

LEZIONI JUNGHIANE

La prima edizione di questo lavoro è stata presentata nel primo *Seminario Laboratorio sulla Coralità*, organizzato dalla *Corale Polifonica Valchiusella*, nel settembre 1985, a Vico Canavese.

IMMAGINE, SIMBOLO, PRASSI MUSICALE

(1985, revisioni 1995, 2013)

Il titolo di questo studio avvicina termini usati in contesti disciplinari diversi. *Prassi musicale* e *immagine* ricorrono in zone contigue del linguaggio: obiettivo della prassi musicale è l'elaborazione di immagini musicali. Il fare musicale poi, come qualunque fare artistico, è intimamente collegato con l'immaginazione. Non così scontato appare il legame fra *prassi musicale* e *simbolo*, per lo meno per i non addetti ai lavori, mentre *immagine* e *simbolo* in buona parte della psicologia del nostro secolo sono molto vicini. *Simbolo* inoltre, va detto, risente ancora oggi nel linguaggio dei media di quelle connotazioni ambigue e non di rado apertamente svalutative che l'accompagnavano fino a qualche decennio fa. Basti pensare al dire ... *significato puramente simbolico* ... usata per indicare qualcosa di poetico e magari nobile, ma non certo sostanziale.

Immagine e *prassi musicale* sono dunque legate nella dimensione artistica; *immagine* e *simbolo* lo sono in quella psicologica. Questo studio tenterà di mostrare come *la prassi musicale si possa configurare quale forma di conoscenza simbolica, nel presupposto che il simbolo e la capacità di coglierlo siano momenti centrali dell'atteggiamento psicologico.*

Dovremo perciò occuparci, sia pure sommariamente, della forma di *conoscenza* che ho chiamato *simbolica*. Tutti noi la pratichiamo in varia misura nella vita quotidiana. Tuttavia per alcuni secoli nella nostra cultura non le è stato riconosciuto il rango di conoscenza con la maiuscola, emarginata progressivamente dalla conoscenza razionale scientifica.

Si può parlare di *conoscenza simbolica*, di *prospettiva simbolica* fino al declino del Medioevo:

... sua peculiarità consiste da una parte nel potere dominante che in essa esercita il linguaggio immaginifico, il pensiero per immagini con le sue analogie singolari, ricavate dalla contemplazione, e dall'altra nella piena fiducia nell'esperienza dei sensi ...¹.

In seguito essa subisce la prepotente offensiva del discorso scientifico in espansione, della conoscenza copernicana, come la chiama Portmann. Questo fin quando, agli inizi del secolo ventesimo, proprio nello stesso momento in cui il paradigma cartesiano-newtoniano portato alle estreme conseguenze costringe la conoscenza del mondo fisico a superare le sue stesse premesse per approdare alla fisica quantistica, curiosamente proprio insieme a questa sconvolgente



E POI CHE LA SUA MANO A LA MAI PUOSE
CON LE IO VOLIO ONDIO MI CONFORIAL
MI MISI DENTRO A LE SECRETE COSE

svolta della conoscenza scientifica, quella simbolica riprende nuovo vigore in campo filosofico e soprattutto nella neonata psicologia.

Proprio con il lavoro di C. G. Jung, il *simbolo* ha ripreso per noi dignità di strumento di conoscenza.

Con l'aiuto degli strumenti junghiani precisiamo anzitutto cosa intendiamo per simbolo in senso proprio e per prospettiva o conoscenza simbolica. Il punto di partenza è molto semplice: data una qualsiasi esperienza vissuta, la più semplice e quotidiana, chiediamoci fino a che punto possiamo descriverla efficacemente con il solo modo razionale, mediante formalizzazioni astratte. Badiamo soltanto a considerarla nella sua totalità di vissuto, se possibile prima ancora di compiere quelle massicce astrazioni o semplificazioni che già il solo uso del linguaggio comporta. La risposta non è difficile: molto della nostra esperienza è descrivibile in termini formali astratti, molto è matematizzabile, certamente con facilità tutti gli aspetti *quantitativi*. Ma formalizzare diventa un problema quando ci avviciniamo agli aspetti *qualitativi* che caratterizzano il nostro vissuto; è poi operazione del tutto inadeguata se vogliamo esprimerne l'emozione, il sentimento o in generale l'affettività. Anche il più sofisticato formalismo digitale deve qui introdurre una discontinuità, deve cedere alle tentazioni dell'analogico per diventare espressivo. E' ben vero che anche nel contesto delle emozioni vige un registro quantitativo, che di un'emozione si può dire la forza e l'intensità. Ma dire *forte* di un'emozione significa esprimerne l'importanza vitale per noi, per la quantità e per il valore dei significati dal contatto con i quali essa scaturisce. I bambini, allargando le braccia in un *tanto così*, ci esprimono il loro voler bene. Ma vogliamo per questo letteralizzarne e misurare in metri il loro affetto?

La nostra esperienza non è mai soltanto razionale, mentre ogni formalizzazione richiede un'astrazione, ossia la selezione di certi aspetti di essa e lo scarto di altri. C. G. Jung parlando di *funzioni psichiche* ha già puntualizzato come nei vissuti entrino in gioco ad un tempo il *pensiero* (che ci dice cosa vediamo), il *sentimento* (che ci dice come lo viviamo), la *sensazione* (che ci avverte dell'esistenza della cosa davanti a noi) ed infine *l'intuizione* (che ce ne suggerisce le implicazioni ed i rimandi). Le funzioni psichiche sono all'opera sempre tutte insieme, e tutte insieme, con le loro reciproche influenze, concorrono a determinare il nostro vissuto. Quella razionale, formalizzante ed astratta, è una sola fra esse. La totalità dell'esperienza non è quindi ricopribile dal solo sguardo razionale: vi è anzi sempre uno scarto, un residuo fra quanto è razionalmente formalizzabile (definibile con precisione, univocamente), e quanto non lo è. Se accettiamo questo punto di partenza apriamo immediatamente la porta alla conoscenza simbolica. La quale, detto per inciso, ha caratterizzato, molto più di quanto non faccia adesso, tutte le civiltà precedenti la nostra occidentale quale si è venuta configurando dal Rinascimento ad oggi.

Il nostro modello di atteggiamento razionale, il pensiero logico-matematico,

poggia su due principi piuttosto antichi, sebbene diversamente datati. Si tratta del *principio di non contraddizione*, dovuto ad Aristotele, e del *principio di identità*, che risale alla tarda Scolastica. In base ad essi $A \text{ è } A$ ed A non può essere non- A . Ogni cosa coincide con se stessa e non può essere la propria negazione, ossia altro. Con questi fondamenti si costruisce una logica che lega ogni cosa a una sua precisa identità, stabile nel tempo e nello spazio, una logica nella quale ogni parola ha un suo preciso significato non soggetto ad alterazioni. E' la logica vigente nel discorso matematico, che procede per definizioni. Ogni definizione precisa rigorosamente l'oggetto di cui parla, ne circoscrive i confini, lo isola dal resto dell'universo attraverso un'implicita serie di negazioni, di cesure che delimitano ciò che la cosa è da tutto il resto, da tutto ciò che essa non è. E' appunto la logica dell'identità, che cerca e organizza nella molteplicità quanto si conserva, classifica in modo rigido ed univoco, cioè sicuro, sicché non sussista alcun dubbio sulla classe cui assegnare un dato evento particolare.

Questo tipo di logica, che attraverso la parola lega indissolubilmente ogni cosa alla propria identità e ogni parola a un significato immutabile, presiede più in generale la conoscenza scientifica, i cui frutti tecnologici abbiamo davanti a noi ogni giorno ed ogni ora.

