

Amalia Salvestrini

Quale proposta al futuro *Filologia immaginaria* tra Berio e Abelardo

Caminantes, no hay caminos. Hay que caminar.

[Luigi Nono legge un'iscrizione di un antico monastero di Toledo]

1. Percorrere ampie distanze

Uno dei numerosi specchi, nei quali *i ricordi al futuro di Berio rompono e ricompongono futuro e passato*¹ rievocati nel saggio di Ophälders in “Doctor Virtualis” 10, quello in cui Berio dialoga con la teoria musicale di Boezio suggerisce la possibilità di nuovi percorsi tra mondi tanto diversi come quello musicale e quello filosofico e tra storie così lontane quanto la nostra contemporaneità e il medioevo. In *Un ricordo al futuro*² frequentemente Berio richiama l'importanza di avere il coraggio di intraprendere questi inconsueti viaggi invitando a interrogare costantemente la musica. La musica e i suoi materiali non vanno infatti considerati come un dato acquisito una volta per tutte o semplicemente come ciò che la tradizione ci consegna e all'interno della quale si deve operare acriticamente, ma devono sempre riflettere su se stessi e sui loro elementi. Il riferimento a Boezio proposto da Berio in apertura delle sue *Lezioni americane* si pone in questa prospettiva. Nell'esigenza del compositore contemporaneo di non dare per scontato il linguaggio musicale, le forme e le tecniche compositive che gli sono state tramandate dalla tradizione, come solitamente accadeva nel periodo dell'affermazione del sistema tonale, la teoria musicale di Boezio sembra avere tratti di somiglianza con la nostra contemporaneità. Ciò che caratterizza questa somiglianza è il comune

contesto musicale entro il quale si collocano il pensiero di Boezio e quello di Berio. Entrambi sentono la necessità di una riflessione sulla musica anteriore alla prassi: la musica viene intesa come ambito problematico e non come teoria esplicativa di una prassi già in atto.

Nella nostra epoca tale riflessione si interroga sui molteplici aspetti che compongono l'esperienza musicale ed è un'esigenza dettata anche dalle domande poste, in un primo momento, dalla rottura con il linguaggio tonale della tradizione nell'esperienza della dodecafonia di Schönberg, che voleva collocarsi comunque in una prospettiva di continuità rispetto al passato in certi aspetti, come ad esempio nelle forme musicali e successivamente nella *tabula rasa* invocata dai post-webernisti. Nella prospettiva di Berio, a differenza di quanto accade nel radicalismo post-webernista, un dialogo con il passato è possibile e anzi è condizione fondamentale affinché una teoria e un'opera musicale risultino davvero significative e feconde per l'apertura a orizzonti futuri. Le esperienze novecentesche hanno consentito il nascere di una grande pluralità di teorie e di pratiche musicali e uno dei meriti della radicalità con cui si sottolineava l'esigenza di esperienze musicali autonome da quelle del passato, è forse proprio di avere mostrato come altri modi di pensare e di fare musica fossero effettivamente possibili.

Ciò che caratterizza il contesto musicale della nostra epoca si è detto essere il pluralismo delle esperienze che lo compongono, così come il pensiero musicale di Boezio era circondato da pratiche musicali che ancora non si erano del tutto stabilizzate e anzi la riflessione teorica costituiva un momento fondamentale per indicare la direzione del loro sviluppo nell'ambito della cristianità, ne deriva così *la necessità di inquadrare la musica nel contesto delle conoscenze scientifiche*³. Questo consente a Boezio di elaborare una teoria che non si colloca all'interno di prassi già in atto, ma che piuttosto le precede e tale carattere è il punto di contatto tra le riflessioni di Berio e di Boezio. Tuttavia, per quanto entrambe siano autonome da prassi effettive, le loro posizioni divergono in un punto che risulta fondamentale per comprendere la proposta di Berio. Considerato in se stesso, il pensiero di Boezio risulta essere *totalizzante* dal punto di vista teorico, come lo è il sistema tonale sul piano empirico; Boezio

infatti pensa la musica come uno strumento di conoscenza in quanto i rapporti numerici da essa studiati sono gli stessi coi quali è stato formato l'universo, per cui conoscere l'armonia significa comprendere la legalità del mondo e in questo modo la musica intesa come scienza perde ogni connotazione sensibile. Secondo Berio la nostra contemporaneità è caratterizzata dalla *fortunata assenza di un pensiero teorico totalizzante (tonalizzante, potrei dire)*⁴ ed è proprio in questa prospettiva che si apre la possibilità di percorrere le ampie distanze che separano pensieri ed epoche così diverse.

Per mettere meglio in luce l'importanza che nel discorso di Berio assume il concetto di *riflessione* ci si può soffermare sull'idea di *teatro musicale* tratteggiata nel capitolo 5 di *Un ricordo al futuro*. Anche qui, come accade con il rifiuto del linguaggio tonale e delle sue forme, viene ribadita l'esigenza di liberarsi dalle forme tradizionali, in questo caso del teatro d'opera, e viene invece proposto di lavorare con i loro frammenti *pieni di memorie* così da *inventare un rapporto temporale aperto tra quello che si vede e quello che si ascolta*⁵. Se nel teatro d'opera si aveva un nesso diretto tra la dimensione musicale e quella scenica, ciò non accade più nel teatro musicale beriano dove tale nesso viene profondamente messo in questione. Nell'esperienza di teatro musicale di *La storia vera*, la *Seconda parte* riflette sulla *Prima* suggerendo, attraverso l'azione critica, che *dietro una storia vera ce n'è sempre un'altra più vera ancora*⁶. Mentre nella *Prima parte* vengono rappresentati personaggi del teatro d'opera nella loro stilizzazione e mancanza di tratti psicologici, la *Seconda pensa alla Prima parte* diventando una sua parodia.

