

Musica e retorica nella percezione dell'unità dell'uomo*

Music and Rhetoric in the Perception of Human Unity

Rafael Jiménez Cataño

Pontificia Università della Santa Croce, Roma

rafael.jcat@gmail.com

DOI: 10.17421/2498-9746-10-05

Riassunto

Più una realtà è umana, maggiore è in essa la vicinanza tra forma e contenuto. Questo può illuminare l'affinità tra la retorica e la musica, considerando qui la prima come l'arte di trovare l'armonia tra forma e contenuto, la seconda come il regno in cui l'una e l'altra si identificano maggiormente, ed entrambe come espressioni della condizione umana. Un'analisi del posto occupato dalla musica e dalla retorica nel contesto della conoscenza e della vita umana ci permette di constatare che forse apprezziamo la retorica più di quanto pensiamo, perché oggi percepiamo la rilevanza della forma meglio che nel recente passato (pensiamo, ad esempio, alla generazione del '68). Per arrivare a questa conclusione, la musica è un ponte vivo.

Parole chiave: Retorica, Musica, Condizione umana, Antropologia, Cortesia, G. Steiner

Abstract

The more human a reality is, the greater is the proximity between form and content. This is the reason for the closeness of Rhetoric and Music, the former here as art of harmonizing form and content, the latter as the realm where they are most identified, and both as expressions of the human condition. An analysis of the place of Music and Rhetoric in the context of human knowledge and life allows us to see that perhaps we appreciate Rhetoric more than we think, for now we perceive the relevance of form better than we did in the recent past (the generation of '68, for example). To reach this conclusion, Music is a bridge.

Keywords: Rhetoric, Music, Human Condition, Anthropology, Courtesy, G. Steiner

INDICE

1	L'ordinario e il sorprendente dell'atto comunicativo	63
2	Un'armonia sempre in fuga	64

3	Rilevanza della forma	67
4	Luogo della musica e della retorica nel contesto del sapere	69
5	Luogo della musica nella vita dell'uomo	71
6	Luogo della retorica nella vita dell'uomo	75
7	Bene, bellezza e verità	77
8	Osservazioni conclusive	81

Se in passato la retorica e la musica erano accomunate dalla grande considerazione che veniva loro tributata, ci si può meravigliare di come invece oggi ad accomunarle sia la nostra difficoltà a comprendere da un lato l'importante missione educativa affidata alla retorica, e dall'altro gli incisivi effetti che vengono attribuiti alla musica. Questa distanza culturale rispetto a noi avvicina le due discipline e mi consente di illustrare un altro aspetto che le accomuna. La musica e la retorica hanno nel loro nucleo una sorta di informazione genetica in cui la condizione umana si rivela in modo privilegiato. Gli eventi musicali e retorici — se mai ce ne sono — sono sempre una rivelazione di umanità. In questo sta la loro forza e la loro debolezza. Se, da un lato, essi consolidano la nostra condizione, dall'altro, il fatto stesso di essere un concentrato di ciò che siamo comporta la rara fatalità di renderli fugaci, come lo è la voce che siamo lenti a riconoscere, proprio perché è quella che sentiamo ogni giorno.

Prima di esaminare la confluenza di queste discipline, credo sia opportuno indicare i punti in cui questo parallelismo non si mantiene. Per quanto riguarda il trattamento riservato alla musica nei vari periodi storici, vediamo come il posto che essa assumeva nella vita dell'uomo antico viene poi sostanzialmente conservato per tutto il periodo medievale, sia sul piano teorico che su quello pratico¹. La retorica, invece, riceve una considerazione completamente diversa: sostituita

*Una prima versione di questo testo, ora rivisto e aggiornato, fu pubblicata come R. JIMÉNEZ CATAÑO, *Música y retórica en la percepción de la unidad del hombre*, «Tópicos», 17 (1999), pp. 71-100.

¹«Anche se permane molta incertezza riguardo ai particolari, sappiamo che il mondo antico trasmise al Medioevo alcune idee fondamentali sulla musica: 1) una concezione della musica consistente essenzialmente in pura e libera linea metodica; 2) l'idea di melodia intimamente connessa con le parole specialmente per quanto riguarda l'aspetto ritmico e metrico; 3) una tradizione di esecuzione musicale basata sostanzialmente sull'improvvisazione, senza una notazione fissa e dove l'esecutore creava per così dire la musica ogni volta, obbedendo solo alle convenzioni comunemente accettate e usando alcuni moduli musicali della tradizione; 4) una filosofia della musica che considerava quest'arte non come una produzione di gradevoli suoni in un vuoto spirituale sociale dell'arte per amore dell'arte, ma piuttosto come un ordinato sistema collegato con il sistema della natura, e come una forza in grado di influenzare il pensiero e la condotta umana; 5) una teoria acustica scientificamente fondata; 6) un sistema di scale formate sui tetracordi; e 7) una terminologia musicale» (D. J. GROUT, *Storia della musica in occidente*, Feltrinelli, Milano [1980] 1993, pp. 20-21).