Essa è però inadeguata a descrivere quei momenti della vita che hanno un difficile rapporto con il linguaggio, dei quali ci è difficile o impossibile parlare. Alcuni possono spostare un po' più in là il loro limite del linguaggio e svelarci profondità inaudite, che noi sospettavamo senza riuscire ad esprimere. Sono i poeti, i romanzieri: ma questi sono anche i primi a dirci che spesso ciò che riescono a fissare è ben poca cosa rispetto a quanto hanno intravisto. Se non ci accontentiamo dei livelli più superficiali, le parole sono davvero inadeguate alla profondità e alla ricchezza multidimensionale di ogni nostra esperienza: eppure proprio da quello scarto così inesprimibile proviene il *colore* più tipico del nostro vissuto, proprio la sua presenza ci fa avvertire il senso e la continuità della nostra esperienza in quanto *nostra*, in tassello irrinunciabile della nostra identità. In breve, non potremmo rinunciarvi senza rinunciare all'essenziale. Immaginatoci i nostri vissuti tradotti in formalismo logico: certo raggiungerebbero il massimo di comunicabilità, a prezzo però del minimo di espressività. Massimo sarebbe il numero di persone che, conoscendo il significato unico delle nostre parole, comprenderebbe i nostri costrutti verbali, ma minimo sarebbe il nostro riconoscerci in essi. In altre parole: per far sì che molti capiscano univocamente, con massima precisione quanto vogliamo dire, dobbiamo limitare drasticamente il nostro dire e dire sempre di meno (sempre naturalmente che vogliamo privilegiare la componente digitale del linguaggio: ben altro il discorso se diamo spazio a quello analogico). Sembra che quantità e qualità siano inconciliabili, che il vantaggio della prima implichi inevitabilmente lo svantaggio della seconda.

Riassumendo: *in ogni esperienza buona parte del vissuto non è descrivibile razionalmente, talvolta è del tutto indescrivibile e inesprimibile. Ma*

ugualmente sentiamo e sappiamo che questa parte è essenziale, che trascurarla conduce a scolorire il nostro vissuto, ad appiattirlo, a vanificarne il senso e a renderlo non più nostro.

Come possiamo gestire questi momenti indicibili ma così importanti, orientarci rispetto ad essi, riconoscerli, familiarizzarci con essi e renderne gli altri partecipi?

Dal momento che qui non possiamo definire nulla con rigore, ci occorre una logica non basata sulla non-contraddizione e sull'identità. Dobbiamo tener d'occhio assai più l'analogia che non l'identità. Non riusciremo mai ad afferrare univocamente e saldamente questi aspetti dell'esperienza, la precisione è qui fuori luogo o ricorre in un'accezione ben diversa da quella cui siamo abituati: ci accorgeremo però di analogie che collegano queste esperienze ad altre. *Analogia* sta per rapporto di somiglianza, e la somiglianza è una relazione meno forte dell'identità. Se di due cose dico che sono analoghe, ciò significa che ho occhi tanto per la loro diversità quanto per la loro somiglianza, e che le considero mantenendo viva la tensione fra i due momenti. Se sono analoghe, non sono eguali: io potrò farle diventare tali se, operando una piccola, ma non meno reale, violenza su di esse, astrarrò da quanto hanno in comune ignorando ciò in cui divergono. Lo sguardo astrante taglia via, seziona, conserva solo quanto è comune eliminando il particolare, mentre l'attenzione analogica approfitta piuttosto della somiglianza per collegare fra loro due diversità.

L'attenzione alla logica dell'analogia non comporta una svalutazione di quella dell'identità. Si tratta di gestire i vari contenuti dell'esperienza con gli strumenti più adeguati alla loro natura: così per alcuni non potrò prescindere dalla logica dell'identità, ma per altri dovrò ricorrere a quella dell'analogia. Se voglio discutere di matematica abbandonando il principio di non-contraddizione, non andrò molto lontano; ma se ricorro alla logica d'identità per comprendere un sogno, questo mi svanisce fra le mani.

Il reale stesso è ben lungi dall'essere limitato a quanto descrivibile in termini quantitativo-razionali-scientifici. Gli stessi fisici, i più autorevoli addetti ai lavori nel campo del quantitativo-razionale, ci mettono in guardia da un uso indiscriminato dell'approccio scientifico :

...il metodo scientifico incontra limitazioni "esterne", estranee al proprio sistema concettuale, quando applicato alle creazioni e alle espressioni della mente umana ... noi asseriamo che parti importanti dell'esperienza umana non possono essere valutate in modo ragionevole all'interno del sistema scientifico ... l'approccio scientifico non è l'unico legittimo e ragionevole ... la scienza stessa ha le sue radici e origini al di fuori del suo regno razionale di pensiero. Essenzialmente, pare che esista un "teorema di Gödel della scienza", che sostiene che la scienza è possibile solo all'interno di un contesto più vasto di questioni e di preoccupazioni non scientifiche.

Il matematico Gödel ha dimostrato che un sistema di assiomi non può mai fondarsi su se stesso: bisogna usare affermazioni esterne al sistema per

*dimostrare la sua consistenza ... L'esperienza umana comprende molto di più di ciò che un qualsiasi sistema di pensiero dato può esprimere all'interno del proprio schema concettuale ... La scienza e la tecnologia sono solo una delle vie verso la realtà: altre sono ugualmente necessarie per comprendere il significato pieno della nostra esperienza ...*².

È pericoloso quindi estendere un approccio unilaterale a tutti quanti indistintamente gli aspetti dell'esperienza. Ogni sguardo sul mondo, ogni livello di lettura richiedono strumenti particolari specifici, adeguati ai propri oggetti di indagine. Ciò di cui si occupa la prospettiva psicologica, i vissuti e le loro risonanze immaginative, non può semplicemente essere colto dallo sguardo logico-matematico, perché parla un linguaggio assai più qualitativo che non quantitativo.

Abbiamo detto: il linguaggio mostra i suoi limiti nel rendere conto dell'esperienza. Ciononostante lo usiamo ugualmente. Ma da solo non basta. Allora lo forziamo un pochino, lo costringiamo ad esprimere più di quanto non dicano le parole sul vocabolario. Alludiamo, trasmettiamo qualcosa che la parola da sola non può dire, vi annettiamo opportune inflessioni verbali e mimiche appropriate. Operiamo in modo che il risultato comprenda sì il significato letterale della parola, ma anche altro. Sicché la parola comincia a caricarsi di significati molteplici, talora anche contraddittori. Non a caso la psicologia si è data agli inizi del secolo ventesimo una delle sue parole chiave: *ambivalenza*, così tipica del linguaggio psicologico come *equivalenza* lo è di quello matematico. *Ambivalenza* si riferisce proprio a vissuti contro i quali il linguaggio con le sue categorie logiche si infrange.

Con questo siamo praticamente arrivati alle soglie del simbolo, ne abbiamo già parlato senza nominarlo. E quindi anche alle porte della conoscenza simbolica, mediata dal simbolo e basata sull'analogia.

Nel campo psicologico la prospettiva simbolica risorge ormai ben più di cent'anni fa nello studio professionale di S. Freud a Vienna e in quello di C. G. Jung all'ospedale psichiatrico Burghölzli di Zurigo. Freud e Jung ne hanno bisogno per comprendere e interagire con persone che tutte, in un modo o nell'altro, sentono di dover dire cose per le quali non hanno le parole e talvolta per le quali non ci sono le parole. La prospettiva simbolica ridiventa urgente quando l'attenzione si concentra su quella particolare situazione esistenziale chiamata *disturbo mentale*: un'esperienza o una serie di esperienze che ci lasciano del tutto disorientati, spaventati per il loro carattere di stranezza, implacabilità, ineluttabilità, indipendenza dal nostro controllo e quasi sempre di parziale o totale incomunicabilità. Tutti noi abbiamo occasionalmente la possibilità di avere esperienze del genere nel sogno: si dice che i vissuti delle persone diagnosticate schizofreniche assomiglino molto da vicino a quelli di chi vive la veglia alla maniera del sogno.

Con C. G. Jung il discorso del simbolo si sviluppa in senso forte, mentre con S. Freud il termine tende ad assumere la connotazione riduttiva di segno. Noi

daremo ora una sintesi di alcune formulazioni del primo sul termine simbolo. Lo psicologo svizzero non ha mai voluto dare una definizione precisa ed ultima del termine, preferendo piuttosto sviluppare il tema con diverse elaborazioni e angolature nel corso di cinquant'anni di lavoro. Non a caso la sua prima grande opera *I simboli della trasformazione* (1912), e l'ultima, pubblicata nell'anno della sua morte, *L'uomo ed i suoi simboli* (1961), recano nel titolo la parola simbolo.