Il teatro musicale non conclude, è un'opera che pone domande producendo pensiero e per questo motivo non si preclude nuovi percorsi a causa dei presupposti paralizzanti di una teoria totalizzante o dell'atteggiamento ingenuo di adesione agli stilemi della tradizione, ma suggerisce altre vie aprendosi al futuro. Ancora una volta un dialogo critico con il passato, non finalizzato alla sua conoscenza oggettiva, indica nuovi orizzonti e da questo punto di vista sembra importante notare come il riferimento alla teoria di Boezio suggerisca proprio il pericolo in cui può incorrere un pensiero che si pone oltre il dato empirico e in tal modo pretenda di esaurire ogni suo significato in

una conoscenza totalizzante. Se, da una parte, Boezio ha avuto il merito di riflettere sulla musica e non pensare a essa come diretta espressione di una prassi, d'altra parte ne ha dato un'interpretazione metafisica che, in quanto *strumento logico universale*, la collocherebbe sul piano delle idee così come su quello empirico si pone il sistema tonale, accettato acriticamente quasi fosse un dato di natura dove grammatica, sintassi e forme tonali *sono state teorizzate e formalizzate post factum, dopo l'esperienza*⁷.

*Per il musicista la scienza musicale era simile alla conoscenza della natura; il compositore trasformava i contenuti speculativi di quella scienza spontaneamente, in naturalità: produceva musica in un alveo teorico senza metterlo in questione.*⁸

Nell'idea di teatro musicale che *non necessariamente produce azione, ma, piuttosto, pensiero*⁹, si sottolinea ancora di più il suo carattere convenzionale che sembrerebbe essere stato dimenticato dal teatro d'opera della tradizione che voleva invece proporre una rappresentazione che imitasse il reale o da esso cercasse di evadere. Gli elementi con cui Berio dà origine al suo teatro musicale sono non oggetti reali, ma gli stessi ingredienti che componevano l'esperienza operistica del passato e, mediante la loro frantumazione e lo *smembramento* delle convenzioni sceniche, la loro parodia rinnova il teatro musicale. Il compositore contemporaneo non opera più in un dato di natura, ma è consapevole del divenire storico e delle innumerevoli e mutevoli maschere che il tempo pone davanti agli spettatori della sua rappresentazione.

Dopo aver cercato di chiarire cosa Berio intendesse per *ricordo al futuro* mediante il concetto, a mio avviso fondamentale, di *riflessione*, credo sia importante mettere in luce in che modo e in quale senso un'opera musicale sia da considerare *aperta al futuro*. Nel saggio cui sopra si faceva cenno – *Severino Boezio e Luciano Berio* di M. Ophälders – viene messa in risalto l'implicazione etico-politica del pensiero musicale di Berio, ma può essere utile percorrere anche altri sentieri per guardare questo aspetto fondamentale da una diversa prospettiva.

2. Musica come *scientia sermocinalis*

Nelle *Lezioni americane*, Berio sembra delineare un'attenta metodologia speculativa che guida la sua attività compositiva e a questo scopo emerge l'importanza delle implicazioni linguistiche e semantiche nella musica. L'aspetto fondamentale del concetto di riflessione sulla musica, su cui ci si è soffermati sopra, già lasciava intendere come il compositore contemporaneo non possa più operare su confortevoli *res* naturali, non possa più pretendere di dire in modo compiuto il reale perché si è resa palese l'assenza di una qualsiasi giustificazione naturalistica sia della legittimità del linguaggio tonale sia del nesso necessario tra la musica, le convenzioni sceniche e la realtà che si vuole imitare. Nella esigenza di una musica *che si interroga, ci interroga e ci invita a una costruttiva revisione*¹⁰, la ricerca si è spostata nell'ambito più instabile delle *voces*, i cui incessanti rimandi sviano dalle cose che vogliono significare ridisegnando, forse con tratti più umani, le scene della storia assieme ai suoi labirinti e ai suoi giochi di specchi.

L'autonomia del discorso musicale da qualsiasi presupposto metafisico e l'affermazione del suo carattere convenzionale pone il problema di stabilire criteri semantici per il nuovo linguaggio, aprendo alla possibilità di nuove e diverse grammatiche, logiche e, si potrebbe pensare, retoriche. Nella consapevolezza dell'innunerevole quantità di linguaggi possibili, la riflessione di Berio si interroga su quali percorsi musicali risultino significativi e aperti a *significazioni* ulteriori¹¹. Da questo punto di vista, del tentativo cioè di collocare il discorso musicale nell'ambito specifico del linguaggio consapevole della propria convenzionalità e storicità e del bisogno di garantirne il valore semantico, sembra possibile proporre un'analogia con la logica di Abelardo, con l'idea e le implicazioni della *scientia sermocinalis*.

In Berio vi è sempre un raffronto tra il mondo pluristratificato della contemporaneità e le esperienze musicali del passato che, malgrado gli inevitabili conflitti, è volto a un'azione costruttiva. Anche l'opposizione adorniana¹² fra il tradizionalismo di Stravinsky, che con il suo oggettivismo neoclassico si renderebbe incapace di una comprensione e di una critica sociale, e l'innovazione rappresentata

invece da Schönberg, la cui espressività è volta a mostrare negativamente le contraddizioni del reale, è indice di una complementarità che risiede nel simile, ma non medesimo, rapporto con il passato¹³. Si potrebbe osservare come il *sottaciuto* neo-classicismo di Schönberg si possa riscontrare nella sua idea di dodecaфония come metodo e non come linguaggio universale da sostituire a quello tonale; la dodecaфония risulta quindi capace di adottare forme che appartengono alla tradizione, come accade ad esempio nelle *Variazioni per orchestra* op.31, nelle quali la variazione soprattutto degli aspetti ritmico-melodici è la forma del nuovo linguaggio dodecafonico. La dodecaфония ha dunque la duplice caratteristica della tradizione e dell'innovazione: da una parte è in continuità con il passato in quanto capace di ricreare le grandi forme della tradizione musicale, mentre dall'altra è il criterio che organizza e garantisce unitarietà al materiale musicale.

