

Markus Ophälders

Aritmetiche e alchimie di suoni Severino Boezio e Luciano Berio

la memoria custodisce il silenzio
ricordo del futuro la promessa
quale promessa? questa che ora arrivi
a sfiorare col lembo della voce
e ti sfugge come il vento accarezza
il buio nella voce il ricordo
in penombra un ricordo al futuro.
(Italo Calvino, *Un re in ascolto*)

Può destare meraviglia aprire *Un ricordo al futuro*¹ di Luciano Berio che, a buon diritto, può essere considerato il suo testamento poetico, estetico e teorico, e trovarvi quasi all'inizio un esplicito riferimento al *De institutione musica* di Severino Boezio². Tale meraviglia non è dovuta solo al fatto che gli siano dedicate ben due pagine e che lo si ritrovi alla fine del capitolo e in numerose altre parti dello scritto; una tale attenzione, in tutto il libro, non viene riservata né a Joyce né a Stravinskij che, per Berio, costituiscono punti di riferimento costanti e profondi. Il lungo confronto con Boezio deve far riflettere, tanto più che Berio ha sempre nutrito forti riserve e sospetti nei confronti di ogni forma di trattazione teoretica e filosofica della musica. Persino nei confronti della filosofia della musica di Adorno – che pare non aver mai veramente deciso tra Kant e Beethoven, come invece avrebbe dovuto fare secondo il suo maestro Alban Berg – Berio si è sempre opposto all'eccessiva importanza attribuita alla concettualità. Le vie della musica sono potenzialmente infinite, ovvero la musica non è riducibile *more philosophico* a un solo fondamento ma costituisce un *multiversum* pluralistico di forme, stili, tecniche e riflessioni teoriche. Non che Berio rifiuti la teoria, ne sono

testimoni gli innumerevoli scritti sulla musica che ha lasciato, ma è sempre stato convinto – e lo ripete anche in *Un ricordo al futuro* – che l'unico vero commento alla musica possa essere la musica stessa e la sua *Sinfonia*, soprattutto la terza parte, ne è una chiara testimonianza. La nostra meraviglia riguarda piuttosto il riferimento a un pensatore come Boezio il cui approccio alla musica è completamente teoretico e conoscitivo, inserendosi pienamente nella tradizione pitagorico-platonica che per molti versi si oppone ai cosiddetti *pratici*, ovvero a coloro che, anche nel Medioevo, non teorizzavano la musica ma privilegiavano la trattazione di aspetti pratico-esecutivi. Tale contrapposizione tra teorici e pratici si mantiene per quasi due millenni in modo sostanzialmente inalterato fino alle riflessioni sulla musica di Marsilio Ficino e poi all'attività della Camerata de' Bardi, in cui teoria e prassi della musica pongono congiuntamente le basi per la nascita del melodramma.

Per Berio, il *De institutione musica* rappresenta un testo silenzioso e ... uno degli strumenti principali della speculazione filosofica³, in cui secondo Boezio, che ne conia il termine, la musica appartiene al *Quadrivium*, insieme ad aritmetica, geometria e astronomia,

*è governata da numeri ed è quindi armonica. Le leggi dell'universo erano per Boezio, come già per Pitagora prima di lui, di natura essenzialmente musicale ... Boezio concepisce la musica soprattutto come strumento di conoscenza.*⁴

*In quanto strumento logico universale [la musica] informa tutto di sé: quando riflette l'armonia dell'universo è musica mundana, quando esprime l'armonia interiore dell'anima è musica humana, quando è pratica ed emerge dalle voci e dagli strumenti è musica instrumentalis. Secondo Boezio la musica è innanzitutto conoscenza pura; la vera arte dei suoni è la poesia, e quindi è al poeta che spetta il compito di comporre canzoni, di suonarle e cantarle.*⁵

Così Berio riassume la concezione boeziana della musica, da cui si evidenzia il chiaro legame con la tradizione pitagorico-platonica. Persino la concezione della *musica instrumentalis* – con la quale Boezio cerca, come in altri campi di indagine, di giungere a una

sintesi tra il pensiero di Platone e quello di Aristotele – viene subito sottratta al musicista e assegnata al poeta, e quindi a un'arte che, a causa del materiale che usa, è più vicina alla logica. La nostra meraviglia potrebbe ancora permanere se Berio stesso non illuminasse e giustificasse i suoi riferimenti a Boezio. In prima istanza, una motivazione etica. Berio sostiene:

*nonostante la sua speculazione musicale lo porti a lodare Pitagora per aver trattato di musica senza mai far riferimento al senso dell'udito, per Boezio la via più sicura per giungere all'anima passa attraverso l'orecchio ... La musica influenza il comportamento umano ... ed è bene dunque conoscere i suoi elementi costitutivi nonché il suo valore etico.*⁶

Questo riferimento al valore etico della musica, che Boezio riprende nuovamente da Aristotele⁷, per Berio è di fondamentale importanza.

