sé, non è possibile affermare o circoscrivere l'identità dell'io. Per ricostruire l'antropologia di Malraux, è inevitabile prendere in analisi quel testo che nella sua precocità e nella sua inattualità non è stato compreso « né allora né oggi »²³ : *La Tentation de l'Occident* (1926).

Malraux, dopo una vicinanza al movimento surrealista e al cubismo – di cui sono testimoni i suoi primi lavori critici²⁴ – aveva « abbandonato la Parigi dei caffè e la falsa sicurezza di un'Europa minacciata »²⁵, immergendosi in un'altra civiltà, l'Indocina francese,

¹⁹ A proposito della ricorrenza dell'immagine del naufragio si veda Micheline Tison-Braun, *La crise de l'humanisme*, Paris, Nizet, 1958, p. 430 : « La croyance classique à la supériorité absolue de l'esprit sur la force s'est perdue en un naufrage obscur. L'homme privé de son héritage spirituel, se voyant comme un paria dans cette machine de puissance pure qu'est l'univers, forme le dessein insensé de rivaliser de puissance avec ce qui l'écrase et même de le punir ».

²⁰ *Ibid.*

²¹ Si veda André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 2014.

²² Si veda Micheline Tison-Braun, *Ce monstre incomparable... Malraux ou l'énigme du moi*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 27-54.

²³ Micheline Tison-Braun, *Le Moi décapité : le problème de la personnalité dans la littérature française contemporaine*, Berne, Peter Lang, 1990, p. 136.

²⁴ Si veda André Malraux, *Œuvres Complètes, Essais, vol. VI*, Paris, Gallimard, 2010.

²⁵ Micheline Tison-Braun, *La crise de l'humanisme, op. cit.*, p. 431.

dove « si faceva la storia »²⁶. L'Asia, « pensiero inumano al disopra dell'immenso tripudio del mondo »²⁷, è in perenne collusione con la letteratura di Malraux, come dimostra proprio la *Tentation*. È possibile rintracciare una trama ne *La Tentation de l'Occident*? In questo romanzo epistolare, i due giovani personaggi, A.D. e Ling – rispettivamente un francese che si trova in Cina e un cinese che viaggia in Europa e in Francia – si scambiano delle lettere di cui, per uno stratagemma letterario classico innescato in esergo, ci è mostrata solo una selezione. Quello che colpisce è come le missive di A.D. siano sporadiche, dal tono e dallo stile perentorio e opposto a quello di Ling – che si comporta come uno studente speranzoso e *naïf*, che Tison-Braun definisce tenero, laddove nella conclusione il ritmo dello scambio si fa più serrato, fino a quando A.D., così come egli aveva aperto il romanzo, lo chiude. Malraux lascia quindi la parola a Ling, alle sue considerazioni sull'Occidente, « un paese divorato dalla geometria »²⁸, dove l'astrazione concettuale non mira a riconciliare l'uomo e il mondo, ma a separarlo, a valorizzare *un* uomo, *un'*idea, *una* coscienza. L'Oriente, al contrario, è votato a una sensibilità impersonale, tendente al non-umano, all'estraneità totale, come dimostrano le statue del Tempio dei Lama, non demoni dalle mille braccia, ma « esseri impregnati di vita inumana, che ha reso necessarie queste braccia. Bisogna contemplarle come voi contemplate i crostacei giganti che le reti riportano dagli abissi »²⁹.

Tuttavia, se all'inizio la distanza tra i due appare insanabile – l'Oriente vuole la serenità, il conformarsi a uno stile di vita votato alla bellezza, l'Occidente è disgregativo³⁰, regno dell'immaginazione che permette a ogni cittadino francese di fantasticare e figurarsi nelle vesti di Napoleone – l'epilogo mostra come entrambi i destini siano perduti ed « i mondi [...] svotati

²⁶ *Ibid.*

²⁷ André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, *op.cit.*, p. 85. Come scrive Jean-Claude Larrat, tutta la riflessione letteraria ed estetica di Malraux è già contenuta nei suoi primi articoli degli anni 1920-1923, che per ragioni di spazio non possiamo tematizzare in questa sede, si veda André Malraux, *Oeuvres complètes, Essais, vol. VI*, p. 3-222. L'Oriente, in questa visione, è, da un lato, eletto a meta ideale per favorire la rigenerazione della letteratura europea, dall'altro, esso è contrapposto alla ricerca dell'individualità e alle teorie personalistiche che erano emerse negli ultimi anni del XIX secolo. Non da ultima anche la psicoanalisi freudiana è presa di mira dal giovane Malraux. Come spiega sempre lo stesso Larrat e come si evince dalla *Tentazione dell'Occidente*, Malraux non chiede di conformarsi all'Oriente – conscio del fatto che una tale proposizione non abbia alcun senso. Si veda Jean-Claude Larrat, *Malraux. Théoricien de la littérature*, Paris, PUF, 1996, p. 85-112.

²⁸ André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, *op. cit.*, p. 64.

²⁹ *Ibid.*, p. 96.

³⁰ « Palais abandonné qu'attaque le vent d'hiver, notre esprit se désagrège peu à peu, et ses lézardes d'un bel effet décoratif ne cessent de s'entendre ». *Ibid.*, p. 91.

all'auto-convinzione »³¹. Già in questo testo giovanile si può scorgere una posizione progressiva, una metamorfosi, ancora più sorprendente in quanto essa ha luogo in un numero esiguo di pagine : questo romanzo è cioè la presa di coscienza non solo del tramonto dell'Occidente³², ma anche dell'Oriente.