Lo stesso Stravinsky si pone, nei confronti del passato, secondo un atteggiamento di dialogo; attraverso lo straniamento dei frammenti di stili ed elementi delle eredità musicali, le cui funzioni sono *ridotte all'essenziale, a puro gesto, a simbolo delle loro espressioni*¹⁴, ripropone il materiale che proviene dalla tradizione sotto una diversa luce evitando inutili culti d'antiquariato. Nell'ordine di un simile dialogo con il passato l'opera musicale *non subisce la storia ma la racconta in modi diversi*¹⁵ tracciando quei percorsi di continuità per così dire illusoria dove il divenire musicale non segue leggi lineari, cronologiche, ma piuttosto viene ordinato in maniera sempre diversa per mettere di volta in volta in risalto gli aspetti dell'essere che più interessa svelare.

A questo proposito risulta chiarificatrice la nozione di *trascrizione* come traduzione della musica o del pensiero in altra musica o in altro pensiero e quella di *commento* che a essa si associa. Le esperienze musicali si sono sempre confrontate con la tecnica della trascrizione; ne sono esempi, tra gli altri, quella dei canti gregoriani nella notazione alfabetica guidoniana o quella delle tradizioni orali popolari in Bartók. In esse il materiale di partenza viene assimilato e trasformato: se nel primo caso vengono poste le basi di una divisione dello spazio sonoro che sarà fondamentale per lo sviluppo delle polifonie organali, nel

secondo il materiale proveniente dalle tradizioni popolari viene rivisitato e integrato nel linguaggio colto causando il suo stesso rinnovamento. La trascrizione non implica solo l'interpretazione e la trasformazione dell'oggetto originario, ma è anche uno *strumento per commentare e assimilare elementi ed esperienze del passato e di altri luoghi*¹⁶.

Nell'intenzione di delineare un'*arte che commenta costantemente le radici del proprio divenire*¹⁷, Berio si riferisce alla orchestrazione di Webern del *Ricercare a sei voci* dalla *Musikalisches Opfer* di Bach, per esemplificare come la trascrizione diventi una *forma di analisi*. Nell'orchestrazione weberniana le linee melodiche del *Ricercare* bachiano sono frammentate e così affidate, secondo criteri di qualità del colore timbrico, alle diverse voci degli strumenti; il procedimento diventa quindi un modo di assimilazione di un dato dell'eredità musicale e nello stesso tempo della sua trasformazione che ne reinventa il senso e *ci permette di ritrovare sempre di nuovo un ricordo al futuro*¹⁸. In questa prospettiva di incessante interrogazione e rielaborazione del materiale del passato che caratterizza la creazione musicale, la storia della musica appare popolata da *Testi* che non possono essere indagati ricercandone il valore oggettivo, ma devono essere costantemente interrogati, commentati, sono *Testi in attesa di essere interpretati* ed è proprio in questa attesa del Testo originario che l'opera musicale è aperta a *significazioni ulteriori*, come del resto testimonia la stessa orchestrazione di Webern, dove la musica di Bach acquisisce nuove suggestioni che prima non sarebbero potute essere udite. In questa prospettiva la storia della musica può perdere le sembianze di un *immenso edificio* per assumere quelle di un teatro in continuo movimento dove le vecchie stanze *dell'Ars Nova, del Barocco, di Schubert, di Mahler, della Scuola di Vienna, di Stravinsky, degli anni di Darmstadt* diventano il Testo delle scene che sempre nuovamente vengono interpretate e trasformate da attori, nel nostro caso da compositori ed esecutori, che vogliono dialogare con gli spettatori attuali.

Ci si può accostare al pensiero di Abelardo proprio dal punto di vista di questo peculiare rapporto con la tradizione e tramite la stessa nozione di commento che è emersa dalle ultime considerazioni.

Tenendo presente l'interpretazione dell'opera logica di Abelardo proposta da M. Dal Pra nella sua *Introduzione agli Scritti di logica*¹⁹, si può osservare come la riflessione del filosofo palatino sia strettamente connessa al tipo di rapporto che egli intrattiene con i testi della tradizione. A un primo periodo, quello delle glosse letterali, in cui i commenti rimangono molto aderenti ai testi della tradizione che risale a Boezio, dove peraltro è riscontrabile già il nucleo teorico di fondo del contributo personale del Maestro Palatino, ne seguono altri nei quali l'esposizione e il pensiero si rendono progressivamente più autonomi dai testi della tradizione, attuando così quella costruttiva *revisione* e trasformazione del dato originario di cui parla Berio a proposito del fecondo dialogo con il passato e ponendo in questo modo nuove basi che risulteranno importanti per le indagini logiche dei secoli XIII e XIV²⁰.

Avvicinandoci al cuore della questione, si può fare riferimento all'emergere del nucleo di fondo del pensiero logico abelardiano nel commento alla *Isagoge* di Porfirio, appartenente al gruppo delle quattro glosse letterali. Fin dai suoi primi commenti Abelardo ribadisce l'autonomia della logica da implicazioni metafisiche e teologiche, precisando che la propria indagine si svolge sul piano delle *voces*, ossia nell'ambito linguistico che differisce dal mondo della realtà le cui essenze sono invece indagate dalla metafisica. Perciò interpreta Porfirio escludendo ogni implicazione ontologica e determinando in questo modo i confini della scienza logica: la struttura di predicazione di genere, specie, individuo e i due estremi del genere generalissimo e della specie specialissima non si riferiscono ad essenze reali ma sono strutture dei *nomina*²¹.

