

# L'iconismo in musica

Michele Lomuto

Questo testo è la traduzione italiana di un saggio pubblicato in *European Journal for Semiotic Studies*, Vol. 15 (2-4) 2003. Institute for Socio-Semiotic Studies (ISSS), Wien.

Lavoro prodotto esclusivamente con software libero:  $\text{\LaTeX}$ +Emacs su sistema GNU/Linux.

## Katy e la galleria di Dresda

Il costante stato di guerra in cui siamo coinvolti sembra confermare la visione heideggeriana della tecnica moderna come *Herausfordern*, pro-vocazione tesa a ridurre la natura a fornitrice di energia che possa essere estratta e accumulata. La realtà è oggettivata per essere dominata; grazie all'applicazione delle scienze fisico-matematiche, la conoscenza diventa uno strumento di potere.

Questo ideale di sguardo teorico padrone di sé che oggettiva il mondo da una posizione di non coinvolgimento affonda le sue radici nella filosofia greca. In Platone l'*episteme* si definisce in opposizione alla *mania*, all'essere posseduti. Si tratta di un'opposizione che non resta circoscritta al senso stretto dei due termini, ma che per la sua portata si dispiega in una coppia di assi paradigmatici: il primo istituisce l'ordine del concetto, della cosa che si è arresa alla sua astrazione lasciandosi possedere; il secondo l'ordine dell'immagine, della cosa che ci possiede, ci trascina e ci seduce, del ritmo e in generale dell'arte.

Non si può possedere il proprio corpo. Possedere significa, allora, essere padroni di sé nel senso in cui si pensa di essere padroni dei propri pensieri. Ecco che tutto un apparato teorico si mobilita per la loro tutela: tutelare il pensiero significa tutelarne l'autenticità e quindi l'identità. Ma autenticità e identità sono garantite soltanto in un pensiero presente a sé nell'interiorità della coscienza. Perfino il ricordo, ripresentazione di un pensiero che è stato presente, è investito dal sospetto. Nel frattempo che si è insinuato fra la

presenza e la ripresentazione ha acquistato una sua autonomia rispetto al potere del padre che pretende di averlo generato: nel ripresentarsi, senza magari neanche essere stato convocato, oserà dire la sua, parlare in prima persona, significare per sé. Una intollerabile alterità si sarà collocata, non autorizzata, nel cuore stesso del medesimo.

Mi piace immaginare che un ricordo autobiografico, che Husserl adduce come semplice esempio esplicativo, sia stato invece l'ispiratore di tutta la sezione terza di *Ideen I*. È come se l'irrompere di un barlume di narratività fra le righe di un serissimo testo filosofico mi autorizzasse ad abbandonarmi a una lettura letteraria.

Un nome, nel venir pronunciato, ci ricorda la galleria di Dresda e l'ultima visita che vi facemmo: noi giriamo per le sale, ci fermiamo davanti a un quadro di Tenier, che rappresenta una galleria di quadri. Supponiamo che i quadri di quest'ultima rappresentino di nuovo dei quadri, che a loro volta rappresentino delle epigrafi leggibili, ecc., e possiamo così misurare quale intreccio di rappresentazioni e quante mediazioni si possano effettivamente instaurare rispetto alle oggettività apprensibili. [4, trad. it. p. 230]

Un ricordo, finché non viene neutralizzato da un'attribuzione di senso definitiva che lo archivia nella memoria, rimane pura possibilità: non tollera significati prescritti e non c'è convenzione né determinazione causale che possa mettere sotto controllo la sua vitalità semiotica; se rimanda ad altro lo fa in virtù della propria struttura interna. Non ha significato ma significa; significa a partire da sé. In questo senso non appartiene all'ordine del concetto ma all'ordine dell'immagine. Possiamo riconoscergli la natura della *Firstness* di Pierce: il ricordo è un'icona. E proprio un ricordo-icona mi torna spesso in mente continuando a suggerirmi ipotesi sul fondamento dell'iconismo in musica. La mia Galleria di Dresda si chiama Katy Berberian.

Siamo dietro le quinte in attesa di entrare in scena e ci scambiamo qualche battuta. Un attimo di concentrazione, un respiro profondo e Katy varca la soglia che separa il mondo «reale» dallo spazio misterioso del palcoscenico. Ecco che qualcosa di straordinario nell'istante di questo attraversamento si rivela a me improvvisamente: Katy possiede un corpo e lo sta mandando in scena. Un corpo che un attimo prima non vedevo. Certo, Platone e tutta la filosofia greco-cristiana mi avevano insegnato a considerarmi anima provvisoriamente alloggiata in un corpo come in una prigione, ma si tratta di un insegnamento che inevitabilmente dimentichiamo di fronte a un volto che ci invita al dialogo. Un attimo prima non vedevo alcun corpo: parlavo con Katy, ci ascoltavamo, ci guardavamo degli occhi. Non vedevo il corpo di Katy perché vedevo Katy.