Questo romanzo è il primo tentativo malrusiano di abbandonare « questa sentinella, lo spirito, che, senza riuscire a contenere tutti gli assalti che il mondo dirige contro di noi, li frena e li sorveglia »³³. Per abbandonare l'ego se ne deve abbattere il me, si deve cioè deporre la definizione del me-individuale « sul quale erano fondate le strutture giuridiche, sociali e politiche dell'Occidente »³⁴. Cosa comporta tutto ciò, dal punto di vista estetico-letterario ? Che la protesi soggettuale che si delinea nel romanzo non possa in alcun modo proporre un'ideologia della memoria perché il narratore « non dispone del linguaggio a suo piacimento »³⁵. All'uomo sfuggono « tutte le attività sintetiche dello spirito : logica, memoria »³⁶. In *D'une jeunesse européenne* (1927) Malraux afferma : « Volere dare al me una consistenza precisa significa costringerlo a disperdersi in probabilità »³⁷ ; seguendo Jean-Claude Larrat³⁸, possiamo affermare che è contro l'uomo-specchio così come descritto dal romanzo di Franz Werfel, *Der Spiegelmannsch*, che Malraux – assieme ad altri autori della sua generazione come Gide – si muove. « Questo grande specchio sul quale l'uomo si è riflesso al fine di studiarsi e conoscersi non è, dopotutto, la letteratura europea così come essa è stata concepita fino agli ultimi anni del XIX secolo [...] ? »³⁹. Malraux stesso aveva affermato, in un'intervista per la *Nouvelle Revue Française* (1926) : « Tutta la passione verso l'uomo del XIX secolo si espande nella veemente affermazione dell'eminenza del Me. Ebbene ! Questo genere d'uomo e questo me, edificati su così tante rovine e che ci dominano ancora che lo si voglia o no, non ci

³¹ *Ibid.*, p. 108. Il tono premonitore delle parole di Malraux è ancora, a nostro avviso, troppo poco rimarcato nella critica odierna : « Al centro del mondo occidentale vi è un dissidio senza speranza [...] : quello tra l'uomo e ciò che ha creato. Dissidio del pensatore e del suo pensiero, dell'Europeo e della sua civiltà o della sua realtà, dissidio della sua coscienza indifferenziata e della sua espressione nel mondo comune [...]. Annegando i fatti e se stesso, egli apprende alla coscienza a sparire e ci prepara ai regni metallici dell'assurdità ». *Ibid.*, p. 109.

³² Sull'influenza di Oswald Spengler si veda Stefan Morawski, *L'Absolu et la forme. L'esthétique d'André Malraux*, Paris, Klincksieck, 2000.

³³ Jean-Claude Larrat, *op. cit.*, p. 103.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde. L'antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, 1998, p. 40.

³⁶ Micheline Tison-Braun, *Le Moi décapité, op. cit.*, p. 172.

³⁷ André Malraux, *D'une jeunesse européenne*, in *Id.*, *Essais, op. cit.*, p. 198-199.

³⁸ Si veda Jean-Claude Larrat, *op. cit.*, p. 94-95.

³⁹ *Ibid.*

interessano »⁴⁰. Non è più il tempo di una letteratura che abbia come unico scopo il chiarificare l'animo umano. Tutto è già stato repertoriato, i gesti, gli scenari, le passioni⁴¹. L'unico modo che resta per creare è porre delle situazioni limite⁴², che esulano dalla strategia *rappresentativa*, che esulano cioè dalla *mimesi*⁴³. L'unico modo in cui un romanzo può sussistere è quello di uscire dalle procedure « di laboratorio »⁴⁴ e incarnare una riflessione – non solo nel caso della *Tentation*, ma anche in romanzi come *La Condition humaine* (1933) e *Le temps du mépris* (1935) – sulla crisi della coscienza europea e sulla « crisi dell'umanismo »⁴⁵. « Quale Io oserebbe ancora presentarsi come padrone del racconto quando la promessa di libertà finale che esso proferisce fallisce improvvisamente sull'inestricabile e stringente perversità della lingua nella quale si formula ? »⁴⁶. Il romanzo si erge precisamente « sull'invalidamento del me scomposto in movimenti indifferenziati d'impressioni, nell'istante in cui si dimostra incapace di capire e di far capire la propria voce, se non per imbrogliare »⁴⁷.

Bisogna tuttavia chiedersi se qualcosa persista a questa demolizione della categoria di soggetto, se non ci sia un residuo che garantisca almeno la sussistenza, la sopravvivenza dell'uomo. Come nella “camera sorda” di Beuys, che inghiottiva ogni rumore fino alla permanenza del

⁴⁰ André Malraux, « André Malraux et l'Orient », in *Id.*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 114.

⁴¹ Come chiosa Lyotard in *Chambre sourde*, « L'Occidente è condannato a questa oscenità, di ripetere il gesto dell'inizio. Il proliferare del moderno non comporta altro che un nuovo già vecchio [...]. Troppo tardi per cominciare, tutto ciò fa tristemente ridere. Le promesse, che idiozie ». Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde. L'antiesthétique de Malraux*, *op. cit.*, p. 18. Poco più avanti : « L'elevato si è abbassato, l'opera è inoperosa, le civiltà in rovina e i santuari abbandonati. Ma, nel diagnosticare amaramente il declino inevitabile, consumando le energie dello spirito a sondare “la crisi dello spirito”, la facciamo franca evitando di dire il peggio : che nella palude apparentemente muta dove tutto si inabissa, le larve vegetano a miliardi fomentando una rinascita. Piante, animali, umani, tutto ricomincerà ». *Ibid.*, p. 21.

⁴² La posizione di Malraux è quella di un *antirealismo*. L'arte – e ne va lo stesso per la letteratura – non riflette il reale ; il mondo non è di per sé organizzato, la creazione artistica lo è. Il compito dell'artista è quello di « semplificare l'immagine del mondo informe nel quale egli sceglie quello che vuole e che egli considera come valido, donandogli in questo modo un senso ». Stefan Morawski, *op. cit.*, p. 75.