Riferendosi ai concetti di trascrizione e di commento in Berio, si può osservare come nella genesi della riflessione logica abelardiana il commento dei testi delle *auctoritates* sia uno strumento importante di assimilazione e di trasformazione del pensiero originario, per la sua elaborazione e per il progressivo rendersi autonomo del proprio pensiero. Come in Berio la storia della musica è popolata da *Testi* gravidi di potenzialità semantiche che attendono di essere esplicate in epoche successive, così nel commentare i testi delle *auctoritates* Abelardo non vi si rapporta come se si trattasse di modelli da

riprodurre fedelmente e tramandare identici, ma ne propone una rilettura nel segno di una vera e propria interpretazione tra le infinite interpretazioni che il *Testo* attende dalla storia. Così nelle glosse letterali Abelardo sembra assimilare il contenuto tramandatogli dalla tradizione e, come nel caso del commento alla *Isagoge*, trasforma il pensiero originario spostando gli accenti del problema dei predicabili dalle possibili implicazioni metafisiche al piano del discorso. Come osserva Dal Pra, gli studi di logica intrapresi nelle indagini filosofiche nel corso del XII secolo favorirono una progressiva indipendenza dalla verità assoluta del dato rivelato che poteva costituire una limitazione per l'indagine filosofica, proponendo invece una indagine autonoma sulle strutture della conoscenza resa possibile da un nuovo atteggiamento nei confronti dei testi della tradizione.

Proprio perché la ricerca logica di Abelardo si colloca sul piano del discorso, come *scientia sermocinalis* volta a stabilire le regole certe della verità o falsità del discorso, si può accostare la prospettiva abelardiana al pensiero di Berio, nella sua costante esigenza di sottolineare come il linguaggio musicale debba considerarsi sciolto da determinazioni assolute, a differenza di quanto accade nell'ambito del sistema tonale le cui leggi limitano l'intenzione e l'azione creativa del compositore, e come esso si sviluppi invece su un piano convenzionale dove l'intenzione e l'azione del compositore sono libere di svilupparsi in base a criteri interni non più dettati dalle ragioni della *sequenza lineare e irreversibile del tempo storico*²². Anche l'indagine del compositore contemporaneo è indirizzata alla ricerca di criteri formali che consentano l'organizzazione del materiale musicale nella prospettiva di dare vita a un discorso significativo e in qualche modo volto a una proposta di verità.

Oggi un linguaggio musicale che pretendesse di essere universale non avrebbe più la capacità di essere significativo e sarebbe forse solamente un oggetto di consumo. Le tragiche vicende storiche che hanno colpito la prima metà del Novecento hanno mostrato ai compositori di quel tempo come il linguaggio tonale non fosse in grado di esprimere le lacerazioni che stavano subendo le coscienze individuali e tutte le relazioni umane. Alcune esperienze avevano preannunciato la definitiva rottura con il linguaggio della tradizione,

come ad esempio i disegni cromatici iniziali del *Tristan und Isolde* di Wagner, che nella loro continua sospensione di soluzioni armoniche minano la tonalità, e la *Nona Sinfonia* di Mahler, il cui finale vede per così dire il dilatarsi del tessuto tonale. La teorizzazione del sistema dodecafonico rappresenta successivamente l'intima esigenza di un linguaggio espressivo, significativo, capace di rendere conto delle fratture dell'uomo moderno e in grado di essere nello stesso tempo riflessione critica sul reale: questo è il nuovo compito cui è chiamata la musica.

Nel momento in cui si problematizza l'ambito del linguaggio, che diviene oggetto autonomo di ricerca e perde la propria giustificazione naturalistica, sorge la questione di come garantire la sua capacità significativa. Per quanto riguarda l'ambito musicale, sembrano potersi distinguere due livelli di significazione musicale che possono essere accostati proprio all'indagine terministica e proposizionale caratteristica della logica abelardiana²³. A proposito del significato delle *voces* Abelardo distingue la *nominatio* dalla *significatio* vera e propria; un termine per essere significativo deve trarre la sua legittimazione da una certa struttura della realtà che motiva l'invenzione della *vox*; questa *significatio rerum* o *nominatio* è però di secondaria importanza nelle funzioni di un termine, dal momento che lo scopo per il quale il nome è stato imposto è di essere significativo, ossia di comunicare *intellectus*. La capacità del termine di generare un concetto, e il fatto che questa sia la funzione primaria di una *vox*, è di fondamentale importanza in quanto garantisce la sua indipendenza dal piano della realtà, collocando la scienza logica sul piano del linguaggio. Il termine *phoenix* viene quindi considerato non secondo la *significatio rerum*, secondo cioè il motivo per il quale è stato imposto, ma secondo il significato vero e proprio: in quanto termine indagato dalla scienza logica, *phoenix* indica un concetto non una *res* e quindi va considerato come specie.

Il passaggio dall'ambito della realtà a quello del significato del concetto garantisce che i termini sui quali la logica indaga siano considerati nella loro univocità, mentre, se fossero presi in esame secondo il loro significato reale sarebbero soggetti alle interpretazioni soggettive e temporanee che si danno nei riferimenti alle cose che di

volta in volta sono chiamati a significare; in tal modo l'indagine logica non sarebbe in grado di svolgere il proprio compito di garantire alla verità del discorso criteri certi, non mutevoli soggettivamente o psicologicamente come accade invece nell'ambito di un discorso retorico o interiore.

Un passo del primo capitolo di *Un ricordo al futuro*, sembra scoraggiare il tentativo di accostare il problema del significato musicale alle riflessioni sul linguaggio. Berio osserva come *il segno linguistico non sia traducibile in termini musicali*²⁴ in quanto la musica tende sempre a *evadere il discorso*, poiché in musica non si può dare un significato univoco come invece accade nel linguaggio parlato o scritto, grazie alla sua convenzionalità. Tuttavia, nonostante l'apparente inconciliabilità delle due posizioni, il tentativo di chiarire come si possa intendere tale *equivoco semiologico* può, in qualche misura, essere aiutato dall'accostamento al pensiero logico abelardiano. Il pensiero di Abelardo sembra proprio andare nella direzione della ricerca di criteri certi capaci di permettere una scienza del discorso, evitando quindi l'equivocazione semiologica caratteristica del significato, quando venga considerato nel suo riferimento reale e non convenzionale; tuttavia occorre insistere sulle linee di fondo del suo pensiero che portano alla rottura del rapporto diretto tra logica e realtà, recuperato in maniera per così dire riflessa, cioè mediante lo stesso linguaggio.

