

L'estetica musicale del gesto fra processo e opera

Michele Lomuto

Questo testo è stato pubblicato in formato Microzozz Word sul sito del *Centro della Globalità dei Linguaggi* all'indirizzo <http://www.centroddl.org>.

Lavoro prodotto esclusivamente con software libero: L^AT_EX+Emacs su sistema GNU/Linux.

La *Krisis der europäischen Wissenschaften* si manifesta, in relazione all'esperienza musicale, come esclusione del corpo dall'orizzonte musicologico. Il respiro, l'articolazione delle dita, ogni movimento del corpo, sono assunti nel senso della pura strumentalità orientata alla produzione; possono quindi cancellarsi nella realizzazione del fine. L'esperienza musicale assume così lo statuto di comunicazione fra pure entità spirituali: la mediazione dell'esecuzione è solo lo scotto da pagare perché un'*intuizione pura*, per usare la nota espressione crociana, possa comunicarsi fra pure interiorità.

Ma non è forse incontestabile che la musica è anche emozione? Sarà allora linguaggio delle emozioni, comunicazione transitiva costretta ad usare il corpo perché non può proprio farne a meno.

Se la musicologia per recuperare un senso non può sottrarsi al richiamo dell'esperienza antepredicativa, riconsiderando criticamente, come ci indica Husserl «l'abito ideale [che] fa sì che noi prendiamo per il *vero essere* quello che invece è soltanto un metodo» [4, trad. it. p. 80], la pratica musicale, finché si produce *musicalmente*, è ed è sempre stata rivendicazione del radicamento carnale di ogni struttura formale. Quando la musica perde il suo fondamento sensibile perde la sua musicalità. Nell'ipotesi più favorevole diventa «interessante» (termine massimamente offensivo nel gergo dei musicisti).

È opportuno considerare, sotto questo aspetto, quel movimento iniziato negli anni Sessanta, indicato generalmente come *teatro strumentale* o *gestualismo*. Se il gesto nella pratica autenticamente musicale non ha mai

svolto una funzione ancillare, di puro strumento tecnico; se rispetto alla musica come linguaggio le vibrazioni del corpo, il respiro, la grana della voce, non sono mai stati «tratti soprasedimentali», nel teatro strumentale la rivendicazione del corpo-gesto si presenta come messa in scena. Perdendo il suo carattere esclusivamente funzionale, il gesto perde anche il suo essere-significato per presentarsi come significante primario, origine—seppur non originaria in un universo semiosico governato dall'intercorporeità—di ogni percorso interpretativo.

Ciò che si riconsidera criticamente nel teatro strumentale sono i rapporti fra il radicamento corporeo dei processi musicali di morfogenesi e l'opera compiuta. Più che portare in scena il gesto, che in scena comunque è sempre stato, si tratta di portarlo in primo piano. Ma in questo modo saltano i confini fra opera e processo, perché la messinscena cancella, come qualunque testualità estetica, la categoria del non pertinente: «to be or not to be» declamato con accento australiano colloca inevitabilmente non l'attore, ma Amleto, in Australia. La scena della performance, come testo estetico, assorbe ogni pre-testo.

In *Vedere la musica*, una delle *Norton Lectures* tenute da Luciano Berio alla *Harvard university*, si parla, a proposito del teatro strumentale, di operazioni additive e operazioni sottrattive.

Nel primo caso, ogni partecipante viene coinvolto in una quantità esorbitante di funzioni e di rapporti musicali che, sommati gli uni agli altri, trovano espressione e rifugio nella gestualità, in una sorta di «parola scenica» dell'ascolto. Nel secondo caso il lavoro musicale viene manomesso, viene ridotto ad alcuni dettagli esecutivi che, così isolati, tendono ad acquistare una loro autonomia [...]. [1, p. 91]

Riferimento d'obbligo è, in relazione a quest'ultimo caso, l'autonomizzazione del respiro, uno dei gesti di più profonda risonanza simbolica ed emozionale, nella performance di uno strumentista a fiato. Si tratta, in opere come *Sequenza V* dello stesso Berio, *Atem für einen Bläser*, di Mauricio Kagel, o *Respiro* di Luca Francesconi, di un'autonomia guadagnata nei confronti dell'impiego puramente strumentale del respiro, ma non certo nei confronti dell'opera, alla quale, anzi, il respiro viene assimilato. Un'operazione, quindi, di disoccultamento e di rivelazione del carattere poetico della tecnica.

Ma se il respiro, come in generale il gesto, entra nell'opera con la stessa dignità degli altri materiali—in *Sequenza V* per trombone l'inspirazione è *cantata*, con la sua altezza, la sua durata, la sua dinamica, come qualsiasi *nota* del trombone—la messinscena del gesto va oltre le operazioni additive e sottrattive indicate da Berio. Qui, infatti, non c'è più sullo sfondo un

grado zero della manipolazione, una carattere *normale* della performance rispetto al quale potrebbe definirsi il carattere «esorbitante di funzioni e di rapporti musicali», o la pratica di manomissione e riduzione «ad alcuni dettagli esecutivi».

