L’espressione spiritosa come punto di incontro tra linguaggio musicale e scrittura filosofica

SOMMARIO

INTRODUZIONE **1**

DAL “GUIZZO” (*WITZ*) A CIÒ CHE PUÒ ESSER DETTO **3**

I. SIGNIFICATI DI UN TERMINE 3
II. FREUD, IL MOTTO DI SPIRITO E IL PROCESSO PRIMARIO 4

LA MUSICA: PRIMA E OLTRE LA PAROLA **6**

I. COMUNICARE SENZA PAROLE 6
II. MUSICA E LINGUA MADRE 7
III. INVENZIONE DI FORME 9

INTERDIPENDENZA **10**

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI **11**

Introduzione

Considerare le espressioni spiritose, cioè i motti di spirito, come punto di incontro tra linguaggio musicale e scrittura filosofica presuppone due idee. Stando alla prima, si considera il motto di spirito come una formazione linguistica anteriore rispetto alle chiare e corrette enunciazioni verbali con cui ordinariamente le persone interagiscono. L’altra idea è che il linguaggio musicale contenga in sé elementi in grado di evocare, provocare la testualità. Esplicitare questi due presupposti, cercando di arrivare a una sintesi, è il compito che qui ci si propone. Preliminarmente, si vorrebbe chiarire il motivo per cui si è scelto di utilizzare il termine “linguaggio” a proposito dell’espressività musicale; inoltre, sembra opportuno specificare in che senso si intenda la scrittura filosofica.

Con il termine “linguaggio”, considerato in un senso tutto sommato molto comune, ci si riferisce all’insieme di tutti quei codici, sia umani che animali, con i quali si trasmettono ed elaborano informazioni. Un codice comunicativo, insomma. Così, all’interno dei linguaggi umani si includeranno i linguaggi verbali e i non verbali, gli artificiali e i formali, nonché tutti quei fenomeni di espressione e comunicazione a basso grado di codifica (o “ipocodificati”). Nel seguito, ci si riferirà al linguaggio musicale come a una forma di linguaggio umano non verbale, mentre il linguaggio dei motti di spirito sarà inteso come linguaggio umano, certamente verbale, ma a basso grado di codifica.

Quanto alla seconda chiarificazione, si intende qui far propria quella lezione della filosofia del Novecento che invita a far chiarezza nel linguaggio e attraverso il linguaggio, del quale la scrittura è una manifestazione immediata e concreta. Banalmente, si dovrà fare chiarezza laddove ci siano questioni che, almeno in partenza, chiare non sono. Ora, si può ritenere che una tale mancanza di chiarezza, lungi dall’esser connotata negativamente, sia invece il contrassegno distintivo del linguaggio dei motti di spirito, e, per estensione, del linguaggio metaforico, figurato e poetico in generale. Questa scarsa chiarezza, questa opacità, è a sua volta un richiamo alla traduzione, alla trasformazione,

all'esplicitazione; tale richiamo può essere desunto dall'urgenza con cui questi testi, a tutta prima così spaesanti, provocano stupore, meraviglia, e un senso di *unheimlich*. Potrebbe esser questo il caso dell'impatto del pensiero di Heidegger: quella che è stata detta "urbanizzazione della provincia heideggeriana", ad opera di Gadamer, potrebbe aver rappresentato una siffatta chiarificazione[1]. In effetti, siamo nel solco di quella tradizione che vede la filosofia muovere dalla meraviglia e dal perturbante, e da qui intraprendere un'opera di "addomesticamento", inteso come riconduzione a un ambito familiare. Alla dimora del noto. *Heimlich*, appunto.

Di tenore simile, la seguente affermazione di Max Black: «Forse ogni scienza deve cominciare con la metafora e finire con l'algebra; e forse senza la metafora e non ci sarebbe stata nessuna algebra»[2]. Impegnato a sostenere la pregnanza degli asserti metaforici, egli sostiene che, dopotutto, «anche aprirsi una strada attraverso le giungle intellettuali è un'occupazione rispettabile»[3], dato che se abbiamo delle buone metafore, possiamo star certi che, prima o poi, «i logici e i matematici metteranno il raccolto in ordine»[4].

Proviamo a riunire queste considerazioni. Per Gadamer, com'è noto, «l'essere che può essere compreso è linguaggio»[5]. Solo, ci piace ribaltare questa enunciazione, ed è il linguaggio stesso, allora, ciò che può venir compreso. Quindi, che si tratti di un linguaggio non verbale, come nel caso della musica, o di un linguaggio ipocodificato, com'è il caso dei motti, abbiamo a che fare con un "emergenza" semiotica. Certamente, per dirla con le parole di Bateson, «resta un formidabile problema di traduzione»[6]; tuttavia, per quanto primitiva, opaca, corporea, una tale emergenza può rappresentare il momento di avvio dell'atto – e del fatto – comunicativo.

