

## ERNESTO RUBIN DE CERVIN

**N**el 1995 Ernesto Rubin de Cervin dà vita, in un grosso carnet di carte non pentagrammate, a un corpus molto avviluppato di inaggettivabili esercizi di camera-stylo (sette “cinematografie stilografiche” di uno scollegato sistema di interiorità irrepresentabili, ovvero colte con ostentato orgoglio del patema del salvataggio dal precipizio ai margini della irrepresentabilità, già che rappresentate risultano figurare, e molto, e in divenire, sul crinale di molti stili narrativi: autobiografia o confessioni, alla Jean-Jacques, protocollo, referto, apologia, dissimulazione epica, dissimulazione tragica, dialogo, parafrasi essenziale, trattenimento lirico, e forse altro, molto altro, in uno spazio immaginario-confinario straordinariamente “politico”).

Mi sto riportando con questo arruffato tentativo di richiamo alla raccolta di racconti intitolata *Il ragazzo in tunica*, edito in 262 pagine, da Marsilio: un libro dalla copertina che in prima e in quarta sul bianco quasi accecante dello scontramento batte e ripercuote le due figure caravaggesche di un maestro e di un discepolo aggrediti e “presi” nell’orto degli ulivi.

Mi rifaccio a quest’ampia performance narrativa di Ernesto Rubin (non la prima, peraltro, avendo già pubblicato un’altra silloge di novelle presso Sellerio, nel 1989: *Passeggiata al castello*), non tanto per lodarla, come vorrei, non tocca a me farlo e forse mi farei prendere la mano dalla passione euforica e incantata del lettore ingenuo se mai a farlo mi abbandonassi, non tanto neppure per tentare di definire la natura sublime di uno stile letterario che nulla imita per restare inimitato in una sorta di ozio amaro, e neppure richiamo quest’opera che Rubin dedica all’imminenza del suo sessantesimo genetliaco per tentare di dire della sublimazione perseguita tanto *naturaliter* di uno stile squisitamente intonato all’ethos dell’*artifex* che cesella il proprio corpo tramutandolo in sua opera, perdendosi per

l'appunto nel dilagare del proprio stile, magari laddove raggiunge risultati equiparabili, ma in stato di totale assenza di connotazioni ad hoc, ovvero utilizzabili ad hoc, ai più perfetti esemplari del Nouveau roman (*Les gommages*, *L'emploi du temps*, la sceneggiatura dell'*Immortelle*, ecc.); mi rifaccio, dicevo, al *Ragazzo in tunica*, per estrarre solo, invece e soltanto i pochi *points de repère* dall'interno del libro, precisamente dal racconto che si omonimizza al titolo e che, pur trovandosi collocato fra le pagine 59 e 84 del grosso libro, fa da centro, meglio dire, forse, da perno dissimmetrico ai diversi *volets* dell'esercizio scrittoria dell'opera intera.

La trama del narrato è tenuta stretta, un po' sgualcita, da un io (adeguatamente narrante ma molto incredulo nella eventualità dell'attenzione di un tu ideale di riferimento, o quantomeno di un lettore *non frère*, e quindi *non ipocrita*) che si esprime secondo i modi di sentire il proprio essere di una prima persona immatura, frastornata dal pericolo del dover rendere conto di fatti e di sentimenti, emozioni, crisi dell'attenzione e altri eventi neuro-psicologici, ovvero stati di reattività che alcuni fatti, forse veri, forse scollegati, forse no, inglobano, del tutto condizionati dalla essenziale dissimmetria del rapporto del tempo presente con un tempo narrativo che presente cessa di essere o non è più. Un tempo che, presente, aggiungo, non è più, ma che, anche, non è, però, proseguito in nulla, ma che neppure è sospeso. Un tempo personalizzato che sa, di certo, di non esistere, ma che nel contempo, o, meglio, in controttempo, sa di esistere in quanto è del tutto vissuto, eccome: sino alla estinzione, nelle articolazione dei suoi tropi, e nei simulacri di restituzione, in forme di tempo, di eventi in cui eticamente restano efficaci le tante sue figure, del presente trascorso. Figure inquadrate, e, nella percezione di un dubbioso trascorrimento, persistenti, se per anche sbiadite, in un'area retinica non sensoriale, quasi, ma non ancora, mnemonica, sempre più in fuori campo via via che procedono i fatti.

Il ragazzo, addobbato in una tunica bianca che scandalizza in lui stesso la stessa sua scelta di indossarla, quella tunica anacronistica, come in un rituale tutto ancora da trovare, si narra "preso", portato via, da un tempo presente manieratamente destinato a finire, ma non in un vero e proprio domani, come si conviene ad ogni oggi, anche se porta tuttavia il proprio destino d'informalità tutto scritto sui propri bordi come iscritta sui suoi bordi sta la decorazione oziosa di una tazza cinese ove il the bevuto e ribevuto per giorni e giorni e giorni sta per non esservi mai più versato. Ossia vive, nella finzione allegorica di una autobiografia immaginosa, questo ragazzo, le ultime ore di una sensibile e borghese "villeggiatura" adolescenziale, apparentemente sterile nella misura del suo essere particolarmente coatta a una motivazione e a una conduzione familiare (nel caso estremamente "famigliare" per come è "famigliare a cascata", di secondo grado e giù giù, sempre più secondariamente incorporata, quasi cisti, nel farsi e nel finire della "sua" limitata settimana di ragazzo prestato dalla prima famiglia alla seconda famiglia della figlia di famiglia sposata, nel tempo, "altro" ma del tutto *heimlich*, di una lunga, forse lunga, villeggiatura lontana, a Positano, di una sorella maggiore, appunto, e, ripeto a cascata di grado in grado, delle nipotine gemelline e di un cognato che raggiunge la famiglia, dissimmetrizzata dal raddoppio delle bambine, solo nel week-end, e con il qual cognato il giovane in tunica dovrà tornare, "domani", a Torino per attingere l'alba di una ignota carriera del tutto post-adolescenziale di ignoti, forse impervi e poco vocati studi universitari di ingegneria).