...i simboli non sono già segni o allegorie che stanno per qualcosa di conosciuto, essi tentano al contrario di indicare qualcosa di poco conosciuto ...³;

...con questo concetto (il simbolo) si vuol alludere a un'espressione indeterminata, anzi polisensa, che indica qualcosa di difficilmente definibile, cioè non conosciuta a pieno ...⁴;

...il senso del simbolo non è infatti quello del segno che cela qualcosa di generalmente noto ... al contrario, il simbolo è il tentativo di rendere esplicito per via analogica ciò che è ancora interamente ignoto e in divenire. La fantasia ci presenta dunque ciò che è in divenire nella forma di un'analogia più o meno appropriata. Riducendo analiticamente il simbolo a qualcosa di generalmente noto, ne annulliamo il valore autentico. Risponde invece al suo valore e al suo senso darne un'interpretazione ermeneutica...⁵;

... il simbolo ... presuppone sempre che l'espressione scelta sia la migliore indicazione o formulazione possibile di un dato di fatto relativamente sconosciuto, ma la cui esistenza è riconosciuta o considerata necessaria ...⁶;

... un simbolo non abbraccia e non spiega, ma accenna, al di là di sé stesso, a un significato ancora trascendente, inconcepibile, oscuramente intuito, che le parole nel nostro attuale linguaggio non potrebbero adeguatamente esprimere ...⁷;

... una parola o un'immagine è simbolica quando implica qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio e immediato. Essa possiede un aspetto più ampio, "inconscio", che non è mai definito con precisione o compiutamente spiegato. Né si può sperare di definirlo o spiegarlo. Quando la mente esplora il simbolo, essa viene portata a contatto con idee che stanno al di là della conoscenza razionale ...⁸;

... (il simbolo) non è di natura né razionale né irrazionale. Possiede, è vero, un lato che si concilia con la ragione, ma anche un lato inaccessibile alla ragione stessa, non essendo composto solo di dati a carattere razionale ma anche dei

dati irrazionali della pura percezione interna ed esterna ...⁹;

... l'essenza dell'ermeneutica, arte un tempo molto praticata, consiste nell'accostare altre analogie a quelle presentate dal simbolo ... attraverso questo procedimento il simbolo iniziale viene ampliato e arricchito, finché ne risulta un quadro altamente complesso e poliedrico ...⁵;

... il simbolo ... possiede numerose varianti analoghe, e più ne ha a disposizione tanto più completa e appropriata è l'immagine che abbozza del suo soggetto ...⁴;

... i simboli prodotti dall'inconscio devono, per diventare efficaci, essere "compresi" dalla coscienza, essere cioè assimilati e integrati. Un sogno non compreso rimane un puro evento; la comprensione lo trasforma in esperienza vissuta ...¹⁰.

Sulla base di quanto ci dice Jung, a quali condizioni possiamo parlare di simbolo?

Una prima condizione sarà questa: quando siamo in presenza di esperienze non completamente conosciute, ma neppure totalmente sconosciute. Esperienze che sempre sfuggono ostinate a una completa comprensione, persone, oggetti, situazioni nei quali aspetti famigliari convivono con altri estranei e conturbanti. Si tratta di tutte quelle immagini, anche verbali, che ricorrono talvolta nei nostri vissuti, dalle quali ci sentiamo profondamente coinvolti ma sempre incapaci di esaurirne gli strati di significati. Ognuno di noi ha i suoi simboli: il luogo della nascita ad esempio, famigliare e caro nel ricordo, che a un tempo è ponte verso il mistero della nostra origine. Per ognuno di noi *quella casa, quel giardino a quell'ora della sera, quell'albero, quella via* sono fonti di commozione profonda, evocano antichi periodi della vita e generano vissuti mai riducibili a una sola e definitiva formulazione. Naturalmente sempre che si presti loro attenzione.

E qui, nell'attenzione che è in nostro potere dare o non dare, incontriamo una seconda condizione per poter parlare di simbolo o, più propriamente, di *modo simbolico*. Le cose non sono di per sé simboli, lo diventano con il nostro aiuto. Esse sono simboli per noi quando attiviamo la funzione psicologica atta a coglierne le infinite connessioni con lo sfondo, con il contesto sul quale si stagliano. Queste connessioni spesso non sono chiare al nostro sguardo abituato a dividere, isolare, definire, abituato quindi più a negare che ad affermare. Esse richiedono di essere colte a partire da poveri indizi, di essere indovinate. La funzione che lavora in questo modo si chiama *immaginazione* (azione del creare immagini): di essa Gilbert Durand ci ricorda che per secoli è stata considerata nella nostra Europa *maestra di errori e di falsità, peccato contro lo spirito, matta di casa*, forma infantile e primitiva del pensare o, nel migliore dei casi, infanzia della coscienza. Ma ogni cosa ha un'ombra, ogni parola ha un non-detto: tutti celano un'infinità di rimandi, di significati, di legami, che possiamo

cogliere solo ascoltando le risonanze di cose e di parole nella nostra immaginazione.

Siamo qui interessati alle esperienze profonde, ma anche agli aspetti profondi di ogni esperienza, quelli che rivelano il senso della nostra vita, che individuano gli assi portanti della nostra identità, quelli contro i quali i concetti si spuntano e che non possiamo circoscrivere con proposizioni dal significato univoco. Dobbiamo destarli alla coscienza per somiglianza, attraverso molteplici realtà analoghe ma non identiche. Per questo si parla di *ridondanza* del simbolo: siccome il simbolo non riesce mai in una volta sola a esprimere compiutamente il suo corteo di significati, supplisce a questa deficienza con la ridondanza, con l'eccesso, con la *ripetizione* del motivo, con il riproporre in infinite forme varianti il suo tema. La ripetizione però, nella dimensione simbolica, non potrà mai essere la serialità dell'identico che ritorna immutabile privo del tempo. Si tratta qui piuttosto di un girare intorno, di un ripresentarsi della stessa realtà in vesti che non sono mai esattamente le stesse. Una realtà allora può essere simboleggiata da un'infinità di situazioni disparate, anche lontanissime, tutte legate dal filo dell'analogia che cuce insieme una molteplicità di diversità. E inversamente un solo significante, un solo concreto visto simbolicamente può rimandare a realtà profondamente diverse. Valga, come solo esempio, il caso del fuoco, che nel Medioevo compare sia in relazione alla dannazione eterna sia allo Spirito Santo.

Abbiamo detto: le cose diventano simboli per noi se attiviamo l'immaginazione. Dovremmo dire meglio: se non ostacoliamo l'immaginazione, se le permettiamo di svolgersi. In realtà l'immaginazione si muove solo di rado su nostro comando. E' più facile che accada il contrario. Essa è più probabilmente una funzione continuamente attiva, che produce le immagini del sogno quando il contatto con l'ambiente esterno è interrotto, e produce la nostra immagine del mondo quando interpreta quanto le perviene dagli organi di senso durante la veglia. È quindi ragionevole pensare che l'uomo si immagini sempre, senza interruzione, che l'immaginazione abbia un ruolo determinante nel dar vita alla nostra esperienza. La strada per agganciarsi al simbolo, per entrare nel modo simbolico, ha inizio allora quando cogliamo, anziché trascurare ed abbandonare tra i rifiuti, le risonanze che le cose generano a contatto con la nostra immaginazione. Che lo vogliamo o no, queste risonanze esistono, si producono in continuazione e l'immaginazione è sempre in movimento come la superficie del mare: tutti noi siamo capaci di accedere al modo simbolico, l'abbiamo fatto da bambini. Ma diventati adulti abbiamo imparato a squalificare questa capacità, spesso impiegando in questa impresa più energia di quanto fosse necessaria per lasciarla liberamente svilupparsi.

Quella cosa o persona è simbolo per noi se siamo accorti nel cogliere l'emozione che ci desta, che a sua volta ce ne fa presagire i significati possibili. È simbolo quando sentiamo che là fuori nel mondo, quella cosa o persona è qualcosa di noi; o al contrario se, sia pure confusamente e mai esaurientemente,

sentiamo che ciò da cui siamo così stranamente attratti “commuove”, si-muove-con-noi, si muove-dentro-di-noi, agisce in qualche modo oscuro su di noi al punto che desideriamo rincontrarlo. È simbolo quanto esercita su di noi un fascino, positivo o negativo, qualcosa nei confronti del quale siamo in parte passivi. Qualcosa di noi, che ignoriamo o non riusciamo a collocare nella giusta prospettiva e che tuttavia ci riguarda profondamente e intimamente, ci si presenta per la prima volta là fuori. È un aspetto di noi stessi del quale è nostro compito, talora con sofferenza, sempre con sforzo e difficoltà, divenire consapevoli.