In questo senso, ciò che porta dall'anteriorità dell'arguzia all'evoluzione del linguaggio verbale, in particolare nella sua forma scritta, potrebbe esser visto come un meccanismo di *trasformazione di moti primitivi con formazioni di grado variabilmente più evoluto lungo la linea dello sviluppo intellettuale*. Si tratta qui, certamente, di un'idea figlia di una visione evoluzionista in cui, peraltro, non ci si può sottrarre dal pensare che ci sia ben poco, nell'intelletto, che non sia preliminarmente passato per il corpo. Così, *à la* Hume, si potrebbe vedere inscritta nel corpo una sorta di *matrice* a partire dalla quale si sviluppa per così dire un sostituto, una *trasformata* caratterizzata da un qualche livello di astrazione. In effetti, lungi dall'assolutizzare la posizione empirista, si vuol sottolineare da un lato una direzionalità nel formarsi dei contenuti della cultura e dall'altro che, data la sostanziale irreversibilità di tale movimento, si può essere continuamente stimolati a ricercare le basi materiali, cioè fisiche e perfino corporali, da cui tali contenuti hanno tratto origine.

---

[1] Il riferimento è a H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani 1983.

[2] M. BLACK, *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche Editrice 1983, p. 94. Un'osservazione, che potrebbe tornar utile nel seguito: niente impedisce all'algebra di essere suscettibile a sua volta di un utilizzo metaforico.

[3] M. BLACK, *Modelli*, cit., p. 94.

[4] *Ibidem*.

[5] H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., p. 542.

[6] G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, ed. it. a cura di G. Longo, Milano, Adelphi 1977, p. 178.

Dal "guizzo" (*Witz*) a ciò che può esser detto

I. Significati di un termine[7]

Dal momento che generalmente, sotto la voce tedesca *Witz*, i vocabolari restituiscono il significato di "sberleffo", "barzelletta", perché porre questo termine in relazione all'idea di scrittura filosofica? La risposta, tuttavia, è semplice. Il significato attuale del termine è il risultato della perdita di valore di una parola importante, "pesante", talvolta addirittura sacra. Un breve excursus sull'etimologia di *Witz* può consentire di legittimare tale "posizione".

La radice di questo termine, attraverso *wissen*, si riconnette alla stessa origine indoeuropea da cui discendono il latino *video*, il greco *eidos* e il sanscrito *veda*. Il mutamento decisivo può essere situato tra il Seicento e il Settecento. Fino a quel momento, infatti, il termine era stato usato per designare il potere dello spirito per antonomasia, la capacità di cogliere le idee e l'intelligenza delle cose. Sotto questa denominazione venivano riuniti tanto l'immaginazione quanto il giudizio. Nel Seicento, però, si inizia a circoscrivere il concetto di giudizio alla capacità di cogliere le differenze, in conformità alla "analitica cartesiana". Il giudizio viene per così dire stralciato e anzi opposto al *Witz*, che ora consiste soltanto nell'assemblare idee con prontezza e varietà. A partire dal Settecento, *Witz* inizia a significare il riuscire a scoprire, in virtù di una capacità associativa particolarmente intensa e poliedrica, relazioni e connessioni nascoste, e a portarle ad espressione attraverso formulazioni sorprendenti quanto appropriate. È l'*esprit de finesse*. Tuttavia, nel tragitto che, per dirla in breve, avrebbe portato da Cartesio a Kant, fattori quali l'indeterminatezza, il carattere "eventuale", la stessa idea di una forza di spirito che, al contempo, consenta di controllare, calibrare idee che sfuggono, finiranno con il costituire il motivo della sua progressiva esclusione dal discorso "serio". Come controllare se non riflessivamente? E come riflettere sull'evento, che per sua natura non si presta all'ipostatizzazione?

Inoltre, il *Witz* riflette l'idea di uno spirito che fa tutt'uno con la parola di cui è, per così dire, promanazione; per questa via, abbiamo a che fare con il prodotto di un'emozione, del corpo. Uno spirito immanente alla parola e a chi la pronuncia. Anche da questo punto di vista, tuttavia, si andava compiendo un mutamento "ideologico", in base al quale una buona parte di quello spazio semantico veniva ora occupata da una diversa idea di spirito, *Geist*, definito *im gegensatz zum Korper* – in contrapposizione al corpo[8]. Non echeggia forse qui lo spirito assoluto di Hegel? Comunque sia, con l'affermarsi della *ratio*, da un lato, e di uno spirito-*Geist*, dall'altro, la caduta del *Witz* è andata sempre più radicandosi. E adesso ci si mostra come la risultante storica dell'impianto culturale della modernità.

---

[7] Cfr. la voce *witz*, in J., W., GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Verlag von S. Hirzel 1854. Questa indagine, alcuni anni fa, è stata svolta su un numero ben più consistente di vocabolari. Adesso viene riproposta in sintesi estrema.

[8] J. POKORNY, *Indogermanisches etimologisches Wörterbuch*, Bern, Franche AG Verlag 1959, p. 427. Secondo la prospettiva che si sta assumendo, tale contrapposizione ha di che risultare, letteralmente, alienante.

