

Dialogo della scrittura e dell'interpretazione

Azio Corghi, Michele Lomuto

Questo dialogo, tenuto il 28 Maggio 1998, è stato pubblicato in “General Psychology”, 3/4 1999. Proceedings of the symposium *Musical Cognition and Behavior*, Università di Roma “La Sapienza”. Fra parentesi quadre i numeri di pagina dell'edizione originale.

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

[Il dialogo inizia con l'esecuzione di *Intermedi e Canzoni* per trombone solo]

C. Quando ho conosciuto Michele Lomuto, al Conservatorio di Milano, [77] non avrei mai immaginato di scrivere un pezzo di musica che lui avrebbe portato in tutto il mondo...

L. ...è stato piuttosto il tuo pezzo a portare me in tutto il mondo...

C. ...e qui comincia il discorso del rapporto fra scrittura e interpretazione, che per noi si intreccia con quello del rapporto fra compositore e interprete, nato così, casualmente, su musiche di scena destinate alla *Piovana* del Ruzante. Io uscivo da un'esperienza rabelaisiana, e scopro che Ruzante era l'equivalente italiano dei comportamenti letterari rabelaisiani. Questi orizzonti mi erano stati aperti dalla lezione di Bachtin; lezione che Lomuto, per conto suo, stava studiando da un'altra parte. Si veniva a questo punto a delineare un incontro sulla materia sonora che partiva dal concetto del *basso materiale corporeo*.

Avete ascoltato nel corso dell'esecuzione che il suono del trombone diventa veicolo di mille altri suoni che appartengono a tutto l'armamentario—

diciamo—delle ricerche di avanguardia. Cosa si può fare nel senso di *nuovi suoni per il trombone* e, nello stesso tempo, che cosa può suggerire in tale direzione un *programma* che sta a monte? Nella sezione iniziale di *Intermedi e Canzoni*, avrete notato che Lomuto mentre suona ha il singhiozzo. Nella commedia del Ruzante è riportata una frase che dice: “a’ no posso pianzere inanzo bere”. Tradotta in soldoni, dalla parlata veneta, risulta così: “se volete che io pianga, pagatemi da bere” [78]. Ci troviamo di fronte al ricatto di un ubriacone. Ecco quindi i termini del problema musicale: come trasformare il singhiozzo di un ubriaco in uno di quegli *smack tones* che, come elementi di una ricerca, vengono catalogati come “nuovi suoni per il trombone”? E ancora: come inserire elementi percussivi (come ad esempio il passo del tip-tap) o come utilizzare i vari interventi con le sordine per produrre l’urlo che nel Ruzante è “alturio” (richiesta di aiuto di due furfanti che, attirati con l’inganno in una chiesa in cui erano stati distrutti gli altari, vengono finalmente bastonati per bene da una folla che li crede responsabili del sacrilegio)?

Ebbene, tutto ciò mi è stato possibile perché, quando ho incontrato Michele, lui mi ha detto: “Io posso produrre contemporaneamente suoni strumentali e qualsiasi altro suono fisico; posso cantare, percuotere, fischiare, battere i piedi, ecc.” Infatti l’interpretazione che dà lui del pezzo è anzitutto un atteggiamento fisico, corporale. C’è addirittura una sezione della partitura—entriamo nel discorso della parte scritta—realizzata su quattro pentagrammi: su ogni rigo viene richiesto un modo diverso di produzione del suono. Pertanto mi sono trovato di fronte ad un atteggiamento dell’interprete che sembrava dire: “Ecco, io consegno alla tua scrittura me stesso, non solo il mio strumento. Tu scrivi, e poi io interpreterò”.

