

# Atem

Michele Lomuto

Questo saggio è stato pubblicato in *La coscienza di Gino. Esperienza musicale e arte di vivere*, a cura di Dario Martinelli e Francesco Spampinato. Umweb Publications, Helsinki, 2009. I numeri fra parentesi quadre si riferiscono all'edizione originale.

Lavoro prodotto esclusivamente con software libero: L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X + Emacs su piattaforma GNU/Linux.

In principio è il clarinetto. Non si tratta di un semplice dato biografico: essere clarinettista non è un categoriale ma, per chi ha una relazione veramente musicale col suo strumento, un esistenziale, una caratterizzazione essenziale del proprio esserci. Nella mia quasi trentennale esperienza di docente di musica d'insieme per strumenti a fiato posso testimoniare che fra i clarinettisti dotati non ho mai incontrato un dualista cartesiano, un sostenitore della soglia inferiore della semiotica o di altre disumane astrazioni teoriche. Non è stato quindi un vezzo, una simpatica nota di colore, quando richiesto di spedire una brevissima biografia, presentarsi nei termini seguenti. [135]

Gino Stefani ha suonato il clarinetto in banda, nella musica leggera e in quella classica, diretto cori, composto musica, soggiornato in diversi paesi. Docente presso il Dipartimento di Musica e spettacolo, studioso di esperienze musicali.

Suonare bene uno strumento—ancor più uno strumento a fiato—impone una sospensione dell'onto-teologia nelle sue articolazioni fondamentali. Particolarmente dannoso per la tecnica strumentale sarebbe. infatti, viverla in termini *metafisicamente* strumentali, pensare di essere una *res cogitans* che sta usando un corpo, che a sua volta sta usando un pezzo di legno o di metallo: il respiro musicale perderebbe il suo radicamento nel respiro del corpo

vivente, degradato a servile strumento al servizio della musica. Ma questa perderebbe, così, ogni musicalità.

Altrettanto dannoso, quanto mai antimusicale, l'atteggiamento che Ferruccio Rossi Landi descrive come «semiotica del pacco postale»: il suono così intenzionato è vissuto come «veicolo segnico»; non risuona e non mette in risonanza, perché concepito come traghettatore di una *Bedeutung*, una intenzione comunicativa, da un emittente a un ricevente. Lo strumento musicale diventa così strumento al servizio di uno strumento, servo di un servo.

Parlo naturalmente di atteggiamenti, che si manifestano come pensiero teorico soltanto nei rari casi in cui il nostro musicista abbia coltivato interessi filosofici, ma è molto interessante notare in quale straordinaria misura una metafisica influente riesca ad agire fin nei più profondi livelli dell'intelligenza sensomotiva. L'atteggiamento da «semiotica del pacco postale», ad esempio, si manifesta chiaramente, per chi sa leggerne i sintomi, sia come cattiva postura che come cattiva respirazione e cattivo suono, con tragiche conseguenze non solo musicali, ma a lungo andare anche psicosomatiche. [136]

Questa stretta correlazione permette, però, di agire partendo dal sintomo—sempre che di rapporto sintomo-causa a senso unico si possa parlare—per correggere la causa: in altri termini, una buona tecnica strumentale fa bene alla salute e libera la mente. L'incipit «in principio è il clarinetto» sarà pure un po' troppo enfatico, in principio ci sarà stato pure dell'altro, ma non mi sembra infondata l'ipotesi per cui, quando coltivata da giovani, la pratica strumentale giochi un ruolo positivo nello sviluppo della personalità.

Ma torniamo al nostro eminente clarinettista. Nell'ultima produzione di Stefani l'interesse teorico per il corpo si focalizza sempre di più, estendendosi al suo prolungamento nello strumento musicale.