II. Freud, il motto di spirito e il processo primario

Al *Witz* ha dato importanza Freud, facendo vedere che la sua formazione è dovuta agli stessi meccanismi psichici – il processo primario – che presiedono alla formazione di sogni, lapsus e sintomi nevrotici. Tale base comune consisterebbe nei mezzi attraverso i quali l'inconscio riesce a produrre formazioni che non possono ritenersi prive di significato. Prima di parlare del motto, quindi, si descriverà, ancorché brevemente, il processo primario.

Anche per evitare il pregiudizio verso la psicoanalisi, ci si rifà intanto alla descrizione che del processo primario dà Gregory Bateson nel saggio *Stile, grazia e informazione nell'arte primitiva*[9]. Con lo stile vario che gli è proprio, questi muove riprendendo Pascal: «il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce»[10]. Tali "ragioni" sono, per Bateson, «metafore codificate in conformità al processo primario»[11], ed entrando nel merito di tale codifica, peraltro ricalcando Freud, caratterizza il processo primario come «privo di negazioni, privo di tempi, privo di qualunque identificazione di modo verbale (cioè non ha identificazione di indicativo, congiuntivo, ottativo ecc.) e come metaforico»[12]. Inoltre, discutendo questa operazione di codifica, Bateson ricorre significativamente a espressioni quali «algoritmi del cuore, o, come si dice, dell'inconscio»[13], che sono tuttavia «codificati e organizzati in modo totalmente diverso dagli algoritmi del linguaggio»[14]. Queste espressioni dovrebbero risultare pregnanti nel seguito del discorso, in particolare quando parleremo del linguaggio musicale e dell'interdipendenza tra linguaggi.

Dal contributo freudiano sul motto di spirito recuperiamo in sintesi due punti. Il primo riguarda l'idea che un motto è ciò che risulta da un pensiero che viene abbandonato all'elaborazione inconscia (dunque senza che se ne possano seguire tutti i passaggi) e che riaffiora alla percezione cosciente, per così dire "fatto e finito"[15]. L'altro è ciò che Freud definisce un tratto sommamente distintivo del motto, il quale «dice sempre quel che ha da dire, non sempre in poche, ma sempre in *troppo* poche parole, cioè con parole insufficienti *a rigor di logica* o secondo i comuni modi di pensare e di parlare»[16]. Si può intanto notare la capacità comunicativa del motto di spirito e qui sono sembrate appropriate le considerazioni di Francesco Orlando, secondo cui «nel caso del motto si può parlare di quel minimo di "autosufficienza" grazie al quale un messaggio riesce comprensibile»[17]. In definitiva, indipendentemente dal rigor di logica, vediamo articolarsi "ciò che può venir inteso".

---

[9] G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, cit., pp. 166-192.

[10] *Ivi*, p. 173.

[11] *Ivi*, p. 174.

[12] *Ivi*, p. 178.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] Così letteralmente: «Un pensiero preconscio viene abbandonato per un momento all'elaborazione inconscia e ciò che ne risulta viene colto immediatamente dalla percezione cosciente» (S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, vol. 5, Torino, Boringhieri 1980, p. 148).

[16] S. FREUD, *Il motto di spirito*, cit., p. 11 (corsivi miei).

[17] F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1977, p. 17.

III. Messa in scena dell'assurdo e negazione logica

Continuando con Bateson: «tanto nel sogno quanto nell'interazione tra i mammiferi, l'unico modo di costruire una proposizione che contenga la sua negazione […] è di ricorrere a un'elaborata figurazione o rappresentazione della proposizione che si deve negare, che conduce a una *reductio ad absurdum*»[18]. In altri termini, nel processo primario, ovvero nel dinamismo inconscio, non c'è niente che faccia pensare alla negazione.

A tal proposito Freud si era espresso in questi termini: «il sogno viene […] reso assurdo quando nel pensiero latente è contenuto tra gli altri elementi il giudizio critico "è un'assurdità"»[19]. D'altronde, ciò che vale per il sogno vale per l'arguzia: «la tecnica dei motti d'assurdo […] consiste realmente nel presentare qualche cosa di stupido, assurdo, il cui senso è di mettere in luce, di figurare la stupidità e l'assurdità di qualche cosa d'altro»[20]. In sostanza, nel processo primario si crea la raffigurazione di un assurdo, e l'esito di questa messa in scena è una formazione tesa a significare la negazione. Detto altrimenti, per negare qualcosa, il processo primario ricorre all'implicazione di un assurdo.

Negli studi di logica, si è creduto di ritrovare la stessa idea. Casari, nella sua *Introduzione alla logica*, dopo aver presentato come largamente accreditata l'opinione «che fra le nostre intuizioni più semplici e profonde vi sia quella dell'assurdo e [che] fra le nostre predisposizioni basilari vi sia il rifiuto razionale dell'assurdo»[21], prosegue notando che questa convinzione si rivela particolarmente interessante quando la «si colleghi con l'idea che negare un enunciato equivale a dire che quell'enunciato implica un assurdo»[22]. In sostanza, per questa via «si giunge a pensare che la 'logicità' di una configurazione in cui intervenga significativamente la negazione deve potersi ricondurre a quella di una in cui le formule negate della prima sono rimpiazzate da implicazioni fra quelle formule e un assurdo»[23].