⁴³ Ogni tentativo di volgere questa tensione mimetica verso la coscienza fallisce : « La coscienza che noi abbiamo di noi stessi è talmente obnubilata, talmente opposta a ogni ragione, che lo sforzo stesso dello spirito per carpirla la fa scomparire ». André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴ Jean-Claude Larrat, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁵ Si veda Micheline Tison-Braun, *La crise de l'humanisme*, *op. cit.* p. 435-437.

⁴⁶ Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde*, *op. cit.*, p. 4. A questo punto, è chiara anche la diffidenza di Malraux al cospetto della nascente psicoanalisi. L'inconscio è il modo in cui l'Europa si disarmava completamente, si erge a comunità inoperosa, poiché essa affida a questo nuovo principio l'unica interpretazione del proprio fallimento o del proprio trionfo. La psicoanalisi si affida al linguaggio, per Malraux, interpretandolo come una via d'accesso alla memoria.

⁴⁷ Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde*, *op. cit.*, p. 46.

solo e inalienabile brusio dell'essere, così anche la riduzione del me identitario nell'estetica di Malraux lascia una parvenza di Io, un « Io-senza-me »⁴⁸.

Come abbiamo affermato precedentemente, la produzione di Malraux non consta di alcun testo dedicato alla questione musicale o sonora. È tuttavia interessante riportare una sua affermazione che compare nel testo critico di Gaetän Picon, *Malraux par lui-même* (1953) : « Anche qui, si pone la questione dei mezzi di creazione. La letteratura, quando si tratta di felicità, è ben poca cosa rispetto alla musica »⁴⁹.

Se Malraux, come abbiamo visto, descrive il fallimento delle convinzioni occidentali, l'inutilità della morale e la forza schiacciante del destino, sembra non esserci alcuno spazio per un sentimento come la felicità. Egli pare, in questa breve affermazione, estromettere e disinnescare la musica proprio in quanto essa è una creazione di felicità, come il suo dominio è quello di un sostanziale benessere, facoltà che non appartiene alla letteratura, che si situa invece in un regno di ambivalenze e antinomie⁵⁰. Un tale impegno dell'arte è ribadito ne *Les voix du silence*, soprattutto nella terza sezione del volume, *La création artistique*, dove Malraux traccia una netta distinzione tra il mondo reale e il mondo dell'arte, tra l'artista e il non-artista. Perché l'arte nasca, dev'esserci una relazione tra gli oggetti e l'uomo « che sia di altra natura rispetto a quella imposta dal mondo »⁵¹. Il non-artista non vede il mondo come chi ha il dono dell'arte, poiché « quello che fa è ricordo,

⁴⁸ Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde. L'antiesthétique de Malraux*, op. cit., p. 47. Malraux descrive l'esperienza dell'Io-senza-me in questi termini : « Dans le couloir, les cris ont repris. J'ai donc fait le tour de la chambre... J'ai toujours lié le sentiment de la mort à l'agonie, et suis stupéfié par cette angoisse où je ne distingue que la menace inconnue de me retrouver amputé de la terre. Ni douleur, ni mémoire, ni amnésie — ni dissolution. Perte de conscience, pas de toute conscience. Je me croyais dans une autre partie de la chambre, mais quelque part ; je ne comprenais pas ce qu'était devenu mon lit, mais je tentais de m'y allonger, de m'installer dans ma litière : essayons de dormir, je comprendrai demain matin. Je me souviens de mon effort. Conçoit-on Lazare se souvenant d'efforts pour s'accommoder de son tombeau ? Sans en avoir conscience, sinon par le souvenir, j'ai vécu ce que je pressens depuis mon arrivée à la Salpêtrière : un je-sans-moi ; une vie sans identité. Le fou s'en prête une. Perdre son identité suggère tout perdre ; je ne me dissolvais nullement, parce que ma conscience s'était réfugiée dans mon effort ». André Malraux, *Le miroir des limbes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 889.

⁴⁹ Citato in Richard P. Leavitt, « Music in the Aesthetics of André Malraux », *The French Review*, vol. XXX, n° 1, 1956, p. 25-30, 29.

⁵⁰ « Réduite à ses éléments primordiaux, tous voiles arrachés, la condition humaine se résume en deux mots : cruelle et absurde. Cruelle parce qu'il n'existe aucun rapport entre les aspirations de l'homme et ce qu'offre le destin ; cruelle aussi la condition intérieure de l'homme qui ne se connaît pas, ne se comprends pas, ne se gouverne pas, que ses forces trahissent, et qui mourra un jour. Moins cruelle pourtant qu'absurde, car il est impossible d'entrevoir une raison à cette souffrance, qui la rendrait acceptable à l'esprit ». Micheline Tison-Braun, op. cit., p. 436.

⁵¹ André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 275.

segno, racconto, mai opera d'arte : un ricordo d'amore non è un poema, una testimonianza in tribunale non è un romanzo, una miniatura di famiglia non è un quadro »⁵².

Vi è quindi, alla base dell'attività artistica, un moto di ribellione verso il mondo e il suo caos – ordinato dall'artista –, verso la sua caducità – che è eternizzata, nell'opera d'arte. Ma a quale arte fa riferimento Malraux? A quella che resta, quella visibile, materiale, che permette di resistere alla morte : l'arte plastica, di cui fa parte anche la letteratura. Che tra le pagine di Malraux non figurino analisi musicali deve voler dire che questa forma d'arte non è considerata, alla stregua di questa definizione, intesa quindi come uno smarcarsi dal mondo, dello stesso vigore delle altre. Se ripensiamo poi alla questione del museo immaginario⁵³, si palesa l'impossibilità di fondo di poter realizzare un museo di tale genere dedicato alla musica, poiché essa è l'arte per eccellenza non mimetica. Qual è la genesi di una siffatta interpretazione della musica ?