Scivola da ciò una serie di tempi impropri, fitta di diverticolazioni, di pause, di distrazioni.

Indiscutibilmente il ragazzo cerca il *ritardo*, cerca ritardi, cerca scollegamenti temporali, fessure del tempo vitale e narrativi. Se li cerca come forme momentanee di garbuglio emozionale. Chiede alla sorella,

quasi madre non madre, di ritardare *en ralenti* la ripida passeggiata in discesa verso la cena al ristorante della piazzetta. Ritorna poi a salire verso la casa quando lo raggiunge trafelata una tata (che sta per lasciare, in un vortice di scambi d'abbandono, le bambinette) per dirgli che le nipotine gemelle piangono per la mancata buona notte del piccolo zio. Si immerge in un ulteriore ritardo in cui serpeggiano simmetriche azioni di tenerezza condivise dalle bimbe, perfettamente sincronizzate, come ben s'addice a delle brave gemelle: nel riso, nel sorriso, nella captatio d'altre carezze, e ancora nel riso beffardo e antifonato, suscitato da quel costume marocchino indossato dall'efebico zio, e poi nella concordata chiusura degli occhi d'entrambe al bacio che scivola giù giù dalle pancine ai piedini.

È tutta quindi una sonorizzazione in crescendo, la narrativa che segue, in crescendo ma discendente sulla china della passeggiata al paese: il vociare della piazza che affolla i locali della piazza che sempre più attecchisce nel fondo notturno, il forte sciabordio di qualche scafo ormeggiato, il suono invisibile del mare nerastro, il rinforzo amplificato nella penombra del moto dell'acqua che ciruisce i sassetti. Un frastuono che il ragazzino viepiù che si lascia ammantare dalla tunica già irrisa avverte, sente come un immenso *Kammer-Stille*, per niente appropriato al plein air amalfitano.

Su tutto ciò va a stratificarsi, come avviene nello sviluppo sonoro di una forma musicale complessa, una notevole quantità di sensazioni d'*Haupt-Stimme* e di contiguo simultaneo continuo, e poi di petulanti parti medie, di infastiditi ma docilmente sopportati ritorni formulari e d'accidenti: le portate dei cibi, i discorsi convenzionalmente sereni, serenissimi, della sorella e soprattutto del cognato, l'accentuarsi proporzionale della illuminazione artificiale che contro il crescere naturale dell'ombra del notturno si fa abbagliante negazione del sole, il cemento antifonale degli "altri tavoli" attornati dagli avventori: qua le indistinte sguaiataggini in cui più o meno tutti gli attornianti incappano, il martellare sordo dei dittonghi di un gruppo di statuari scandinavi dall'eloquio ruvidamente insensato, intasato di gutturalità inverosimili, il rumorosissimo incremento di una querelle indiziariamente, solo indiziariamente, *letterata*, sostenuta da un drappello di esagitati, forse ebbri figure di diversificatissima stazza e qualità vocale, fra i quali una *bellissima*, una "Enrica" pazza, che delinea i passaggi dell'ultima di una serie di ricetta concettose per la fattura di un "buon suicidio" iper-simbolistico (2 km di montagne-russe, vertigini e mozzafiati, e poi il perpendicolare calare a piombo del carrello in una vasca di piombo fuso), un energumeno, forse due, che agitano in aria, in controluce un coltello d'appoggio alle impennate dialettiche dei moti di una forse falsa disputa, un'altra bellissima femmina, forse la stessa di prima, dai lunghi capelli rossi lunghi non ondulati, una maldestra figura protagonista conscio delle attese del suo ruolo di tesoriere della apoditticità, poco visibile, ma carismaticamente "sonora", che raccomanda con perentorietà sacerdotale la virtù della calligrafia, oppure che sentenza sulla assoluta reversibilità traduttiva di musica e di verso poetico, ovvero che stentoreamente annuncia il procrastinarsi d'altri momenti esoterici di reincontro del gruppo, e che ripetutamente decreta la distinzione delle grammatiche della poesia e delle banalità, o l'abolizione dell'io dalla poesia copulata a una autentica sparizione del tu e di ogni "destinatario ineditificato" impedito alla "replica"... È questa la figura ingombrante di un maestro, un professore autoritario di professione che sembra far scuola di poesia annegando i suoi motti zeppi di incisi e di incisi di incisi nell'acqua stagna di un coro di deferenze discepolari scandendo le sue verità sottrattive della *parola dal luogo comune*, eccitanti all'imperativo della *renovatio* della lingua, deprecanti gli "orrori dell'apparenza". Una figura che non

può che incantare il ragazzo attunificato, a corto di maestri, depositato presso una sorella con cognato e gemelline, sino a costringerlo a impetrare alla stessa sorella perplessa (che abbozza un monologo interiore interrogativo) la grazia di un altro ritardo, allorquando si profila un sonnolento e digestivo ritorno a casa, a cena finita. Un ritardo appunto da apporre al tempo della passeggiata del rimpatrio domestico che il giovinetto vuole dedicare, circostanze permettendo, alla prosecuzione dei suoi ascolti indiretti di una “accademia” nella quale sta maturando, uscendo e rientrando nell’ombra dagli sporgimenti nel chiarore abbagliante elettrico, in specie, fra gli altri che si stanno spengendo, un personaggio, senza volto, forse brutto, ma spiacevolmente sonoro negli accenti, che recita enunciati di un risentimento oscuro, e di una puntuale contestazione lepidamente assassina del pensiero e dei detti del maestro.