Intendere tale riconduzione come orientata all'origine – se vogliamo corporea – dell'atto comunicativo, equivale a dire, sebbene da una diversa prospettiva, che il motto è una formazione primitiva e che a partire da esso si possono sviluppare forme linguisticamente più evolute per via di una trasformazione lungo la linea dello sviluppo intellettuale. Dall'esempio dovrebbe risultare manifesta l'immediata visceralità di un assurdo espresso per via "spiritosa" – nella *matrice* – e la ben più distaccata espressione di un assurdo secondo un linguaggio altamente formalizzato – ovvero nella sua *trasformata*.

---

[18] G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, cit., p. 376.

[19] S. FREUD, *Interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. 3, Torino, Boringhieri 1980, p. 291.

[20] S. FREUD, *Il motto di spirito*, cit., p. 51.

[21] E. CASARI, *Introduzione alla logica*, Torino, Utet 1997, p. 96.

[22] *Ibidem.*

[23] *Ibidem.*

La musica: prima e oltre la parola

I. Comunicare senza parole

Il corpo, le sue emozioni e la loro costitutiva, strutturale impossibilità a dirsi immediatamente attraverso le parole possono trovare una prima possibilità di articolazione tramite l'espressione musicale. Questa è la seconda idea cui si accennava in apertura. Ma qual è il criterio guida? Anche in questo caso, una prospettiva: posta l'anteriorità dell'esperienza, l'arte in generale e la musica in particolare guidano allo sviluppo di ipotesi interpretative, riflessioni e commenti critici.

Antonio Di Benedetto, nel suo *Prima della parola*[24], propone questo atteggiamento nei riguardi della psicoanalisi, che fin dall'opera di Freud si è sempre interrogata sulla produzione artistica. Tuttavia, ecco la proposta e il ribaltamento prospettico, non si tratta di avvicinare l'opera d'arte con l'intento di decodificarla e coglierne un significato nascosto, bensì di accostarvisi con atteggiamento ricettivo, tale che sia l'opera a suggerire nuove chiavi interpretative. In sintesi, con le parole di Bion, «non fu Freud a scoprire l'Edipo, ma Edipo a edificare la psicoanalisi»[25]. L'idea di fondo è insomma che l'arte, e in particolare la musica, alla quale Di Benedetto ha dedicato circa la metà del suo lavoro, possa ispirare la psicoanalisi.

In un saggio dedicato alla funzione e al ruolo del corpo nell'apprendimento della musica, Vincenzo Ricciotti si sofferma sul rapporto tra musica e parola. Lo spunto di avvio al suo discorso viene da alcune considerazioni di Jankélévitch: la musica è «silenzio della parola, così come la poesia è silenzio della prosa: alleggerisce la pesantezza opprimente del *logos*»[26]. Questi osserva che in Debussy «innumerevoli goccioline sono convertite in musica […]. Talora, in questa sinfonia fatta di mormorii, si stacca una particella liquida: quel La diesis, che le arpe sgranano a più riprese»[27]. È come evocare una goccia «che si ostina a voler essere udita»[28]. Anche la musica sembra fare i conti con il mondo che ci circonda; il suo "dire" si esplica attraverso una «particolare sensibilità ai microsuoni che può esser vista come la forma assunta dall'esplorazione dell'infinitesimale»[29]. Lo stesso Jankélévitch, inoltre, sottolinea l'idea che con l'espressione «dove la parola manca, là comincia la musica» non si indica una condizione difettuale della parola, bensì ci si riferisce «alla superiore capacità della musica di proseguire oltre quel limite, di attingere e dare espressione all'ineffabile»[30].

D'altra parte, si prosegue con il richiamo a Debussy, la parola, in quanto «inevitabilmente segnata dal suo vincolo alla referenza»[31], è per così dire automaticamente posta al di fuori di questo "gioco". Così, spostandosi sul versante di quella che potremmo dire l'arroganza del linguaggio, Ricciotti riprende Steiner:

---

[24] A. DI BENEDETTO, *Prima della parola: l'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, Milano, Franco Angeli 2000.

[25] *Ivi*, p. 10.

[26] V. RICCIOTTI, *La musica e il corpo nel gruppo dei più piccoli*, in S. BIFERALE (a cura di), *Il bambino in ascolto. L'apprendimento musicale tra senso e sensorialità*, Milano, Edizioni Curci 2009, p. 58.

[27] *Ibidem*.

[28] *Ibidem*.

[29] *Ibidem*.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem*.

> Persino quando è surreale, perfino nelle poesie assurde, perfino quando si innalza all'estasi visionaria, il discorso verbale rimane lineare e sottomesso alla sequenza temporale. È vincolato dall'avarizia della logica, col suo ordine causale e la segmentazione del tempo tra passato, presente e futuro. Per quanto le nostre parole siano polisemiche, per quanto sottile e ricca di fantasia sia la nostra espressione dell'immaginario, il principio di identità, i punti finali in fondo alle frasi e gli assiomi di continuità rendono dispotici il discorso e la scrittura[32].