Sembra qui riecheggiare l'influenza del pensiero di André Breton e di un certo frangente del surrealismo, al quale Malraux fu molto vicino durante i suoi esordi letterari. Nel saggio *Le surréalisme et la peinture* (1928), Breton delinea il suo punto di vista sull'arte musicale con queste parole :

A [...] diversi livelli di sensazione corrispondono realizzazioni spirituali abbastanza precise e distinte da autorizzarmi ad attribuire all'espressione plastica un valore che insisterò invece nel rifiutare all'espressione musicale, la più profondamente confusionaria di tutte. Le immagini uditive sono infatti inferiori a quelle visive non soltanto per nitore, ma anche per rigore, e, checché ne dicano i melomani, non servono a rafforzare l'idea della grandezza umana⁵⁴.

Malraux sembra condividere un simile giudizio nei confronti delle impressioni uditive – e, *tout court*, nei confronti della musica – a tal punto da non riservar loro alcun posto nel pantheon artistico che concepisce. Del resto, si tratta di un pregiudizio che attraversa tutta la storia del pensiero : l'arte musicale è stata, da una parte, invisibile, considerata come un insieme di impressioni fugaci e illusorie – quindi non affidabile – dall'altra parte, al contrario, ritenuta l'arte suprema, inarrivabile per tutte le altre.

Malraux non pare fare eccezione a questa prospettiva dialettica di atteggiamenti. Come scrive Richard P. Leavitt, se Malraux esclude la

⁵² *Ibid.* p. 333.

⁵³ Che costituisce la prima sezione de *Les voix du silence*.

⁵⁴ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002, p. 10-11.

musica dalle sue analisi è perché in essa « la creazione e la re-organizzazione delle forme è meno evidente »⁵⁵. Si tratta, in fondo, del predominio del senso della vista su quello dell'udito. Ma anche questa posizione della musica non è esente alle contraddizioni che attraversano tutta l'opera di Malraux. Se si legge attentamente *Les voix du silence*, si noterà come Malraux faccia costantemente riferimento all'arte musicale malgrado che questa non sia mai tematizzata. Proprio la terza sezione riporta, poco dopo le prime parole, questo paragone : « [...] non si può più concepire un pittore senza quadro come non lo si può di un musicista senza musica. Un pittore è un individuo che fa quadri come un musicista compone della musica [...] »⁵⁶. Poco dopo, egli opera un'altra similitudine : « [...] la visione sovrana dei più grandi pittori, quella dell'ultimo Renoir, dell'ultimo Tiziano, dell'ultimo Hals – simile alla voce interiore di Beethoven sordo [...] »⁵⁷.

Questi incisi sono solo alcuni degli innumerevoli richiami alla musica. Nonostante non sia presente alcuna argomentazione musicale, *Les voix du silence* ne è infatti costellato. Effettivamente, nella prima parte – originariamente redatta nel 1947 – Malraux scriveva :

I linguaggi dell'arte non sono come la parola, ma in segreta fratellanza con la musica (per ragioni diverse da quelle che si percepivano quando la pittura rifiutava l'imitazione ; come linguaggi, non come libertà arbitraria). Sappiamo cosa separava qualsiasi opera d'arte dall'ideologia che la suscitava o la giustificava. Quello che ci dice *La Ronda di Notte*, l'ultimo Tiziano e la *Montagna Sainte-Victoire*, *Il Pensatore*, il timpano di Moissac, la statua di Gudea e quella del faraone Djoser, l'antenato africano, non può essere detto che tramite la forma, proprio come quello che ci dicono il *Kyrie* di Palestrina, *L'Orfeo*, il *Don Giovanni* o *La Nona*, si può dire solo tramite le note. Non esiste traduzione⁵⁸.

La *fratellanza con la musica* appare dunque *segreta* perché non si realizza nel linguaggio, attraverso un referente. Se, inizialmente, sembrava ipotizzabile che Malraux ignorasse di proposito la questione musicale – o che fosse a essa indifferente – ora è chiaro che la musica sia un modello per le altre arti, che sia essa stessa il referente. Un modello segreto, non affermabile direttamente proprio perché la natura della musica non lo consente. Se la teoria della letteratura di Malraux propone il superamento della categoria della soggettività e il concetto di mimesi, potremmo concludere che la musica, così come essa è presente nella sua psicologia dell'arte, è l'arte alla quale il romanzo aspira poiché

⁵⁵ Richard P. Leavitt, *art. cit.*, p. 29.

⁵⁶ André Malraux, *Les voix du silence*, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Id.*, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 69.

solo nella musica è possibile trascendere la categoria di soggetto empirico. Tuttavia, questo “discorso” sulla musica – che la relega a un regno della felicità creativa – sembra non coincidere con le irruzioni sonore presenti nei suoi romanzi: sembra coesistano due strati, due interpretazioni della musica che rispecchiano, nuovamente, i suoi due volti storici. Essa è una “figura”, un meccanismo inconscio che opera su due livelli contemporaneamente. Lo stridio di cui parla Lyotard non è una fratellanza, è un violento enigma ; è allora necessario approfondire e discernere la “figura” della musica malrusiana nella sua ambivalenza.