L. Beh, certo, direi che il basso corporeo è stato il primo tema sul quale ci siamo incontrati, ma non per un interesse alla tematizzazione da parte nostra (si è trattato in fondo di un incontro a bottega, fra artigiani, non fra teorici), quanto piuttosto perché, approfittando delle circostanze, esso non ha avuto difficoltà a imporsi da sé. Ma su questo punto vorrei immediatamente mettere in guardia contro un fraintendimento in cui si è facilmente portati a cadere. È vero che, come ha detto Azio, qui c’è già “un ubriaco in partenza”; è vero che il suo singhiozzo non appartiene né al sistema normativo della lingua—neppure come tratto soprasegmentale—né ad alcun sistema musicale, ma è anche vero che il confronto con l’extralinguistico e l’extramusicale non è mai un confronto con una materialità originaria. La materia è già sempre *materia signata*, e il corpo che io sempre sono è gettato in un’esistenza che è fin dall’inizio intersoggettiva, intaccata di alterità, di linguaggio. Perfi-

no al più involontario gesto corporeo, al più spontaneo dei singhiozzi, non è concesso di presentarsi come naturale o originario. E Azio lo sa tanto bene, è talmente cosciente del fatto che un pensiero musicale del corpo non può che essere originariamente mediato, cioè originariamente non originario, ne è talmente cosciente—dicevo—che nella partitura di *Intermedi e canzoni*, quello [79] che voi avete ascoltato come singhiozzo è chiamato *hoquetus*, in riferimento a una tecnica contrappuntistica in voga presso i compositori dell'*Ars nova* che produceva un andamento spezzato mediante frequenti interruzioni delle voci in modo alternato. Riferimento che non si limita all'uso di una parola, ma che coinvolge l'Autore in un rapporto dialogico con le radici della musica occidentale.

Ma allora tutta la parte dell'ubriaco mette in scena un corpo confrontandosi con una scrittura, con una necessità che sembra testimoniare l'impossibilità, per il gioco della scrittura, del fuori gioco della presenza, della cancellazione del segno nell'epifania dell'originario. Né io, né Azio abbiamo la possibilità di ascoltare un singhiozzo se non attraverso una mediazione linguistica.

Ecco allora che, se la scrittura di Azio nasce da un'interpretazione, la mia interpretazione nasce da una scrittura, da un testo che a sua volta è già intertestuale. Ma allora la mia lettura si qualifica essa stessa come scrittura. La nostra intimità è determinata da un comune atteggiamento ermeneutico, da un comune dimorare presso l'ascolto del linguaggio, come direbbe Heidegger, non già dal fatto che io come interprete, data la frequentazione e l'amicizia, posso più facilmente accedere al cosiddetto "pensiero dell'autore". Non è l'amicizia, né il privilegio della frequentazione, ma la capacità di lettura ciò che mi avvicina al compositore, perché se prima della partitura c'è un pensiero, un voler dire, esso è già sintassi, cioè scrittura. Ma allora appartiene all'opera, che ha già compiuto—essa come scrittura, non io come interprete—quel parricidio che Platone nel Fedro ha svelato una volta per tutte: se ingiustamente attaccata, la scrittura non può ricorrere alla tutela del padre, perché lo ha già ucciso. Quello che Azio ha raccontato, quel mio atteggiamento espresso come "tu scrivi, io interpreto", per me è stato sempre abbastanza spontaneo, ma mi accorgo sempre più che trova il suo fondamento nella nozione bachtiniana di *vnenahodimost*, trovarsi fuori o, secondo la traduzione di Todorov, "exotopia". Ora, il tentativo, da parte mia, come interprete, di tirarmi fuori rispetto al tempo dello scrivente, rispetto al suo "voler dire", dipende da un approccio alla sua scrittura che cerca di coglierne già il carattere di opera, da un atteggiamento attento a coglierne, ancora

fresca di stampa, il primo dirigersi verso quel movimento di deriva che preannuncia quello che Bachtin chiama “il tempo grande”. Scrive Bachtin che né Shakspeare, né i suoi contemporanei conoscevano “il grande Shakspeare”: ebbene, per conoscere “il grande Corghi” è necessario che lo scrivente sia ucciso dallo scrittore, che la scrittura oggettiva sia cancellata dalla scrittura oggettivata.