Se questo inesprimibile di cui la musica sembra farsi carico è il corpo, la musica è allora un tramite che ci può rivelare la nostra natura. Sembrano qui risuonare le parole con cui John Coltrane, presentando *Expression* (1967), insisteva sul fatto che la musica deve bastare a se stessa e invitava a lasciar che la musica "parli da sé". Inoltre, lo stesso artista ha sempre ripetuto che la ricerca del musicista è un lavoro senza fine, dato che ci sono sempre nuovi suoni da immaginare e che questi suoni sono la traduzione delle pur sempre nuove sensazioni che si provano. Questa ricerca è tanto infinita quanto assolutamente vitale e moralmente impegnata: «c'è sempre la necessità di purificare questi suoni e queste sensazioni per vedere allo stato puro cosa abbiamo scoperto. Così possiamo capire in modo sempre più chiaro *chi siamo*»[33]. Dunque, la musica come ricerca interiore, dialogo emozionale, rivelazione del risultato di quella ricerca e narrazione rivolta all'esterno, al dialogo con altri corpi e con altri esseri – letteralmente – senzienti. Non crediamo di poter non condividere l'idea che la musica, «non riferendosi precisamente ad alcuna realtà esteriore, costringe l'Io a prendere coscienza della propria consistenza corporea, di essere sede di una esperienza emozionale»[34].

II. Musica e lingua madre

Il contesto con cui Ricciotti si relaziona è quello della *Music Learning Theory*[35], una teoria che considera l'apprendimento della musica in termini analoghi a quello con cui si apprende una lingua materna. La MLT, infatti, descrive le modalità di apprendimento musicale del bambino, già a partire dall'età neonatale, basandosi sul «presupposto che la musica si possa apprendere secondo processi analoghi a quelli con cui si apprende il linguaggio»[36]. Anche in questo caso, si vorrebbe però ribaltare la prospettiva e dire che dovrebbe essere il linguaggio ad essere appreso come la musica. E di conseguenza sostenere l'idea che al bambino si potrebbe insegnare a parlare così come, precedentemente, gli si è insegnato ad esprimersi in musica[37].

---

[32] V. RICCIOTTI, *La musica*, cit., p. 59.

[33] V. GIACOPINI, *Al posto della libertà. Breve storia di John Coltrane*, Roma, Edizioni e/o 2005, pp. 13-14 (corsivi miei).

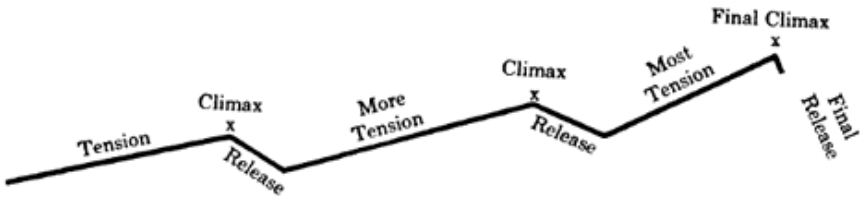
[34] V. RICCIOTTI, *La musica*, cit., p. 60.

[35] Il testo fondante di questo approccio è E.E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, ed. it. a cura di AIGAM, Milano, Curci editore 2003.

[36] A. APOSTOLI, *La MLT: teoria e prassi dell'apprendimento musicale*, in S. BIFERALE (a cura di), *Il bambino in ascolto*, cit., p. 18.

[37] La proposta, come si vede, non è innocente. Non è facile immaginare le scuole materne come scuole di musica, ma in fondo, per quanti dettagli si possano smussare, questo è il senso – e l'auspicio – che si vuol esprimere. D'altra parte, molte ricerche indicano nello studio della musica durante l'infanzia un'ottima base su cui poi sviluppare le altre intelligenze. Questo argomento è trattato diffusamente in C. SCAGLIOSO, *Suonare come parlare. Linguaggi e neuroscienze. Implicazioni pedagogiche*, Roma, Armando editore 2008

Come nell'espressività musicale, anche nella comunicazione tra madre e bambino, prima che con il linguaggio verbale, si fanno i conti con quello dei suoni, i quali hanno impatto sul bambino prima del linguaggio verbale. Dalla loro natura musicale, dalle loro sfumature e dalla stessa struttura espressiva, il bambino apprende a distinguere una condizione anzitutto emotiva. In particolare, la comunicazione madre-bambino si caratterizza per il ricorso a una serie di strutture quali il ritornello, la domanda-risposta e così via. L'idea di fondo è che il bambino, così come più tardi imparerà a parlare ascoltando e ripetendo le parole dei genitori, già a questo stadio del suo sviluppo può imparare a comunicare in musica attraverso l'ascolto e la ripetizione di frammenti musicali. Entrando più nello specifico, si potrebbe anche portare l'attenzione sulla dinamica intrinseca all'espressione musicale, che, almeno intuitivamente[38], può essere individuata nella successione di tensione e risoluzione. Così, le strutture espressive apprese dalla musica risulteranno utili nell'apprendimento degli altri linguaggi.
Recuperando l'idea di trasformazione di moti primitivi, possiamo inoltre leggere la dinamica tensione-risoluzione, così come le altre precedentemente indicate, dal punto di vista di ciò che esse possono suggerire nell'ambito della competenza linguistico-comunicativa. Si pensi allora alla trama di un racconto, e in particolare all'organizzazione dei contenuti (per es. la gestione degli elementi in grado di provocare la *suspense* in un romanzo poliziesco o in una narrazione di eventi), ma si pensi anche all'andamento prosodico, senza la cui musicalità qualsiasi discorso annienterebbe il più tenace degli uditori.
Un chiaro esempio di dinamica tensivo-risolutiva può esser visto nella natura "discorsiva" che è tipica dell'improvvisazione jazz. Qui, in un crescendo, si fanno i conti con elementi "perturbanti" – le dissonanze– che vengono risolti in un climax, raggiunto il quale segue un certo decrescere. Poi, magari il ciclo si ripete, reiterando la successione di tensione e rilascio, introducendo sempre più tensione, fino al climax finale. Graficamente, la cosa può essere esaminata nella figura qui sotto:



Isolare questa struttura può servire a riflettere sulle dinamiche comunicative verbali, modellare le quali secondo questo schema può rappresentare una soluzione creativa. D'altra parte, per restare in un'ottica di trasformazione, si potrebbe pensare allo stesso discorso musicale come, a sua volta, a una trasformata. In tal caso non sarebbe difficile

(per un riferimento alla relazione tra sviluppo del linguaggio musicale e abilità cognitive, si vedano le pp. 224-229).

[38] La questione sarebbe sviluppabile in maniera molto più articolata, magari facendo riferimento alla teoria psicoanalitica delle pulsioni, che Freud intende come tentativo di ripristino di uno stato precedente (desiderio > soddisfacimento ecc.), ma potrebbe riguardare, solo per fare un paio di esempi, tanto la questione della differenza e ripetizione, quanto l'organizzazione testuale della struttura linguistica *topic/comment*.

scorgervi una matrice corporea. È come se esso ritrovasse il proprio modello "primitivo" nell'atto sessuale, a partire dal quale si costituirebbe per via non già meramente imitativa, questo è ovvio, bensì mimetica.

III. Invenzione di forme

Nel lavoro di un altro autore, Giovanni Piana, troviamo un ragionamento con cui possiamo riprendere l'idea che la musica tratta con un inesprimibile, ovvero il corpo e le sue emozioni, declinandolo però in direzione dello stesso dire musicale. L'idea guida, ancora una volta, è che la musica basti a se stessa e che non si debba andare alla ricerca di qualcosa che sta al di sotto o al di là della superficie sonora. Nell'ascolto di un tema musicale non ci sarebbe da chiedersi quale sia il pensiero che ne sta base e che esso porta all'espressione, «dal momento che lo sviluppo tematico stesso è quel pensiero. Ciò che dal musicista è stato pensato sono proprio questi suoni – i suoi pensieri sono appunto pensieri musicali, cioè pensieri fatti di suoni»[39]. Il ragionamento, in realtà, non è affatto nuovo. Nel *Libro marrone*, Wittgenstein aveva osservato che «quando ci ripetiamo una melodia, sembra che diciamo: "questa melodia ci dice *qualcosa*", ed è come se io dovessi trovare *che cosa essa dica*. Eppure io so che essa non dice qualcosa che io possa esprimere in parole o immagini. E se, riconoscendo ciò, io mi rassegno a dire "essa esprime solo un pensiero musicale", ciò significherebbe null'altro che "essa esprime se stessa"»[40].

Se queste affermazioni sembrano da un lato troppo nette, dall'altro possono però aprire il presente discorso in un'altra direzione. Una melodia, in effetti, ci potrebbe dire qualcosa, o meglio, potrebbe evocare qualcosa che ci è noto altrimenti, magari attraverso l'esperienza, e lo farebbe grazie alla sua intrinseca metaforicità.

Sarebbe interessante analizzare approfonditamente *Alabama*, il brano di John Coltrane che ricalca, in musica, il discorso tenuto da M.L. King per la commemorazione funebre delle quattro bambine barbaramente uccise da una bomba nell'attentato razzista del 15 settembre 1963, in una chiesa di Birmingham, in Alabama. Al presente, però, sarà sufficiente per così dire forzare il concetto di metafora, per trovare che la stessa *Alabama* dice qualcosa nei termini di qualcos'altro. In questo brano, i fatti di Birmingham sono detti da Coltrane "in altri termini", in termini radicalmente altri, che sono quelli delle emozioni sorte in seguito all'evento. Altrettanto poetico ed emotivamente coinvolgente è, certamente, il discorso di MLK, che però, sfruttando la referenzialità del linguaggio verbale, riesce ad articolarsi in senso politico. Diverso è l'atto comunicativo di Coltrane, nel quale viene isolata e identificata la trama emotiva, alla quale, creativamente, viene data forma. Detto altrimenti, se il testo di MLK, pur essendo sede – e sorgente – di un'esperienza emotiva, non rinuncia alla "potenza" referenziale del verbo, quello di Coltrane consente di notare che la musica «è un linguaggio in cui prevale nettamente la dimensione sintattica su quella semantica»[41], e ciò al punto che quest'ultima, «lungi dall'essere negata, viene quasi totalmente riassorbita»[42] dalla prima.