2. Discorso della musica

Quest’analisi ha esordito mostrando la complicità tra Malraux e Lyotard ; in particolare, ne *Les voix du silence*, grande catalogo immaginifico dell’arte di tutte le civiltà, Malraux esprime un rifiuto della teoria e della storia dell’arte « le quali, affermando l’irriducibile eterogeneità delle epoche e delle culture, si rendono cieche allo “stridore”, a ciò che succede, all’evento muto che un’opera ci infligge, all’ inesplicabile stupore che la critica nomina bonariamente emozione estetica »⁵⁹. Questa posizione è molto vicina a quella che Lyotard esprime nella sua opera più importante, *Discours, figure* (1971) ; in particolare, è in uno stretto nodo tra psicoanalisi, fenomenologia ed estetica che Lyotard discute qui lo spazio del “discorso”, il modo in cui la linguistica strutturalista ritaglia il reale imprigionandolo, dandogli forma e ordinandolo. Lo strutturalismo, di fatto, identifica linguaggio e sensibile, provocando l’annientamento di quest’ultimo. Questo processo di regolazione del reale – di cui la prospettiva rinascimentale è l’esempio perfetto – si prospetta come l’unico detentore della legittimità e, nel caso dell’opera d’arte, ciò comporta che l’opera si tramuti in un testo leggibile, un discorso. Come per Malraux, Lyotard afferma che l’arte non è traducibile se non tramite il suo materiale stesso: il linguaggio è ad essa eterogeneo. L’arte, infatti, non è trasparente, ma incarna uno spessore non colmabile che merita un’altra concezione di spazio, quello “figurale”. La figura è un lapsus nel reale, una faglia che la vista – senso regolativo per eccellenza – non può colmare poiché essa esprime un desiderio: un dispositivo che agisce sotteraneamente. La figura smaschera il discorso mostrandone l’azione “esclusiva”, ovvero mostrando che dietro a un’apparente esaustività si cela una

⁵⁹ Elisabeth de Fontenay, « Un généreux coup de forc : le Malraux de Lyotard », in Françoise Coblence e Michel Enaudeau (a cura di), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 173.

cristallizzazione, una selezione. Nella *Psychologie de l'art* di Malraux, emerge una simile opposizione ai « modelli ufficiali », alle « influenze, le biografie, le circostanze storiche e i contesti culturali »⁶⁰ che non esauriscono il « gesto »⁶¹ dell'opera d'arte, il suo evento.

Se tuttavia torniamo alla questione musicale, quanto emerge da *Les voix du silence* è un “discorso” della musica, una sua strutturazione e regolazione : non la sua “figura”. Questo discorso sulla musica afferma come essa funga da spunto per Malraux, in quanto essa è presente come sottofondo in grado di accordare le altre arti fra loro, ma dimentica il lato inquietante, “patico” della musica. È vero che essa è in grado di armonizzare idealmente il pantheon delle arti, ma la storia è al contempo ricca di riferimenti in cui la musica è portatrice di morte, di dolore, di annientamento – pensiamo al canto delle sirene nell'*Odissea*. Qual è allora la relazione tra la “segreta fratellanza” tra la musica e l'eclissi dell'io ? Per decostruire il discorso malrusiano, è necessario comprendere innanzitutto perché egli associ la musica a un atto di giubilo e in che modo questo sia legato al processo di creazione artistica.

Clément Rosset, ne *L'objet singulier* (1979), sembra condividere ed esplicitare la concezione della musica implicita nel pensiero di Malraux. Per Rosset, l'essenza dell'uomo è quella di rifiutare il reale – assolutamente singolare e unico – preferendogli una sua duplicazione : tutte le strategie conoscitive che adoperiamo sono infatti re-presentazioni, copie del reale che resta inconoscibile – rendendo di fatto queste strategie vane e votate all'insuccesso. Il reale ha quindi, per Rosset, un carattere tragico, proprio per questa sua ineluttabilità e per questa sua incommensurabilità immanente. Rosset mette in luce l'ambivalenza della questione dell'identità, decostruzione preziosa per illuminare la critica al soggetto propria a Malraux. Per Rosset, “identità” significa infatti al contempo qualcosa che non ha eguali (che è “solo” se stesso) e qualcosa di identico ad altro :

Impossibile, insomma, pensare lo stesso senza pensare allo stesso tempo il proprio opposto, immaginare un'identificazione che non passerebbe per l'obbligatorio pregiudizio di un « non essere identico » in cui paradossalmente riassume la sua ultima e migliore prova : come testimonia la banale carta d'identità che assicura la persona solo nella misura in cui la presenta come diversa da ogni altra, non identica a nessuna altra persona, garantendo così la sua particolare « identità » mediante l'esibizione di un certificato generale di « non identità »⁶².

⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁶¹ Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes, op. cit.*, p. 185-187.

⁶² Clément Rosset, *L'objet singulier*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 20.

Seguendo questa impostazione, diventa chiaro come « la ricerca della propria identità è un'impresa futile in linea di principio, poiché è impossibile identificare ciò che è reale, il reale è proprio ciò che, essendo senza doppio, resiste a qualsiasi impresa di identificazione »⁶³. L'io come identità è quindi un'utopia, non ci è data la possibilità di centrarlo, di tracciarlo come in una reazione chimica. Il testo di Rosset qualifica come “oggetto singolare” – inteso come oggetto “reale”, non duplicato, non rappresentato perché non rappresentabile senza che si attui una sua falsificazione – « un essere unilaterale il cui complemento speculare non esiste »⁶⁴. Secondo questa definizione, il suono è l'oggetto singolare per eccellenza. La musica è l'unica arte non rappresentativa, non ha nulla da imitare, nulla da mostrare o denotare. Come scrive Rosset,

Ascoltare la musica ha un effetto paradossale : un momento di godimento totale ma senza motivo di godimento, né senza nessuno che possa essere considerato un godimento. Chi sta parlando ? Chi sta ascoltando ? Di cosa si tratta ? Non c'è né messaggio né destinatario : il messaggio è bianco e chi poteva averlo sentito è comunque svanito, perso in un vuoto anonimo⁶⁵.