Questo ritardo risorgente genera una cooptazione, un accoglimento proforma, distratto, supinamente accondiscendente, dell’adolescente, da parte del gruppo letterato, nel tempo in cui si va acidamente ovattando il seminario, nel tempo in cui si stemperano, pur nell’insistenza, le professioni di fede del professore (“Tutti hanno fallito. Ogni promessa, ogni annuncio, contengono inganno e sangue. La parola serve e non è servita...”, poesia, poesia occorre per ammutolire ogni orrore... gli avversari ammutoliti dileguano per tornare rigenerati a cantare il medesimo canto... la musica è l’estrema rivelazione della metafora ... ha, forse, l’uomo due linguaggi?...), e in cui si appesantiscono le dissolvenze della partecipazione morale di molti seminaristi (“alcuni divertiti” ora interessati alla tunica, altri cantano sommessamente “quando in ottava, quando in controcanto”...), e comunque non cessano gli ultimi sussulti di polemica e accusa nei brutali guizzi vocali dell’allievo inimicato.

Anche il professore indugia nell’ultimo rituale di berci sopra tutti assieme prima di disperdersi non smettendo in alcun modo di dar fiato decrescente a motti profetici: “Vorrei soltanto che comprendeste che non vi sarà poesia quale quella di cui abbiamo parlato in questi giorni il mondo precipiterà nella stupidità più grande e non vivrà più che di sciocche e tragiche illusioni...”. E poi all’incitamento: “Ogni vostra pagina deve manifestarsi nel tempo suo proprio come ogni fiore ha la sua zolla ... per il resto rimanete muti e nascosti, tra voi...”.

Inizia qui di seguito l’ulteriormente ritardata peripezia del ritorno. Un ritorno nel quale il ragazzo si farà carico della mancata sacrificale spoliazione della veste che il professore capotavola dell’ultima cena aveva omezzo.

Il ragazzo non torna a casa. Segue di soppiatto la solitaria passeggiata del *nostos* del fascinoso maestro dal volto sempre cangiante e sempre *Unheimlich*, e si caccia con tutto il candore del suo arabo saietto in una sub-peripezia che nel progredire ombroso e montano, si fa passeggiata, passeggiata a un castello misterioso, sorpassato, e poi coinvolgimento in un fatto di sangue: un’aggressione fisica e poi cruenta rivolta al maestro e che dipoi si sposta su di lui stesso, ferito da isteriche ombre accoltellatrici, che moderatamente lo straziano, lo strisciano con più e più colpi di lama, gli dilacerano la tunica, sino a lasciarlo nudo e fuggitivo verso il riparo nel cuore di quel castello intravisto nella passeggiata in salita e che si rivela una ennesima e sbiadita icona della famiglia, abitato da esseri protettivi: una assonnata madre, madre di un giovane medico che lo sanerà alla meglio, spegnendogli ogni coscienza presente, momentaneamente, nel conforto svenevole di una iniezione, prima di riconsegnarlo alla famiglia naturale, rintracciata per telefono, la quale riapparendo all’alba, come

evocata da un album di foto care (sorella cognato ed anche gemelline), gli porterà altra nuova biancheria. Altra dalla tunichetta perduta per sempre nel farsi del rito notturno del sacrificio.

Seguirà quindi un altro tecnico ritardo, l'interrogatorio vacuo del funzionario del commissariato che non riconoscerà nessuno, non il maestro sfuggito al parricidio, non gli aggressori senza volto, né alcuno degli allievi, nonostante i tanti nomi ricordati dal ragazzo: "Nessuno di Positano". Cinque giorni, precauzionali, di controlli all'ospedale di Salerno, e il viaggio in fine che chiude la villeggiatura. Verso Torino e verso una prospettiva di vita da cominciare, altra e mai più, forse, ammantata di tuniche.

Non ho inteso rendere nelle tante righe trascorse in alcun modo l'ethos letterario di Ernesto Rubin (il racconto deve essere ciclicamente letto e riletto, a mo' di un sonetto), ma sono convinto di essermi convinto, riesumando, giuro a memoria, dalla mia debole memoria padrona solo del senso delle usure di sé, che la scrittura narrativa di Rubin non è in nulla e per nulla uno sfrigolio di sfregamenti di un eterno violon d'Ingres (gli ozi letterari di un musicista che ogni tanto riposa in una crisi strutturata sul proprio composto).

Mi aiuta averne malamente ricostruito in compressione alcune movenze di un enigmatico, pluri-ermetizzato, processo narrativo, per scoprire, a me stesso – avverto che non sto volendo in questo comunicare nulla, né di preciso, né di sfumato, ad alcun lettore –, che in quella metaforizzazione temporale in tunica e in aura di sacrificio interrotto e imperfezionato si delinea la narrativa di processo esistenziale di una personalità che pensa e vive in musica componendo composizioni e, ripeto, astensioni dalla composizione laddove la zolla del tempo vien meno, lavata via dalla roccia.