C. A proposito di parricidio, noi abbiamo deciso di relazionare attraverso una forma A-B-A, anche perché vorremmo ascoltare una chicca che mi è arrivata recentemente da Londra. È la registrazione *live* di una mia composizione. Voi avrete notato che le Canzoni interpretate da Michele erano tratte da modelli rinascimentali. La “chicca” che funge da parte intermedia della nostra relazione deriva invece da un modello mozartiano. Si tratta di una commissione del Festival Mozart di Rovereto scritta per i *Swingle Singers*. Si inserisce nel nostro discorso anche perché basata sul concetto di parodia e capovolgimento tanto caro a Bachtin. La composizione prende spunto dal gioco bilingue determinato dall’interferenza della traduzione inglese con l’originale testo italiano di Da Ponte. Fra equivoci e doppi-sensi, dovuti ad assonanze, trasformazioni fonetiche e reciproche contaminazioni, vengono introdotte forme di intervento dialogico e a carattere imitativo (anche onomatopeico) a fini narrativi. La forma musicale si sviluppa sulla falsariga mozartiana: dall’impianto ritmico e tonale di partenza sconfinata verso poliritmie basate su accenti sincopati e campi armonici di maggiore complessità. Il primo Basso sogna di interpretare il personaggio di Leporello il quale a sua volta, com’è noto, si identifica con Don Giovanni. La vanità lo spinge ad immaginarsi grande seduttore. All’iniziale rifiuto, da parte femminile, di commentare le sue imprese (un secco “Non comment, please!”) egli contrappone l’autocelebrazione delle proprie fantasie erotiche che ruotano attorno alla “lista” delle donne ovunque conquistate. All’interno di una “neo-commedia armonica”, la sua voce viene simbolicamente amplificata dal contesto vocale madrigalistico. Al punto massimo dell’esaltazione, gli appare un “Convitato” dalle fattezze femminili. In realtà si tratta della sua ragazza che, invitata a cena, gli presenta una “lista” di piatti rossiniani. Il primo basso legge “con inflessione pregustante” ma gli altri insistono: “No comment, please!” Ascoltiamo.

[Ascolto di *This is the list*]

Questo concetto di capovolgimento, di parodia fa parte di una delle “estetiche” da me seguite in questi ultimi anni. L’artificio contrappuntistico diventa il “gesto” che modella il materiale musicale. Siamo sempre lì: Michele parlava del singhiozzo ruzantiano che comunque rimane singhiozzo prima

e...dopo. Ma quel singhiozzo, quando verrà utilizzato in un certo contesto, avrà un'eccedenza irriducibile, perché non potrà dimenticare tutti i contesti nei quali si è già fatto sentire. Occorre osservare che il singhiozzo, materia rispetto alla forma di qualsiasi sintassi musicale, è comunque già sempre, come ricordava Michele, *materia signata*, materiale musicale. Proprio in questo senso, partendo dal capovolgimento bachtiniano, dalla decontestualizzazione che si può fare con materiali simili a questi, io mi sono trovato di nuovo a poter lavorare con una materia musicale viva ritrovando il senso dell'artigianato come *tekne*. [81]

L. Anzitutto devo dirlo con tutta l'immediatezza possibile: un pezzo straordinario. Detto questo, che è l'essenziale, vorrei imbastirci su alcune considerazioni. La prima riguarda l'estrema connessione fra i temi che dalla nostra conversazione sono emersi e le musiche ascoltate, come se tutto fosse stato preparato a tavolino nei minimi dettagli. È che, secondo me, l'abbassamento nel senso del basso corporeo, il parricidio e la parodia sono tutti aspetti indissolubilmente legati alla creatività. La funzione del controllo normativo sul segno—non usano forse i linguisti la nozione di codice?—funzione paterna per eccellenza, mantiene il movimento della significazione nell'ambito dell'economia del medesimo, del rafforzamento dei processi di identificazione. Il padre, la coscienza nella forma della presenza a sé del presente nell'identità della rappresentazione, conosce le tendenze sregolate della scrittura, portata per la sua stessa costituzione alla di-vagazione, al polilogismo, alla fuga dell'interpretante. Ma la di-vagazione del segno, che è il fondamento della deriva dell'opera, della sua capacità di generare infinita significazione, è il fondamento stesso della creatività: se i segni fossero virtuosi secondo la legge del padre, se rispettassero un significato fissato da un codice, senza scarto e senza autonomia, non avremmo nulla da dire ma soltanto, forse, qualcosa da trasmettere, non si sa bene, poi, a che scopo.