L'esperienza dell'ascolto, così come presentata da Rosset, è un'estasi che sospende la soggettività. La musica è concepita come un evento invadente – e dunque violento – in grado di annullare ogni altra sensazione, obbligando all'ascolto. Un'anestesia perentoria⁶⁶, che ricorda la minaccia “anestetica” di cui si era parlato all'inizio di questo lavoro : l'estetica lyotardiana comportava infatti la nostra impossibilità di coincidere con le sensazioni e di trasformarle e tradurle, inevitabilmente, in espressione. Si sottolinea così, ancora una volta, l'insufficienza dell'estetica – intesa, prima di tutto, come analisi delle sensazioni – rispetto al proprio oggetto. Ora ci è possibile inquadrare meglio la posizione della musica nel sistema di Malraux ; essa è arte non rappresentativa che possiede un privilegio, rispetto alle altre : « l'oggetto musicale costituisce una realtà esemplare: non in quanto sarebbe un'immagine lusinghiera o eminente del reale (un buon esempio), ma perché è un *esempio* del reale [...] indipendentemente da qualsiasi origine o ragione d'essere »⁶⁷. La musica, come oggetto singolare, non ammette copie né trascrizione : è uni(vo)ca.

È ora chiaro il perché Malraux accenni alla musica, nella

⁶³ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

conversazione con Picon, riferendosi alla creazione : perché il musicista, non dovendo passare per la rappresentazione, è davvero *demiurgo*⁶⁸, libero da qualsiasi compromesso. Non solo, poiché per Rosset la musica non “lotta” con il reale, vi si sovra-pone pacificamente: tra di loro non vi è un rapporto di estraneità, poiché in qualche modo la musica fa parte del reale, ma al contempo non vi coincide, non vi si risolve totalmente. I due mondi coesistono, sovrapposti :

Straniera alla realtà che essa investe a sorpresa, finisce inevitabilmente nell'evidenziarlo, nel presentarlo come visibile [...] attraverso un elementare effetto di contrasto attraverso il quale la realtà ambientale, staccandosi necessariamente dalla realtà musicale, diventa attraverso di essa oggetto di possibile spettacolo : improvvisamente visibile perché *altro* [...]. È in questo senso, e solo in questo senso, che la musica tocca la realtà stessa e tutti i sentimenti che si possono avere su di essa : non per esprimerla ma al contrario, e a forza di rinvii, per offrire un punto di vista inaspettato⁶⁹.

Se per Malraux la letteratura « è ben poca cosa rispetto alla musica »⁷⁰ – alla sua *felicità* – è proprio perché è implicata nel reale, costretta a opporvisi come d'altronde deve farlo l'arte plastica. La musica si trova invece in questo rapporto di non belligeranza con il mondo ; situazione che è, di fatto, *ontologicamente*⁷¹ sua : « ovvero come una gioia provocata dall'esistere indifferentemente »⁷². Esistenza, dunque, che non richiede un io, che si muove verso quello che A.D. anelava dell'Oriente : un bene superiore conformandosi a una forma di felicità strutturale. Questa visione atarassica, come abbiamo rilevato, sembra non andare nella stessa direzione del proto-esistenzialismo dei romanzi malrusiani e degli afflatti nichilistici che vi compaiono. L'Io-senza-me, soggetto della poetica di Malraux, implica un'asportazione, un'“ablazione”, non è pacifico. Essere “senza-me” è conseguenza di una violenza.

È chiaro che la visione della musica di Malraux – che si riferisce essenzialmente alla sua genesi creativa – è insufficiente a caratterizzare, per esempio, quelle esperienze musicali che, a partire dal Novecento, hanno espresso una tensione e, se vogliamo, un malessere che solo la musica poteva essere in grado di custodire e tradurre. La musica di Schönberg, per esempio, non rinvia immediatamente a una condizione felice né tantomeno ha questo come scopo⁷³. Da questo punto di vista,

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Si veda nota 52.

⁷¹ Clément Rosset, *L'objet singulier*, op. cit., p. 87.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Si veda Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften, Band 12*, Frankfurt am Main,

assume un'importanza quasi cruciale l'episodio che avvenne quando Malraux era Ministro della Cultura sotto la presidenza di De Gaulle. Nel 1966, Malraux affida a Marcel Landowski il Dipartimento di Musica, provocando la reazione sdegnata di Pierre Boulez che sceglierà di trasferirsi a Darmstadt. Sebbene le interpretazioni di questo disaccordo siano molteplici, si può osservare che Landowski, come compositore, non abbia mai rinunciato al sistema tonale. Boulez rappresentava probabilmente una rivoluzione che Malraux non era disposto ad accettare : il superamento definitivo della musica come balsamo dell'anima. Si forma nuovamente un'antinomia con la sua poetica, che non ha mai rinunciato a esprimere e a incarnare le contraddizioni dell'uomo *precario*. Sembrerebbe, quindi, che se la teoria della letteratura malrusiana esige il naufragio della soggettività come identità, la musica in quanto tale non vi prenda parte se non come modello, al fine di superare la pura mimesi e dunque un rapporto simmetrico tra soggetto e mondo. Insomma, nella *Psychologie de l'art*, la musica è l'ineffabile modello di tutte le arti, elegante e inarrivabile, atarassica, depauperata del carico emotivo a essa implicito poiché non riconducibile a categorie estetiche da esso delineate.