dalla dialettica, nel Medioevo attraversa un periodo di depressione. Con l'Umanesimo viene riscoperta, per poi conoscere al giorno d'oggi, dopo un ulteriore declino, una nuova primavera, cosa difficile da affermare della musica, non perché sia problematico individuare per essa tempi buoni o cattivi, ma perché non ha molto senso formulare giudizi d'insieme. Prima di farlo, infatti, si dovrebbe determinare un campo di riferimento della propria valutazione: creazione, interpretazione, modalità di «consumo», musica colta, musica popolare, ecc. Infine, va notato che, nel pensarle, la musica e la retorica non possono essere accostate come si potrebbe fare con la musica e la pittura, un'arte accanto ad un'altra. In merito a questo aspetto, mi limito per ora a dire che la retorica ha un'universalità² che la rende presente anche nella musica, astenendomi momentaneamente dal fare considerazioni specifiche sulla musica.

1 L'ORDINARIO E IL SORPRENDENTE DELL'ATTO COMUNICATIVO

Per mettere in risalto la presenza della retorica in ogni atto di comunicazione, George Steiner ricorre alla nozione di cortesia³, che non appartiene solo alle prescrizioni dell'ospitalità come vengono trattate nei galatei. «Da tali cerimonie di percezione reciproca parte un asse di significato che si estende nella metafisica e nella teologia. Quest'asse attraversa dei modelli di traduzioni (che sono anche traslazioni), atti trasformativi decisivi ma sempre problematici. La traduzione comprende esercizi complessi di saluti, di reticenza, di commercio fra culture, lingue e modi di dire»⁴. Qui l'esempio migliore è la propria esperienza di accoglienza di un ospite. Chi non ha avuto l'occasione di stupirsi di aver capito e di essere stato capito? Prima ancora che di lingue, è una questione di sensibilità. È una lezione che va ricordata prima di dichiarare l'impossibilità della comunicazione a seguito di un'esperienza di segno opposto⁵.

La meraviglia per un'avvenuta comunicazione che sembrava irraggiungibile nasce dal non trovare gli elementi che sembravano necessari per raggiungerla. E viceversa, il disappore per l'incontro mancato è di solito tanto più amaro quanto più i mezzi di comprensione apparivano sicuri. In entrambi i casi diventa insistente la presenza di qualcos'altro, di un *plus* di significato, qualcosa che si aggiunge agli elementi che ci sembrano contabili e misurabili. Steiner definisce la retorica come «l'arte di caricare di un effetto significante le unità lessicali e grammaticali

²Cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, I, 1, 1354 a.

³Cfr. G. STEINER, *Vere presenze*, Garzanti, Milano [1989] 1992, p. 155.

⁴Ivi, p. 143.

⁵Cfr. R. JIMÉNEZ CATAÑO, *El valor unitivo de la distancia en el diálogo*, in C. García Parada (a cura di), *El quehacer filosófico en la pedagogía*, Universidad Bonaterra – Instituto de Educación de Aguascalientes, Aguascalientes 2001, pp. 75-90.

di enunciazione»⁶. La distanza rispetto alla definizione aristotelica è solo apparente, poiché «la facoltà di scoprire in ogni argomento ciò che è in grado di persuadere»⁷ ammette, tra le altre parafrasi, «l'arte di far apparire vera la verità»⁸. Vi è invece un abisso tra queste due definizioni e la concezione medievale della retorica come «*ornate loqui*»⁹. È la distanza che corre tra l'aiutare la vita a manifestarsi e l'agghindarla. Da qui l'importanza della retorica e della musica nella percezione dell'unità dell'uomo.