Un altro campo esplorato, gli strumenti musicali, visti come sono estensioni (o protesi) del Corpo umano: per cui il Corpo è l'interpretante degli strumenti. [...] Nel clarinetto, labbra e denti collaborano nella prensione sul bocchino e sull'ancia; rigido l'uno, vibratile l'altra, la pressione e la presa risultante può variare; e così la concentrazione e tensione del tono muscolare, aperta a sfumature emotive che si manifestano nelle varietà di timbro. [www.centrogdl.org/doc/Nov08.3.GS-corpo.doc pag. 8]

Una descrizione veramente «toccante»: il con-tatto fra labbra, denti, bocchino e ancia porta in primo piano il rapporto sinestetico fra i due corpi, quello originariamente vivente e quello magicamente animato per contatto.

Secondo le ideologie dualistiche, quelle che fundamentalmente si ispirano all'antica opposizione anima-corpo—soma-psiche nella sua traduzione *scientifica*—se l'anima, dopo duro e paziente lavoro, sarà riuscita a piegare

l'impurità del corpo a strumento della purezza della volontà, lo strumento musicale sarà strumento di strumento. Ma nella citazione che abbiamo letto il rapporto corpo-strumento appare in termini lontanissimi da quelli di subordinazione servile; qui entrambi hanno da dire la loro in una situazione dialogica. Il clarinetto che noi oggi conosciamo è il depositario di una storia, è il risultato di un lavoro umano sociale, risposta umana a esigenze, progetti, aspirazioni umane. Per quanto possa io essere uno straordinario virtuoso, lo strumento non sarà mai mio: come la parola, sarà comunque apertura all'alterità perché proveniente dall'altrui progetto, dall'altrui contesto, dall'altrui intenzione. È traccia, quindi infinito rinvio. In questo senso la materialità che si manifesta come inadeguazione, eccedenza, resistenza, prima di manifestarsi come difficoltà tecnica, difficoltà di ottenere quel che si ha in mente, di evitare le stecche, è anzitutto un fenomeno semiotico, è resistenza dell'oggetto—nel senso di Peirce—nei confronti dell'interpretante, disponibilità che non si concede mai del tutto, preservando un residuo non interpretato come garanzia per il mantenimento dell'apertura del senso. Non è più la materialità l'attributo caratterizzante dell'oggetto fisico, perché in senso fenomenologico la materialità semiotica è più originaria. [137]

Questo capovolgimento motiva in parte anche l'intricato radicarsi nel corpo proprio della musicalità come tensione estetica e apertura all'alterità.

In questo recupero della materialità semiotica nell'ileticità del corpo proprio, l'esperienza dello strumento musicale, quando vissuta *musicalmente*, contribuisce come catalizzatore della continuità ad accordare i processi interpretativi a tutti i livelli; favorisce la rimozione delle barriere che ostacolano la circolazione del senso, proprio in direzione di ciò che oggi per Stefani è *Globalità dei Linguaggi*.

L'imperialismo della teoria, la primordialità della coscienza teorica, sono costrette finalmente a fare un passo indietro quando soffiare in uno strumento è molto di più che dare corpo a idee chiare e distinte. Il respiro è universalmente associato alla vita perché interpretato come sintomo, e quindi elaborato culturalmente come simbolo di vita—*pneuma, ruah, spiritus*. Ma di fronte alla pratica dello strumento a fiato la semiotica che parte dal segno è inadeguata: si richiede una semiotica dell'interpretazione, che parte cioè dal processo interpretativo. Il fiato soffiato in un clarinetto, prima di essere interpretato simbolicamente, è un interpretante. Grazie alla sua posizione intermedia fra soma e psiche, fra volontario e involontario, coscienza e inconscio, interno ed esterno, è interpretante del bisogno di ossigenazione del sangue nello stesso momento in cui dà senso, come «respiro di frase» al *K 622* di Mozart.

Contribuisce anche a smentire e a superare la concezione della semiotica limitata a teoria della cultura, del significato inteso unicamente come «unità

culturale», dei processi interpretativi riservati esclusivamente a coscienze pure, padrone del senso.

Nel *Trattato* di Eco questa ideologia viene sostenuta con convinzione.