Ernesto Rubin de Cervin è compositore, non esito a sospettare che sia uno dei maggiori compositori del Novecento (pur in affollata compagnia: si tratta un secolo che brulica di figure di alti compositori e di autori al quadrato), ed ora, a secolo finito, oltre. Nasce a Venezia nel 1936, e vi abita, a Venezia, tutt'ora, nella prospicenza di un campo in cui ogni santo giorno scolare, alle dodici e trenta, tre o quattro angeliche suore dopo essersi appostate a chiudere tutte le tre vie d'uscita, ordinano a una turba di bimbi santi e farisei, misti, un sabba di fanciullini, maschi e femmine, ispirati da tutti i patroni e da tutti i demoni del genio della "ricreazione" la più *sconcertante* possibile (tanto per riecheggiare ironicamente il titolo di una delle non più riuscite opere di un maestro di Cervin). Fanciullini brutalmente e minimalisticamente espressivi che innalzano al cielo quadrato del campo un tale multicolore tumulto di condotta delle parti vocali, in specie acute o iperacute, che travalica, nel tempo dato dei trenta esatti minuti concessi dall'*ordo studiorum*, ogni immaginazione fonica d'umana, sino a sfidare la stessa tenuta nei propri confini naturali capienza vibratoria dell'etere di un brandello di sestiere. Gli avviene però, a Rubin, di soggiornare in tempi dati ma non noti anche in una seconda patria edenica (assecondando la passione per la ricerca di un tempo che si estingue in un immaginaria miniatura dell'orto degli ulivi, proprio come nella idea di villeggiatura che invade di troppe connotazioni, forse, insostenibili, la sottocoscienza del ragazzo della tunica, il quale iscrive appunto in quel tempo esaurito, la creazione passiva del suo *ludus passionis*). Una seconda patria edenica che la geografia corrente e forse la stessa geografia della creazione del mondo situa in un recesso della Bassa Atesina: a Montan-Montagna, un quasi-paese ove si favoleggia che dopo che l'uomo aveva mangiato la mela, disobbedendo in ciò, ovviamente, al suo Dio, in una pratica di *hybris* particolarmente mitopoietica, costui lo aveva cacciato dal Paradiso Terrestre, condannato a un'esistenza di pena e fatica e dolore. Ma, si prosegue dicendo che cionostante ciò Dio,

buono, quasi infinitamente buono com'è, aveva pensato che in tal modo aveva anche creato per l'uomo un mondo davvero inospitale e impreparato a concepire la trascendenza; ragion per cui, un po' commosso, s'era consegnato ad un ulteriore proposito, quasi come in una cadenza di un episodio principale guasto. E che così aveva regalato al soggetto di quella *hybris* e alla vittima di quella rappresaglia, forse ignobile, un pezzo avanzato, residuo di Paradiso Terrestre, un pezzo che non aveva ancora del tutto distrutto nel furore, lasciandogli alla creatura in usufrutto la possibilità di vedervi crescere ancora autentico, non clonato o ripristinato, proprio quel frutto che aveva tanto messo nei guai il genere umano e i suoi progenitori, affinché i discendenti di quei progenitori potessero ricordarsi metonimicamente della dolcezza dell'Eden.

Vuole una leggenda di Montagna che dio fosse giunto a creare così la Bassa Atesina e le sue ottime mele.

Rubin parte da Venezia per Firenze alla scuola di due maestri differentissimamente impareggiabili come Roberto Lupi e Luigi Dallapiccola. Quindi lascia Firenze per Roma dove abita il nido di due altri incompatibili maestri: Goffredo Petrassi e Virgilio Mortari.

Tali maestrie sono quanto di più alieno dalla sintesi si possa immaginare. Penso alle forzosissime metafisiche di Lupi, in specie la mitica sua "armonia gravitazionale" e ai suoi intenti verificatori delle musiche come ologrammi del mistero; penso alla ossessiva istanza di dar radicamento "umanistico" alla dodecaфонia, di Dallapiccola; e così penso all'epicureismo di Mortari e alla sua passione per l'orchestrazione covata nel nido di Casella; ed infine alla morbosa coazione di Petrassi alla confutazione del tematismo e alla sua ideologica e pratica sindrome dissociativa per la quale l'io creativo è la quintessenza del principio di automutazione. Così quando ritorna a Venezia, Rubin è preparato, a vivere asinteticamente: s'è abilitato a misurarsi nel tempo creativo con ogni sorta di influenza europea e mondiale divenendo un virtuoso della sottomissione, in cui subisce, dismettendole o per dismetterle, ogni sorta di influenza, e ogni sorta di prova "sperimentale", scelta sempre *just in time* per poterla affrontate in uno stato, procurato (qui svetta l'*artifex pride*), di totale amnesia d'ogni rispetto della *religio* galileiana. Reiterando, ma giammai ripetendo, in una catalogo che riesce a non essere breve, manifestazioni di cimento (cimento – che tanto suscita, dicendo "io", quanto poi contempla nella sua stessa opera con sfoggio di eloquenti, anche spettacolari, rimozioni, distanziandosi dalla stessa opera oltre ogni standard behaviouristico autoriale –, cimento, dicevo, delle dimensioni della *espressione* e della *costruzione*, il cui gioco ha sempre dato come risultato una creatura classica). Manifestazioni rarefatte in cui, vuoi con sarcasmo quasi incredibile, vuoi con abbandono patetico quasi incredibile, vuoi con mosse, forse addirittura pose, quasi incredibili neoclassiche, conformi all'*actio* di un *hystrio* sopraffatto, sino alla tosse, dalla idiosincrasia spinta sino al parossismo repulsivo (preferibilmente con una netta vocazione ad aborrire la volgarità, in specie, se e quando travestita, mascherata, da devozione, ideologia, seduzione, sistematicità, coerenza, dirittura).