La scena non è semplicemente uno spazio bene illuminato intorno al quale si fa silenzio per permettere a un pubblico una migliore visione e un più attento ascolto. Non è soltanto un luogo in cui si canta, si recita e si suona; è anzitutto uno spazio in cui tutto ciò viene mostrato. Questo spazio appartiene all'essenza stessa della musica, è la musica che produce lo spazio della sua rappresentazione, prima ancora che i suoi confini siano tracciati dall'edilizia teatrale. Il principio scolastico secondo cui *omne quod continetur per modum continentis continetur* è smentito dall'esperienza musicale: qui *quod continetur* determina il *modus continentis*. La spazialità predisposta del contenitore è, infatti, una predeterminazione delle relazioni fra soggetti precostituiti nei rispettivi ruoli, che comunicano secondo protocolli prescritti.

Ma la musica, dispiegandosi secondo l'ordine dell'icona, ci seduce rimettendo in gioco tutto il contesto comunicativo, a partire dalla nostra identità. Come ciò avvenga è abbastanza misterioso, non posso che avanzare un'ipotesi: lo spazio della rappresentazione musicale è prodotto da una specie di fuga dall'interno perché lo spazio «naturale» non può accogliere l'inutilità assoluta, l'infunzionalità e l'improduttività della musica. Quanto più lo spazio «naturale» diventa, con la razionalizzazione capitalistica, lo spazio dello scambio di merci, tanto più la musica è costretta a rifugiarsi in uno spazio da essa stessa aperto.

L'iconismo in musica affonda le sue radici, in senso fondante, nell'offerta del corpo proprio alla messa in scena, allo sguardo e all'ascolto di altri. Offrire il corpo proprio significa rinunciare alla paternità sul gesto, a cominciare dal respiro, sulla grana della voce, sull'inconscio e sulla storia individuale. Il corpo-icona non ha interiorità: essere in scena significa identificarsi con la propria visibilità, così come il testo letterario, affrancatosi dalla tutela dell'autore, si identifica con la propria leggibilità nell'exotopia di Michail Bachtin, o nella scrittura intransitiva di Roland Barthes.

Naturalmente non posso decidere semplicemente di fare del mio corpo un'icona, perché il movimento dell'icona può essere avviato solo da un interpretante nel contesto di un processo interpretativo. Quello che posso e debbo fare, da musicista e in generale da performer, è favorire questo processo, astenendomi quanto più possibile dall'identificare il mio orizzonte mentale ed affettivo con l'orizzonte aperto dalla mia visibilità. Ecco ciò che nel nostro gergo si dice «avere il senso del palcoscenico». Ma se non è necessario che uno spazio della rappresentazione sia già predisposto per accogliere la musica, perché è la stessa musica ad aprirlo, allora «avere il senso del palcoscenico» è un altro modo per dire «essere musicista».

È stato grazie a questa prospettiva che ho imparato non solo ad accettare, ma perfino a rivalutare in mio innegabile esibizionismo, per il quale pensavo che l'unico rimedio fosse l'autoironia. In realtà esso con il narcisismo non

ha in comune neanche una vaga aria di famiglia: proprio questi pensieri mi hanno indotto a credere che è, anzi, il suo contrario. Se nella vita reale l'esibizionismo può essere riflessivo, esibizione di sé, nella pratica musicale è oggettivante. Significa esibire in opposizione ad esibirsi, mettere in scena in opposizione a mettersi in scena. Dal punto di vista della semiosi, esibire, mettere in scena, si oppone a comunicare, almeno finché non riusciamo a concepire una comunicazione intransitiva. Non si tratta di sospendere lo *stare pro aliquo*, ma di sospendere la nostra presa sul segno, l'arroganza della coscienza nella *Sinngebung*.

Perché ciò avvenga è necessario contrastare la violenza del potere ingiuntivo del codice e mettere fra parentesi il contesto entro cui si dispiega quella che Pierce chiama «Fattualità»; è necessario praticare una epoché topologica per fuoriuscire dallo spazio «naturale» che ci permette di indicare per contiguità o per causalità. All'iconismo si giunge, così, per via sospensiva. Fra me e il pubblico c'è una distanza incommensurabile. O meglio, c'è una relazione spaziale che non è esprimibile in termini di distanza, anzitutto perché non è simmetrica: è generata dalla dissimmetria dello sguardo e dell'ascolto; quindi perché sulla scena non coincido con me stesso: io non sono lì, sono il mio burattinaio che manovra dal di fuori i miei gesti.