---

[39] G. PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati 1991, p. 256.

[40] L. WITTGENSTEIN, *Libro blu e Libro marrone*, ed. it. a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi 1983, p. 212.

[41] E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi 1973, p. 57.

[42] *Ibidem*.

Proviamo allora a spingerci oltre. Sembra che non ci siano solo distanze tra l'esercizio dell'attività musicale, tradizionalmente ritenuto creativo ma che può ritenersi altamente "formalizzante", e quello che, al contrario, si tende a ritenere rigidamente formale, ma che avrebbe invece buone ragioni per essere inteso come creativo – si pensi alla formalizzazione in logica. È nuovamente una questione di prospettiva.
Prospettiva. Com'è noto, già a partire da Pitagora, il mondo della matematica e quello della musica avevano così tante cose in comune che la musica poteva essere considerata una matematica applicata, un po' come accadeva all'astronomia rispetto alla geometria. Secondo tale visione, la matematica sarebbe astratta, mentre la musica sarebbe "contaminata" dal reale. Nessun problema. Tuttavia, più che una matematica applicata, nella musica si potrebbe scorgere quell'elemento primitivo da cui estrarre, isolare una forma e perché no? una sintassi. In altri termini, il pensiero matematico sarebbe il risultato di un progressivo affinamento a partire da quel gioco di rapporti tra quantità in cui consiste, tra l'altro, il "discorso" musicale. In definitiva, è proprio dallo sviluppo tematico di un brano musicale – ecco le innumerevoli goccioline di Debussy! – che potrebbe essere recuperato quel gioco di rapporti.
In fondo, la lezione di Coltrane è che la musica lavora con le emozioni, cercando sempre nuove note e nuovi fraseggi unicamente come modo di dare forma al sentire degli uomini. In questo senso, ovvero per ottenere il massimo di libertà nell'azione "formatrice", risulta preziosissima l'assenza di un qualsiasi vincolo referenziale nel significante – e dunque nel discorso – musicale. Tuttavia, a ben vedere non appare così lontana la condizione della matematica, e soprattutto della logica, le cui applicazioni certamente ricadranno sul mondo reale, ma in prima istanza non sono altro che "vuote variabili", oggetti cioè anch'essi privi, fintanto che si studiano i modi e le forme in cui si possono relazionare, di referenza.

Interdipendenza

Dopo aver parlato dell'apprendimento della musica come lingua materna, si vorrebbe aprire un'ultima questione, passando per la didattica delle lingue, e in particolare per gli studi sul bilinguismo[43]. Il riferimento è all'ipotesi dell'interdipendenza linguistica[44], così com'è stata formulata da Jim Cummins. Secondo tale ipotesi, data una sufficiente competenza linguistico-comunicativa, ciò che viene appreso in una lingua è trasferibile in un'altra. All'idea "tradizionale" per cui le competenze che si acquisiscono in una lingua toglierebbero spazio a quelle acquisite in un'altra, Cummins contrappone il modello

[43] Si vorrebbe notare che la linguistica applicata oggi si giova, non meno di altre discipline, dei contributi delle neuroscienze. Tali contributi, e in particolare i risultati di esami condotti con la tecnica del *neuroimaging*, sembrano dare diverse indicazioni riguardo alla relativa somiglianza tra "cervello bilingue" e "cervello musicale". Come nel bambino musicale, così nel bambino bilingue si osserva una maggiore inter-attività fra i due emisferi; inoltre, la stessa attività musicale, che di frequente viene ricondotta all'emisfero destro, evidenzia attività nel sinistro quando l'ascoltatore sia un musicista o una persona musicalmente parlando colta, in grado cioè di "stare" nei fraseggi e in generale nelle melodie. Ulteriori riferimenti in C. SCAGLIOSO, *Suonare come parlare*, cit., pp. 103-104.

[44] L'autore è uno studioso canadese molto noto per i suoi studi sul bilinguismo, tra cui si segnala J. CUMMINS, *Negotiating Identities: Education for Empowerment in a Diverse Society*, Los Angeles, California Association for Bilingual Education, 1996. Per contestualizzarne la figura nell'ambito dell'educazione linguistica, si rimanda a P. DIADORI, *Insegnare italiano a stranieri*, Perugia, Guerra 2011.