Ed eccoci al catalogo.

522' minuti primi ossia otto ore e mezzo circa di musiche, secondo una temporalizzazione che enfatizza, pressoché in tutti i titoli, proprio la incostanza del *circa*.

Una numerazione d'opus che si interrompe all'ottavo item per lasciar posto alla serie dei titoli *senza numero d'opera*. Come in Beethoven: *WoO*.

Tempi lunghi di elaborazione dei testi consegnati alla esecuzione, alcune interruzioni sviluppate dalla

coscienza della loro necessità, e scarsa, minima preoccupazione di sollecitare esecuzioni delle opere stesse, esibendo, non senza sofisticata teatralità, talora una certa propensione a dimostrare di non amare l'aria che tira nel repertorio e a credere innanzitutto nel processo compositivo per come si fa da sé come un annodamento irreparabile di vita, memoria, sapienza ed esperienza, molto, molto difficilmente suscettibile d'essere risolto, mai comunque alla moda gordiana.

*Opus 1.* Da Hölderlin, per voce e due clarinetti, piccolo e basso. (Da notare come Rubin cominci da Hölderlin in controtendenza con la stragrande maggioranza dei musicisti storici che in Hölderlin finiscono).

*Opus 2.* Per quartetto d'archi.

*Opus 3.* Per nove strumenti.

*Opus 4.* Per violino.

*Opus 5.* Per otto lettori "Words Words Words"

*Opus 6.* Indeterminata, per pianoforte, quasi una sonata.

*Opus 7.* Divinità per 64 cantori senza musica al cospetto di un direttore.

*Opus 8.* Per autore al bongo e strumentisti improvvisatori nel tempo dei colpi del bongo.

*3 calchi dall'Adagio della prima sonata di J.S. Bach per violino solo*

*Sonetto* per ottavino, flauto, viola violoncello

*Soggetti* per flauto oboe clarinetto clarinetto-basso fagotto corno pianoforte viola r violoncello

*XII contrappunti e interludi per pianoforte*

*Sestetto per archi*

*Sine nomine* per 31 strumenti diversi

*Polifonie per cinque* (flauto, clarinetto, corno, violino e violoncello)

*Tenebrae* per viole (2) e violoncelli (2)

*Dono primo* per flauto solo

*Dono secondo* per clarinetto solo

*Dono terzo* per pianoforte

*Dono quarto* per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello

*Dono cinque* per flauto oboe clarinetto violino viola e violoncello

*Dono sesto* per due violini, viola, violoncello e contrabbasso

*Dono settimo* per oboe solo

*Offerte* per pianoforte

*Varianti* per quartetto d'archi

*Fiori uno* per flauto e pianoforte

*Fiori due* per flauto e pianoforte

*Variazioni* per pianoforte

*3 pezzi per violoncello solo*

Balzerà facilmente all'occhio del lettore del catalogo come, senza, forse, troppo impegno teorico, in *in e/o*

in *out*, dal primo titolo della lista, sino all'ottavo, da 1 a 8, le opere, non dicono che cosa sono, non si spiegano e non si qualificano nella predisposizione di un rapporto scambievole: a dire meglio confessano di essere opere che *non sono donate*. Sono opere, peraltro, che, a dispetto del nome, perlopiù, *opere* non sono, in effetti, ma che piuttosto si sviluppano essenzialmente in antitesi alla stessa idea di opera, magari opere aperte, ovvero opere condizionate notevolmente dal rispetto, invidioso, da parte dei musicisti, di un'ipoteca fortemente tematizzata, autorizzata a dirsi concettuale (al tempo loro si insisteva, da più parti, con buon esito comunicativo, su di una analogia d'etichetta con un fiorente sistema, anche commercializzato, dio solo sa come, di vere e proprie *anti-opere* o *non opere* visuali dette *concettuali*, le quali per quel quanto di assente dalla loro apparenza, e per quel come nell'apparire mancanti, carenti, amnesiche, non esibivano autorappresentazioni nella loro forma e, di rovescio, per quel tanto che, invece, di inespresso e non-costruito, riuscivano a dire di non aver espresso o costruito, avendo scelto di fare agire il loro "essererci" solo e soltanto nel loro *interno temporale*, una qualità dell'essererci non traducibile in un qualsiasi generico atto di sensualizzazione o di percezione, così come in parole povere può accadere al cospetto della presenza di un cervello che pensa, che trattiene o fa lievitare concetti nella materia molle e ultragenerica che si adagia nel chiuso in una scatola cranica, e che non dice o non produce segni, perché non vuole avere testimoni, o perché ha perso tutti i testimoni, avendo discollegato o sbarrato la riserva dei segni.

Esemplare, non tanto per sua beltà, ma per coerenza è la sesta di queste opere di Rubin, l'*opus 6*, per pianoforte o, meglio *per pianista*, forse, azzardo a dire qui io, per pianista maschio. Siamo nel 1964, e nulla, nulla di nulla è *segnato*, sulla pagina; il pianista, si lascia autorizzare a prendersi dei ritardi, tanti ritardi, per intuire, percepire come in un ascolto fantasma o laterale ordini di pilotaggio presenti nella pagina, presenti ma prospetticamente disposti come in un ordine di primi piani e lontananze.