Certo, queste sono vaghe e un po' confuse intuizioni di un suonatore di trombone, ma proviamo a confrontarle con una definizione assiomatica di distanza.

Sia  $E$  un insieme. Una *distanza su  $E$*  è un'applicazione  $d$  di  $E \times E$  nell'insieme  $\mathbf{R}$  dei numeri reali positivi, avente le seguenti proprietà per ogni  $x, y, z \in E$ :

1.  $d(x, y) \geq 0$ ;
2.  $d(x, y) = 0 \Leftrightarrow x = y$ ;
3.  $d(y, x) = d(x, y)$ ;
4.  $d(x, y) \leq d(x, z) + d(z, y)$  («disuguaglianza triangolare»).

È abbastanza sorprendente scoprire con quanta facilità la modificazione delle proprietà topologiche prodotta dall'iconizzazione del corpo nello spazio «naturale»—processo in buona parte inconscio attribuito a un misterioso «senso del palcoscenico»—sia formalizzabile in termini matematici: sarebbe già sufficiente trasformare, nella definizione riportata, le uguaglianze in disuguaglianze, per sottolineare l'aspetto più notevole dell'entrata in scena. Se fra le intuizioni di un suonatore di trombone e il rigore del linguaggio di un matematico il senso circola così liberamente, non posso fare ameno di avanzare l'ipotesi secondo cui la pratica musicale ci coinvolge senza soluzione

di continuità a partire dai più oscuri processi endosemiotici fino alle più luminose operazioni della razionalità formale, dal «senso del palcoscenico» alla sua formalizzazione. Quella complessa attitudine che noi chiamiamo sbrigativamente «musicalità» è molto probabilmente innata e si sviluppa attraverso una pratica che non è soltanto pratica teorica, ma non si riduce neanche a ginnastica muscolare. Al di sotto della semiosi cosciente non c'è una meccanica riflessologia, perché dove c'è vita la risposta agli stimoli è comunque mediata da processi interpretativi; la risposta vitale è sempre un interpretante, e la fuga dell'interpretante assicura la circolazione del senso dai più inconsapevoli processi percettivi ai più razionali processi dell'intelligenza astratta.

La pratica musicale, come la pratica linguistica, presuppone uno spazio di iscrizione istituito dal primato ontologico della differenza sull'identità. È lo spazio che definisce i suoi elementi per posizione e opposizione: spazio diastematico, che trasforma i suoni in note; spazio della segmentazione ritmica, che trasforma gli impulsi in valori ritmici. Ma l'eccedenza rispetto al sistema, eccedenza del materiale come infinita potenzialità di senso, non si aggiunge come coloritura ornamentale. Il linguaggio come procedura di modellazione primaria informa i sistemi endosemiotici prelinguistici ma non li assorbe mettendoli a tacere. La musica non è affare di una coscienza pura e non ne sopporta l'imperialismo.

La musica non è neanche matematica. Le strutture formali non sono dedotte da assiomi attraverso regole di inferenza; una teoria della dimostrazione è inconcepibile come una teoria dei modelli. Sono, al contrario, messe in scena nel loro processo evolutivo, processo di generazione, di stabilità strutturale ed eventualmente di decadimento. L'ascolto musicale ci permette di assistere alla nascita delle forme dal brulicare della materia informe, dal continuo indifferenziato alla differenza istituita, e successivamente al passaggio da forme archetipiche locali alla loro integrazione in strutture globali stabili. I suoi eroi sono sistemi di soglie e attrattori, in un contesto in cui l'antinomia fra discreto e continuo, così come il conflitto fra criterio logico-combinatorio e criterio posizionale-opposizionale, non vengono risolti ma dramatizzati.

Ancora una volta ci stiamo muovendo entro lo spazio aperto dal paradigma dell'icona, sul cui asse possiamo iscrivere ora la messa in scena come drammatizzazione di tensioni. Una pur complessa struttura formale non è ancora musicale se non ha swing. Nel nostro gergo, di un lavoro siffatto diciamo, con perfido eufemismo, che è «interessante»: è il massimo del disprezzo.

Una specie di neutralità ontologica, simile a quella che governa l'époché husserliana, è richiesta allora al performer nel momento in cui varca i confini del palcoscenico. Non si abbandona uno spazio «reale» per entrare in uno spazio irreali. Quando suono non sto truffando nessuno, faccio onestamente

il mio lavoro. Sono certo fuori dal mondo funzionale dell'economia dello scambio simmetrico e della riproduzione dell'identità, ma non sono fuori dal mondo: ne sto soltanto allargando i confini in direzione dell'infunzionale che noi stessi siamo, della dissimmetria del rapporto etico, dell'alterità che non riesco a contenere nel mio spazio di monade perché infinitamente eccedente la mia comprensione, la presa del concetto. Alterità che mi costituisce a partire dal mio stesso corpo, *materia signata* che pur definendo il mio *principium individuationis*, proprio in quanto materialità semiotica, non riuscirà mai ad individuarmi, a farmi coincidere con me stesso.