della *Common Underlying Proficiency*[45], per spiegare il quale ricorre all'immagine di un iceberg, in cui le competenze nelle varie lingue conosciute da un soggetto sono paragonate a ciò che affiora dalla superficie, mentre al di sotto, nella parte sommersa, ci sarebbe una sorta di "sistema operativo centrale", che si può intendere tanto come un fondamento comune a tutte le lingue quanto come un luogo di scambio e di incontro – o meglio ancora sarebbe parlare di contatto[46] – tra di esse. Il senso ultimo di questa ipotesi è che i pensieri che accompagnano l'agire linguistico occuperebbero il medesimo "motore centrale", interagendo tra loro – e ciò varrebbe anche per le strategie comunicative. In sostanza, il contributo del CUP si fa sentire sul piano delle competenze negli ambiti fonologico, morfologico, sintattico e testuale.
Ora, se per un verso le punte dell'iceberg rappresentano le lingue parlate, nettamente separate tra loro, per un altro si ha motivo di ritenere che la parte sommersa non sia propriamente linguistica. Al contrario, dovrebbe essere non linguistica o comunque prelinguistica. Di conseguenza, niente ci impedisce di considerarla come il luogo, per quanto metaforico, in cui trova attuazione quel dinamismo a proposito del quale le considerazioni sul processo primario potrebbero rappresentare un tentativo di spiegazione.
Con queste ultime considerazioni si ritiene di aver trovato un ulteriore elemento e cioè che ogni nuovo linguaggio acquisito comporta un vantaggio anche per gli altri codici espressivi. Grazie ad esso si può riformulare il titolo di questo intervento nei termini dell'interdipendenza tra linguaggio musicale, poetico (metaforico, arguto, spiritoso), ordinario e filosofico – senza escluderne le relative scritture. Più che un punto, un ponte, dove sia il *Witz* che la musica potrebbero aiutare a "leggere" i molteplici modi con cui esprimersi, comprendersi, fare esperienze e comunicare. Tuttavia, mentre quella che abbiamo detto una trasformata può essere sia punto di arrivo che origine, in senso proprio una matrice sarà sempre e solo origine, e questo è ciò che ha causato l'insistenza su una certa, preferenziale direzionalità. Un fatto di prospettiva, o se si vuole di metodo. In fondo, «quando ascoltiamo o leggiamo, solitamente ci ricordiamo il succo, non le parole esatte, quindi deve esserci un succo che non è la stessa cosa di una manciata di parole»[47]. È da quel succo che molto spesso si potrebbe partire. E non di rado è a quel succo che sarebbe opportuno ricordarsi di fare ritorno.

Riferimenti bibliografici

A. APOSTOLI, *La MLT: teoria e prassi dell'apprendimento musicale*, in S. BIFERALE (a cura di), *Il bambino in ascolto. L'apprendimento musicale tra senso e sensorialità*, Milano, Edizioni Curci 2009, pp. 17-24.

C. BAGNA, M. BARNI, M. VEDOVELLI, *Lingue immigrate in contatto con lo spazio linguistico italiano: il caso di Roma*, in «SILTA», 2007, n. 2, pp. 333-364.

[45] J. CUMMINS, *Cognitive/academic language proficiency, linguistic interdependence, the optimum age question and some other matters*, in «Workin papers on bilingualism», 1979, n. 9, pp. 1-43.
[46] Quello del contatto è un tema centrale nell'educazione linguistica e nella linguistica acquisizionale, specie negli anni più recenti (cfr. C. BAGNA, M. BARNI, M. VEDOVELLI, *Lingue immigrate in contatto con lo spazio linguistico italiano: il caso di Roma*, «SILTA», 2007, n. 2, pp. 333-364).
[47] S. PINKER, *L'istinto del linguaggio. Come la mente crea il linguaggio*, Milano, Mondadori 1997, p. 49.

G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, ed. it. a cura di G. Longo, Milano, Adelphi 1977.

M. BLACK, *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche Editrice 1983.

E. CASARI, *Introduzione alla logica*, Torino, Utet 1997.

J. CUMMINS, Cognitive/academic language proficiency, linguistic interdependence, the optimum age question and some other matters, in «Workin papers on bilingualism», 1979, n. 9, pp. 1-43.

J. CUMMINS, Negotiating Identities: Education for Empowerment in a Diverse Society, Los Angeles, California Association for Bilingual Education, 1996.

P. DIADORI, *Insegnare italiano a stranieri*, Perugia, Guerra 2011.

A. DI BENEDETTO, *Prima della parola: l'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, Milano, Franco Angeli 2000.

S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 5, Torino, Boringhieri 1980.

S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 3, Torino, Boringhieri 1980.

E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi 1973.

H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani 1983.

V. GIACOPINI, *Al posto della libertà. Breve storia di John Coltrane*, Roma, Edizioni e/o 2005.

E.E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, Milano, Curci editore 2003.

J., W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Verlag von S. Hirzel 1854.

F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1973.

G. PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati 1991.

S. PINKER, *L'istinto del linguaggio. Come la mente crea il linguaggio*, Milano, Mondadori 1997.

POKORNY J., *Indogermanisches etimologisches Wörterbuch*, Bern, Franche AG Verlag 1959.

V. RICCIOTTI, *La musica e il corpo nel gruppo dei più piccoli*, in S. BIFERALE (a cura di), *Il bambino in ascolto. L'apprendimento musicale tra senso e sensorialità*, Milano, Edizioni Curci 2009, pp. 58-65.

C.M. SCAGLIOSO, *Suonare come parlare. Linguaggi e neuroscienze. Implicazioni pedagogiche*, Roma, Armando editore 2008.

L. WITTGENSTEIN, *Libro blu* e *Libro marrone*, ed. it. a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi 1983.