La presenza e la lontananza come spazio temporale, che devono, nella loro interazione, per programma, narrare *una indeterminazione* (non una accidentalità di casi, non uno stato di alea, ma una indeterminazione, ovvero qualcosa che può nascere anche per effetto del ritardato viluppo di un teorema), sono annidate entrambe in due pentagrammi: uno grande e uno piccolo, che trattengono, ritardano, come sullo schermo di un radar delle altezze, effettivamente indicate ma con un esplicito ed espresso sforzo di tradurle progressivamente da suoni ideati con una certa esattezza in suoni altamente imprecisi ed anche delle durate, tradotte in occupazione di spazio di testo: lunghezze depositate sulla carta. Nel piccolo pentagramma che sta sotto o lontano, son messe, sono relegate, finanche sono abbandonate le *intensità*; intensità le cui fattezze "fisiche", pensate come entità traducibili in idee di *peso* o di appesantimento della azione che a sua volta induce ritardi e prolungamenti delle durate. Il racconto dell'*opera 6*, che è un'opera narrativa, si appoggia tutto sulla proprietà della dinamica di essere un calo di forza o un incremento di forza. Non necessariamente mai la storia di un *forte* che va in estinzione al *piano*. Spesso è una disposizione di rinforzo di un *forte* che naturalmente si spengerebbe, e che invece vien conservato artificiosamente tal qual è: *forte*. Il cimento che fa durare l'opera è una vicenda di interventi *sullo strumento*, sul pianoforte, che è essenzialmente uno strumento tarato a produrre suoni che da qualsiasi punto partano, da qualsiasi grado di intensità emergano, si prolungano in una estinzione più o meno enfatizzata con un isolamento in cui il suono agonizza fra le risonanze, deboli, che ha indotto sulla cordiera, o più o meno dissimulata da altri eventi coprenti che

distanziano, allontanano, drenano la sonorità che sta per perdersi. In questo campo di senso pullulano suoni-personaggi: il suono sicuro di sé; il suono che tenta di agganciare un canto interiore estrapolato, alla maniera di Hölderlin, da un “continuo” indeterminatamente interiore ed esteriore (fusione o pasta di udito e fonazione, ascolto ed emissione); il suono non sicuro di sé, ma prepotente, che pretende di estinguersi secondo la sua natura, inclinarsi, incrinarsi nella inclinazione, e re-inclinarsi, frammentato, in fu-componenti irricomponibili.

L'opera 7 che si lascia intitolare, ma come?, che si lascia scandalosamente battezzare *Divinità*, introduce un'altra invasiva ambiguità (non soltanto relativa alla decisione di divinizzare il complesso corale o il suo direttore). Il pezzo, da eseguirsi in una lunghissima mezzora, comporta la convocazione di 64 cantori; più modestamente, magari, 64 coristi egualitariamente spossessati di un testo musicale. Cantori ignudi, senza parte, senza musica in mano, ignari e sopraffatti dall'ansia, già che davanti a loro si piazza un direttore che rispetta la sua mansione: farli cantare, sulla scorta della *sua* comunicazione non verbale una musica che dovrà indeterminatamente appropriarsi di trenta minuti di tempo comune. Egli deve creare qual tempo e conquistarlo, colonizzandolo con figure di canto imposte o implorate dal gruppo (nella prima veneziana che ascoltai con le mie orecchie in una data che non riesco a rinvenire a mente, il gruppo era un drappello di studenti di Yale, lo Yale Glee Club, e la musica che conseguì alla loro adesione performativa alla sapienza del direttore, del maestro, divenne, per me, una –“la”– rappresentazione incarnata in corpi e corpi giovanili, enormemente narrativa, di un *pluriromanzo*: un pluriromanzo, nel senso che si accetta oggi quando si pensa al gestore Divinità di un “multisala” cinematografico, eretto fuori della città, in una campagna desertica non più coltivata, un multi-romanzo che immaginai, o credetti di immaginare, abitato da 64 giovani Holden, tanto radunati quanto dispersi in un reticolo di differenze sub- o ipo-soggettive).

L'opera ottava deve forse qualcosa della sua ragion d'essere alla precocemente scomparsa civiltà dell'*happening*, e forse della sua scomparsa è un mirabile, anticipato rituale. Si tratta di un'opera non concettuale, *concettualissima*, che incorpora un autore-divinità il quale, sulla deriva della cerimonialità selvaggia “genera”, origina lo strumento. A mito delle origini spento, finito; a strumento nato; suonato ed anche invecchiato; il compositore inventa una anti-creazione dello strumento, in quanto, predispone un testo musicale nel quale si inscena il ritorno della divinità, già simbolizzata in un miracolo metaforico dallo strumento, in un raddoppio della metafora che abolisce il simbolo ritornando in carne ed ossa, non al suo posto, ma in una scena di possessione del proprio sostituto metaforico. La divinità è il compositore che s'appropria del suo proprio bongo, già alter ego, per disattivarlo come strumento musicale atto a sfornare ritmi socio-culturali esprimenti la presenza del Dio nel presente-quotidiano, e per tramutarlo, realmente, nientaffatto simbolicamente, in un orologio cosmico: un oggetto sonoro che interpreta il mondo, ovvero le mutazioni del mondo, secondo una scansione temporale (circa) esatta (di fatto inesattissima) che batte e ribatte e ribatte e ribatte un forte e sempre identico colpo (si diceva sopra di suoni *sicuri di sé*) ogni undici minuti secondi.