Ma il punto di vicinanza fondamentale per il quale Berio entra in dialogo con il filosofo medievale, evidenziando il problematico intreccio tra attualità e inattualità di Boezio, è di natura teoretica:

*l'eterno quesito del nostro rapporto con il Testo e del rapporto del Testo con noi: un quesito che la musica può affrontare solo attraverso un Testo silenzioso,*⁸

quale è il trattato in questione per Berio, lettore di oggi sempre problematicamente spinto verso il

*tentativo di mettere in relazione dialettica la dimensione pratica e la dimensione concettuale della musica.*⁹

Lo sguardo al passato proviene da un presente che è in cerca di ricordi al futuro. L'attualità del testo di Boezio diventa forte se non ci si limita a considerarlo un *manifesto filosofico sulle funzioni astratte della musica*, come in genere avviene, ma se vi si scopre *un lontano antenato del nostro mondo musicale segmentato*¹⁰. Boezio ricorda a noi contemporanei che occorre

*condurre una speculazione concettuale parallela, e in posizione forse prioritaria rispetto ai dati concreti ed empirici dell'esperienza musicale*¹¹

e lo fa millecinquecento anni prima, nel tentativo di rispondere a un problema di radici più antiche, non risolvibile con una concezione puramente conoscitiva e matematica della musica.

*La proposta teorica di Boezio non formalizzava esperienze già avvenute o una prassi in atto, ma acquisiva invece in anticipo l'esperienza del suono condizionandone la stessa elaborazione e lo stesso sviluppo.*¹²

Al contrario, l'esperienza della musica tonale, al cui centro vive la forma-sonata, è stata resa oggetto di riflessione teoretica e filosofica successivamente alla sua affermazione. Anche in seguito, la teoria nasce come conseguenza di una pratica. Lo stesso Adorno, nei suoi estesi studi su Beethoven, sostiene che comprendere la sua musica significhi comprendere la tonalità¹³ e questa comprensione viene concepita in modo filosofico e concettuale. Boezio invece sembra anticipare speculativamente il Novecento musicale, che pone l'esigenza di una riflessione teorica antecedente alla pratica musicale. Il pensiero di Boezio diventa *un ricordo al futuro*¹⁴ in quanto anticipa la necessità di una consapevolezza della pratica musicale, necessità che soltanto il Novecento, e la complessità del suo mondo musicale, possono riconoscere pienamente. A partire dalla *Harmonielehre* di Schönberg attraverso la *Filosofia della musica nuova* di Adorno, dagli sviluppi della musica elettronica fino allo spettralismo francese, la riflessione teoretica non solo è stata necessaria ma ha perfino contribuito a far nascere e sviluppare le diverse pratiche compositive, esecutive e fruibili della musica. Tuttavia, come in ogni tentativo di attualizzazione, anche nel caso della trattazione teorica di Boezio, ci si trova di fronte a un problema. Rispetto alla grande tradizione pitagorico-platonica infatti

oggi non disponiamo di una teoria delle proporzioni, degli affetti, delle funzioni armoniche e nemmeno della totalità seriale; non viviamo in una società musicale omogenea e

*neppure disponiamo di una lingua franca che ci permetta di viaggiare impunemente da un territorio musicale all'altro. Abbiamo però a disposizione un'immensa biblioteca.*¹⁵

In questo senso dunque Boezio costituisce *un ricordo al futuro* che alla fine del Novecento – e proprio a causa della distanza non solo temporale che ci separa – può aiutare a svolgere la dialettica che nasce tra la sua teoria totalizzante e il moderno mondo musicale segmentato e frammentato per cercare di ricostruire dalle macerie un nuovo mondo, ovvero per costruire, pur nella demolizione¹⁶. Proprio di fronte alle rovine infatti la modernità ha sempre saputo

*trasformare, cancellare o moltiplicare le prospettive lineari, le toniche che indicano la buona strada e di saper costruire qualcosa, sia pure idealmente, con gli avanzi e con le rovine di quello che si è trasformato, sublimato e, anche, distrutto.*¹⁷

Nella teoria musicale di Boezio è dunque possibile individuare uno dei tanti specchi nei quali i ricordi al futuro di Berio rompono e ricompongono futuro e passato, attraverso un presente lungamente indagato dalla musica, ma anche con la concettualità non solo musicale ed estetica ma anche filosofica ed etica.