L'interpretazione iconica del mio corpo esige che mi offra alla vista e all'ascolto: essere visto senza vedere; essere ascoltato senza ascoltare. Il buio in sala, il silenzio del pubblico e la separazione architettonica degli ambienti non fanno altro che favorire questo processo, il cui fondamento è nella musica stessa. Che debba trattarsi probabilmente di un'attitudine almeno potenzialmente iscritta nel nostro patrimonio genetico mi viene suggerito da un'esperienza che ho vissuto molte volte, sia come studente che come insegnante: quando ci esibiamo nei saggi di fine anno in conservatorio, non sopportiamo mamme trepidanti in prima fila. Ho sempre pensato che si trattasse di un attentato alla concentrazione, ma ora credo piuttosto che ciò che è messo in pericolo sia la dissimmetria dello sguardo: come si fa ad ignorare lo sguardo di una mamma?

Questa ipotesi spiega forse la predilezione che ho sempre avuto per il frac. In realtà non c'è nulla di più simbolico e convenzionale di un abito che è quasi completamente caduto in disuso nella vita di ogni giorno. Un codice sociale indiscutibile gli conferisce il significato di costume di scena da concertista. Sarebbe il primo e unico caso in cui—proprio io che sono scritturato per essere anticonvenzionale—mi atterrei con convinzione a una convenzione. Ma è proprio la rigidità con cui un codice attribuisce al mio abbigliamento un significato prescritto e indiscutibile che mi permette di sospendere quell'ingiunzione ad esprimermi che mi proviene dal fatto stesso di ex-sistere, di essere animale sociale e prima ancora organismo vivente; che mi permette, cioè, di consegnarmi all'interpretazione restandone fuori. L'abito di scena favorisce il processo di oggettivazione e quindi il distanziamento dalla mia immagine, favorisce la sospensione di una scelta di abbigliamento che non può che tradirmi lasciando sul terreno tracce della mia interiorità. Copre il mio mettermi in mostra come una maschera nel teatro greco copre l'invadenza dell'epressività individuale del volto.

Ecco un altro dispositivo teatrale volto a favorire l'iconizzazione del corpo. Torniamo così ancora a quel movimento di distanziamento da sé che si attua con l'ostensione come offerta del corpo proprio allo sguardo e all'ascolto di altri, come rinuncia alla paternità del proprio gesto e in generale della

propria azione. Diventa allora irresistibile la tentazione di iscrivere questo movimento all'asse paradigmatico della scrittura, partendo ancora una volta da una rilettura del testo che ne ha inaugurato la tematizzazione: il Fedro di Platone. L'invenzione del dio Theuth sarebbe un *pharmakon* che «porta soccorso» alla debolezza della memoria, che è quindi debolezza dell'oralità. L'iscrizione fissa e conserva il discorso trasformando l'evento del dire nell'oggettività del detto, ma—obietta il re di Tebe—comporta nel lettore un'effrazione del «di fuori», mediante segni esterni, nell'interiorità della coscienza; comporta nello scrittore un consegnarsi nelle mani del lettore, una perdita di controllo sulla circolazione del «detto» e sul potere normativo del codice, cui si accompagna una perdita di paternità sull'intenzione di significare. Il «detto» si avvia così verso un movimento di deriva che lo rende autonomo rispetto a una contemporaneità monologica, rispetto all'economia dello scambio di messaggi fra locutore e interlocutore, rispetto al contesto di un mondo già dato come ordine del discorso. L'intenzione dello scrittore non riesce a controllare l'intenzione del testo; la tendenza della scrittura al parricidio lascia il testo senza tutela consegnandolo all'interpretazione: solo l'interpretazione può ora «portare soccorso» allo scritto. Se Katy dietro le quinte si rivolgeva a me, seconda persona del dire, ora si rivolge a un uditorio sconosciuto, invisibile e non contemporaneo, in uno spazio-tempo che lo stesso gesto-icona ha generato.

Certo, non posso negare che dal palcoscenico siamo sensibilissimi alle risposte del pubblico: perfino il suo silenzio è continuamente decifrato perché non è mai sempre la stessa notte in cui tutte le vacche sono nere. Si tratta, però, come risposta «sconnessa» che ci proviene da un altro spazio e da un altro tempo, di una specie di feed-back che ci permette di controllare che il parricidio stia continuando a compiersi: lo spettro del padre non è ancora riapparso per reclamare la sua *Bedeutung*. Il dispositivo teatrale sta funzionando.