Si possono quindi individuare in Abelardo come in Berio due momenti distinti e complementari e cioè, da una parte, si procede alla determinazione dell'autonomia del linguaggio dalla realtà, da riferimenti immediati empirici o metafisici e, una volta che si è determinato l'ambito e i limiti che competono alla ricerca della logica e della composizione musicale, si cerca un tipo di nesso con il reale che non oltrepassi il campo d'indagine stabilito. Berio considera come certe esperienze abbiano operato nell'ambito della liberazione del pensiero musicale dai risultati empirici; ad esempio in Webern avviene una radicalizzazione delle tecniche seriali nel senso di un maggiore formalismo: esse si applicano non solo alle altezze del suono, ma anche a tutti i parametri dello spazio sonoro come l'intensità e il timbro. L'insegnamento weberniano ha aperto a nuove

possibilità musicalmente significative, spostando l'attenzione compositiva dalla linearità dello sviluppo del discorso tematico alla spazialità sonora e all'importanza dei singoli suoni nella qualità timbrica. D'altra parte però ha ispirato anche le esperienze postweberniste il cui progetto, caratterizzato secondo Berio dall'

*eccesso di ordine formale estraniato, è stato presto neutralizzato dalla impossibilità obiettiva di articolare strutture significative e di far convergere in esso un ampio tessuto di significazioni ulteriori.*²⁵

La domanda sul significato, dopo che si è stabilito come esso non possa essere immediatamente legato alle *res* per non correre il rischio di cadere in un eccessivo formalismo, deve trovare una risposta che sappia mediare tra il modo di comporre strutturale e quello empirico. Da questo punto di vista risulta utile accostarsi alle riflessioni abelardiane sul significato dei termini universali. L'indagine si svolge ancora una volta nell'ambito del discorso in quanto, stando alla definizione aristotelica di universale come *ciò che si predica di molti*, emerge come solo l'universale considerato come *sermo*, ossia come voce significativa, possa essere predicato. L'universale non può quindi essere né una *res* sussistente in sé, unica e identica per tutti gli individui, cosa che porterebbe alla presenza simultanea di contraddittori nello stesso genere, ma neanche una mera *vox* ossia la semplice parola emessa fisicamente priva di qualsiasi significato.

Si può richiamare il punto di vista beriano che, pur riconoscendo l'esigenza da parte del linguaggio musicale di una certa indipendenza da presupposti metafisici o dai dati empirici che ne predeterminerebbero le leggi, considera anche che

le matrici strutturali di un discorso musicale devono dialogare con le matrici concrete e acustiche della sua articolazione: con le voci che cantano e gli strumenti che suonano.

Così si potrebbe dire che l'universale non significa direttamente una *res*, ma, consapevole della sua caratteristica convenzionale, che trova il fondamento e la legittimazione nella struttura del reale, in uno *status*

communis, un modo di essere delle realtà individuali colto come comune. Il compositore si interroga quindi sugli elementi, ad esempio strumenti e voci, che andranno a costituire la sua opera, riflette su essi, sulla loro sedimentazione storica. Il pensiero cioè *deve diventare consapevole contenitore dello strumento col suo concreto fardello di storia*²⁶. In questo modo si potrebbe dire che tutti i materiali coi quali si trova a operare il compositore non sono mere *voces* prive di significato, ma affinché il discorso musicale possa davvero essere significativo è necessario dialogare con questi materiali, considerandoli come *voces-sermones*, voci significative in quanto cariche di memoria che nella nuova opera verrà trasformata.

Non è quindi inconciliabile l'opposizione tra il musicista empirico e il musicista sistematico, infatti *in un percorso musicale significativo, le eventuali separazioni diventano formazioni di senso non riducibili a mero funzionamento*²⁷. In questo senso si può quindi intendere l'*equivoco semiologico*: la continua tendenza del discorso musicale a *significazioni ulteriori* è dovuta al fatto che il suo materiale di partenza è già carico di *ingombrante eredità* che deve essere nuovamente formata, o interpretata, dal compositore perché acquisti il suo valore semantico per il presente e, come nella nuova forma il materiale di partenza non ha esaurito tutte le proprie potenzialità semantiche, così la nuova opera non è riducibile a un significato univoco.

Viene da chiedersi a questo punto con quali criteri organizzativi il compositore debba operare sugli elementi musicali per la creazione di un'opera significativa. Si può nuovamente interrogare Abelardo, questa volta a proposito del modo in cui le proposizioni significano. Nel ribadire la convenzionalità della proposizione, Abelardo insiste sulla necessità di una corretta *constructio*. Tuttavia, a differenza della disciplina della grammatica che si occupa solo della correttezza della disposizione dei termini, nella logica – *scientia sermocinalis* – la domanda riguarda il significato. Il valore di un enunciato sta nella sua proposta di verità o falsità, individuabile solamente nel *dictum*, che non significa direttamente le cose e che infatti perdura anche nel caso della loro distruzione. Se il *dictum* è una *non-res*, non è neppure un atto mentale, un *intellectus* che sarebbe incapace di garantire il nesso

necessario del discorso con la realtà, naturalmente non con la realtà attuale, ma piuttosto con uno *status*, con un modo di essere delle cose. Il nesso con la realtà viene quindi a definirsi nell'ambito formale della logica, in cui la proposizione assume la sua proposta di verità distinguendosi dalla immediata verificabilità nel reale²⁸.

