

# L'intraducibilità della musica

Elio Matassi

Sulla correlazione-distinzione fra musica e linguaggio verbale vi sono equivoci, ambiguità e fraintendimenti di cui non è affatto semplice liberarsi. Il primo equivoco sta nel concepire una simmetria compiuta tra linguaggio verbale e linguaggio non-verbale, quasi che entrambi derivassero da una struttura cognitiva innata di natura essenzialmente linguistica, articolabile e scomponibile nei due piani linguistici distinti e complementari: il verbale e il non verbale.

Questa impostazione parte dunque da una visione sostanzialmente analogica tra linguaggio verbale e linguaggio non verbale.

In tale prospettiva si può leggere, per esempio, il celebre paragrafo 51 della *Critica della facoltà di Giudizio* di Kant, frutto di una rielaborazione, se non addirittura di una parafrasi, dell'ipotesi formulata nella sezione quinta del Capitolo I del volume di Charles Batteux *Le belle arti ricondotte ad un unico principio* del 1746. Nel suo saggio, Batteux si riproponeva di delineare un vero e proprio "sistema delle arti" per comprenderne più compiutamente il valore conoscitivo nel complesso della cultura. Batteux aveva individuato due criteri a cui ricondurre tutte le arti: l'imitazione della «bella natura», superato però dall'espressione, in quanto capacità del soggetto di oggettivare nelle opere d'arte sentimenti e passioni, secondo le facoltà naturali del gusto e del genio. Ciò è perfettamente inquadrabile in un approccio di tipo linguistico. Immanuel Kant è in proposito ancora più perentorio di Batteux: se il paradigma sotteso alla distinzione fra le varie arti è di tipo "analogico" – il discrimine decisivo è rappresentato dalla modalità di espressione di cui gli uomini si servono nel parlare per comunicare l'uno con l'altro, ossia dal linguaggio – allora, poiché l'"espressione" si compone di parola, gesto e tono, come già aveva affermato Batteux, vi saranno tre specie di belle arti, l'arte verbale, quella figurativa e l'arte del giuoco delle sensazioni (la musica). Nel paradigma analogico della linea Batteux-Kant, l'autentico termine di riferimento e di comparazione sta nel linguaggio, di cui la musica è uno dei possibili modi-di-essere.

Un tale indirizzo di pensiero può essere considerato in senso lato la preistoria del movimento "semiologico", di quello "strutturalismo" che ha dominato buona parte della cultura europea tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta.

La caratteristica centrale di tale prospettiva di ricerca sta nel ricollegarsi alle ricerche nel campo della linguistica e, dunque, anche all'intero apparato categoriale di questo campo, per operare una generalizzazione estremamente ampia di tali categorie e anche dei relativi risultati.

Ma anche Jean-Jacques Nattiez, il difensore contemporaneo più radicale della semiologia della musica, sin dalla sue prime opere invita alla prudenza e a un maggior grado di problematicità: «La parola semiologica è (nelle opinioni comuni) confusamente ricollegata a quella di scienza per via del prestigio attuale della

linguistica che connota "rigore" e "sistematicità" e che, fino a qualche tempo fa, rappresentava una sorta di scienza-pilota delle scienze umane. Sfortunatamente, però, la semiologia non è quel magico "apriti, sesamo" che darebbe la chiave di accesso al potere assoluto e che chiarirebbe in un colpo solo tutti i misteri del significato». Infatti, il punto di vista semiologico fallisce clamorosamente, per esempio, quando enfatizza la lettura della partitura, quasi il musicista avesse in testa uno spartito invece dei suoni e delle atmosfere. Il tutto accade come se l'oggetto musicale, il suono, fosse ascoltato con gli occhi più che con il resto del corpo. In tal modo, il progetto semiologico risulta del tutto spiazzato rispetto al trend della musica contemporanea che tende a ridimensionare la partitura musicale e, specularmente, ad affermare il ruolo evenemenziale dell'ascolto.

## Testo musicale e testo verbale

Nella contemporaneità, a venir meno è proprio la pregiudiziale "testualista", un paradigma che affonda le sue radici in quello delle scienze filologiche e letterarie. *Textus*, participio del verbo *textere*, significa, infatti, in primo luogo "intrecciato"; il testo si prospetta come un tessuto o un'imbastitura, un intreccio di elementi che solo all'interno di tale intreccio svolgono la loro funzione. Si stabilisce un'analogia speculare tra il testo musicale e il testo verbale, stabilita sul principio della fissazione su un supporto esterno di un pensiero, indipendentemente dal fatto che esso possa essere attribuibile a un autore o un anonimo, che sia un testo autografo o redatto da un copista, manoscritto o stampato, compiuto o incompiuto. Come ogni altro testo, esso viene tramandato di generazione in generazione, viene conservato in archivi e biblioteche e ha, dunque, una storia che può essere oggetto di ricostruzione filologica: la *critica* del testo, appunto. Un'analogia che viene enfatizzata nella maniera più radicale in Gadamer, il maestro dell'ermeneutica novecentesca, in *Verità e metodo*: «Il testo letterario è testo in una misura particolare; proprio perché non rimanda a un originario atto linguistico, ma prescrive tutte le ripetizioni e gli atti linguistici, non c'è parola che possa mai adempiere compiutamente alla prescrizione rappresentata da un testo poetico». Il testo letterario «non deve essere letto, ma anche ascoltato, anche se per lo più solo nell'orecchio interiore».