Agli occhi di Berio il *De institutione musica* rappresenta uno di quei *Testi in attesa di essere interpretati: concettualmente, emotivamente e praticamente*¹⁸; ma non si tratta affatto di una interpretazione filologica e le tre specificazioni lo chiariscono bene. Semmai occorre pensare al *Ricercare* a sei voci dell'*Offerta musicale* di Bach orchestrato da Webern tra il 1934 e il 1935 o alla già menzionata terza parte della *Sinfonia* dello stesso Berio come interpretazione dello Scherzo della *Seconda Sinfonia* di Mahler. Tale intertestualità, che non cerca tanto il vero significato di un testo – un criterio questo in ogni caso molto dubbio – quanto quello strato del testo che ancora oggi parla alle nostre orecchie, vale anche per il rapporto con il testo boeziano.

Il dialogo fra testo pre-esistente e l'alterità di un testo aggiunto può avvenire dunque attraverso forme multiple di

*interazione, dalla più unanime alla più conflittuale e straniante.*¹⁹

Ma significativamente Berio chiarisce il proprio rapporto con i testi pre-esistenti là dove è conflittuale – e nel caso di Boezio sembra proprio essere così – in modo profondamente dialettico. Infatti, egli sostiene che

*sono precisamente questi momenti di straniamento a sfidare e giustificare il legame organico con i dati di partenza.*²⁰

Benché Berio parli qui di riscrittura di materiale musicale, non limita affatto la forma del suo approccio alla sola musica; troppo centrali sono nella sua riflessione i concetti di opera aperta, *work in progress*, pluristratificazione o *multiversum* nonché le riflessioni di Eco, Joyce e Calvino. Si tratta di un lavoro interpretativo complesso che coinvolge, oltre alla sfera concettuale ed ermeneutica, sempre anche la memoria storica sedimentata in un'opera o un determinato strumento, il suo rapporto con il presente, collettivo e individuale, e con il suo particolare piano emotivo e pratico che, come si è già potuto vedere, apre sugli orizzonti etici e politici.

*Questo implica la possibilità di trasformare e, anche, di fare violenza all'integrità del testo originale con un atto costruttivo di demolizione.*²¹

A questa affermazione segue immediatamente un chiarimento che riguarda la prassi musicale, ma che costituisce allo stesso tempo un indizio che aiuta a comprendere il rapporto con Boezio:

*La trascrizione diventa parte integrante del processo formativo, partecipando responsabilmente alla definizione strutturale del lavoro. Non è il suono quindi che viene trascritto ma l'idea*²²

e *idea* o, a volte, *ideale* è il termine con il quale Berio traduce – possiamo anche dire *trascrive* – la *musica mundana* boeziana. Nel caso di una buona trascrizione musicale dunque non ci si ferma al

suono, alla *musica instrumentalis* ma, attraverso la propria esperienza presente con quella musica, ovvero attraverso la *musica humana*, si cerca di coglierne l'idea, la *musica mundana*. Il *Ricercare* di Bach soltanto orchestrato da Webern senza intervenire sugli altri parametri musicali ne è uno dei migliori esempi, perché, rispetto ad altri modi di suonare quella musica, grazie al metodo analitico dell'orchestrazione, si rende possibile percepire in modo diverso l'idea che Bach cercava di tradurre in musica. Ma anche il modo, molto diverso rispetto a Webern, in cui Bartók utilizza il materiale musicale popolare ne è un esempio perché, appunto, non cita né trascrive le melodie della tradizione ungherese, bensì il loro senso, la loro idea e quindi in verità le inventa²³. Occorre

*instaurare un dialogo, sia pure metaforicamente, tra il cielo (l'idea) e la terra, tra l'anima e il corpo (lo strumento); oppure – se mi permettete il salto, sempre metaforico – tra musica mundana, musica humana e musica instrumentalis. Una creatività che non è toccata dal desiderio di percorrere queste grandi distanze senza ricorrere a sistemi assolutistici e sacralizzanti è condannata al silenzio.*²⁴