In gran parte della letteratura contemporanea il paradigma della scrittura si oppone al paradigma di una mitica oralità in maniera imperdonabilmente ingenua. L'esperienza musicale dimostra che la visione dall'esterno rispetto al corpo proprio come al proprio suono, il movimento dell'ostensione come «messa in scena», sono ascrivibili al paradigma della scrittura piuttosto che a quello dell'oralità indipendentemente dalla compresenza di ciò che la semiotica della comunicazione transitiva chiama emittente e destinatario. La «messa in scena» comporta, infatti, non soltanto la sospensione della spazialità «naturale» che si risolve in una sconnessione, ma anche una sospensione della contemporaneità come assimilazione del tempo dell'alto al tempo del medesimo attraverso la mediazione, il termine neutro, l'equivalente generale del tempo degli orologi. Fra gli stessi musicisti, che sono innanzitutto e più

di ogni altro ascoltatori, «andare a tempo» non significa uniformarsi a una temporalità metronomica; significa piuttosto assumere una temporalità dialogica perfino quando si suona da soli, quando il tempo dell'alterità si rivela nella resistenza del materiale, dello strumento, del corpo proprio.

Se è la musica stessa che produce lo spazio della sua rappresentazione, la modernità presenta una sempre più pressante richiesta di teatralizzazione. In opposizione alla festa, la moderna performance musicale professionalizza la figura del musicista separandola, anche in senso spaziale, dalla partecipazione dell'ascoltatore. L'iconizzazione del corpo del performer è lo scopo cui tende non solo ogni suo atteggiamento, ma tutto intero il dispositivo del teatro borghese. L'enfaticizzazione architettonica della sconnessione fra il «fuori» dell'esecuzione musicale e il «fuori» dell'ascolto è resa ancora più significativa dalla tecnica delle luci. Mentre l'illuminazione del palcoscenico lo istituisce come spazio dell'oggettivazione che si offre allo sguardo, il buio in sala, isolando l'ascoltatore dalla comunità degli ascoltatori, istituisce la soggettività dell'osservatore moderno come primato dello sguardo rispetto al coinvolgimento. Lo sguardo teorico aperto dell'episteme greca è diventato sguardo oggettivante su un mondo ridotto a immagine: in questo senso in Heidegger epoca della tecnica significa epoca dell'immagine del mondo. Il *mit* del suo *Mitsein* è un «accanto» che non sopporta il «di tronte», l'incrociarsi degli sguardi: le relazioni umane sono mediate dalla luce dell'Essere.

L'*uninteressierter Zuschauer*, lo spettatore disinteressato di Husserl, nasce con Platone, ma si è radicalizzato passando attraverso il cogito cartesiano e l'interiorità chiusa della monadologia.

Se l'io, che compie le sue esperienze entro il mondo in atteggiamento naturale e che peraltro vive in esso, noi lo diciamo interessato al mondo, allora l'atteggiamento fenomenologicamente modificato che si mantenga costantemente tale, consisterà nel fatto che si compie una scissione nell'io, per la quale, al di sopra dell'io spontaneamente interessato, si stabilisce l'io fenomenologico come spettatore disinteressato [*uninteressierter Zuschauer*]. [3, trad. it. p. 65]

Ma il corpo in scena non si cancella nella trasparenza del simbolo o dell'indice. Nessun codice riesce a restituire il voler dire dell'idea musicale alla purezza della sua origine spirituale perché l'origine della musica non è né pura, né puramente spirituale. Nessuna convenzione riesce ad assorbire il corpo-icona all'ordine eidetico, riducendo la semiotica della musica a semiotica di uno scambio fra possidenti. Non c'è nulla di più profondamente antimusicale dell'anelito a una comunicazione fra anime disincarnate ed epistemicamente disinteressate, costrette loro malgrado a servirsi di un corpo come di uno



strumento o di un veicolo segnico in cui si sono incarnate per qualche caduta originaria. La *conventio ad excludendum* nei confronti della carne che noi siamo renderebbe la musica impossibile, perché senza invecchiamento non ci sarebbe temporalità e senza peso non ci sarebbe danza. Non ostante una ricca iconografia, gli angeli, come certi accaniti musicologi, non fanno musica.

L'atteggiamento fenomenologicamente modificato dello spettatore-ascoltatore disinteressato al mondo così com'è, non comporta evidentemente un non coinvolgimento assoluto. Significa soltanto che il mondo dell'«atteggiamento naturale» non è tutto, si può essere coinvolti in qualcosa di meno banale.