È facile intravedere in questa visione della musica una “rimozione”. Quello che caratterizza il represso è il suo ripresentarsi, il suo fare “irruzione”. Il rimosso è anche presente costantemente: nei romanzi di Malraux, compare un motivo del sonoro differente da quello posto ne *Les voix du silence*, una voce inquietante, mostruosa, primitiva, inumana. Il connotato residuale della riduzione del soggetto operata da Malraux è questo Io-senza-me. Si tratta, come scrive Lyotard, di una « bestia arcaica »⁷⁴, di un suono *inumano*. Quest'inumanità è « una voce che non ha voce nel capitolo dei vocalizzi, uscita da un “fondo” dove non risuona »⁷⁵. Ablazione del me che è ablazione della musica, verso un suono alienante. Che il suono sia violenza lo comporta l'anatomia dell'udito : un'esposizione perpetua, « angoscia di essere violati »⁷⁶. L'impotenza dell'orecchio a resistere si manifesta in occasione di un acuto intollerabile, lo stridio che « mortifica il me di trovarsi assoggettato a un organo »⁷⁷. È la voce a manifestare la più profonda alienazione e ad innescare il meccanismo di distanziamento dal me dell'io.

Suhrkampf, 1975.

⁷⁴ Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde*, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁷ *Ibid.*

— Mi è capitato di trovarmi all'improvviso davanti a uno specchio e di non riconoscermi...

[...]

— È senza dubbio una questione di mezzi: ascoltiamo le voci degli altri con le nostre orecchie.

— E la nostra ?

— Con la gola : perché, con le orecchie tappate, puoi sentire la tua voce [...] ⁷⁸.

Il sentimento che prova Kyo ne *La condition humaine*, mentre riascolta la sua voce, palesa lo iato tra rappresentazione e reale, un'infedeltà che si annida nel profondo dell'essere umano. Non c'è identità né riconoscimento. Vi è un abisso invalicabile tra la voce oggetto dell'ascolto e « la stridulazione che sale dalla gola » ⁷⁹, nonostante « per il senso comune si tratti della stessa voce » ⁸⁰, anche se deformata. L'(in)udibile è quindi, innanzitutto, già nella carne. Ecco come si manifesta l'io-senza-me : la mia voce senza il mio ascolto, poiché essa – ovvero il me – è assolutamente inconoscibile.

Sì. Anche la nostra vita, la sentiamo con la gola, e quella degli altri ? ... Prima di tutto, c'era solitudine, solitudine immutabile dietro la moltitudine mortale come la grande notte primitiva dietro questa notte densa e bassa sotto la quale la città si annidava deserta, pieno di speranza e odio. « Ma io, per me, per la gola, cosa sono ? » Una sorta di asserzione assoluta, asserzione folle : un'intensità più grande di ogni altra cosa. Per gli altri, sono quello che ho fatto ⁸¹.

L'io è dilaniato dallo stridore, scisso in due parti. Come lo è, d'altronde, nell'atto uditivo : si è sia dentro che fuori di sé, sia in ogni dove che rannicchiati in se stessi. Tuttavia questa voce – che non ha spazio nel mondo dei vocalizzi – non è già musica, sembra esserne il volto demoniaco, maledetto. Poiché la musica in quanto tale emerge nella scrittura di Malraux come simile a una beatificazione, un annullamento del dolore : l'anestesia. Vale la pena riportare tutto il passaggio de *Le temps du mépris* :

Avvoltoio e galera sprofondavano sotto una pesante cascata di canti funebri fino a una comunione inesauribile in cui la musica perpetuava ogni

⁷⁸ André Malraux, *La Condition humaine*, op. cit. p. 540.

⁷⁹ Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde*, op. cit., p. 96.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁸¹ André Malraux, *La Condition humaine*, op. cit., p. 548.

passato liberandolo dal tempo, mescolando ogni cosa nella propria raccolta evidenza, così come si fondono la vita e la morte nell'immobilità del cielo stellato ; brandelli di paesaggi di guerra, voci di donne, ombre in fuga, tutta la memoria si dissolveva in una pioggia senza fine che scendeva sulle cose come se la sua inarrestabile caduta le avesse trascinate fino in fondo al passato. La morte era forse simile a quella musica : proprio lì o nella stanza di guardia, o nella cantina nel momento di essere ucciso, forse la sua stessa vita si sarebbe dispiegata davanti a lui senza violenza, senza odio, interamente annegata nella solennità come il suo corpo lo era ora in quelle tenebre, come quella sfilaccia di ricordi lo era in quel canto sacro. [...] [C]'era tuttavia, nella musica, qualcosa di diverso da quella fatalità dei suoni che imponeva una disgregazione senza limiti, che faceva scivolare l'uomo, di serenità in serenità, fino al regno sconfitto della consolazione ; ne scaturiva ora un richiamo che si ripercuoteva all'infinito, valle del Giudizio finale in rivolta, comunione di grida e voci di quella regione sotterranea dove la musica prende fra le sue mani la testa dell'uomo per innalzarla lentamente verso la fraternità virile [...] già l'imperiosa gravità di un nuovo canto sembrava una volta di più attirare tutto verso un immenso sonno ; e, in quella calma da armata sepolta, la musica alla fine sovrastava il proprio richiamo eroico così come sovrastava ogni cosa, come è nella sua natura di sovrastare tutto, tutto bruciare nelle fiamme intricate di bosco insieme ardente e sereno ; la notte si stabiliva sull'intero universo, la notte in cui gli uomini si conoscono nella marcia o nel silenzio, la notte abbandonata, piena di astri e di amicizia... Simile al suo cuore di uomo sfinito, essa batteva ansiosa su tutta la sua giovinezza, sulle miniere in sciopero, sui campi dalle mucche sdraiate e risvegliate lentamente dall'abbaiare ripercosso di fattoria in fattoria, e, ricadendo il canto completamente, il fervore della vita e della morte subito unite nell'accordo musicale sprofonderà nella tirannia senza limiti del mondo: le stelle passeranno sempre negli stessi luoghi di quel cielo costellato di fatalità, e per sempre quegli astri prigionieri gireranno nell'immensità prigioniera, come i detenuti in quel cortile, come lui nella sua cella⁸².