Stiamo qui parlando di conoscenza della nostra esperienza, e quindi di noi stessi; e quindi degli altri. Antropomorfizziamo: prendiamo una delle formulazioni di Jung sulla natura del simbolo e leggiamola pensando che sia riferita ad un essere umano. Per esempio il simbolo è

... un'espressione indeterminata, anzi, che indica qualcosa di difficilmente definibile, cioè non conosciuta a pieno ... possiede numerose varianti analoghe, e più ne ha a disposizione tanto più completa ed appropriata è l'immagine che abbozza del suo soggetto ...4

Immaginiamo che SIMBOLO sia il nome di una persona, una persona concreta, in carne e ossa, un nostro conoscente. Certamente un essere umano è entità difficilmente definibile, sicuramente polisensa e anche non conosciuta né conoscibile a pieno. Ma soprattutto possiede numerose varianti analoghe: queste sono i molteplici aspetti di sé che ci offre nel corso di una lunga frequentazione, dai molti incontri ripetuti nel tempo. Non è forse vero che conosciamo meglio di altre le persone viste tante volte a distanza di tempo? Non è forse vero che nessuno di noi potrà in coscienza dire di avere conosciuto compiutamente un'altra persona? E non si tratta purtuttavia di conoscenza? Certo, e di fondamentale importanza per la nostra vita. Ma i modi e gli oggetti di questa sono diversi da quelli della conoscenza scientifica.

Cerchiamo ora di rintracciare i tratti del modo simbolico nella prassi musicale. Cominciamo riflettendo sulla coppia musicale-verbale. Lungi dall'essere termini di un "opposizione, i due momenti sono piuttosto gli estremi di un continuum: da una parte troviamo il linguaggio del computer, pura stringa di significanti univoci; dall'altra il canto senza parole, assenza di univocità e mare di allusioni. Quando parliamo ci situiamo sempre in qualche punto del continuum: non riusciamo mai a pronunciare le parole senza una certa *intonazione*, certi *accenti*, *inflessioni*, parole tutte, queste, che appartengono al registro musicale. Dire di una voce che è *musicale* non è un vuoto modo di dire, ma implica nell'eloquio quotidiano la presenza di una componente musicale dalla funzione assai importante. Un parlare piatto, senza inflessioni, monotono, quello della voce sintetica del calcolatore, ci appare freddo, relega le parole al vocabolario, a ognuna un significato e nulla più. I bambini ne sono spaventati, così come lo sono del parlare metallico dei laringectomizzati che usano la pro-

tesi. Ciò che arriva da fuori si spegne presto e trova una scarsa eco nel campo dell'immaginazione, e forse per questo spaventa i bambini. Mentre un parlare musicale allude, fa presagire, correda ogni parola di un corteo di significati, evoca, richiama alla vita immagini fino a quel momento inerti.

Ecco che la musica con la sua discreta presenza nel linguaggio parlato viene incontro al modo simbolico. Proprio la musicalità della parola ci consente di guardare a essa in una prospettiva simbolica. È quanto dà al nostro eloquio profondità, spessore, quanto fa sì che in esso sia la vita a parlare anziché il vocabolario. Pensiamo a un bravo attore: ogni sua parola dice il significato letterale, ma solo come occasione per far intravedere schiere di possibilità, di letture, fra le quali ogni spettatore può trovare la propria sperimentando il proprio particolare modo di coinvolgimento, la propria emozione. Per questa ragione il bravo attore commuove un'infinità di persone, ognuna in diverso modo.

La musicalità della parola porta dunque in primo piano ciò che, destato dalla parola stessa, è tuttavia a essa irriducibile. È il luogo del suo senso profondo, del dipanarsi dei suoi significati: lavorare su una frase musicale infatti, tornare con pazienza un passaggio significa renderlo più espressivo, farlo parlare di più. L'obiettivo del musicista è rendere il suono più necessario ed eloquente possibile. Cosa deve dire il suono? Deve dire la sua gioia di esserci, deve affermare la sua esistenza. Non a caso la musica è incapace di fare le due operazioni sulle quali è costruito il linguaggio logico-razionale: è incapace di negare e di definire (rispondere alla domanda *cos'è?*). La musica afferma sempre, ogni suo gesto è una dichiarazione di esistenza. Il compito del musicista è demiurgico: dar vita, animare, mettere al mondo quanto all'inizio è solo inerte supporto concreto della partitura.

Possiamo paragonare la parola, il suo significato letterale e i suoi significati simbolici rispettivamente al suono nella sua totalità, al solo suono fondata-mentale e ai suoi armonici. Sappiamo bene qual è l'importanza di questi ultimi nel dare al suono la sua individuale fisionomia. Cogliere simbolicamente una parola è allora operazione non dissimile dal cogliere la pastosità, il colore, la venatura di un certo suono. La particolare distribuzione degli armonici gli dà tutte queste caratteristiche, proprio come, a rendere quella parola così risonante e promettente, concorrono tutte le possibilità di rimando e di collegamento.

Un termine sembra legare i mondi della musica e del simbolo: *interpretazione*. Si parla di interpretazione dell'una come dell'altro. Forse la presenza di una stessa parola in campi diversi suggerisce somiglianze anche profonde?

Accenniamo brevemente al problema dell'interpretazione del simbolo.

Il simbolo collega elementi noti ad altri ignoti, è momento di frontiera e mediazione fra conscio e inconscio. Senza questa caratteristica forte non si può parlare di simbolo. C. G. Jung ci ricorda però che i simboli possono avere vita storica: se ora per me quell'oggetto ha valore simbolico (migliore approssimazione di una realtà a me parzialmente ignota), è ben possibile che domani quella

realtà mi divenga completamente nota e l'oggetto perda così ogni valore simbolico per divenire solo segno. Può dunque accadere che i simboli si spengano come tali: da vivi, come li chiama Jung quando mantengono intatto il loro potere di fascinazione, possono in seguito divenire morti, ossia meri segni di cose del tutto note. Molti simboli possono invece mantenere immutato per molto tempo e a vasti livelli il loro potere espressivo, basti pensare ai simboli religiosi in generale e a quello della croce in particolare.

Ma potrà ancora accadere di riuscire a determinare uno strato di significati del simbolo, di darne una lettura, appunto un "*interpretazione*, e ciò nono-stante di avvertirne ancora vivo il potere. Anzi, a ben guardare questo è il caso più probabile quando facciamo nostro il modo simbolico, anche se molti simboli culturali hanno presa su di noi in modo abbastanza indipendente dal nostro atteggiamento. Come abbiamo visto, esiste una prospettiva in grado di considerare simbolo ogni cosa: l'interpretazione è in questo caso un "operazione continua, che non ha mai termine. Nel momento in cui avesse termine e si giungesse finalmente a quella definitiva, giusta ed ultima, il nostro oggetto cesserebbe di essere simbolo (in quanto mediatore di noto ed ignoto) per diventare semplice segno del noto. In quel momento il modo simbolico avrebbe immediatamente termine anch'esso. Pertanto, finché vi si rimane, non ha senso parlare di interpretazione definitiva del simbolo.

Anche nella sfera musicale si parla di interpretazione dell'opera, di molte interpretazioni, e anche qui l'espressione *interpretazione definitiva* non ha significato o al più è metafora per un nostro momentaneo entusiasmo. Prenderla alla lettera significa perdere di vista il significato dell'esperienza musicale. Più correttamente si parla di molte interpretazioni, ma l'opera di per sé non esiste, è inconoscibile, o al più esiste in un mondo che non è il nostro, esiste come riferimento situato in un al di là, unicamente mediato dall'immaginazione, cui fanno capo in diversi modi tutte le interpretazioni che possiamo ascoltare. Ha bisogno di me, te, di lui musicisti per esistere. L'autore ha lasciato delle tracce per renderci accessibili esperienze altrimenti del tutto inaccessibili. E quelle tracce, che egli riconosce spesso per primo come inadeguate, costituiscono la partitura, sorta di manuale minimo di istruzioni per raggiungere l'obiettivo, congiuntamente con la libertà immaginativa dell'interprete. Come nel caso del simbolo, la lettura ultima non esiste: o vi potremmo pensare come all'insieme di tutte le infinite possibili interpretazioni di tutti i tempi.