2 UN'ARMONIA SEMPRE IN FUGA

L'uomo si rivela nelle sue opere. In esse egli si rivela prima di tutto a se stesso. Nel realizzarle, compie se stesso. Per il suo valore rivelatore, ogni opera è linguaggio, ma alcune eccellono tra le altre: quelle artistiche, quelle che avvicinano maggiormente la forma e il contenuto. Questo aspetto costituisce la specificità del loro valore rivelatore dell'essere dell'uomo¹⁰. In questa categoria, come una selezione nella selezione, possiamo segnalare la poesia e la musica. La tesi centrale della poetica di Octavio Paz — «l'esperienza poetica non è altro che rivelazione della condizione umana»¹¹ — poggia principalmente sulla ricerca dell'identità tra suono e significato, tema che permea non solo tutti i capitoli de *L'arco e la lira*, ma anche l'intero primo volume delle sue opere complete, dove è sviluppata la sua teoria letteraria. Per quanto riguarda il fenomeno musicale, si tratta senza dubbio del grado supremo di tale identificazione.

⁶G. STEINER, *Vere presenze*, cit., p. 155.

⁷ARISTOTELE, *Retorica*, I, 2, 1355 b 25, trad. A. Plebe, A. Mondadori, Milano 1996.

⁸La chiave di lettura di questa interpretazione, che può essere proposta come più immediata alla sensibilità attuale, sta nel significato di «persuadere».

⁹Questa definizione si comprende meglio se si tiene conto del voluto parallelismo con la caratterizzazione delle altre due arti del trivio: *recte loqui* (grammatica) e *vere loqui* (logica). Un esempio tra molti possibili sono le *Introductiones in logicam* di Guglielmo di Sherwood. Fermo restando tutto ciò, questa definizione ci permette anche di capire perché abbiamo parlato del Medioevo come di un periodo di triste memoria per la retorica.

¹⁰Tutto questo è una sintesi estrema della tesi ermeneutica, come la possiamo trovare in Gadamer, Pareyson, Paz e tanti altri. «Nella misura in cui incontriamo nel mondo l'opera d'arte e nell'opera un mondo, essa non resta per noi un universo estraneo, entro il quale siamo attirati magicamente e per istanti. Invece, in essa impariamo a comprendere noi stessi, il che significa che superiamo la discontinuità e puntualità dell'*Erlebnis* nella continuità della nostra esistenza» (H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, Studi Bompiani, Milano [1960] 1995, p. 127). Cfr. L. PAREYSON, *L'Estetica di Schelling*, Giappichelli, Milano 1964, pp. 8-9.

¹¹O. PAZ, *L'arco e la lira*, Il Melangolo, Genova [1958] 1991, p. 204. «Quando la rivelazione [della condizione umana] assume la particolare forma dell'esperienza poetica, l'atto è inseparabile dalla propria espressione. La poesia non si sente, si dice. Voglio dire: non è un'esperienza che le parole subito traducono, ma di cui le parole stesse costituiscono il nucleo. L'esperienza consiste nel nominare ciò che, prima di essere nominato, manca propriamente di esistenza» (ivi, p. 167).

La condizione umana pone sempre sfide all'unità. Forse l'unità di anima e corpo non rappresenta solo la sfida per eccellenza, seguita da *altri* problemi, ma il problema primordiale che si dispiega in diverse manifestazioni: l'articolazione tra natura e cultura, tra i sensi e l'intelletto, ecc. Ogni epoca storica ha delle aree in cui non riesce ad articolare in modo soddisfacente i due estremi di questo problema¹². Nella tarda antichità la musica presentava per molti la difficoltà di conciliare il suo innegabile impatto sui sensi con la natura altamente intellettuale che, altrettanto indiscutibilmente, le attribuiva il pensiero sistematico. Un esempio paradigmatico di tale difficoltà è il conflitto interiore di sant'Agostino, che si dibatte tra la sua indole squisitamente sensibile che gli fa avvertire con tutto il corpo l'impatto dei canti liturgici, e la sua impostazione intellettuale platonica in virtù della quale egli tende a vedere il corpo come un ostacolo allo spirito¹³.

Viene facile replicare: «Ma sei cristiano! Come puoi non vedere che l'Incarnazione non lascia spazio a tali dualismi?». Vederlo è fin troppo facile, ma sta di fatto che è sleale dichiarare tali tensioni tra vita quotidiana e teoria quando ci troviamo a un'apprezzabile distanza temporale e culturale. Certo, è pur sempre singolare che ci sentiamo capaci di risolvere un conflitto con risorse che troviamo nello stesso autore o nella stessa epoca. È la strana difficoltà che si sperimenta a giustificare quello che si sta vivendo. A volte è la vita a vincere, a volte la teoria. In sant'Agostino, almeno su questo tema, la vita ha vinto di misura.