In tal modo per Berio potrebbe diventare perfino possibile che si scoprano

*organismi innati che, opportunamente tradotti e interpretati, sembrano aiutarci a isolare gli embrioni di una grammatica musicale universale.*²⁵

Oggi, il tentativo di instaurare un tale dialogo costituisce un

progetto piuttosto difficile ma particolarmente attraente: è l'eterogeneità, il pluralismo, la ricchezza di pensiero e la consapevolezza della grande diversità dei comportamenti musicali di oggi ... Nella fortunata assenza di un pensiero teorico totalizzante (tonalizzante, potrei dire) possiamo permetterci di esplorare e di mettere in relazione i vari strati e le varie formazioni di significato dei nostri percorsi musicali. Nel farlo non dobbiamo dimenticare che eterogeneità e

pluralismo spesso ci ingannano, dal momento che si lasciano percepire indipendentemente dal loro significato. È proprio a causa di questa molteplicità di rapporti ... che ci troviamo talvolta davanti a territori vasti e inesplorati, a metà fra il cielo e la terra (tra musica mundana e musica instrumentalis), che non hanno ancora nome ... Ma è proprio allora che diventiamo acutamente consapevoli che la musica, autosignificante com'è, non è mai sola, che i suoi eventuali problemi, se di problemi si tratta, sono sempre altrove e che dobbiamo continuare a interrogarla instancabilmente in tutti i suoi aspetti; in tutte le pieghe del suo instancabile corpo e della sua generosissima anima.²⁶

Come idea, in quanto *mundana*, la musica significa certamente sempre e soltanto se stessa, come la matematica, ma essa ha un corpo, ovvero le voci e gli strumenti che sono

i depositari concreti di una continuità storica e ... hanno memoria. Essi recano le tracce delle loro vicende musicali e sociali e della cornice concettuale entro la quale si sono sviluppati.²⁷

All'interno di tale rapporto l'anima musicale, eternamente in cammino tra queste due dimensioni, eternamente cerca e trova nuovi mondi sonori, traducendo l'idea in storia, l'anima in corpo, e in questo consiste la sua generosità.

Altrimenti, tanto varrebbe ritornare a Severino Boezio e rifugiarsi nelle ascetiche teorie musicali greco-medievali nel cui ambito, come dice Umberto Eco, il sistema tanto più spiega l'esperienza quanto più ne prescinde.²⁸

In modo coerente con la sua poetica musicale, Berio infatti non riflette sulla musica a partire da un sistema, sia esso tonale, seriale oppure spettrale e, tantomeno, filosofico, bensì cerca innanzitutto di introdurre il *medium* riflessivo nella musica, cerca cioè di riflettere l'idea della musica nel materiale musicale storicamente divenuto. Per esprimerci di nuovo in termini boeziani: attraverso la propria esperienza musicale, concettuale, emotiva e pratica, ovvero attraverso

la *musica humana*, egli cerca la *musica mundana* nell'immanenza della *musica instrumentalis*. Ne è un esempio illuminante un'opera di teatro musicale, scritta da Berio insieme a Italo Calvino, dal titolo *La vera storia*, che non solo si basa sull'assunto che dietro a ogni vera storia si trovi un'altra vera storia e così virtualmente all'infinito, ma che è costruita come metateatro, la cui Seconda Parte costituisce una riflessione, musicale e testuale, sulla prima.

Nella Seconda Parte [i personaggi già altamente stilizzati come la tenorilità, la soprannità o la cantastorietà] se ne sono andati tutti via. Ma il testo di Calvino non se ne è andato con loro, è rimasto là, com'era prima, ma distribuito in maniera diversa. La Seconda Parte diventa una trasfigurazione e un'analisi della Prima ... La Prima e la Seconda Parte di La vera storia espongono e sviluppano in maniera diversa due facce dello stesso discorso ... La Prima Parte si manifesta con le immagini e le gestualità di un racconto popolare, la Seconda Parte sembra non raccontare più nulla: pensa alla Prima Parte.²⁹

Il teatro musicale si presta a una simile operazione perché combina musica e parola, mette in atto cioè, almeno nell'idea, ciò che per Boezio doveva essere la vera arte dei suoni, ovvero la poesia. Forse se ne può interpretare come traccia quasi inavvertibile il fatto che, a un certo punto, Calvino inserisca nel testo dell'opera una preghiera che rappresenta una contraffazione proprio di un testo boeziano. In tal modo la musica, insieme alla parola poetica, diventa filosofia:

il teatro musicale ... non produce necessariamente azione, ma, piuttosto, pensiero. Nella pratica è tendenzialmente autoreferenziale. Se va oltre le tavole del suo palcoscenico non lo fa con un prolungamento virtuale e psicologico della scenografia ma col pensiero. Non propone miracoli; impone invece un lavoro lucido, appassionante e tendenzialmente aperto.³⁰