La presenza di interpretazione nei due ambiti non è dunque casuale, avvicina ancor più la prassi musicale alla conoscenza simbolica. *Interpretare* inoltre proviene da *interpretium*, ove *pretium* (da cui *prezzo*) sta per *scambio*. L'interprete è colui che sta nello scambio, lo presiede, cura il passaggio da un livello di realtà ad un altro. L'interprete musicale presiede la trasformazione della partitura, che appartiene mondo dei segni, del concreto letterale e razionale, in immagine vivente, quale risulta dalla partitura immersa nel bagno immaginativo dell'interprete.

E questo non è altro che l'ormai noto discorso del simbolo, che sempre rimanda, a partire dall'oggetto fisico, verso l'indicibile, il sempre solo accennabile.

I due mondi, del segno e del simbolo, del concreto letterale e del trascendente, possono apparire in contrasto, quasi in opposizione. Ma per poter spiccare il fatidico balzo, per accostarsi all'indicibile occorre che il livello del dicibile sia esaurito. Non si deve cioè pensare alla lettura simbolica come a qualcosa che svaluta il segno, liquida l'apparente, il manifesto, tutto a favore del nascosto. In realtà la frase musicale spicca il salto, diventa esperienza pro-fonda a condizione (necessaria ma non sufficiente) che il livello della partitura sia totalmente soddisfatto. Il solfeggio deve essere quello ! È il discorso del *sacrificium intellectus*: con questa operazione non si rinuncia al razionale, tutt'altro, lo si spinge invece fino ai suoi limiti, se ne esauriscono le possibilità fino a sfiorare quanto nel reale non è più di sua competenza.

Proprio come con il sogno, al modo simbolico si perviene non sorridendo di superiorità al segno, a ciò che appare, al manifesto, ma accogliendolo proprio nella sua totalità e peculiarità, senza perderne una sola virgola. L'accuratezza, la precisione qui sono indispensabili. Interpretazione qui non sta per versione diversa o altra da quanto ci si presenta, né in musica sta per melodia diversa da quella scritta. Sta piuttosto per individuazione di un contesto nel quale il manifesto tutto, con tutti i suoi aspetti particolari, trovi posto e senso. Il livello del manifesto, del letterale e del segno, in musica ed in psicologia, divengono quindi gradini indispensabili per accedere al livello del simbolico. Un tradimento a livello del segno, un'imprecisione, una trascuratezza possono essere e sovente sono proprio l'ostacolo maggiore al compimento del passaggio.

Non si tratta di cercare dietro, di eludere, di snobbare, ancora una volta di negare con superiorità. Si tratta invece di accogliere positivamente, di tenere in rispettosa considerazione tutto quanto immediatamente si presenta all'esperienza. Svalutare il livello del segno in un'enfatica esaltazione del simbolo conduce proprio a convalidare quelle accuse di fumosità ed inconsistenza che tante volte il simbolo si sente rivolgere.

Fra tutti gli studiosi del simbolo C. G. Jung, certamente uno dei più eminenti, è stato curiosamente estraneo all'esperienza musicale. Nella sua opera la musica ricorre talvolta, ma dall'esterno, in posizione marginale. Ma molti altri studiosi, se non tutti, hanno avvertito la stretta parentela fra simbolo e musica. H. Corbin, la cui opera costituisce fra l'altro un ponte insostituibile con una cultura vicina a questi temi, quella islamica, lo dice esplicitamente:

*... il simbolo ... non è mai spiegato una volta per tutte, ma sempre da decifrare di nuovo, come una partitura musicale non è mai decifrata una volta per tutte, ma richiede un'esecuzione sempre nuova ...*¹¹.

Sembra si possa dunque dire che la prassi musicale è una forma di

conoscenza simbolica: essa si presenta come mediatrice verso una sfera di esperienza altrimenti inaccessibile, che non può comunque esaurire se non perpetuandosi in continuazione come prassi; regno quindi della ridondanza, di una ripetizione che non significa mai identità, ma ripresentarsi incessante delle infinite varianti che sempre accennano l'indicibile.

Cerchiamo ora di ritrovare quanto abbiamo detto nel dettaglio della prassi musicale. Ne abbiamo isolati alcuni momenti:

- 1) *leggere la partitura: il corpo e l'immaginazione;*
- 2) *fraseggiare: l'eloquenza della musica;*
- 3) *la ripetizione come ridondanza: l'infinito ripresentarsi delle varianti;*
- 4) *la polifonia: il singolo può sperimentarsi come colonna portante del cosmo.*

Queste sono le tappe del cammino che, partendo dal nulla precedente il primo incontro con la partitura, ci conduce al momento in cui tramite la nostra presenza l'opera comincia a vivere la sua vita autonoma.

1) *leggere la musica: il corpo e l'immaginazione.* Se vogliamo far musica, per prima cosa ci troviamo di fronte una partitura.

C'è qualcosa di singolare in questa verità così banale, nel fatto che il cammino per accedere a esperienze di tipo acustico-uditivo-temporale cominci proprio con un momento spaziale-visivo. La musica nella nostra cultura ha d'altronde visto questa singolarità accentuarsi sempre più, dal Rinascimento ad oggi. Si è progressivamente affidata alla scrittura una quantità sempre maggiore di precisazioni sul fatto sonoro, quasi si prevedesse che l'utente della partitura sarebbe stato sempre più bisognoso di istruzioni. Molte istruzioni sono d'altronde segno a un tempo di complessità crescente e di crescente distanza fra autore ed esecutore. Estrema manifestazione del tradurre l'uditivo in visivo caricando quest'ultimo di responsabilità, si ha negli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso con la prima musica elettronica. Qui la partitura diventa un autentico diagramma cartesiano in cui ogni evento è rigidamente associato a parametri numerici. Il tempo è addirittura quello fisico, dell'orologio, misurato in secondi, scompare il tempo interiore, il tempo dell'anima. E insieme scompare chi doveva fornire anima: l'esecutore, l'interprete. L'autore crea una volta per tutte l'opera direttamente sul nastro. Ma non la suona più, nessuno la suona più!

Torniamo al primo incontro con la partitura. Continuiamo ad antropomorfizzare, come abbiamo fatto finora: la partitura sconosciuta sia una persona, con la quale dobbiamo vagliare se entreremo in relazione oppure no. Lasciamo dapprima che ci parli, che suggerisca spontaneamente. Addirittura senza neppure leggerla nel dettaglio, lasciamoci toccare dai messaggi che

spontaneamente essa irraggia quando la scorriamo con leggerezza, senza sentirci in dovere di impegnarci, la prima volta, in una condizione che sia soltanto di ricettività, senza pretese e senza imposizioni di sorta. Con leggerezza, senza volere alcunché. Poi, se ci accorgiamo che rispondiamo con sintonia e simpatia a questi messaggi, ci avvicineremo rispettosamente e comincerà il cammino di costruzione-creazione. Certo, obiettivo a lunga scadenza sarà abbandonare la parti-tura, sostituirla cioè con l'immagine mentale, con il diamante costruito nella nostra mente. Ma per arrivare a questo punto, cui non si giunge con la caparbia volontà ma con la dedizione oscura e quotidiana, dovrà trascorrere della vita insieme fra noi e lei. Ci vorrà del tempo.

Quando cominciamo, nei primi tempi, a percorrere una linea melodica con la voce o con lo mani, incontriamo il primo ordine di problemi: l'individuazione dei registri strumentali o vocali attraverso i quali si sviluppa il discorso. Si tratta delle zone espressive corrispondenti alle diverse modalità di emissione del suono, regioni abitate da famiglie di personaggi sonori con i quali popoleremo il nostro cosmo interiore.

Trovato il registro più adatto per il suono, per individuare meglio il passaggio e realizzarlo entrano in gioco due istanze strettamente connesse: il *corpo*, produttore del suono fisico attraverso il movimento realizzato con l'attento alternarsi di tensione – rilassamento, e l'*immaginazione*, istanza direttiva del movimento corporeo. Come dire: ciò che è dato, di cui disponiamo, e l'uso che possiamo farne, le possibilità di impiego.

Nel cominciare a studiare un certo suono o un certo intervallo individuiamo dapprima grossolanamente le posizioni corporee estreme all'interno delle quali prevediamo si localizzerà quella più adatta.

