

Il mondo della musica

Michele Lomuto

Questo testo è stato pubblicato in «Athanor», Longo Editore, Ravenna, 1995, pp. 146-150

I numeri fra parentesi quadre si riferiscono all'edizione originale.

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

Se cerchiamo di descrivere il mondo della musica ci imbattiamo in direttori d'orchestra, solisti, primedonne, impresari, direttori artistici, critici e musicologi, compositori, sindacalisti ed editori. Tutte figure che mancano di quell'ipostaticità originaria che ce li farebbe considerare necessari. La musica, infatti, ne ha fatto a meno per millenni senza attenderne l'epifania. La musica, però, in età moderna si costituisce come mondo, dal momento in cui le viene richiesto di risuonare in autonomia e, eventualmente al cospetto della parola, di sottometerla, al più senza umiliarla. Ed è nel costituirsi di questo mondo che quell'umanità di geni, ciarlatani e mercanti si presenta alla ribalta come il popolo della musica. [146]

Fin qui però questa storia sembra piuttosto una favola per bambini. Un mondo creato dagli uomini sarebbe privo di fondamento, un mondo senza ontologia e senza mistero. Il massimo che gli uomini hanno istituito in fatto di mondi è la televisione, tutto il resto è opera delle muse, di qualche immanenza del Logos che era in principio.

Naturalmente ogni epoca ha il suo Logos e la nostra, che pone a fondamento dell'episteme la filosofia del linguaggio, tende a vedere il principio ordinatore in una attività trascendentale di modellazione del reale che viene assunta come scrittura.

La tesi va enunciata in tutta fretta perché solo per qualche anno potrà ancora apparire sufficientemente paradossale da irritare i professori di musica: il mondo della musica viene istituito dalla scrittura musicale.

Da non confondere con la scrittura «di fatto». Si tratta di descrivere l'essenza dalla scrittura, che va ricollocata nell'esistenza, in un'operazione dalla forte carica liberatoria.

Il problema della scrittura, infatti, ha viaggiato sotterraneamente come grande rimosso, fra i nodi più profondi del pensiero occidentale. I motivi che ne hanno determinato l'occultamento sono gli stessi che oggi ne provocano l'interesse: la scrittura, come attività immediatamente autoriflessiva, pone in crisi la nozione di soggettività, particolarmente nella sua espressione di opposizione identità / alterità.

La negazione acritica del problema è un'operazione ideologica dettata dal timore di quella pratica rivoluzionaria che è l'interrogarsi sul soggetto (pratica pericolosissima, in particolare per un critico musicale). La riduzione della scrittura a pratica ovvia di comunicazione presuppone solitamente una semantica ingenuamente referenzialistica, in cui segni precostituiti si collegano a significati che non aspettano altro che essere veicolati. Il segno musicale, in quest'ottica, veicolerebbe quell'oggetto di fatto che solitamente si chiama «musica» o «pensiero dell'autore». Una nozione di soggettività che non sia continuamente rifondata, d'altro canto, appare come sintomo, se non come causa, della sclerotizzazione della cultura, del decadere di una civiltà verso il totalitarismo.

[147]

In quest'ottica si può vedere la stessa storia della musica come storia della scrittura musicale, sia che si intenda la scrittura come iscrizione, sia come processo di modellazione dell'esperienza acustica.

La scrittura musicale nasce come mnemotecnica. In quanto tale non può trovare il proprio fondamento in se stessa: non ha un valore pieno se non si riferisce a una permanenza intransitiva che la precede. La musica non conosce ancora la scrittura, mentre la scrittura cerca di capire la musica. Nell'evoluzione dalla prima notazione alfabatica alla notazione chironomica si assiste ad un progressivo affrancamento della scrittura musicale dalla scrittura della lingua naturale. Nella notazione chironomica la *ratio* è corporale, il segno grafico si rapporta al gesto, all'atteggiamento della mano che dirige il canto. Nel processo successivo, avviato con la traccia della prima riga diastematica, e che si perfeziona con l'adozione del tetragramma di Guido d'Arezzo, si tenta di compiere la completa espulsione del gesto, di rimuovere il corpo.

