

WHY

Michele Lomuto

Questo testo è stato pubblicato in “Athanor”, Serie annuale diretta da Augusto Ponzio, anno XXIII, nuova serie, n. 16, 2012–2013. © 2013 – Mimesis Edizioni, Milano. Fra parentesi quadre i numeri di pagina dell’edizione originale.

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

Affrontare teoricamente l’esperienza del riso richiede una chiara coscienza dei limiti: il riso non si lascia ridurre dall’imperialismo della *theoria*. La riflessione “con mente pura” non può superare, assorbire o cancellare l’infinita eccedenza di una risata. Definire significa inevitabilmente collocare in uno spazio prescritto secondo una logica categoriale gerarchica, quella logica così efficacemente rappresentata dell’albero di Porfirio.

Se ogni cosa fosse al suo posto, se tutto avesse già un senso, piuttosto che ridere moriremmo di noia. Già in Vico la “mente pura”, l’età della ragione, è preceduta dall’età della fantasia, dalle logiche della sensibilità, dalle ragioni del corpo, dalla logica poetica che

alle cose insensate dà senso e passione, ed è proprietà dei fanciulli di prender cose inanimate fra le mani e, trastullandosi, favellarvi, come se fossero, quelle, persone vive. Questa dignità filologica-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti. [Giambattista Vico, *Scienza Nuova*, 3° ediz. Dignità xxxvii]

Le più interessanti teorie sul riso, non ostante le intenzioni degli autori, sono stimolanti proprio quando hanno affrontato e approfondito situazioni e aspetti particolari, rinunciando a collocare il riso entro modelli globali ed esaustivi, ma in ogni caso al riso è riservato uno spazio contiguo se non in larga parte coincidente con quello aperto dalle esperienze dell’altrimenti che essere,

dell'arte come dell'etica. Da Platone ad Aristotele, a Bergson, a Freud, passando per tutti i più importanti teorici del riso, ci imbattiamo comunque in una tensione che sconvolge l'ordine delle cose, in una irruzione della fantasia nello spazio chiuso del realismo.

Gli uomini del “mondo fanciullo” del Vico, così come gli stessi fanciulli, sanno benissimo distinguere le cose animate dalle cose inanimate, non hanno perso il senso della realtà; sono ancora in grado, però, nell'esempio citato, di fare un passo indietro, di prendere le distanze di fronte a una realtà prescritta ma che si può immaginare, grazie alla vichiana fantasia, sempre riscrivibile.

L'associare i fanciulli ai poeti rappresenta un forte invito ad allargare il senso dell'esperienza poetica come dispiegamento della “fantasia” in direzione di esperienze omologhe, come quella del riso. Se il linguaggio è la casa dell'essere e l'uomo è il suo pastore, la cura pastorale del linguaggio contro la sua sclerotizzazione, quella che per Calvino è una malattia pestilenziale, si esercita non solo poetando, ma anche ridendo. Ciò che col riso viene sconvolto perché mantenga la sua vitalità è sempre, comunque, il linguaggio, anche quando sembra che si ride di qualcuno. Prendendo di mira “errore o colpa che non provoca né dolore né danno” [Aristotele, *Poetica* 1449 a] si prende in realtà di mira, quindi, il linguaggio, non soltanto nella sua funzione di comunicazione, ma più radicalmente come processo di modellazione. L'irruzione dell'incongruente, dell'assurdo, può provocare così uno sconvolgimento gradito perché liberatorio.

Ai fanciulli questa irruzione sconvolgente, questo attacco al linguaggio appare come pura gioia, una gioia irresistibilmente contagiosa, al punto da permetterci di avanzare l'ipotesi che la selezione naturale ci ha geneticamente programmati per far ridere i fanciulli come estensione verso l'umano dell'istinto—indispensabile per la prosecuzione di qualunque specie—di protezione dei cuccioli.

Li proteggiamo dal contagio pestilenziale di cui scriveva Calvino e ci sentiamo con loro fuori pericolo, ma anche gratificati. Non è riservato solo ai filosofi, come sostiene Husserl in *Krisis*: anche ai trombonisti può riconoscersi il titolo di “funzionari dell'umanità”.