Tuttavia, proprio l'apertura del teatro musicale così concepito contiene anche l'indice dialettico del rapporto che Berio instaura con Boezio; infatti si contempla anche

l'ipotesi di una Terza Parte, forse più vera e forse simile a quelle città invisibili e a quei giardini di Calvino che affacciano le loro terrazze solo sul lago della nostra mente.³¹

Attraverso una simile ipotesi proprio la critica – potremmo definirla senz'altro come negazione determinata – della sistematicità del pensiero boeziano fa sì che il teatro musicale compia e conduca fino in fondo l'idea principale di Boezio: musica come *harmonia mundi* perché le sue non sono soltanto regole contingenti, ma anche leggi dell'universo. Ma ciò, attraverso i suoni della musica e le parole della poesia.

Questa particolare idea di metateatro può perfino essere estesa, per quanto riguarda la sua struttura riflessiva, a tutto lo stile beriano di comporre: si tratta di scrivere musica su musica – una lezione che era già di Stravinskij – ovvero comporre musica nel Novecento significa in sostanza creare metamusica. Una simile concezione, anche se certamente non portata a concetto, si trova già in Beethoven e non solo nel suo *Spätstil*. Tale stile non si limita però alla mera trascrizione o riscrittura, procedimenti che appartengono in modo essenziale alla composizione musicale, dalle musiche sacre del Medioevo che utilizzano melodie profane e popolari fino a Bach che riscrive Vivaldi o a Mozart che cita divertito se stesso nella scena della cena a casa di Don Giovanni, poco prima che arrivi il Commendatore, dove su un testo differente risuonano le note dell'aria *Non più andrai farfallone amoroso* delle *Nozze di Figaro*. Questo atteggiamento compositivo si può considerare anche eminentemente novecentesco, comprendendo in ciò tanto la riscrittura quanto la citazione, la traduzione, la deformazione, la distorsione, l'ironia e la parodia fino a includere commenti e analisi di opere musicali che siano *poetici e creativi* sul piano musicale concreto:

l'analisi non è soltanto una forma di piacere speculativo o uno strumento teorico per la concettualizzazione della musica.

*Quando essa si applica alla topologia del divenire e della trasformazione delle forme sonore ... può costituire un contributo concreto e profondo al processo creativo.*³²

In Berio la contrapposizione dialetticamente critica nei confronti di Boezio consiste nella presa di posizione teorica secondo la quale l'idea debba comunque risuonare e che la *musica mundana* debba trasformarsi in *musica instrumentalis*: nella musica si avrebbe dunque a che fare con una

*natura sempre dialettica e variabile del rapporto fra idea della pratica e pratica dell'idea,*³³

mentre

*le matrici strutturali di un discorso musicale devono dialogare con le matrici concrete e acustiche della sua articolazione.*³⁴

Ciò si può considerare valido anche per *La vera storia*, dove il risultato è ottenuto per sottrazione, a forza di *levare* come direbbe Michelangelo, un metodo che, in questo caso, Berio condivide con Calvino e Beckett. Scrivere musica sulla musica può significare muoversi artisticamente in entrambe le direzioni: dalla *musica mundana* alla *musica instrumentalis* o, viceversa, dalla pratica musicale alla ricerca di una grammatica musicale universale.

*Ogni atto creativo implica riflessione ... è necessario distinguere fra teoria implicita, che comprende la composizione come pensiero in musica, e teoria esplicita che si manifesta come riflessione sulla musica.*³⁵

La musica è movimento³⁶, è intrinsecamente legata al tempo; non potrà mai arrestarsi in un sistema stabile. Non è mai possibile assimilarla completamente alle idee platoniche, come è invece avvenuto per la pittura, a partire dal Rinascimento e fino all'inizio del Settecento. Non è quindi possibile assimilare la musica a forme di *pittura del pensiero* o di *disegno interno*³⁷, come se l'artista trasformasse un'immagine della mente, concepita come idea

platonica, in immagine concreta, senza cadere nell'ovvia conseguenza che quest'ultima fosse sempre e comunque inadeguata rispetto alla prima. Già la storia di Pigmalione testimonia che, a volte, l'opera supera l'idea e la concezione dell'artista in quanto genio ne eredita, alla fine del Settecento, lo spirito³⁸.