Questa posizione corporea, questo gesto *giusto* è ora del tutto inesistente, ne esistono solo gli estremi che, con metafora matematica, con un passaggio al limite diventeranno quello *giusto*. Il divario fra gli estremi corrisponde alla pietra grezza nella quale lo scultore ha già però intravisto la forma finale. Il lavoro consisterà, mediante la ripetizione, nel correggere e limitare progressivamente l'ampiezza fra gli estremi corporei inizialmente trovati e che circoscrivono la posizione cercata: da notare, questa non esiste ancora e tuttavia funziona paradossalmente da faro, da riferimento essenziale. Vi giungeremo attraverso una sorta di movimento cieco, che tuttavia completamente cieco non è.

Di ogni tentativo parziale siamo scontenti, ci diciamo *no, non così, così non va!*, avendo ben presente qualcosa che non è ancora mai esistito. Dopo una sterminata serie di *no, non così, ma un po' più così!*, di tentativi fatti senza poter toccare con mano il perché delle correzioni, il modello inesistente, ecco che quando lo troviamo possiamo finalmente rispondere con un sonoro *ecco perché!* a tutti quei *perché no?* che ci eravamo chiesti. *La ragione della ricerca, il momento che la orienta tutta non esiste ancora durante la ricerca, si determina con chiarezza solo alla fine ed è l'opera stessa.* In certo senso, la ricerca stessa è

ricerca di quella ragione.

Anche in questo caso troviamo una somiglianza formale, fra gli eventi musicali e quelli psicologici.

In musica la giustificazione, il senso degli sforzi compiuti arriva sempre dopo, la ragione di tutto è l'opera stessa: solo chi ci lavora lo sente profondamente ed è guidato da questo sentire, mentre gli altri non vedono e non capiscono. Così nel discorso psicologico, vivendo una certa esperienza risolutiva capiamo all'improvviso il significato di tante cose sofferte prima. Quante volte il cosiddetto *sintomo* (così si chiama l'autoimporci, non di rado autoterapeutico, di comportamenti o di immagini di cui sfuggono senso e necessità) ci perseguita per anni e acquista il suo senso profondo solo dopo, molto tempo dopo. Momenti assurdamente dolorosi si legittimano quando, raggiunta una prospettiva sufficientemente ampia, li si riesce a cogliere come il nostro modo di partecipare a problemi umani fondamentali. Ma questo è possibile soltanto dopo averli lungamente sofferti senza capirli, così come l'opera compiuta è possibile solo sulla base di un lungo lavoro precedente che tuttavia in essa ha sempre trovato la sua giustificazione.

Inizialmente immaginazione e corpo sono separati, sembra che l'uno comandi l'altro: ma l'obiettivo da raggiungere è l'annullamento di questa separazione con la nascita dell'immagine musicale. Essa è finalmente simbolo in quanto, come ci ricorda Jung, contiene e media fra due elementi in opposizione, fra corpo ed immaginazione, fra presenza e possibilità. L'obiettivo è un movimento corporeo tanto sobrio, essenziale, da venire quasi nascosto alla coscienza in quanto corporeo e da essere confuso con il movimento immaginativo. Matisse diceva che gesto ed emozione sono una cosa sola. Il gesto diventa emozione e l'emozione gesto. Gesto e frase musicale sono una cosa sola. Così letteralmente il corpo disegna nello spazio la frase musicale. Il respiro non è più mezzo attraverso il quale si fa musica, ma si fa musica esso stesso, così come la musica si fa respiro.

2) *il fraseggiare: l'eloquenza della musica.* Vogliamo ora dar vita ad organismi più complessi, le frasi organizzate in periodi musicali e questi in forme complesse.

Per farlo, dobbiamo accudire la nostra musica esattamente come facciamo con un essere vivente che vogliamo veder prosperare in buona salute. Cantare è cosa difficile, e anche molto: al di là della banalità di questa espressione, le persone timide ed esitanti sanno benissimo a quale difficoltà mi riferisco. Cantare significa esistere, significa disegnarsi nel mondo. Far nascere un suono significa dar vita alla presenza, così come farlo morire significa chiudere con questa presenza, significa molto da vicino morire. Il presentarsi del suono è un apparire al mondo, è un gesto per il quale occorre sempre qualcosa che assomiglia al coraggio, è un momento nel qual occorre sempre chiudere gli occhi e dirsi *vai!*

Ma chiudere una frase è anche più difficile. Ogni frase musicale è una vita, un microcosmo con il suo asse del mondo, il centro di riferimento, i suoi tramonti e le sue aurore. Sarà facile far nascere una frase se si avranno le idee chiare sul suo morire; una nascita contrastata e incerta al contrario si accompagna sovente a una conclusione squilibrata. La frase conclude bene quando il pensiero della sua morte convive tranquillamente e senza drammi con quello del suo nascere, fin dall'inizio. Chiudere una frase è sempre un adombrare il problema della morte, ha qualcosa dell'ultimo respiro, è pur sempre un commiato, momento difficile: prima, difficile da accettare per dargli un significato, poi difficile per toglierglielo, affinché sia semplicemente un saluto e null'altro.

Nello studio del fraseggio appare evidente come la logica cartesiana sia inadeguata a quanto succede nel musicale.

I parametri fisici del suono hanno certa relazione con il suono espressivo, ma essi si limitano a precisare le coordinate nelle quali si situa il supporto concreto, mentre il suono espressivo è proprio tutto quanto cui il supporto consente di accedere e non è assolutamente a esso riducibile. Il suono espressivo trascende il supporto concreto. Due melodie sul pentagramma possono incontrare la stessa nota: lo stesso segno, un *la* per esempio, compare nella prima e nella seconda. Ma a quel segno corrispondono suoni anche molto diversi quanto a colore, vibrato, spessore, tornitura, tendenza. In quanti modi diversi possiamo cantare quel *la*? Se significato in musica sta per nodo di relazioni con altri suoni, quanti significati possibili può assumere quella nota? Possiamo esercitarci come fanno gli attori, che imparano a dire in decine di diversi modi la stessa parola. Il primo contesto del suono, la frase, ha la sua importanza per chiarire il significato di un suono; ma poi anche il contesto della frase, il periodo nel quale essa è incastonata, e a sua volta il contesto del periodo, la forma generale della composizione: tutti questi livelli vengono ad influenzare e a determinare il significato del singolo suono. Un *la* cui si giunge dal grave per tornare al grave, suonerà *di volta*, ben diversamente da un *la* cui si giunge dal grave per ascendere verso un registro superiore. Ogni suono dipende tanto dal dove proviene che dal dove va. Ma tutto questo sul pentagramma non è scritto. Ecco che ritroviamo qui i diversi mondi dell'identità e dell'analogia. Sul pentagramma, che appartiene al regno del razionale, dell'univoco e dell'identico, uno stesso suono corrisponde ad una stessa nota.

E una nota può ripetersi identica infinite volte. Ma essa è soltanto la traccia del suono espressivo, e un suono espressivo non è mai emesso due volte, alla maniera dell'acqua di Eraclito in cui non ci si bagna mai due volte.

Il suono si determina qualitativamente, mentre la nota dà soltanto informazioni quantitative.

Quando le note di una frase appaiono di grande difficoltà, quando il suono espressivo stenta a presentarsi, la frase non è ancora ben presente alla coscienza, semplicemente non la conosciamo ancora, e non ha ancora accesso

all'immaginazione. Il primo livello di errore è quello della lettura, non comprendiamo bene i segni sulla carta, sbagliamo il solfeggio. Leggere i segni correttamente, l'abbiamo già visto, è certo condizione necessaria, tuttavia non sufficiente. Al secondo livello di errore la lettura è a posto, l'intonazione anche, il ritmo è giusto, i parametri segnici sono tutti corretti, ma la melodia non si innalza, lascia freddi. Evidentemente è ancora presto: noi e lei ci conosciamo ancora poco, dobbiamo continuare a frequentarci assiduamente, a stare insieme in quel modo che favorisce la conoscenza perché permette il presentarsi reciproco dei più diversi aspetti. Con il tempo impariamo a guardare la nostra frase con la lente di ingrandimento, andiamo nel particolare ben oltre la semplice lettura sulla carta, incontriamo i momenti per così dire di *cerniera*, di mediazione fra la frase ed il nostro corpo. A questo livello, risolvendo i problemi che qui si pongono, facendo sì che il corpo si disegni sulla frase, comincia a nascere l'espressività. Qui finalmente l'immaginazione può trovare nella frase il modo di parlare.