Un movimento analogo si può riscontrare anche in Berio quando considera come sia importante, affinché un'opera risulti musicalmente significativa, che l'organizzazione del materiale musicale non si fermi a criteri puramente concettuali, formali, ma da una parte tenga costantemente presente la sedimentazione storica degli elementi con cui opera e d'altro lato non astragga l'opera dalla sua determinazione concreta, dalla dimensione sonora oggetto di percezione. Il pensiero musicale non può ignorare la concretezza empirica dell'opera musicale. Il medesimo movimento si ripropone nel momento in cui il compositore compie l'analisi di un'opera e dei suoi elementi: pur nel procedere con criteri concettuali, deve essere consapevole che la sua considerazione implica sempre la propria prospettiva, la propria poetica. Come osserva Berio, il compositore

*non avrà bisogno di scegliere e specificare le categorie e i criteri analitici che intende adottare e seguire, perché si tratterà in ogni caso di autoanalisi: egli proietterà inevitabilmente se stesso e la propria poetica nell'analisi di un'opera.*²⁹

In questo modo l'analisi considera l'opera al di là della *cronologia evolutiva* che le ha dato origine e tende a collocarla in una dimensione di *a-temporalità*, proponendo l'idea musicale del compositore e i nuovi percorsi che egli crea nel dialogo con le opere del passato. Non si può pretendere di analizzare l'opera di un autore pensando di coglierla proprio nel modo in cui è stata concepita dall'autore, come del resto non si può credere di possedere criteri oggettivi di organizzazione musicale. Un eccessivo formalismo, come nel caso della formulazione matematica dei criteri di organizzazione, diviene un'astrazione e perde le sue potenzialità semantiche dimenticando così la dimensione concreta della musica e la storicità dei suoi elementi: un tale procedere diviene *mero funzionamento*. In questo senso si può

dire che la proposta di verità di un'opera musicale si coglie nel momento in cui il compositore è consapevole anche delle dimensioni storiche ed empiriche che caratterizzano la musica. Il significato di un discorso musicale non si trova nei singoli elementi, non consiste nell'*intellectus* dei termini o nel loro riferimento immediato alla realtà. D'altra parte neppure è un criterio di organizzazione degli elementi musicali scisso completamente da qualsiasi nesso empirico.

Come osserva Berio, una poetica, ossia

*un rapporto diversificato, mobile e consapevolmente originale col fare musicale, è sempre qualcosa di diverso dai suoi aspetti analizzabili, un po' come una forma che finisce sempre per essere qualcosa di più e di diverso dalla somma delle sue parti.*³⁰

Una poetica non si può ridurre alla coerenza della sua *constructio*, ovvero ai criteri formali che ordinano gli elementi musicali, quelli che, secondo Abelardo, sono oggetto non della logica, ma della grammatica. Essa invece deve essere esaminata con la consapevolezza della importanza della disposizione dei termini al fine del valore semantico, tenendo presente il fatto che esso non si dà per natura ma è una costruzione umana che tuttavia cerca di intrattenere un dialogo con l'aspetto empirico, si potrebbe dire *reale*, della musica. Occorre però ricordare sempre che il rapporto con il reale non è immediato, cioè che il dato empirico non viene assunto acriticamente, ma il nesso con la realtà si colloca piuttosto nell'ambito del discorso all'interno dei criteri che lo regolano e che, nel caso dell'opera musicale, si trovano nello stesso pensiero musicale del compositore. Si tratta di un rapporto mediato, critico, che sa adoperare le caratteristiche empiriche delle voci e degli strumenti o dei materiali musicali preesistenti, come nel caso dei canti popolari delle *Folk Songs*, riorganizzandoli e trasformandoli secondo un pensiero musicale volto alla *formazione di senso*, a una proposta di verità.

Tenendo conto della *scientia sermocinalis* intesa come ricerca di criteri certi per garantire il valore di verità di un discorso, può essere utile riflettere sul valore di proposta di verità che caratterizza la *oratio perfecta*. Essa deriva dalla sua natura formale e non da una

corrispondenza con la realtà; indipendentemente dalla verità delle premesse, il sillogismo risulta valido quando da esse segue necessariamente la conclusione. Anche da questo punto di vista si ripresenta tuttavia l'esigenza del riferimento alla struttura della realtà come garanzia della verità della *oratio*, sicché essa può essere perfetta, con riferimento al suo aspetto formale, ma falsa dal punto di vista del riferimento al reale. Per sottolineare l'ambito specifico della logica e ridimensionare in tal modo le implicazioni metafisiche presenti in vari tentativi abelardiani di garantire fondamento e legittimità al valore di verità indagato dalla logica, si può citare un passo del commento al *De differentiis topicis* di Boezio nel quale il Maestro Palatino, dopo aver specificato come siano *voces* sia la stessa *argumentatio* che i suoi elementi, osserva

Che chiunque infatti contemplando dentro di sé venga disponendo mentalmente gli argomenti coi quali rendersi certo di qualche cosa, è un fatto che non riguarda specificamente la scienza logica la quale è ratio disserendi, più di quanto non riguardi le altre scienze. Per contro il contesto stesso delle proposizioni che viene recato a prova di una qualche proposizione, questo sì che appartiene esclusivamente alla ratio della logica, giacché il ragionare, cioè il disserire e argomentare, non sono fatti che si compiono nell'intimo della conoscenza, ma fatti che si svolgono nella collettività della disputatio.³¹

Da queste righe emerge con gran forza che l'indagine logica, in quanto scienza del discorso vero o falso, non solo si colloca nell'ambito vocale distinto da quello reale o concettuale, ma ha come riferimento fondamentale il contesto della disputa, la dimensione collettiva nella quale si svolge una *oratio*, condizione essenziale affinché si possa parlare di una proposta di verità del discorso. Tale proposta non viene dunque considerata nel suo valore di verità assoluta, che richiederebbe un dato già posto a cui il pensiero deve aderire, ma si trova nel contesto della *disputatio*, viene per così dire definita *in fieri*, nel corso stesso del confronto, per cui il riferimento a una eventuale struttura del reale va considerato un criterio delineato da

tutti i partecipanti della *disputatio* e volto al futuro, più che un dato appartenente al passato.

Da questo punto di vista è interessante la somiglianza tra i caratteri del valore di verità proposto da Abelardo e l'idea di *ricordo al futuro* che emerge nelle pagine di Berio dedicate al teatro musicale. Ricollegandosi alle considerazioni sviluppate in precedenza a questo proposito, si può osservare come in Berio il materiale dell'eredità musicale divenuto frammento, trasformato e integrato nella nuova opera, si traduca nella stessa parodia, ponendo le basi per quel modo caratteristico di produrre pensiero da parte del teatro musicale. Risulta chiarificatore il motivo del riferimento ai ricordi rivolti al futuro, se si interpreta la dimensione futura come proposta di una verità che si realizza nella collettività, sottolineando in tal modo l'esigenza musicale di avere per così dire una vita pubblica. Ogni esperienza musicale si apre al proprio valore di verità nel momento in cui, in una esecuzione o in una rappresentazione teatrale, si rivolge a un pubblico.