Quel che accade dipoi, perché anche questa è una narrativa che a mente ricordo non durare più di ventuno minuti, forse ventidue (immaginando un raddoppio degli undici secondi del battito) è un *emploi du temps* (e prego il mio buon lettore di ricordare il ricordo *supra* di Butor) affidato all'ordine eccelso del battito e ai riempimenti dei suoi intervalli. Che possono esserci, tali riempimenti, come non esserci. Sono infatti

presenti sulla scena dell'improbabile concerto, come sotto la tettoia del ristorante della piazzetta della novella del ragazzo in tunica, dei musicisti, forse distinti, forse no, in strumentisti e improvvisatori, i quali hanno ricevuto musica del tutto non sistemabile, forse i semilavorati di una immane cadenza, da un pre-compositore, che non è più quel compositore autoritario e rinunciatario che impersona con ieratico estro busterkeatoniano quel Rubin stesso in palco che conta e ogni tanto non conta gli intervalli di tempo degli irregolarizzati "regolari colpi" inferti a far *suoni sicuri di sé* sul bongo che con sublime seriosità stringe fra le cosce, ma è un compositore scomparso, neppur troppo compianto, che ha consegnato prima i "materiali" per fare un pezzo di *circa* trenta minuti. Chi ascolta, pubblico, ma anche chi batte il tempo cronologico labilizzato dalla stessa debolezza metafisica della idea stessa di cronologia, ma anche che sta per decidere se suonare o no, e cosa, della musica ricevuta, *donata*, si impegna in questo *play* ad attendere altri suoni, altri suoni dal colpo del bongo. Suoni che può interpretare, ricevendoli o producendoli, o percependoli prodotti nella sua scelta, come suoni attesi sul colpo che sta per venire, suoni ritardati nel mancato annuncio del colpo che è venuto, suoni iscritti nel riecheggiamento del colpo, suoni ignari frastornati dal colpo che li frange. E come allora, non rievocare, quel rapporto temporale, assolutamente fantastico, ma indiscutibilmente reale, nella risonanza interiore, fra la luce artificiale e il nero notturno, nella percezione del ristorante, maturato progressivamente come forma reale dal ragazzo in tunica, e scandita, per blocchi ovviamente di secondi dai colpi del *grido* degli energumeni o dell'energumeno, dallo scoppio di grumi di gutturalità unisone al tavolo degli scandinavi, dalle sentenze oppressive del professore?

Accade così che ogni episodio strumentale è una cadenza aggiunta, o anticipata, o rotta dall'episodio principale unico ed isocronico o simil-isocronico dello strumento arcaico desimbolizzato.

A questo punto conviene dare la parola a Rubin stesso nel momento in cui affronta il dopo di questa ritualizzazione della perdita della volontà compositiva, conquistata in un affascinante racconto in musica della stessa perdita.

Dicendo del pezzo per bongo Ernesto Rubin de Cervin rammenta:

Mi parve allora tanto evidente quanto doloroso [ricordiamoci che sempre è in agguato il titolo incognito di un *ludus passionis*] che se era pur vero che il concetto era uno strumento potente per suscitare un evento musicale, era anche vero che la *mia* essenza più profonda di musicista andava estinguendosi, sempre più negandosi.

Riconobbi nella mia mente quello stesso caos che vedevo agire nel linguaggio degli altri, contemporaneo.

Ecco allora che Rubin non solidarizza con gli altri scollegati, si scollega dallo stesso scollegamento pur condiviso, e pratica un lungo esercizio di silenzio, nientaffatto tragico, sereno.

Decisi dunque di astenermi, di non comporre, di riflettere, di meditare sui fondamenti della composizione. Tra gli oggetti di quella meditazione, durata otto anni vi furono sia il ritmo, che la "figurazione", che cito perché furono all'origine delle prime opere presentate [come *WoO*, innumerevoli]: *Contrappunti e Interludi* e poi *Variazioni*.

Rubin comincia a pensare che il mondo atonale non può, non può, come invece ancora succede essere temporalizzato da una ritmica tonale, non può essere giocato come relazioni di tempi forti e tempi deboli tonali, con anacrusi tonali, sincopi tonali, controtempi tonali. Un forte senso della necessità di una antitesi radicale chiede espressione, chiede dei doni sperimentali, degli esperimenti a vista, delle prove, degli show. Qui si ricomincia a dover comporre anche perché nessun altro lo fa, perché nessun altro accoglie questa istanza.

Rovesciai alcuni fondamenti: in luogo della suddivisione proporzionale della durata maggiore [la semibreve di tutti i bambini che solfeggiano, anche i pupilli delle suorine del sabba delle dodici e trenta in campiello Albrizzi] proposi la moltiplicazione della durata minima. Invece di suddividere il fatirido "C" in 2.4.8.16.32 moltiplicai il trentaduesimo. Allo scopo di cancellare ogni eco di ritmica tonale rappresentai con dei puntini sopra e sotto la nota con una sola figura [abolisce le legature di valore, insulsissimi simulacri di un sistema di conti proporzionali che non tormanano ma che non accettano la loro necessaria potenzialità d'asimmetria] tutte le 32 modalità proporzionali di durata.

Le conseguenze furono incalcolabili.