Jung diceva che i simboli prodotti dall'inconscio devono, per diventare efficaci, essere compresi dalla coscienza, essere cioè assimilati ed integrati:

*... un sogno non compreso rimane un puro evento, la comprensione lo trasforma in esperienza umana ...*¹⁰.

Il sogno produce il simbolo, la prassi musicale anche. Un sogno compreso nella coscienza, accettato con tutte le sue implicazioni ed elaborazioni, lungamente discusso e commentato può diventare, da evento indifferente qual è di per sé, capace contenitore di lunghi periodi della nostra vita. Allo stesso modo quella frase, se integrata alla coscienza, vivrà di vita propria. Ma integrata alla coscienza significa che ogni suo minimo dettaglio è stato elaborato e discusso come fanno i musicisti, provando e riprovando, è stato sede di fusione fra corpo ed immaginazione, è divenuto magicamente uno solo dai due che all'inizio erano. Quando tutta la frase è elaborata, in modo formalmente non diverso da quanto si fa con un sogno, anche essa diventa esperienza vissuta, di ogni momento c'è una storia da raccontare e ogni particella di suono è carica di significato. Ascoltiamo quanto raccomanda il fabbro costruttore del liuto a un cantore che viene a ritirarlo. Siamo in Africa, nel Sahel. Il cantore ritira lo strumento, lo prova e si accorge che suona male. Il fabbro gli dice:

*... questo è un pezzo di legno. Non può cantare, se non ha un cuore. Sei tu che devi dargli un cuore. Devi portare il legno sulle spalle quando vai in batta-glia. Esso deve risuonare quando si solleva la spada, deve assorbire il sangue che cola, sangue del tuo sangue, fiato del tuo fiato. Il tuo dolore deve divenire il suo dolore, la tua fama la sua fama ...*¹².

Se ascoltiamo il fabbro quando studiamo una frase, tutte le tessere del mosaico vanno al loro posto: ogni suono si afferma e si offre con la sua autonomia e insieme rispecchia la totalità della frase, essendo ogni suono contemporaneamente vita e morte, morte del precedente e origine del successivo e contenendo in sé tanto il ricordo che la premonizione della totalità.

3) *la ripetizione come ridondanza: l'infinito ripresentarsi delle varianti.*

L'esperienza musicale è fondata sulla ripetizione. Inesperto di musica, ascolto un giorno una musica e subito da allora mi punge il desiderio di riascoltarla. Studioso alle prime armi, mi familiarizzo con il solfeggio e con la lettura attraverso numerose ripetizioni, ma anche quando so già cantare ogni nuova esecuzione mi appare come una gioia che ogni volta attendo di poter riprovare. Non può esserci esperienza musicale senza ripetizione, e dal momento che la musica, come appare ovvio, si ripete sempre ma non è mai identica a se stessa, sarà più corretto parlare di ridondanza, con ciò immediatamente avvicinandoci, anche per questo versante, alla dimensione simbolica.

Non c'è nulla che faccia soffrire un musicista quanto la ripetizione cieca, meccanica. Cosa succede nella ripetizione cieca? Succede che il simbolo non riesce, *l'opus alchemica* non prende forma perché ci si ferma soltanto al livello del letterale, del segno sulla carta che di per sé non solo significa poco o nulla, ma addirittura sembra l'opposto di ciò cui si vuole pervenire, ne sembra una parodia. D'altronde, l'abbiamo già detto, non siamo noi ad attivare l'immaginazione, essa funziona perennemente e noi semmai siamo sue creature.

Quello che possiamo fare, e spesso facciamo, è ostacolarla, limitarla, ignorarla. Non possiamo qui affrontare il discorso dei mille modi con i quali ci rendiamo sordi all'immaginazione: la varietà degli strumenti di cui disponiamo per arginarla ha del prodigioso e tutti, detto per inciso, hanno come sicuro effetto di aumentare l'ansia. Certo è che nella ripetizione meccanica la cecità è quella immaginativa. Quando l'immaginazione, per una ragione o per l'altra, tace, si blocca e si ritira, incontriamo forse l'ostacolo più arduo del nostro lavoro di musicisti.

La ripetizione è dunque il momento psicologicamente più importante del fare musica, è l'infinito ripresentarsi delle varianti attraverso le quali il simbolo ci dice la sua verità.

Ma qual è allora il significato psicologico della ripetizione? Porci questa domanda significa interrogarci sul modo umano che si esprime nella ripetizione, nelle situazioni caratterizzate da un ri ... Rileggere un romanzo dopo anni, rivedere un film, ritornare in un luogo amato, rincontrare una persona: in tutti questi casi viviamo qualcosa che incontriamo anche nel ripetere musicale. Rivediamo una persona dopo anni: com'è invecchiata! Ovviamente, ma non ci pensiamo più di tanto, siamo soprattutto noi a essere invecchiati. Guardiamo i suoi capelli bianchi, e subito pensiamo ai nostri. Il suo invecchiare è il modo attraverso il quale veniamo a conoscenza del nostro invecchiare. Oppure: ho riletto recentemente un romanzo, l'avevo letto da giovane, quante altre cose vi ho trovate! Quelle cose sono le tracce del mio cammino in questi anni, del mio individuarmi come quella persona unica che sono attraverso una molteplicità di esperienze, ognuna delle quali è stata a un tempo gioia e ferita, e in quanto ferita

ha reso più acuto il mio sguardo. Quando rileggo un libro a distanza di tempo mi diventano trasparenti tanti significati che una volta mi sfuggivano: esso acquista una profondità insospettata che il mio sguardo, fatto più penetrante, oggi sa cogliere.

È detto tutto: *la ripetizione nel musicale è il diario attraverso il quale scopriamo a noi stessi il nostro divenire, veniamo al mondo a noi stessi e agli altri*. La partitura è sempre la stessa davanti a noi, dalla prima incerta lettura fino a quando è ormai parte della nostra vita. Frequentarla nel tempo è cammino di conoscenza e di manifestazione di noi stessi, nel quale a ogni tappa scopriamo qualcosa di nuovo e di diverso.

Pensiamo ad un'esperienza comune a quanti praticano la musica: in una seduta di lettura mettiamo a punto un passaggio, ci impegniamo a renderlo espressivo perché nasconde delle possibilità che vi sentiamo urgere. Lo studiamo più volte intensamente, lo miglioriamo, poi a un certo punto sembra che non riusciamo più ad ottenerne nulla. Per tanto che facciamo, più oltre non riusciamo ad andare. Lo abbandoniamo. Lo riprendiamo in seguito, tempo dopo: sul momento appare un po' arrugginito, ma subito si fa più eloquente, più interessante, nello studiarlo ci sentiamo già su tutto un altro livello di espressività. Riscuotiamo, per così dire, gli interessi del capitale investito in precedenza.

Ma cosa è successo? In qualunque situazione, musicale o no, certi aspetti di noi vengono attivati, portati alla luce. Certi, e non altri. Poi la situazione particolare ha termine e questi non hanno più un reale con cui integrarsi, non hanno più alcuna ragione di essere, arretrano dalla coscienza. In breve: non ci pensiamo più. Quando quella situazione si ripresenta, per poco tempo che sia passato qualcosa è cambiato, il nostro sguardo non è più lo stesso, non può più esserlo (ricordiamo che l'identità nel tempo è un'astrazione tutta umana). La cosa è stata dimenticata e poi ricordata, nel linguaggio psicoanalitico è divenuta inconscia e poi nuovamente conscia. Ma ogni contenuto che riemerge dalla memoria ci appare arricchito, si porta dietro qualcosa di laggiù. È l'esperienza comunemente nota con il l'espressione *dormirci sopra*. Dopo il bagno del sonno, che è luogo dell'immaginazione per eccellenza, le cose ci appaiono più profonde, trasparenti e ricche.

Questa è la magica opera del tempo: è fondamentale per la musica, che d'altronde esiste solo nel tempo. È impensabile far musica senza rileggere. E non solo per *studiare la parte*: anzi, proprio per *studiarla*, purché si dia a *studio* un significato profondo, uno spessore vitale che abitualmente questa parola non ha nel nostro linguaggio.