## La somiglianza

Il tempo della pratica artistica si pone evidentemente fuori dal tempo dell'atteggiamento naturale. Secondo un'antica tradizione, che si fonda sulla concezione dell'essere come presenza, il tempo dell'arte è posteriore al tempo del mondo reale, lo presuppone perché lo imita. La relazione fra realtà e arte, cioè fra la realtà e la sua imitazione, sarebbe quindi una relazione di somiglianza, ma comunque una relazione asimmetrica, di somiglianza a senso unico: l'arte, a differenza della realtà, è segno, *stat pro aliquo*; la realtà, al contrario, non assomiglia a nulla perché è identica a sé. La cosa artistica ha, quindi, qualcosa di inquietante, perché sfugge a una seria tassonomia: oltre a non essere né pienamente presente, né pienamente assente, non è né una sostanza, né un accidente. Alla presenza piena del reale si oppone una presenza patologica. In Platone l'imitazione si riscatta soltanto se riesce a cancellarsi nel condurci alla contemplazione dell'originale. Se la sua condanna della scrittura si è espressa in una scrittura straordinaria, ora la sua condanna dell'iconismo si esprime attraverso un'icona di un'impareggiabile potenza espressiva: il mito della caverna.

Ma se, con un po' di ingenuità, si può far passare per evidente che un quadro o una statua siano imitazione di qualcosa di reale, e quindi di presente e di identico a sé, per la musica si sono dovute avanzare argomentazioni un po' più complesse. Per Platone la musica imita il tono e il ritmo del discorso parlato, imita cioè ciò che è già musicale nella parola. Fin qui la similitudine esprimerebbe un iconismo che si potrebbe definire «interno» alla stessa musica, quello stesso iconismo che ci permette di seguire il discorso musicale grazie al riconoscimento del materiale nelle sue trasformazioni: un tema rispetto al suo sviluppo o alle sue variazioni, un soggetto di fuga rispetto alle sue trasposizioni. Rimarremmo così nel cuore stesso della musica, perché senza questa forma di iconismo la musica non avrebbe senso. O meglio, non ci sarebbe affatto musica. Questa autoreferenzialità del musicale, anche

se, come vedremo, non è assoluta, costituisce l'operatore di scollamento del mondo dell'ascolto dal mondo della vista.

Prima che di iconismo in musica, infatti, dovremmo parlare di iconismo della musica in un senso istitutivo. Il vecchio dibattito sulla differenza fra suono e rumore acquista senso soltanto in una semiotica dell'interpretante, che mai come in questo caso si identifica con una semiotica dell'ascolto. Non è per qualche proprietà fisica che un rumore viene elevato alla dignità di suono, né per qualche convenzione codificata, ma per il modo in cui entra in un processo interpretativo, per il modo, cioè, in cui è ascoltato. Una sensazione acustica, già determinazione di un interpretante di identificazione, può a sua volta essere interpretata in senso mondano o in senso astratto; può essere intenzionata da un soggetto preconstituito entro un orizzonte di cose preconstituite, o ascoltata in una sospensione del mondo, dell'identità della coscienza e dell'ontologia.

Ciò che udiamo è la tempesta che sibila nel camino, il rombo del motore della Mercedes nella sua evidente diversità dalla Adler. Ciò che ci è più vicino non sono le sensazioni, ma le cose stesse. In casa udiamo sbattere la porta, e non udiamo mai sensazioni acustiche o anche semplici rumori. Per poter udire un semplice rumore dobbiamo non udire le cose, distogliere da loro il nostro orecchio, cioè ascoltare astrattamente. [2, trad. it. p. 11]

Un ascolto astratto è quindi un ascolto disinteressato alle cose, ma questo disinteresse per le cose implica necessariamente una sospensione del mondo e quindi del nostro *In der Welt Sein*. Stiamo mettendo fra parentesi relazioni di contiguità e di causalità; stiamo dimenticando la trasparenza del rumore che si cancella nella sua indicialità, che non dice di sé ma della cosa vibrante di cui è emanazione come qualità secondaria. Il rumore ascoltato—quindi già interpretato—astrattamente partecipa allora della stessa opacità dell'immagine, presuppone un arresto del pensiero, cattura, non si lascia semplicemente usare come «veicolo segnico». In questo senso possiamo dire che è interpretato iconicamente non perché è già musicale: diventa, al contrario, musicale nel processo interpretativo che sospende la sua mondanità.