Il gesto che rende possibile il processo formativo, pur conservando il suo carattere funzionale, entra nell'opera a condizione di farsi forma esso stesso, perché, come nell'estetica della formatività di Pareyson,

[...] solo facendosi forma l'opera giunge ad esser tale, nella sua individua e irripetibile realtà, ormai staccata dal suo autore e vivente di vita propria. [6, p. 18]

Gran parte del fascino del teatro strumentale sta proprio nella tensione provocata da questo doppio statuto del gesto-processo che è produttore e prodotto *al tempo stesso*; che senza alcuna sublimazione in una sintesi degli opposti, ci appare traccia dell'interiorità che lo ha generato, ma, in quanto opera, proiettato in una assoluta esteriorità. Il processo di temporalizzazione che caratterizza l'esperienza musicale non permette di isolare stabilmente la visione dall'esterno come nella scrittura letteraria. Quello star fuori dalla parola propria, che Bachtin chiama *vnenachodimost'*, exotopia, condizione necessaria perché la parola sia sempre parola dell'altro, perché mantenga la sua infinita eccedenza, è qui sempre in una condizione di instabilità. La stecca, sempre in agguato, può in ogni istante riconvertire l'opera nel processo che, come l'utilizzabile in Heidegger, si rivela nella perdita di *Zuhandenheit*, nel suo fallimento.

Certo, nella performance musicale il radicamento corporeo della tecnica non può essere minacciato—ne va del «prodotto»—ma se ne può censurare la manifestazione che ha luogo nel gesto. Il teatro strumentale quindi, come messinscena del gesto, rivela un rimosso: il suo carattere spesso serio-comico, se non tragicomico, sembra convalidare l'ipotesi freudiana, sostenuta nel saggio sul *Witz* [2], del risparmio di dispendio psichico necessario per esercitare e mantenere una pressione repressiva. Esercita quindi in sé, comunque, una funzione terapeutica, o meglio, amplifica la funzione terapeutica che la pratica musicale esplica in ogni caso. Apre così uno spazio entro il quale si offrono importanti possibilità di intervento sia generalmente pedagogico, sia più specificamente pedagogico-terapeutico.

Possiamo allora definire tale spazio come spazio di *formatività*, in un riferimento, che sembra qui quanto mai pertinente, alla categoria centrale dell'estetica di Pareyson:

[...] un tal «fare» che, mentre fa, inventa il «modo di fare»: produzione che è, al tempo stesso e indivisibilmente, invenzione. [6, p. 18]

Un «fare» che dà forma a una materia che non è più pura passività, ma infinita eccedenza rispetto allo stesso ordine della forma, infinita riserva di senso, infinita alterità. Un «fare» che apre a un materialismo che non è più quello che Marx indicava come «rozzo e volgare», ma a un materialismo dell'alterità, un materialismo che solo ci permette di superare la più pericolosa delle patologie, la patologia del *normodotato grave*: la cancellazione dell'alterità dell'*Altro* nella riduzione all'ordine del *Medesimo*.

È nell'ottica di questo *Humanisme de l'autre homme* [5], per usare la nota espressione di Lévinas, che la GdL estende la nozione pareysoniana di *materia* insieme alla nozione di *artista*. In un interessante scritto del 1999 così si esprime Stefania Guerra Lisi:

Questo presuppone un '*educatore artista*' che nel fare inventa il modo di fare, ispirato dalla materia umana e dalle sue reazioni non solo ascoltate ma sempre più pre-sentite, interpretate, senza pretendere ubbidienza alle altrui aspettative, ma viceversa ubbidendo ai suoi bisogni, per raggiungere la sua specifica con-formazione.

Così l'opera pedagogico-terapeutica agisce come formante prima ancora di esistere come formata. [3, p. 147]

Si riconosce da molte fonti che gran parte dei nostri problemi, dalla malattia all'handicap, fino a quelle patologie sociali che si esprimono nel fanatismo e nella violenza di massa, possono essere considerati problemi di comunicazione. In quest'ottica il superamento delle retoriche dell'interiorità come origine pura e incontaminata del senso trova nel concetto di «materia umana» come alterità assoluta il suo superamento. La pratica pedagogico terapeutica della messinscena del gesto nella performance musicale apre la soggettività a quell'alterità originaria, anzitutto corpo e linguaggio, che precede ogni processo identitario e che va sempre di nuovo recuperata per salvaguardare l'*humanitas* ancor prima che la *sapientia* dell'*homo sapiens*.

Riferimenti bibliografici

- [1] Luciano Berio. *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Einaudi, Torino, 2006.
- [2] Sigmund Freud. *Il motto di spirito*. Boringhieri, Torino, 1975. Tit. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905.
- [3] Stefania Guerra Lisi. L'arte pedagogico-terapeutica con le arti. In *Sinestesia Arti Terapia*. CLEUB, Bologna, 1999.

- [4] Edmund Husserl. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Nijhoff, Den Haag, 1954. Trad. it. di E. Filippini, Il Saggiatore, Milano, 1961.
- [5] Emmanuel Lévinas. *Humanisme de l'autre homme*. Fata Morgana, Montpellier, 1972. trad. it. di Alberto Moscato, il melangolo, Genova 1985.
- [6] Luigi Pareyson. *Estetica*. Bompiani, Milano, 1988.