Possiamo dunque congetturare che, *al limite*, il testo letterario possa rappresentare la fonte di un'esecuzione, anche se silente e immaginaria. *La musica non farebbe altro che rendere reale la dimensione performativa insita in ogni lettura*.

Che cosa osta a un'analogia così radicale tra scrittura letteraria e scrittura musicale? Ciò che costituisce l'elemento più efficace contro il rigido parallelismo analogico è la convinzione che la vita della musica abbia un carattere sostanzialmente duplice e, in tale duplicità, il suono

rappresenti la componente ontologicamente superiore e determinante rispetto al semplice segno.

Tale consapevolezza è attentamente metabolizzata dai compositori contemporanei che si compromettono concretamente con gli strumenti elettronici, processo nel quale è previsto l'invito attivo – il vincolo con l'altro da sé – dell'ascoltatore. Prendiamo a esempio la dichiarazione di Bruno Maderna, tratta da una conferenza tenuta a Darmstadt il 26 luglio del 1957: «L'incontro con il mezzo elettronico determinò un vero e proprio rovesciamento nelle mie relazioni con il materiale musicale. A questo punto doveti completamente riorganizzare il mio metabolismo intellettuale di compositore. Mentre il comporre strumentale è nella maggior parte dei casi preceduto da uno sviluppo di pensiero di tipo lineare – proprio perché si tratta dello sviluppo di un pensiero che non sta a diretto contatto con la materia – il fatto che nello studio elettronico si possono provare direttamente diverse possibilità di concretizzazione di strutture sonore, che attraverso manipolazioni continue si possono rinnovare e mutare all'infinito le immagini così ottenute e, infine, il fatto che si possa mettere da parte una grandissima scorta di materiali parziali, pone il musicista di fronte a una situazione completamente nuova. Il tempo gli si presenta ora come il campo di un grandissimo numero di possibilità di ordinamento e di permutazione del materiale sonoro appena prodotto. Noi ora proviamo forti propensioni a questo tipo di pensiero e di condotta anche nella musica strumentale. Non ha senso chiedersi se sia stata l'esperienza elettronica a provocare tale rinnovamento o se piuttosto essa rappresenti il risultato di uno sviluppo in questa direzione già presente nella musica degli ultimi anni. Indubbio invece è che la musica elettronica rende possibile dimostrare la validità di tale modo di concepire la composizione. L'ascolto stesso dei pezzi elettronici o di musiche strumentali derivanti dallo stesso pensiero compositivo è caratterizzato da questa realtà: non si ascolta più un tempo lineare, ma sorgono nella coscienza numerose proiezioni temporali che non si possono rappresentare con una logica unidimensionale».

Comporre musica elettronica equivale dunque alla manipolazione di un materiale, nuovo o rinnovato, concepito come parte di un insieme da organizzare all'interno di una struttura. Di tale struttura fa parte a pieno titolo anche l'ascolto di cui viene sempre più rafforzata la funzione evenemenziale.

La musica elettronica reimposta la dimensione scritturale della musica su tre livelli differenziati: quello grafico-notazionale affidato alla carta (partitura edita, parte vocale inedita e parti strumentali precomposte); quello elettronico affidato al nastro; quello grafico-progettuale, determinato dal progetto di assemblaggio di tutte le dimensioni dell'opera. Questa molteplicità di registri funge da base per la realizzazione di un evento sonoro non più identificabile esclusivamente con la sua forma grafica: in tal

**Il ricorso all'intreccio di paradossi capricciosi quali la "musica è un linguaggio che significa solo se stesso" è soltanto una variante dell'equazione musica=linguaggio, di un linguaggio dotato di una sintassi, ma non di una semantica, di un linguaggio che presenta una grammatica, ma non un dizionario, di un linguaggio che ricerca ogni volta il proprio codice e via discorrendo. Chi è giunto più vicino di altri al nucleo produttivo di una tale antinomia è sicuramente Eduard Hanslick:**

**«La musica è un linguaggio che noi parliamo e comprendiamo, ma che non siamo in grado di tradurre».**

modo, ricordando una brillante formula di Jacques Derrida, il compositore contemporaneo che utilizza strumenti elettronici sembra servirsi della carta per andare, invece, ben al di là del «principio della carta».

### Contro l'identificazione musica-linguaggio

Vengono così gradualmente a cadere le premesse per una notazione scritturale cristallizzata in maniera definitiva; e al suo posto, comincia invece a innestarsi il concetto di progetto che prevale sulla vera e propria prescrizione di dati sonori e delle operazioni preposte alla produzione, che è anche trasformazione. I poli di riferimento pensiero/notazione entrano in cortocircuito e nel percorso che separa l'idea dall'opera, colmato soprattutto da processi di sperimentazione empirica sul suono, la carta può risultare anche del tutto assente.