Ma la mimesi istituita da un ascolto iconico, pur nascendo come autoreferenzialità del musicale, non rimane limitata nel suo lavoro semiosico all'interno dell'orizzonte dell'ascolto. Torniamo a considerare, con Platone, il musicale della parola. Di fronte alla scelta fra le armonie da vietare e quelle da ammettere nella Repubblica, Platone non può fare a meno di allargare l'estensione della similitudine.

Quali sono dunque le armonie lamentose? Dimmelo tu che sei un musicista.

La misolidia, la sintonolidia e altre simili. [338 e]

[...]

Non conosco le armonie—risposi—ma conserva quelle che sap-  
piano imitare adeguatamente i toni e gli accenti di un uomo  
coraggioso [...] [339 a]

Qui la similitudine non agisce più soltanto fra forme musicali, fra oggetti dell'ascolto: si estende agli stati d'animo, ai sentimenti. Si dovrebbe porre così un problema: in che modo, variando semplicemente la posizione degli intervalli—è solo questo ciò che determina la differenza fra i modi—una struttura musicale può imitare ora il lamento, ora il coraggio; in termini più generali: come funziona l'iconismo «esterno»? In Platone il problema non è affrontato e non lo sarà nei secoli seguenti se non in termini molto astrattamente metafisici: secondo una tradizione pitagorica densa di conseguenze per tutto lo sviluppo del pensiero occidentale, i rapporti fra suoni, esprimibili in numeri, sono assunti come modello dell'armonia universale, e su questo presupposto si spiega anche il potere della musica nell'evocare gli stati d'animo: una specie di messa in vibrazione per risonanza.

Nel mondo moderno, a cominciare dall'età dell'Umanesimo e del Rinascimento, il dibattito sul rapporto di similitudine fra le strutture musicali, il mondo naturale e gli stati psichici, continua a lasciare sullo sfondo l'idea pitagorica, platonica e ora neoplatonica di un'armonia universale da cui ogni corrispondenza non definita da convenzione, quindi non contingente, avrebbe origine. Si assiste, però, grazie a una rivalutazione della musica come prassi compositiva ed esecutiva, all'affermarsi di un nuovo concetto di armonia musicale: non più riflesso dell'armonia celeste espresso in termini astrattamente estranei alla musica, ma razionalità immanente allo stesso materiale musicale.

Così come nel campo della scienza fisico matematica si afferma una nuova figura di scienziato-ingegnere che non si limita più a contemplare ma comincia a interrogare la natura in modo da orientarne le risposte, nel campo della scienza musicale la letteratura teorica sarà prodotta da un *musicus* interessato e coinvolto nella pratica musicale. Al dominio sulla natura, implicito nel nuovo atteggiamento scientifico, corrisponderà l'esigenza di un apparato teorico orientato a conciliare la determinazione di un nuovo statuto filosofico della musica con il controllo sui processi compositivi e interpretativi della pratica musicale.

In relazione al potere imitativo della figura musicale, questo nuovo atteggiamento troverà il suo più caratteristico spazio di ricerca e di espressione nel madrigale, cui è inevitabile fare riferimento per il suo valore paradigmatico.

La spinta iniziale in direzione dell'allargamento del potere dell'immagine oltre i confini delle forme musicali è determinata dall'esigenza di avvicinare più organicamente musica e poesia nel nome di un'estetica dell'espressività. Ma ben presto alla relazione iconica «interna», che, come ho detto, è il fondamento dell'ascolto musicale, e alla tradizionale relazione fra immagine come struttura musicale e stati d'animo, si aggiunge un iconismo che imita aspetti della realtà naturale e, in particolare, un iconismo che si fonda sulle figure del segno grafico. Quest'ultimo processo è favorito dal fatto che la produzione madrigalistica si svolge all'interno di circoli aristocratici e di istituzioni accademiche in cui è molto sviluppata la pratica esecutiva: prima ancora che per l'ascolto, il madrigale è prodotto per la lettura-esecuzione; oltre che all'ascolto, è indirizzato alla vista. L'estensione dell'iconismo, quindi, si allarga. Ora entra in gioco anche l'immagine nel senso tradizionale, l'immagine visiva.

La prassi compositiva parte dall'individuazione delle unità semantiche del testo. La procedura è favorita dal carattere altamente convenzionale delle figure poetiche: come nella retorica antica, la *dispositio* e la *oratio* sono precedute della *inventio*. Le immagini poetiche sono quindi individuate musicalmente attraverso una combinatoria di procedimenti polifonici iscritti entro un sistema di opposizioni binarie:

- omofonia *vs* imitazione;
- consonanza *vs* dissonanza;
- diatonismo *vs* cromatismo.

A questo livello articolatorio si accompagna poi un livello ulteriore costituito da opposizioni ritmiche e metriche.