Questo cammino, scoperta di sé, è a un tempo creazione di mondi e di figure. Una condizione, non sufficiente ma certamente necessaria, perché possa instaurarsi è proprio la regolare ripetizione nel tempo. Soddisfarla comporta, è vero, il rischio della rigidità, ma questo è il perenne rischio di ogni fare artistico, è l'ambiguo rapporto con la regola. Essa è necessaria, ma è strumento, guai se

ne diventiamo schiavi. Tuttavia il rituale deve avere una sua stabilità, o essere mutevole in modo relativamente lento, sì da permetterci di scoprire il nostro mutamento sullo sfondo di un riferimento stabile nel tempo.

Dapprima c'è solo una sorta di movimento dall'interno all'esterno: guardo sempre la partitura e mi ingegno a dar concretezza, con la materia del mio corpo, con i miei gesti, con i miei suoni, a quanto laggiù è solamente schema astratto. Il segno, là fuori, materiale, concreto, diventa ossatura dell'uditivo. Io devo guardare, altrimenti l'uditivo temporale non si precisa e dopo ogni suono c'è il nulla. Lo spazio mi serve come punto di partenza e quanto si svolge nel suono dipende direttamente e immediatamente da quanto leggo. Quando il simbolo è nato, l'occhio può tornare allo spaziale ma non più per necessità, piuttosto perché ora può vedere l'aspetto nascosto delle cose. Con il canto, la realtà si riempie di spessore, ogni cosa che guardo si collega all'infinito, diventa importante e profonda. La partitura qui è sparita, è stata sostituita dall'immagine vivente.

La sappiamo *a memoria*. Spesso questa parola non ispira simpatia. Cosa significa imparare a memoria? Sappiamo a memoria i nomi delle persone care e dei luoghi importanti: ma sono divenuti famigliari perché ci siamo vissuti. Qui non intendiamo memoria come capacità di rievocare nomi e sillabe senza senso (come veniva studiata alla fine del secolo diciannovesimo) quanto piuttosto familiarità e domestichezza con le creature dell'immaginazione. Sapere a memoria una frase musicale assomiglia così assai più al ripercorrere una piacevolissima strada ogni volta più ricca di particolari che non al recitare una serie di note consecutive.

Quando la parte è *a memoria*, quando cioè l'immagine comincia ad avere una sua autonomia nella coscienza, quando scelta, intenzione e volontà non sono più necessarie per dirigere l'andamento dei suoni, è sufficiente che io la evochi perché essa mi risponda presentandosi e sviluppandosi. Ogni volta vi scoprirò qualcosa di nuovo e di imprevisto, ogni volta il suo svolgersi avverrà sul particolare sfondo immaginativo del momento, che getterà su di lei la sua particolare coloritura, e una sfumatura nuova andrà a sovrapporsi alle precedenti. Ogni ripetizione diventa così una sorta di nutrimento con il quale l'immagine cresce e si fa più completa.

Far musica è allora proprio un "operazione senza termine come l'esegesi simbolica, è un perpetuo avvicinarsi al senso, una ricerca e un infinito inseguimento dell'allusione del simbolo. Si può dire, parola per parola, quanto Galimberti dice per l'esegesi simbolica:

*... con l'insistenza infinita dell'onda sulla spiaggia, l'esegesi simbolica è come il ritorno e la ripetizione della stessa onda sulla stessa riva, dove però ogni volta tutto il senso si rinnova e si arricchisce ...*¹³.

4) *la polifonia: il singolo vive sé stesso come colonna del cosmo.*

Ancora qualche parola sul significato dell'esperienza musicale nella

prospettiva simbolica. Ascoltiamo Johann Huizinga, lo storico olandese, nel suo commosso saluto alla cultura simbolica declinante ne *L'autunno del Medioevo*.

L'esperienza di cui ci parla Huizinga non ci è preclusa, nonostante il trascorrere dei secoli. È sicuramente ancora possibile viverla all'interno della prassi musicale; in particolare d'assieme, in quei rari momenti nei quali sembra che anni di lavoro trovino completa giustificazione. Huizinga non parla esplicitamente di musica, ma ormai sappiamo che le sue parole sono egualmente adeguate al tema:

*... (il pensiero simbolico) presta alle rappresentazioni di tutte le cose un più alto valore estetico ed etico. Ci si immagini quale godimento può offrire un mondo, in cui ogni pietra preziosa brilla con tutti i bagliori dei suoi valori simbolici, in cui l'identità della rosa e della verginità è più che una bella veste poetica perché quella identità comprende l'essenza dell'una e dell'altra. Si vive in una vera polifonia del pensiero. Tutto è pensato a fondo. In ogni rappresentazione risuona un accordo armonioso di simboli...*¹⁴.

Huizinga usa metafore musicali non a caso. Per parlare della cultura medioevale in quanto cultura del simbolo, la paragona a una musica, a una polifonia. Ove tutto è pensato, e pensato a fondo. Ove questo pensare a fondo sta proprio per il nostro *integrare alla coscienza*, quella complessa operazione che ha luogo quando innumerevoli analogie di un certo contenuto altrimenti inesprimibile ci permettono di farne un abitante stabile della nostra consapevolezza. *Pensato a fondo*, in musica, significa fatto e rifatto, ripetuto e rielaborato senza posa in un incessante lavoro di approfondimento.²²

Chi canta in una compagine corale, come chi suona in una strumentale, può sperimentarsi come parte integrante di un cosmo in cui ogni particolare risuona di significato, in cui ogni cosa è animata. L'esperienza del fare musica è allora letteralmente antagonista a quella del vivere nell'universo fisico, nel quale ci ritroviamo solitari soggetti su uno sfondo di oggetti muti. Questi sono soltanto pezzi meccanici dell'orologio universale, non parlano al di là della loro funzione meccanica. Il cosmo della polifonia è invece mondo nel quale tutto parla, è sfondo indispensabile per avvertire noi stessi come esseri animati. La voce individuale ha qui sempre doppia funzione: crea lo sfondo ed insieme disegna la figura che su di esso si staglia, essa si afferma proprio in funzione di questa rete con la quale si integra strettamente. In questo cosmo svaniscono molte delle opposizioni dalle quali ci sentiamo lacerati: prima tutto quella fra soggetto e oggetto, poi quella fra individuale e collettivo, con tutte quelle che da queste provengono. Quello che noi abitualmente chiamiamo individuo ha qui funzione di colonna portante della totalità, elemento senza il quale il cosmo crollerebbe, e in questa funzione trova il senso profondo della sua esistenza.

Giorgio Moschetti

BIBLIOGRAFIA

- 1) A. Portmann - *Il contributo della biologia ad una nuova immagine dell'uomo*, Eranos 1959, (in *Le stagioni della vita*, Red edizioni, 1992).
- 2) V. Weisskopf - *Il privilegio di essere un fisico*, 1994 Jaca Book.
- 3) C. G. Jung - *I simboli della trasformazione* (1912/52) Boringhieri, Opere Complete, vol. 5, pag. 222.
- 4) op. cit., pag. 128.
- 5) C. G. Jung - *La struttura dell'inconscio* (1916) Boringhieri, Opere Complete, vol. 7, pagg. 294/5.
- 6) C. G. Jung - *Tipi psicologici* (1921) Boringhieri, Opere Complete, vol. 6, pagg. 483/4.
- 7) C. G. Jung - *Spirito e vita* (1926) Boringhieri, Opere Complete, vol. 8, pagg. 360/1.
- 8) C. G. Jung - *Introduzione all'inconscio (L'uomo ed i suoi simboli, a cura di C. G. Jung 1961)*, Casini 1967, pag. 20.
- 9) C. G. Jung - *Tipi psicologici* (1921) Boringhieri, Opere Complete, vol. 6, pag. 488.
- 10) C. G. Jung - *Questioni fondamentali di psicoterapia* (1951) Boringhieri, Opere Complete, vol. 16, pag. 134.
- 11) H. Corbin - *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, 1958, pag. 13.
- 12) M. Schneider - *Il significato della musica*, Rusconi 1970, pag. 31.
- 13) U. Galimberti - *La terra senza il male*, Feltrinelli, 1984, pag. 200.
- 14) J. Huizinga - *L'autunno del Medioevo*, Sansoni 1966, pag. 287.