Il ricorso all'intreccio di paradossi capricciosi quali la "musica è un linguaggio che significa solo se stesso" è soltanto una variante dell'equazione musica=linguaggio, di un linguaggio dotato di una sintassi, ma non di una semantica, di un linguaggio che presenta una grammatica, ma non un dizionario, di un linguaggio che ricerca ogni volta il proprio codice e via discorrendo. Chi è giunto più vicino di altri al nucleo produttivo di una tale antinomia è sicuramente Eduard Hanslick: «La musica è un linguaggio che noi parliamo e comprendiamo, ma che non siamo in grado di tradurre».

Contro le identificazioni musica-messaggio, musica-linguaggio, contro cui si scagliava già un musicista avvertito come Iannis Xenakis, e contro l'utopia semiologica, è opportuno sottolineare che l'espressione verbale non è l'unica forma di espressività comunicativa. La famosa non semanticità si spiega assai più agevolmente in questo modo. La musica è espressiva, comunicativa, ma non esprime "qualche cosa": è una forma di espressione dinamica immediata imparentata col gesto, non conosce *Bedeutungen*, ma tutt'al più *Sinngefüge*.

Avendo sottratto la dimensione espressiva dal ricatto semiologico, è ora semplice comprendere questo passaggio, che Helmuth Plessner sottintende nella sua *Contribution à la philosophie de la musique*. Qui, come del resto in altri scritti, il problema del rapporto tra musica e linguaggio si pone in modo del tutto peculiare: sia l'una che l'altro si fondano nell'espressività come una delle modalità della «posizionalità eccentrica» che caratterizza l'uomo, e in questo senso sono co-originari, ma proprio per questo, nella misura in cui realizzano possibilità opposte, sono in larga parte incompatibili. Il loro rapporto diventa un problema. A partire da ciò, la deduzione estesiologica-antropologica del fatto musicale, portata avanti negli scritti giovanili di Plessner, finisce necessariamente per rovesciarsi nella problematica di un importante scritto tardo dedicato all'ermeneutica dell'espressione non-verbale. Come può il linguaggio umano prendersi carico di una realtà non

linguistica, comprendere e articolare ciò che gli è estraneo? Com'è possibile parlare di ermeneutica in assenza di un *testo*?

### Come si può comprendere quell'essere che non è linguaggio?

Alla natura intrinsecamente linguistica dell'esperienza umana risponde (o meglio non "risponde" affatto) la natura non-linguistica del mondo. È nello scarto tra questi due piani, per quanto minimo, che proliferano da sempre le aporie del linguaggio. La nostra ipotesi antropologica è allora questa: così come la «posizionalità eccentrica» dell'uomo fa della sua esistenza il compito infinito di riequilibrare il *Körper-Sein* e il *Körperhaben*, come il suo essere nel mondo in quanto *Verhalten* è un negoziato continuo tra il corpo organico e l'ambiente, così il suo avere linguaggio, il suo essere soggetto di conoscenza, lo obbliga a ricucire senza posa le dimensioni comunicanti della propria esperienza linguistica e della non-linguisticità del mondo. La linguisticità è un trascendentale, ma il rapporto tra mondo e linguaggio non è affatto garantito a priori: lingua e mondo non combaciano. A tale paradosso antropologico – la fame di linguaggio dell'uomo e il mutismo della realtà circostante (che ha la percezione, ma non la parola) – sono possibili due risposte: la nostra facoltà di parlare del mondo è limitata, dunque dovremmo limitarci all'espressione esatta degli stati delle cose alla nostra portata, tacendo del resto (Wittgenstein); la nostra facoltà di parlare del mondo non è *mai* adeguata, ma è già sempre presa nel gioco delle manchevolezze dell'uomo come soggetto di conoscenza: all'esilio della verità, in compenso, l'uomo reagisce in modo paradigmatico, retorico, creando istituzioni dove cessa l'evidenza. Quest'ultima ipotesi viene pure dal campo dell'antropologia filosofica (il suo presupposto è il concetto gehehniano dell'uomo come *Mängelwesen*). Rovesciando la questione, a noi interessa chiederci piuttosto: come è possibile – perché di fatto accade – comprendere quell'essere che non è linguaggio?

#### ELIO MATASSI

*L'idea di musica assoluta. Nietzsche-Benjamin*, Il Ramo, 2007

(con Valter Pedullà e Fulco Pratesi) *La Bellezza*, Rubettino, 2005

*Musica*, Guida, 2004

*Bloch e la musica*, Marte, 2001

"Solo la musica potrà salvarci...", *L.I.* 96, 2008

"Musica è utopia", *L.I.* 94, 2007

"Il piacere dell'ascolto", *L.I.* 93, 2007

"La voce come evento", *L.I.* 89, 2006

"Frammenti filosofici per Mozart", *L.I.* 88, 2006

"Massa e musica in Elias Canetti", *L.I.* 86, 2005

"Schönberg e Adorno: una filosofia della musica", *L.I.* 86, 2005



Daniilo Maestosi, *Villa Lobos, Bachianas Brasileiras*, 2008, tecnica mista su tavola, cm 80x30