La musica si iscrive nello spazio in un processo di razionalizzazione che procede di pari passo con quello che si verifica nelle altre espressioni della cultura occidentale. La scrittura si appropria della musica, la articola, la struttura e la produce, ormai come arte autonoma: il fluire del canto viene pertinentizzato in una griglia di elementi discreti, definiti in termini di posizione e opposizione, differenza e differimento. Il suo spazio si articola in strutture multidimensionali: affrancandosi dalla limitazione all'asse lineare

del canto, rende possibile la nascita del contrappunto e dell'armonia moderna. La possibilità di strategie di lungo termine offre gli strumenti per la composizione di forme di complessità e vastità inaudite. Il segno grafico si afferma come eccedenza rispetto ad un unico percorso interpretativo, residuo non interpretato, autoreferenzialità. Si pongono così le basi della nozione di interpretazione e del ruolo socialmente riconosciuto dell'interprete. La musica appare sotto forma di «opera», compiuta e autonoma rispetto al suo autore, che però proprio in questo rapporto di alterità viene istituito.

La teoria musicale dispone quindi di un sistema formalizzato verso cui può indirizzare il proprio interesse logocentrico, che si allontana dalla speculazione ormai accademica sulle sfere celesti. Si offrono ora le condizioni che rendono possibile parlare di musica in termini strutturali e fenomenologici.

La musicologia classica, però, non riesce a fare a meno della presenza: «il pensiero dell'autore». Si manifesta in un atteggiamento che si articola fra il disinteresse e la condanna nei confronti della scrittura. Il partito dei sofisti, che per primo aveva conferito dignità e aveva riconosciuto autonomia al piano dell'espressione e della rappresentazione, era stato sconfitto fin dall'inizio dalla metafisica della presenza, della verità autentica che si iscrive direttamente nell'anima. La mistica dell'ineffabile, attraverso il neo platonismo e la patristica, si collega alle correnti dell'irrazionalismo moderno.

Nel nostro paese il problema della scrittura musicale, considerato prevalentemente come problema dell'interpretazione, soltanto di recente riesce ad uscire dal vicolo cieco imboccato dalla critica idealistico-crociana, mentre già si impone la necessità di una reimpostazione generale determinata dall'utilizzo sempre più sconvolgente dell'informatica musicale. La nuova testualità digitale non implica soltanto la sostituzione del supporto cartaceo con il supporto magnetico, ma offre immense possibilità di apertura del testo. La scrittura perde, così, alcuni caratteri che l'avevano definita fin dalla sua tematizzazione, proposta per i secoli a venire da Platone. Innanzi tutto la fissità, l'assoluta estraneità al contesto e al rapporto dialogico: la nuova scrittura può diventare reattiva, modificarsi in tempo reale in risposta a qualunque evento analizzabile in termini algoritmici. Viene, quindi, reimpostata l'interrogazione sul soggetto, mentre il rapporto identità / alterità, che nella pratica musicale si presenta come rete di relazioni fra compositore, scrittura, interprete, ascoltatore, vede aprirsi un nuovo orizzonte di possibilità. Il testo virtuale fa appello a un individuo che non è più il soggetto nel senso tradizionale e filosofico del termine: si tratta piuttosto di un giocatore, un manipolatore, un operatore di se stesso. È un individuo solo in parte presente, che sta superando l'ideologia incentrata sull'identità, ma che non fa ancora i conti con una vera alterità, giacché l'alterità artificiale della scrittura algoritmica è semplificata e programmata. Il compositore, d'altro canto, può estendere

[148]

il suo ruolo intervenendo personalmente nell'esecuzione, per modificare in tempo reale la propria scrittura (se possiamo continuare a chiamarla così), rispondendo così all'obiezione platonica: la scrittura «ha sempre bisogno che il padre le venga in aiuto, perché da sola non può difendersi né aiutarsi» [Fedro, 275e]. Il testo non è più soltanto dispositivo: diventa ambiente in cui cooperare. Non solo viene riconsiderata la dimensione della presenza, ma su essa comincia a prevalere la dimensione della disponibilità.

Modificandosi la scrittura nella sua essenza, si modifica di conseguenza la musica come struttura sintattica, ma si modifica anche la musica come mondo: se la scrittura aveva promesso fin dall'inizio di mettere in crisi l'identità, ebbene ci sta riuscendo in maniera evidente. Il mondo della musica è costituito di ruoli, aspetto che le identità assumono oggi sul mercato, e i ruoli sono in continuo stato di instabilità. Per quei geni, ciarlatani e girovagli che non ne sopportano la carica ansiogena non resta che l'insegnamento.