Si tratta indubbiamente di una posizione teorica impegnativa, che vorrei documentare e suffragare con una testimonianza personale.

Forse l'incubo più terrificante per un musicista non è la classica stecca, che comunque, per quanto tragico, è un evento isolato, ma il blocco totale, l'interruzione improvvisa per impossibilità di proseguire: generalmente un vuoto di memoria o, nella musica d'insieme, uno scoordinamento irrecuperabile. A me è toccato il privilegio di vivere questa esperienza, ma in una situazione tutt'altro che tragica.

Invitato a esibirmi in una scuola elementare, stavo suonando un pezzo che ritenevo adatto alla circostanza: *Intermedi e Canzoni per trombone solo* di Azio Corghi, che racconta:

Gli *Intermedi e Canzoni* fanno parte delle musiche di scena scritte per *La Piovana* del Ruzante. Dalla vitalità sconcia e potente del teatro ruzantiano che sfoga nell'espressione dialettale l'alienata energia del mondo rurale, ho tentato di sottolineare l'inscindibilità dell'aspetto comico da quello tragico. Nel commento e nella partecipazione della musica all'evento scenico, si susseguono e si confondono il sovrastante vociare della baruffa collettiva e dell'ironia dei servi, l'equivoca canzone amorosa del famiglia e l'agognato momento dell'agnizione fra padre e figlia. Ho pure inserito, fra i materiali sottoposti alle regole del gioco compositivo, incipit melodici popolari di derivazione rinascimentale.

Adottando particolari tecniche di produzione del suono, il trombone tende spesso, paradossalmente, a prendere il posto dell'azione teatrale: nel descrivere la scena in modo realistico o immaginario, lo strumentista giunge a "recitare, cantare, danzare" sostituendosi all'attore. Gli *Intermedi e Canzoni per trombone solo* sono dedicati a Michele Lomuto.

Nel lavoro del Ruzante c'è una scena in cui i cattivi finalmente le buscano di santa ragione. Ebbene, proprio mentre suonavo la parte degli *Intermedi* che nella rappresentazione teatrale commentava questa scena si è verificata la tragedia: non riuscivo più a controllare l'*orbicularis oris*; ho dovuto fermarmi. I bambini che mi stavano di fronte ridevano talmente a crepapelle che i miei neuroni specchio hanno cancellato ogni difesa dal contagio empatico di quelle meravigliose risate. [301]

Va evidenziato anzitutto che i bambini ridevano proprio là dove la mia performance avrebbe commentato il momento di massima tensione comica.

Perché?

Come si fa, in assenza di narrazione, con le sole risorse di un trombone e di un trombonista, a donare tanta gioia?

Tento un'interpretazione. Il trombone, il meno strumentale degli strumenti musicali per la sua fattura di semplice tubo, evidenziava, in questo mio "recitare, cantare, danzare", ma anche urlare in multifonia col suono strumentale, uno statuto intermedio fra il corpo e lo strumento, nel senso che perdeva in parte la sua natura strumentale, di trasformatore del lavoro umano, per partecipare all'essenza del corpo vivo, ma in conflitto con il corpo meccanizzato dai miei gesti incongrui, a confermare la tesi del "*mécanique plaqué sur*

du vivant". Assimilato al corpo, la sua campana si rivelava, con l'irruzione di rumori corporali—urla, singhiozzi, schiocchi di lingua, sospiri—come amplificazione e messa in scena dell'orifizio. Luogo critico della metafisica: l'orifizio cancella il confine fra l'interno e l'esterno, fra il corpo proprio e il corpo altrui, fra il corpo e il mondo. Si ride, allora, del linguaggio, perché si svela l'imbarazzo della grammatica che non sa decidersi se definire il corpo proprio di ciascuno, il *Leib*, "nome comune di cosa", o "nome comune di persona", del processo di categorizzazione che colloca il corpo individuale in uno spazio chiuso e definito, che offre all'esterno soltanto la sua superficie come luogo di iscrizione del senso.