[...] se ogni cosa può essere intesa come segno purché esista una convenzione che permetta a questo qualcosa di stare in luogo di qualcos'altro, e se le risposte comportamentali non sono sollecitate per convenzione, allora gli *stimoli non possono essere considerati come segni*. [1, p. 34]

Gli stimoli, quindi, non sarebbero né interpretati, né interpretanti, altrimenti sarebbero segni. Agirebbero meccanicamente in un regno separato da confini invalicabili: non sarà un altro modo, un po' più moderno, di dire il corpo «prigione dell'anima»? [138]

La tecnica strumentale si esprime, al contrario, nell'apertura di uno spazio in cui si incontrano *le* intelligenze: l'intelligenza formale, logico-conoscitiva, si incontra e dialoga con l'intelligenza sensomotoria, con l'intelligenza affettiva, con quella che sinteticamente possiamo chiamare intelligenza del *Leib*.

Il corpo è ora nella *GdL* «matrice di segni», per cui una semiotica del corpo è da intendere nel doppio senso del genitivo, ma anzitutto come genitivo soggettivo. Come matrice di segni al corpo viene quindi riconosciuto lo statuto di interpretante primario, a conferma della proposizione peirceana: «io sono un segno». In un mondo cosparso di segni, se non totalmente costituito da segni, questo significa che sono segno fra segni. Il *sinechismo* di Peirce si mostra qui come interlocutore privilegiato della *GdL*.

Si pone così la domanda se questo focalizzarsi dell'interesse in direzione del corpo rappresenta una svolta nel pensiero di Stefani, pensiero che è sempre comunque un aspetto del suo impegno etico, o se si tratta di uno sviluppo nella continuità.

Propenderei per la seconda ipotesi. È vero che in diverse occasioni, come nella presentazione della *Introduzione alla semiotica della musica*, pubblicato nel '76, la musica sembra concepita in termini esclusivamente culturali e la cultura in termini di convenzione, una specie di patto sociale fra coscienze pure:

Come la lingua, i gesti, i cerimoniali, il modo di vestire, il tipo di arredamento, i costumi sessuali, i tipi di edilizia, i codici delle leggi, insomma tutti i diversi aspetti di una cultura, così anche la musica—per noi, la nostra musica occidentale, classica e leggera, tradizionale e contemporanea—ci rinvia alla cultura circostante per mezzo di un sistema anzi parecchi sistemi di *convenzioni* [corsivo mio]. [2, p. 13]

Ma è anche vero che nel «Modello di Competenza Musicale (MCM)», e siamo nell'82,

[...] alla base di qualunque produzione di senso sul suono-musica stanno dunque quei codici generali con cui percepiamo e interpretiamo qualunque esperienza.

Sono anzitutto gli *schemi sensoriale-percettivi* (spaziali, tattili, luminosi, dinamici, cinetici, termici, sinestetici, ecc.) [...] E sono, nello stesso tempo, gli *schemi logici* ovvero i processi e le operazioni mentali più o meno semplici, per cui a ogni realtà e dunque anche ai suoni applichiamo le categorie di identità e similitudine, equivalenza, opposizione, mediazione e gradualità variazione e trasformazione, inclusione ecc. [...]

È il livello del suono come materia, delle interazioni suono-sensi, dei criteri logici elementari. [3, pgg. 16–17]

Nei «codici generali (CG)», quindi, la *globalità dei linguaggi* è già all'opera. Il fondamento di ogni produzione di senso esige uno spazio in cui le interazioni suono-sensi e i criteri logici elementari interagiscano con continuità. Una ragione logico-conoscitiva radicata nei processi endosemiotici del corpo; una pluralità di dimensioni profondamente intrecciate.

**PS** La tesi sul radicamento clarinettistico dello Stefanipensiero non è né verificabile, né falsificabile, ma poco male: non pretende di avere caratteri di scientificità. È soltanto una ipotesi che amo, che sollecita i miei pensieri, che mi fa scoprire una certa complicità fra navigati suonatori di strumenti a fiato.

## Riferimenti bibliografici

- [1] Umberto Eco. *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano, 1975.
- [2] Gino Stefani. *Introduzione alla semiotica della musica*. Sellerio, Palermo, 1976.
- [3] Gino Stefani. *La competenza musicale*. Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna, 1982.