Rubin riesce a chiamare questo esito: musica di durate (in altre parole musica di trame narrative). Ammette di non aver forse inventato nulla, dice di sapere che tutti conoscono le ricerche compiute in questo campo da Boulez e Messiaen. Usa questo impulso compositivo per realizzare il *Sestetto per archi* del 1976 (Biennale) e anche *Soggetti* del 1978 per dieci strumenti. Qui gli accade di incontrare il miracolo dell'effetto indesiderato, il *deus ex propria machina* della progettualità. L'ineseguibilità del pezzo. Una ineseguibilità che impone una trascrizione, regressiva, dell'intero pezzo alla maniera tradizionalissima. Infine nei *Contrappunti e Interludi* del 1979 Rubin sperimenta una impostazione etica, matura il sentimento del dono, della accondiscendenza, e progetta un'alternanza di atti compositivi, atta a "modulare" le potenzialità di recepibilità del trattamento più o meno travagliato delle durate; letteralmente annota "per alleviare la noia degli esecutori e degli ascoltatori ho alternato i concettuali contrappunti con i più sensibili interludi". (Non insisto a richiamare alcuni temi narrativi, circa la colorazione intermediale del tempo, presenti nella narrativa di Rubin).

Infine, forse raccogliendo, lo spirito del magistero dell'autosuperamento di Petrassi, Ernesto Rubin opera una svolta appariscente:

La mente musicale esige di pensare per e con oggetti musicali. Nella storia della musica occidentale tali oggetti sono chiamati cantus firmus, corale, soggetto, tema, motivo [è questo un atteggiamento critico che adotta in clima di cantus binatim Pierre Boulez nelle solenni lezioni al Collège de France] e così via. Per parte mia, dice Rubin, per parte mia ho scelto.

Rubin sceglie infatti il concetto-cardine di *figurazione*, pensando di attingere sotto la protezione di questa cappa concettuale un'idea praticabile, forse un istinto canto interiore, di strutturazione elementare e archetipica commisuratamente alla sua aperta potenzialità di variabilità o variazione. Pensa allora, come "figurazioni" le relazioni grave-acuto-grave, ritardo-anticipo, alcuni numeri eletti (prediletto il quattro), la divisione delle parti già uniche, la difonia, lo speculum, il pppppp-fffff. Il tempo delle figurazioni non neces-

sità di vincoli successivi, richiede sovrapposizioni, sincronia, rag, sovrapposizioni, polifonia, eterofonia.

Sulle *Variazioni* pianistiche del 1998, un gran pezzo, lungo e di grana densissima, insiste a interpretarle come un punto d'arrivo, forse immaginando un'altra petrassiana svolta, chissà? Così ne avvia la descrizione, difatto abbandonandola presto al suo destino.

Il Thema è costituito da 18 battute in sei quarti, corrispondenti ad altrettante isolabili figurazioni. Seguono 18 variazioni. Il progetto è di comporne tre serie [per ora se ne rende pubblica una]. Il titolo della prima serie è *Commenti*: in essa ogni variazione è solo e soltanto un commento [forse una interpretazione provvisoria] di una, una sola battuta [forse, se la contiene intera o se la si riduce alla parte della battuta che la comprende, una isolata figurazione], nel rispetto però dell'ordine che ha proposto o imposto il Thema.

In tutto 18 variazioni di 18 battute o altrimenti di 18 figurazioni.

In un sonetto dilatato a dimenticare la sua stessa propria forma, per accessi accumulativi di sensi indicibili, Mallarmé aveva forse dipinto un vero ritratto di Rubin, che il tempo ha cancellato sulla superficie, e che pertanto, per simularne un recupero, parziale, mi permetto di raschiare in una avventurosa traduzione, imitando lo stato di pathos, ahimé non più involontario già che ragazzo più non sono e il mio candore s'è alquanto abbrunato, creato da quella ragazza che a Como, durante la prima interpretazione dell'opera per bongo, dal suo posticino della sala, s'era introdotta nel mistero dell'opera che non c'era, pizzicando sulla ripercussione del bongo, dal suo voluminoso astuccio semiaperto, una o due corde del suo violoncello, nella sala semivuota (sublime compimento, ci ricorda ricordando l'episodio comacino Ernesto Rubin):

Annoiato dall'amarezza dell'ozio dove la pigrizia ha offeso la gloria per la quale un tempo ho fuggito l'infanzia adorabile dei boschi dei roseti sotto il ceruleo tono della natura, e ancora di più stanco e annoiato, sette volte per il duro patto che mi ha fatto sette volte scavare un'altra fossa nel gelido e taccagno terreno del mio cervello, becchino reso spietato dalla sterilità, che posso dire a questa aurora, che posso dirle, miei sogni, or che sono visitato dalle rose proprio quando il largo sepolcreto unirà tutte queste fosse vuote? Rinunzio, hic et nunc, all'arte ingorda di una città crudele, sorrido agli antichi rimproveri che mi rivolgono amici, che mi fa il passato, che mi soggiunge il genio, e anche questa mia lampada che pure sa della mia agonia nell'imitare il cinese dal cuore fino e terso la cui estasi pura è dipingere la fine sulle sue nivee tazze e alla luna estasiata da un fiore strano che le ha profumato la vita, trasparentissima vita, e quel fiore che ha avvertito, fanciullo, come s'innestava nella celeste filigrana dell'anima. E la morte, la morte che è tale solo nel sogno del sapiente, mi dà da scegliere serenamente un paesaggio acido da dipingere ancora una volta sulla tazza distrattamente, quanto più distrattamente possibile. Una lineetta azzurra tenue e sbiadita quasi un lago in un cielo nudo di porcellana una chiara cerulea falce dispersa in un bianco cirro immerge il suo cornetto mansueto nel vetro dell'acqua prossimo allo smeraldo di tre grandi ciglia di canne.