Nel corso della storia la musica ha conosciuto diversi modi di realizzare il rapporto con il pubblico che hanno espresso anche modi differenti di riconoscimento sociale e culturale. Oggi il rapporto risulta molto più complesso, anche a causa del fatto che è divenuto più problematico l'atteggiamento nei confronti della musica contemporanea e della sua possibilità comunicativa. A dettare questa interrogazione del significato musicale è stata l'urgenza impellente di un impegno per il comune che, senza scendere a patti con un sistema che riduce l'ascoltatore a mero consumatore, si pone sul piano di una denuncia della realtà per un mondo migliore. Ne è derivata anche una frattura tra la musica nuova e il pubblico, dovuta alla novità del linguaggio musicale e alla non comprensione che esso è essenzialmente legato alla denuncia del reale volta a *mettere alla prova quei famigerati e mercantili orizzonti di attesa*³² che appartengono al bagaglio di ascolto musicale comune e che tramite il confronto critico con il reale ha permesso di vedere in via costruttiva una proposta di verità per il futuro. Per un'opera musicale è quindi di estrema importanza il fatto di nascere non solo da un pensiero che riflette sulle proprie origini, con l'esigenza di comprendere il presente, ma anche il suo concretarsi nella collettività, in un dialogo che

comporta anche inevitabili conflitti. Un dialogo, si potrebbe dire, a fin di bene, persuasivo, come la dialettica socratica volta a curare le anime.

3. Per un'azione innovatrice

In conclusione è opportuno riflettere su quali siano le conseguenze, nel campo della prassi, di un'idea del comporre quale è venuta a delinearsi nel corso delle nostre considerazioni. Occorre innanzi tutto sottolineare l'impostazione metodologica di fondo che caratterizza tanto il pensiero musicale di Berio quanto il pensiero logico di Abelardo e che si potrebbe definire *filologia immaginaria* con riferimento all'espressione usata dallo stesso Berio per definire il modo con cui ha operato sui canti popolari dei *Folk Songs*. I *Folk Songs* comprendono canti popolari di diversa origine che vengono trascritti e reinterpretati per voce e strumenti sulla base di una rigorosa filologia immaginaria dove

*Il discorso strumentale ha la funzione di suggerire e di commentare quelle che mi sono parse le radici espressive, cioè culturali, di ogni canzone. Queste radici non hanno solo a che fare con le origini delle canzoni stesse, ma anche con la storia degli usi che ne sono stati fatti quando non si è voluto distruggerne e manipolarne il senso.*³³

Un discorso musicale di questo tipo intende porsi come un'indagine critica di un materiale originario, come possono essere, oltre agli elementi provenienti dalla tradizione, anche gli strumenti con la loro sedimentazione storica, le tecniche compositive e le teorie musicali. Tuttavia una simile indagine critica si propone non di giungere alla piena comprensione del dato originario, a una pretesa oggettività, ma di entrare in un fecondo dialogo con esso che contempi anche la possibilità di una sua *manipolazione* e *distruzione*, per rendere il discorso musicale significativo per la contemporaneità e capace di suggerire anche percorsi alternativi.

Nel pensiero di Berio come in quello di Abelardo si osserva una medesima torsione dello sguardo che, da un punto di vista metafisico o immanentistico, in cui si afferma in modo conclusivo o la necessità di un criterio trascendente cui la realtà deve aderire, oppure l'esistenza *in re* di tale criterio, si volge a definire una dimensione propriamente umana. Nell'aderire a una tale torsione si riscontra non più la pretesa di dire l'univocità dell'essere, ma la più umana considerazione dei propri limiti e del fatto che l'indagine ha luogo all'interno dello stesso soggetto della ricerca. In Berio abbiamo visto svolgersi questa considerazione anzitutto nella consapevolezza che il discorso musicale può davvero essere significativo solo una volta che si è ammessa l'autonomia dei suoi criteri rispetto a linguaggi che si pretendono universali.

Inoltre si può parlare di filologia immaginaria anche nell'ambito del dialogo con il passato, nella prospettiva di un discorso musicale significativo i cui

*diversi livelli interagiscono tra loro ... un po' come il lago di un racconto indiano, che si mette in cerca delle sorgenti che lo alimentano*³⁴

e nella costante esigenza della mediazione fra un approccio empirico, che lavora nella immanenza dell'aspetto concreto della musica, e un approccio sistematico che tende invece a privilegiare la prospettiva concettuale della creatività musicale. La mediazione rappresenta un superamento della metafisica in quanto il processo compositivo ha luogo nella stessa creatività del compositore la cui attenzione è volta, nello stesso tempo, verso l'universale, cioè l'idea su cui riflettere e a cui tendere, e verso le determinazioni empiriche, il mondo con le sue contraddizioni che si vuole denunciare e che si spera di migliorare. Si apre così la possibilità di un pensiero capace di concretarsi nel mondo e di un'azione in grado di agire nella storia.

Nella riflessione di Abelardo si è visto un analogo processo, nel momento in cui, nel commentare i testi della tradizione, si passa dal punto di vista metafisico, che vede un nesso immediato tra il linguaggio e la realtà, ad una considerazione che è consapevole della convenzionalità del linguaggio, che si colloca nella sfera delle *voces*, e

dell'autonomia dei suoi criteri. Un tale mutamento di prospettiva si rende palese quando il discorso umano vuole parlare di una realtà che oltrepassa i confini della sua competenza, come quando è costretto a ricorrere a metafore per esprimere la natura divina. Le parole sono una creazione dell'uomo e hanno avuto origine per significare le cose create; nel momento in cui si pretende di parlare della dimensione divina, si deve riconoscere la distanza che separa l'uomo da Dio.