È necessario che il materiale del segno sia opaco, che la sua materialità sia principalmente inadeguazione rispetto all'ordine del concetto e della rappresentazione, all'ordine dell'identità. Il materiale musicale, per essere veramente musicale, deve essere messo in condizione di superare se stesso, di uscire dai propri limiti, principio di crescita e di superamento, principio di generazione e di vita. Ma senza accorgercene—si fa per dire—stiamo già parlando del corpo grottesco e dell'abbassamento bachtiniano. La materialità verso cui tende l'abbassamento del grottesco è la stessa materialità del materiale musicale: inadeguazione all'ordine dell'identità e potere vitale di generazione infinita. Questo corpo, che in Rabelais si rivela nei momenti in cui l'identità

è intaccata da un'alterità irriducibile, nell'accoppiamento, nella gravidanza, nel mangiare, nel bere, nella defecazione, è un corpo che non si oppone al mondo come *subiectum*, come *ego cogito* o come coscienza trascendentale, ma che mantiene col mondo e con gli altri corpi un rapporto di scambio costante. Ecco il senso del privilegio dei prolungamenti, delle protuberanze e degli orifizi nell'immagine grottesca. Ed ecco, quindi, il fondamento grottesco del trombone: che altro è un trombone se non un prolungamento che col movimento della *coulisse* si protende verso il mondo; e un grande orifizio, una amplificazione della bocca che inghiotte il mondo e che proietta il soffio vitale verso il mondo e verso gli altri corpi? Ma quest'uomo che non incontra il mondo e l'altro uomo soltanto dopo aver definito la sua identità, ma che è gettato in un mondo e in una società che lo costituiscono, che sono la sua materia prima, è gettato nello stesso senso in un linguaggio, è esso stesso linguaggio: l'uomo è un segno e il segno è già sempre segno dell'altro. E allora che un linguaggio creativo, che non tende a cancellare la materialità semiotica, il potere di infinita generazione di senso, sarà comunque rivolto verso un materialismo dell'alterità, sarà, cioè, comunque parodico, serio-comico, perché fondato sul riconoscimento del fatto che la mia parola, il mio suono, non sono presi da un vocabolario, da un codice, da un sistema normativo, ma dal contesto e dalle intenzioni dell'altro. [82]

Azio non cita Mozart fra virgolette, ma in un rapporto che potremmo accostare al discorso libero indiretto, in cui l'altro è assunto dialogicamente, continua a parlare anche all'interno della mia parola. Al potere normativo del Commendatore-Padre, Azio ha sostituito il potere generativo, vitale, della *materia-mater*, con un'intuizione geniale che ripristina una comunicazione con un passato antico. Sapete dove ho incontrato Bachtin per la prima volta e me ne sono immediatamente innamorato? In un libro di Augusto Ponzio su Emanuel Lévinas, il filosofo della sostituzione, della responsabilità per l'altro. Ho avuto il piacere di scoprire che finalmente fra musica e filosofia poteva cominciare ad aprirsi un dialogo, che la rimozione della musica non rientrava più fra i compiti istitutivi della filosofia. Caspita, di fronte ai pensatori orientati verso quello che Ponzio chiama "materialismo dell'alterità" non avrei più dovuto vergognarmi di fare il suonatore di trombone (sinceramente non mi è mai passato per la testa), come magari di fronte a Platone o sant'Agostino. Anche i trombonisti sono funzionari dell'umanità. Ma questo potrebbe essere il tema del prossimo dialogo.