Io penso che la ricerca di una risposta universale ai quesiti posti dall'esperienza musicale non sarà mai del tutto soddisfatta; ma spesso una domanda consapevolmente posta si rivela più significativa della risposta. Solo uno spirito temerario può cercare di dare una spiegazione totalizzante della musica, ma chi non se ne pone neanche il problema è ancora più temerario. Non credo che il pensiero sia una forma di discorso silenzioso: possiamo concettualizzare pensieri musicali senza ricorrere alle parole. La musica evade il discorso e tende a fuoriuscire dai suoi contenitori strettamente analitici.³⁹

La musica è intrinsecamente uno strumento di secolarizzazione, fluidificazione di ciò che si presume fisso e stabile, come appunto le idee o le immagini concepite dalla mente, e in questo senso essa è profondamente contro la mitologia⁴⁰. Ciò però non corrisponde alla soppressione di quel che, anche nella pratica musicale, è e deve essere considerato come fisso, stabile e ideale: non si dà movimento senza rapporto con la quiete. In particolare, si ha a che fare con un rapporto intrinsecamente dialettico

tra concetto e percezione – due dimensioni in continuo adattamento, il cui tradimento reciproco è alle radici dell'esperienza musicale.⁴¹

Così Berio legge il paradossale intreccio tra attualità e inattualità di Boezio: da un lato la musica deve interrogarsi sulle sue strutture portanti, dall'altro tale interrogazione è in continuo movimento, è anch'essa un'opera aperta.

Ogni opera musicale è un insieme di sistemi parziali che parlano fra loro e interagiscono ... per una sorta di organica e

instabile reciprocità. Quando manca quella instabilità, ci troviamo in uno spazio musicale tanto affascinante quanto scomodo dove siamo invogliati al pensiero ma possiamo fare a meno dell'ascolto: è il caso di opere come il Quintetto per fiati di Schoenberg o il primo libro di Structures per due pianoforti di Boulez.⁴²

Il senso di vuoto che emana da certi sistemi e criteri analitici ... è generato dal grande spazio disabitato, una terra di nessuno che si colloca fra l'analisi dell'organizzazione delle note e la sostanza musicale (tra le note e il suono), e fra l'analisi stessa e la speculazione teorica che sembra voler promuovere l'idea di una forma musicale assoluta ... Mi auguro che fra quell'ideale di forma assoluta (una nuova specie di musica mundana) e quella terra di nessuno si aprano percorsi concreti e creativi di una vera e propria poetica (o poiesis) dell'analisi.⁴³

Diversamente dalla filosofia e dalla sua concettualità, l'arte, e la musica in particolare, è un potente catalizzatore della secolarizzazione tanto da essere eloquente persino là dove si avvolge nel silenzio, come nel decrescendo finale di *Abschied* di Mahler, nell'ultimo pentagramma della *Suite lirica* di Berg che chiude senza chiudere e perfino in 4'33" di Cage. Ciò è possibile, appunto, perché la musica vive nei suoi materiali, nelle sue forme e tecniche, nei suoi strumenti in cui è sedimentata l'esperienza della memoria e della storia.

Un modello matematico e un'opera musicale hanno in comune la riduzione di un vasto campo di possibilità a un unicum, sia questo un algoritmo o un testo musicale. La differenza è, però, che dall'algoritmo non si può risalire al vasto campo di possibilità concrete che lo hanno generato, non ne conserva memoria, è sordo ed è muto, mentre un testo musicale – che propone in ogni caso un'intesa, non sempre pacifica, fra sensi e intelletto – reca con sé e su di sé le tracce dei percorsi che l'hanno formato, delle strade percorse per giungerci e di una moltitudine di testi che l'hanno preceduto.⁴⁴

È grazie al suo carattere sensibile che la musica può attingere alle idee e, a volte, trasformarsi in *musica mundana*; più difficile invece è far discendere la musica dalla sua mera concezione *mundana*. Si pensi ad esempio che Hauser sviluppò, come è noto, il sistema dodecafonico prima di Schönberg ma non riuscì a trasformarlo in musica. Lo stesso Schönberg compose rispettando solo molto di rado il metodo fino in fondo, preferendo nella pratica compositiva i reciproci *tradimenti* tra concetto e percezione. A questo proposito Berio non ha dubbi:

*non è il pensiero che deve mettersi al servizio dello strumento
ma è quello stesso pensiero che deve diventare consapevole
contenitore dello strumento col suo concreto fardello di
storia;*⁴⁵

le sue *Sequenze* per voce e per strumenti solisti ne sono il risultato. Dal momento che *l'idea in musica è un punto d'incontro, è l'intreccio di diverse esperienze e ordini*⁴⁶, non si sarà mai di fronte a una presenza stabile dell'idea, ma sempre e soltanto in presenza di un continuo movimento. La musica, in quanto *arte della trasformazione finalizzata*⁴⁷, è costituita da costellazioni empiriche in movimento, i suoni concreti, attraverso le quali, talvolta, possono tralucere le idee⁴⁸ e forse anche una grammatica musicale universale. In questo caso, riguardo al rapporto tra concettualizzazione e realtà concreta della musica, potrebbe valere l'affermazione di Beckett nell'*Innominabile*: è più facile costruire un tempio che farvi discendere la divinità. Nel movimento temporale della musica echeggiano la storia e la secolarizzazione perché, senza redenzione, l'umanità è costretta a riscrivere eternamente il proprio testo⁴⁹. Come ne *La vera storia*, la musica potrebbe continuare a variare all'infinito la propria tessitura musicale e poetica. Nella sua essenza, tale eterna riscrittura può essere definita come parodia, incessante confronto con il passato e, allo stesso tempo, controcanto nei confronti dello stato delle cose, del mondo, della natura, degli uomini, ma anche della logica e del pensiero astratto. Vi si scorge un altro aspetto, etico e politico, del riferimento beriano a Boezio: se la musica influenza e modifica il comportamento degli uomini ovvero i loro costumi, allora essa è implicitamente sempre anche un canto contro il presente, un tentativo

di cambiare i rapporti e le relazioni reali secondo un preciso riferimento all'idea. Allo stesso modo, Aristotele considera l'arte come più filosofica della storiografia – e si potrebbe anche dire: più reale della realtà – perché rappresenta le cose così come avrebbero potuto essere e non come realmente sono. L'arte infatti fa intravedere le potenzialità ideali della realtà, ma lo può fare solo nel tempo, mai una volta per tutte, in maniera definitiva.

Se la memoria custodisce il silenzio di una promessa che soltanto il futuro potrà far risuonare e parlare, allora le creazioni artistiche, diversamente dalle concezioni filosofiche, non solo portano a espressione la promessa, ma custodiscono e rendono giustizia anche al mistero del suo silenzio. Ricordi e oblii s'intrecciano e si richiamano reciprocamente come nella musica il suono e il silenzio. Nella tensione tra silenzio e parola pronunciata vive la musica; in quanto arte del tempo e pratica artistica – che, almeno a partire da Beethoven, è considerata la più vicina alla filosofia – la musica incarna tali possibilità creative ed espressive, in quanto si può forse intendere, nel senso più ampio e profondo, come parodia ovvero come continua riscrittura di un testo non dato. E infatti per Berio

la parodia non è sempre quella forma divertente e minore di evasione comica dalla realtà che invade le forme di spettacolo. Il teatro strumentale ci propone qualche volta una forma assai seria, se non addirittura tragica, di parodia.⁵⁰

Solo la musica può pronunciare il vero nome delle cose⁵¹, ma lo fa nel tempo e attraverso costellazioni sonore. Tali costellazioni non sono però ulteriormente traducibili⁵²; nel mondo irredento tale pronuncia rimane necessariamente misteriosa e ostile alla logica filosofica. Alla fine del Novecento tutte le *toniche* si sono esaurite; Berio propone allora una concezione della musica quale *multiversum*, per cui dialetticamente si pone l'esigenza di una riflessione universale, escludendo però qualsiasi forma di *reductio ad unum*.