Duplicità dell'elemento sonoro, che si manifesta come voce lacerante e come musica conciliante, come se il suono potesse al contempo disgregare l'io e unificarlo : una “comunione inesauribile”. La musica sopprime la volontà in un canto sovra-individuale, capace di cingere il passato in uno sfondo al di là del tempo, purificato dalla solitudine della condizione umana. Non si tratta forse della situazione anestetica che il corpo rifugge ? Non è forse la musica – che avevamo definito come una reazione al tripudio dei sensi – il momento più avvolgente, co-involgente, rispetto a ogni altra fruizione artistica ? L'episodio de *Le temps du mépris* è particolarmente significativo, poiché in esso si manifesta qualcosa come un ordine cosmico, uno squarcio attraverso il quale Malraux esplora il potere immaginativo, una forza che coglie proprio l'uomo più povero (di mezzi) e vicino alla morte,

⁸² *Id.*, *Le temps du mépris*, op. cit., p. 792-794.

Kassner. Quello che, in origine, è un canto interiore, diviene così potente da « attirare tutto verso un immenso sonno », verso la « notte abbandonata »⁸³. Siamo dinanzi a una configurazione della musica che si approssima a un'energia capace di annegare le differenze in una suprema armonia. Non solo : l'immaginazione è sostenuta, impregnata della musica che le consente di riordinare il materiale disperso, la memoria, e di “comporla” e “dirigerla” verso luoghi inusuali, verso nuove combinazioni, infine verso situazioni mai accadute poiché la memoria individuale sfuma progressivamente verso un'immensità incontenibile. « La musica possedeva Kassner, lui non la possedeva più »⁸⁴ : sembra quindi che appaia, in questo romanzo, la musica inascoltabile e indicibile, inumana, venuta da un altro mondo. In questo senso Tison-Braun scrive che « l'urto delle idee, l'ambivalenza dei sentimenti incompatibili sono pertanto immersi e come fusi nell'unità di una composizione musicale, di una polifonia dalle plurime dissonanze dove predomina un certo tono : disilluso, incantatorio »⁸⁵. La contraddizione, d'altronde, abita tutta l'opera di Malraux. Essa si configura come una tensione tra il « sortilegio del nulla »⁸⁶ e un « pesante fervore »⁸⁷ che si erge sul fondo. Questo « canto a doppio registro »⁸⁸ è la miseria dell'uomo, che non può esimersi dallo sforzarsi a uscire dal suo stato di minorità, nonostante questo sforzo sia vano. Tensione dell'Occidente che non è destinata a risolversi, giacché non esiste una scappatoia : « Se ci si interroga sullo “schema” di Malraux, si trova, tra le abitudini del suo pensiero, la sua tendenza a ridurre le antinomie non nel modo hegeliano in una sintesi finale, ma per un movimento inverso, risalendo il flusso del pensiero fino al punto di biforcazione dove si dichiara la dicotomia »⁸⁹. Questo punto, per quanto riguarda la figura della musica, è l'inudibile : esso genera le due facce della musica, la sua voce disgregatrice e il suo canto epico. L'inudibile è l'opera d'arte stessa, in quanto il gesto della sua creazione resterà sempre per noi inaccessibile, non documentabile. Ecco perché ne *Les voix du silence* l'artista e il non-artista appaiono come in due posizioni inconciliabili, perché il meraviglioso dell'arte fa parte di un mondo diverso dal reale. Chi crea innesta nel terreno brullo del concreto l'utopia dell'inudibile⁹⁰.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Micheline Tison-Braun, *Le moi décapité*, op. cit., p. 136-137.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁹⁰ « L'ossimoro vivente che è l'arte : essa si adopera a incidere la presenza ovvia [bien

In questa analisi, che costituisce certamente solo un primo approccio del ruolo che la musica ha nell'opera di Malraux, abbiamo mostrato come essa appaia come un elemento di cui tacere, che deve essere lasciato soltanto intravedere, segretamente. Qualcosa a cui tutto tende, in cui tutto sconfina. Essa non può pertanto essere soggetta a discorso. Come abbiamo visto tramite le analisi di Rosset, si evince che la mancanza di speculari(bili)tà della musica da una parte ne costituisce l'elemento più fecondo, dall'altra ne scongiura ogni possibile affermazione. Se abbiamo utilizzato il termine di "figura", riferendoci a Lyotard, è perché questa nozione – di valore ambiguo – si confà totalmente a quella di musica. Lo spazio figurale è uno spazio altro in relazione all'espressione linguistica e in relazione alla coscienza intenzionale. Il figurale può mostrarsi solo negandosi, o, in questo caso, tacendo: un fruscio che rischia di essere ascoltato e che, quindi, resta sempre come inudito, inudibile. Questa tensione tra udibile e non udibile è ciò che rimane sullo sfondo dell'esperienza d'ascolto della musica. Ciò che è udibile nella stanza di Beuys è il rimasuglio della genesi innaturale del suono, della sua totale eterogeneità rispetto al corpo : la lacerazione che opera in noi. Questo brusio ipnotico ci dice dunque che il vero volto della musica è quello di una forza titanica. È attraverso l'indagine di questa dimensione inconscia che si disvela il reale del flusso sonoro, che non può ridursi né alla sua forma grafica – esibita dagli umani tentativi di geometrizzazione (come nei trattati di armonia) – né alle qualità percettive o emotive del rumore.

Artin Bassiri Tabrizi
(Université Sorbonne Nouvelle)

entendue] una presenza inudibile ». Jean-François Lyotard, *Chambre Sourde*, *op. cit.*, p. 106.