Un catalogo caricaturale di madrigalismi, ovvero di quanti «dicono [...] di aver imitato le parole», troviamo nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (Firenze 1581) di Vincenzo Galilei. L'ingenuità semplicistica delle soluzioni messe alla berlina favorirà il loro valore esemplificativo.

Il verso pertrarchesco «Aspro core e selvaggio, e cruda voglia» è imitato «avendo fatto tra le parti nel cantarlo di molte settimane, quarte, seconde e seste maggiori, e cagionando con questi mezzi negli orecchi degli ascoltanti un suono rozzo, aspro e poco grato». Parole che dicano «fuggire, o volare» saranno proferite «con velocità tale e con sì poca grazia, quanto basti ad alcuno immaginarsi». Di fronte a parole come «sparire, venir meno, morire» si fanno «tacere le parti». Quando poi il verso dice «solo, due, o insieme, hanno fatto cantare un solo, due, e tutt'insieme».

Quanto all'iconismo che si fonda sulle figure del segno grafico, il quale a sua volta interpreta iconicamente un'immagine poetica, ecco un classico

esempio tratto da *A un giro sol de' begl'occhi lucenti*, dal IV Libro dei Madrigali di Munteverdi: il verso dice «E'l mar s'acqueta» e inevitabilmente il mare è interpretato da un movimento ondeggiante di semiminime e «s'acqueta» da tre note lunghe e ripetute che disegnano una linea orizzontale, in cui appunto «s'acqueta» il movimento melodico.

In quest'ultimo caso sia l'ondeggiare del mare che il suo acquietarsi risultano evidenti sia alla vista che all'ascolto: ora il problema dell'imitazione o della somiglianza, quindi dell'iconismo, deve essere necessariamente posto a un più alto livello di astrazione. Non è più sufficiente chiederci che cosa significa avere la stessa forma come se la nostra vita si esaurisse in uno spazio euclideo fornito di una topologia banale. Si tratta di un'esigenza percepita già dagli autori dell'epoca. Ecco quanto leggiamo in un testo di Alessandro Guarini, che Luzzasco Luzzaschi adottò come introduzione al sesto libro dei madrigali, pubblicati nel 1596:

Sono la musica e la poesia tanto simili, e di natura congiunte, che ben può dirsi [...] ch'esse nascessero ad un medesimo parto in Parnaso. [...] né solamente si rassomigliano queste due gemelle nell'aria, nelle fattezze, ma di più godono ancora della rassomiglianza degli abiti e delle vesti. [...] Onde ne segue che, se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piange, se il verso piange, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti, ed effetti, così vivamente da lei vengono espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rassomiglianza dè dirsi. [1, p. 142]

Questa immagine della nascita della musica e della poesia—e possiamo aggiungere della forma pittorica, o in generale grafica—da «un medesimo parto in Parnaso», sottolinea ed enfatizza l'origine processuale, il «parto», della relazione di somiglianza fra forme: il somigliare in tutta la sua risonanza verbale. Nell'ascolto musicale l'interpretazione iconica non si realizza fra forme precostituite ma fra processi di morfogenesi, fra processi dinamici che intervengono nella produzione delle forme. La possibilità di un iconismo «esterno», la possibilità cioè che ci sia somiglianza fra forme acustiche, grafiche e semantiche ci porta quindi a pensare la somiglianza in termini diversi sia dall'isomorfismo, sia dall'omeomorfismo. La relazione va cercata a un livello più profondo: evidentemente dobbiamo supporre dinamiche morfogenetiche necessariamente indipendenti dal substrato. L'iconismo è tanto più efficace musicalmente, quanto più la similitudine agisce fra forme che sono espressione del medesimo processo ontogenetico, quanto più è assimilabile, cioè, alla relazione che i biologi chiamano «omologia». La similitudine omologica, proprio per il suo carattere non superficiale, non può essere posta nell'ascolto né

per induzione, né per deduzione: da qui una definizione dell'emozione musicale come orgasmo abduttivo, come attesa di un tirare a indovinare in cerca di conferma. Da qui anche il carattere di creatività della pratica musicale, non solo come composizione ed esecuzione, ma anche come ascolto.

## Riferimenti bibliografici

- [1] Alessandro Guarini. *Prose*. Ferrara, 1611.
- [2] Martin Heidegger. *Holzwege*. Klostermann, Frankfurt am Main, 1950. Trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1984.
- [3] Edmund Husserl. *Cartesianische Meditationen und pariser Vorträge*. Nijhoff, Den Haag, 1950. Trad. it. di Filippo Costa, Bompiani, Milano, 1989.
- [4] Edmund Husserl. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Nijhoff, Den Haag, 1950. Trad. it. di Giulio Alliney, Einaudi, Torino, 1965.