Note

- 1 Cfr. L. Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di T. Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006.
- 2 G. Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Milano 1999, p. 49: *L'importanza storica del De institutione musica, adottato all'Università di Oxford come libro di testo addirittura fino al secolo XVIII, sta nel fatto che con scarsi apporti di novità il pensiero medioevale ne ripeterà i concetti, privilegiando una visione puramente speculativa della musica, investita di compiti metafisici e separata dalla pratica del cantus.*
- 3 L. Berio, *Un ricordo al futuro ... cit.*, p. 9.
- 4 *Ibidem.*
- 5 *Ivi*, pp. 9-10.
- 6 *Ivi*, p. 9; cfr. anche Severino Boezio, *De institutione musica* 1.1.
- 7 Cfr. Aristotele, *Politica* 8.7.1342a 5-15.
- 8 L. Berio, *Un ricordo al futuro ... cit.*, p. 8.
- 9 *Ivi*, p. 9.
- 10 *Ivi*, p. 10; cfr. inoltre, per quanto riguarda la filosofia della storia e le sue immagini, un'analoga concezione in W. Benjamin: *L'indice storico delle immagini dice ... non solo che esse appartengono ad un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone* (W. Benjamin, *Das Passagen-werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980-1989, vol. V.1, p. 577; trad. it. Id., *Parigi, Capitale del XIX secolo*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 1986, p. 598).
- 11 *Ibidem.*
- 12 *Ibidem.*

- 13 Cfr. T. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993, p. 82; trad. it. Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001 (frammento 112).
- 14 Cfr. L. Berio, *Un ricordo al futuro ...* cit., pp. 20-21.
- 15 Ivi, p. 10.
- 16 Cfr. W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: Id., *Gesammelte Schriften ...* cit., vol. I.1, p. 87; trad. it. Id., *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982, p. 81.
- 17 L. Berio, *Un ricordo al futuro ...* cit., pp. 19-20.
- 18 Ivi, p. 7.
- 19 Ivi, p. 38.
- 20 *Ibidem.*
- 21 *Ibidem.*
- 22 *Ibidem.*
- 23 Cfr. ivi, p. 45.
- 24 Ivi, p. 24.
- 25 Ivi, p. 48.
- 26 Ivi, pp. 24-25.
- 27 Ivi, p. 21.
- 28 Ivi, p. 106.
- 29 Ivi, p. 88.

- 30 Ivi, p. 94.
- 31 Ivi, p. 89.
- 32 Ivi, p.107.
- 33 Ivi, p. 11.
- 34 Ivi, p. 19.
- 35 Ivi, p. 43.
- 36 Cfr. Boezio, *De institutione musica* 4.1.
- 37 Cfr. a proposito di questa impostazione neoplatonica di origine agostiniana: J. Owens, *Faith, ideas, illumination and experience*, in *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, a cura di N. Kretzmann, A. Kenny, J. Pinborg, Cambridge University Press, Cambridge 1982, pp. 440-460 nonché E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, vol. 1, a cura di T. Berben, in Id., *Gesammelte Werke*, a cura di B. Recki, vol. 2, WBG, Darmstadt 1999; trad. it. Id., *Storia della filosofia moderna*, trad. di G. Colli, vol. 1, Einaudi, Torino 1978.
- 38 Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in Id., *Werke in sechs Bänden*, a cura di W. Weischedel, WBG, Darmstadt 1998, pp. 405-421; trad. it. Id., *Critica del giudizio*, a cura di A. Gargiulo, Laterza, Bari 1992, pp. 132-144 (§§ 46-50) nonché le varie concezioni di questo concetto da parte dei preromantici e romantici non soltanto tedeschi.
- 39 L. Berio, *Un ricordo al futuro ... cit.*, p. 11.
- 40 Cfr. T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in Id.: *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975, p. 126; trad. it. Id., *Filosofia della musica moderna*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino 2002, p. 129.
- 41 L. Berio, *Un ricordo al futuro ... cit.*, p. 11.
- 42 Ivi, pp. 12-13.

- 43 Ivi, p. 109.
- 44 Ivi, pp. 104-105.
- 45 Ivi, p. 23.
- 46 Ivi, p. 106.
- 47 H. Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgeois, Paris 1991, p. 213; trad. it. Id., *Musica, potere, scrittura*, a cura di E. Napoli, Ricordi, Lucca 1997, p. 215.
- 48 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.1, pp. 214-215; trad. it. Id., *Il dramma barocco tedesco*, a cura di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, p. 10.
- 49 Cfr. Id., *Gesammelte Schriften ... cit.*, vol. I.3, p. 1234.
- 50 L. Berio, *Un ricordo al futuro ... cit.*, p. 94.
- 51 Cfr. ivi, p. 12.
- 52 Ciò vale in particolar modo per la musica del XX secolo la cui vicinanza alle strutture del linguaggio umano si è, rispetto al XVIII e XIX secolo, assai ridotta. Cfr. ivi, pp. 34-35.