Una simile frattura tra l'uomo e la possibilità di dire il divino, che si fa anche riflessione sul linguaggio e sulle sue capacità comunicative, è bene espressa nel nostro tempo dal *Moses und Aron* di Schönberg. Il conflitto lacerante vissuto da Mosè si esprime nella sua incapacità di comunicare al popolo ebraico la purezza del pensiero di un Dio unico, invisibile, eterno, non raffigurabile e le immagini evocate nella mediazione della parola di Aronne si allontanano sempre più dalla purezza del pensiero, poiché, come dice Mosè, *la mia idea è impotente nella parola di Aronne!* L'opposizione a una parola che si allontana dall'idea e dalla purezza del pensiero, per cui risulta incapace di comunicare, è espressa in termini musicali con le differenti vocalità dei due personaggi: Aronne, la cui parola tradisce il pensiero, si esprime con un dispiegato canto tenorile, mentre Mosè, con il suo *Sprechgesang*, che unisce l'intonazione del cantato all'emissione parlata, sembra suggerire il silenzio a cui è votato per l'impossibilità di dire l'idea. L'opposizione si fa ancora più lacerante nel momento in cui viene vista come inscindibile complementarità nella voce di Dio udita da Mosè in due differenti modi di emissione, in quella cantata e nello *Sprechgesang*. Per quanto lacerante possa essere la consapevolezza della frattura tra la dimensione umana e quella divina, questo non implica che nel discorso umano non ci possa essere una proposta di verità. Nella consapevolezza dei molteplici volti dell'essere, non si deve rinunciare alla ricerca di un ordine possibile; come mostra l'iscrizione sull'antico monastero di Toledo, si possono percorrere ampie distanze attraverso sentieri inesplorati e la strada non è che quella segnata dallo stesso cammino. Questo è il carattere di una *filologia immaginaria*. Ed è proprio in questo momento che è possibile un'azione innovatrice, un'azione cioè capace di agire nella storia nel suo volgersi al futuro.

La solitudine dell'azione innovatrice è il suo rischio e la sua responsabilità. Essa nasce sul distacco dal dato, sulla rottura dalla deduzione, su un salto qualitativo ... Ed allora conviene non aver paura di quella solitudine in cui l'azione si trova quando tutti i ceppi della deduzione siano sciolti; è con essa che si paga la possibilità di un'apertura verso il valore. Chi vuol salvare la sua azione facendone l'universale concreto in atto, la perderà; mentre chi è disposto a perdere la sua azione in quanto non ne fa strumento di celebrazione del dato, costui la potrà salvare.³⁵

Un'azione innovatrice non può quindi fare riferimento a un dato appartenente al passato in quanto presupposto nella sua deduzione necessaria; l'universale è qui invece *sperato* cioè è direzione alla meta il cui raggiungimento è probabile e grazie alla quale si apre la possibilità del valore dell'azione. Un'azione innovatrice non presuppone l'univocità del senso dell'essere per la quale dovrebbe risultare l'unica azione giustificata: *troppi universali-concreti si danno, convengono e si scontrano nelle contrade del mondo*³⁶. Tuttavia ciò non vuol dire che tutte le azioni abbiano eguale valore o che tutte le azioni siano ugualmente prive di valore; nella consapevolezza che si tratta sempre di un'azione singola nella sua concreta determinazione, il valore è possibile in quanto la volontà si colloca nella separazione dal presente ed è piuttosto rivolta al possibile concretarsi dell'universale. Allo stesso modo si deve essere consapevoli della molteplicità dei linguaggi possibili per esprimere un pensiero in musica, ma non si deve per questo rinunciare a tracciare nuovi percorsi per mostrare la possibilità un altro ordine del mondo. Un discorso musicale, nella sua *ricerca pratica di un senso dell'essere*³⁷ che si concreta nella *collettività della disputatio*, suggerisce la sua verità e nel dialogo che invita al pensiero si rende capace di quell'azione innovatrice che si fa proposta al futuro.

Note

- 1 M. Ophälders, *Severino Boezio e Luciano Berio*, in "Doctor Virtualis" 10, p. 161.
- 2 L. Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di T. Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006.
- 3 C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e medioevo*, Carocci, Roma 2008, p. 69.
- 4 L. Berio, *op.cit.*, pp. 24-25.
- 5 Ivi, p. 88.
- 6 Ivi, p. 87.
- 7 Ivi, p. 20.
- 8 *Ibidem.*
- 9 Cfr. ivi, p. 94.
- 10 Ivi, p. 5.
- 11 Ivi, p. 18.
- 12 T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- 13 L. Berio, *op.cit.*, pp. 58-59.
- 14 Ivi, p. 61.
- 15 Ivi, p. 62.
- 16 Ivi, p. 34.
- 17 Ivi, p. 36.

- 18 Ivi, p. 38.
- 19 M. Dal Pra, *Introduzione*, in Pietro Abelardo, *Scritti di Logica*, a cura di M. Dal Pra, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- 20 Ivi, p. XII.
- 21 Ivi, p. XII.
- 22 L. Berio, *op.cit.*, p. 53.
- 23 Per questo e gli altri riferimenti alla logica di Abelardo, cfr. Mt. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Logica di Abelardo*, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- 24 L. Berio, *op.cit.*, p. 11.
- 25 Ivi, p.18.
- 26 Ivi. p.23.
- 27 Ivi, p. 19.
- 28 Mt. Fumagalli Beonio.Brocchieri, *op.cit.*, p.86.
- 29 L. Berio, *op.cit.*, p. 20.
- 30 Ivi, pp. 100-101.
- 31 M. Dal Pra, *op.cit.*, p. XXXVIII.
- 32 L. Berio, *op.cit.*, p. 90.
- 33 L. Berio, *Presentazione dei Folk Songs*, in P. Petazzi, *Giochi di proiezioni e filologia immaginaria*, in "Symphonia" 56.
- 34 L. Berio. *op.cit.*, p. 14.
- 35 M. Dal Pra, *Deduzione dell'azione e salto qualitativo*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 7 (1952), pp. 300-303.

36 Ivi, p.300

37 Ivi, p. 302.