Non occorre essere chiaroveggenti per prevedere che il ventunesimo secolo sconcerterà le generazioni future per analoghe incongruenze. Non è nemmeno necessario sollevare il caso estremo del rispetto per la vita. Basti pensare al groviglio di intrecci costituito dal numero infinito di incompatibilità tra diritti e libertà, o alla facilità con cui la possibilità stessa di comunicazione è messa in dubbio

¹²Il Settecento percepì con chiarezza la parentela tra l'esperienza musicale e quella poetica. Nel forum di discussione online «H-Rhetor», in un'occasione in cui si parlò di musica e retorica, A. C. Dobson osservò: «during the middle portion of the eighteenth century, poets and musicians began to, well, sort of resent one another — as if they were competing for a higher degree of genius or originality. Nonetheless, no matter how much the poets professed that music should be (and was) written to be put to words, the influence of “wordless” music is extremely evident in MANY poems of this time period» (A. C. DOBSON, *Email to h-rhetor editor Linda Vavra*, Fri, 12 Feb 1999 20:42:09 EST). Tuttavia, non tutto erano frutti di libertà nel secolo dei lumi: «le qualità espressive della musica del Settecento risultavano spesso sentimentali e infantili, sottoposte come erano allo sforzo artificiale di parere naturali» (D. J. GROUT, *Storia della musica in occidente*, cit., pp. 457-458). L'autore parla delle imposizioni di Rousseau ed altri alla musica. Si riferisce a compositori come Johann Joachim Quantz (1697-1773) e Charles Burney (1726-1814), oggi alquanto sconosciuti fuori dal campo degli specialisti, che furono contemporanei di Bach (1685-1750), Haendel (1685-1779), Vivaldi (1678-1741), Gluck (1714-1787), Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), per citare alcuni che forse non si preoccupavano molto delle normative di Rousseau (1712-1778).

¹³Nelle *Confessioni*, sant'Agostino parla di una commozione violenta e di lacrime versate (cfr. AGOSTINO D'IPPONA, *Confessioni*, IX, 6.14, 7.16), come anche dell'idea di eliminare il canto dalla liturgia (cfr. *ivi*, x, 33.50).

attraverso libri, corsi, congressi, dibattiti e un numero infinito di eventi comunicativi per definizione¹⁴. Infine, per citare un caso analogo al dramma vissuto da sant'Agostino, si pensi all'arte sacra cattolica nata dopo il Concilio Vaticano II: con qualche eccezione rispettabile, tutto sembra esprimere una sensibilità iconoclasta in piena civiltà dell'immagine¹⁵.

In una lucida analisi di diversi decenni di produzione di compositori d'avanguardia, il musicologo Armando Gentilucci concluse cinquant'anni fa che, in quel periodo, «ogni composizione musicale tendeva a rendere conto nei processi operazionali dell'impossibilità di fare ciò che pure si stava facendo»¹⁶. Una prova dell'acume di Gentilucci nella sua diagnosi è data dalla sua previsione del consolidamento della tonalità. Questo quasi ritorno si è verificato dopo la pubblicazione del suo libro, e oggi l'atonalità, laddove sussiste, è mantenuta quasi esclusivamente per ragioni ideologiche¹⁷. Dove sussiste come norma universale per la composizione, beninteso, perché come risorsa è naturale che si aggiunga a quelle precedenti¹⁸, e in ogni caso non è lo stesso comporre tonalmente prima e dopo l'avvento dell'atonalità. La svolta tonale nella composizione dei nostri giorni è accompagnata da una nuova visione storiografica che riscopre ciò che era sotto gli occhi di tutti: la produzione ininterrotta di musica tonale, anche durante l'apogeo della dodecafonia. Un esempio di ciò sono figure del calibro di Stravinskij, Poulenc, Schnittke, per esempio, le quali si sono affermate come figure dominanti del Novecento. A qualcuno potrebbe sorprendere che del sistema musicale di Paul Hindemith sia stato detto che «è di natura *dichiaratamente* tonale, ad esso non si addicono neanche definizioni come “modale” o, ancora meno, “politonale”, che spesso capita di incontrare in riferimento alla musica di questo compositore»¹⁹.

¹⁴Con geniale umorismo Michael Ende ritrae questo paradosso in «Mann und Frau wollen eine Ausstellung besuchen», del volume *Der Spiegel im Spiegel: ein Labyrinth* (1984).

¹⁵Si è parlato molto dell'arretratezza culturale del cattolicesimo degli ultimi secoli. Gabriel Zaid la chiama «quel talento speciale della Chiesa per arrivare in ritardo a tutto e aggiornarsi al giorno di ieri» (G. ZAID, *Muerte y resurrección de la cultura católica*, «Vuelta», 156 [1989], p. 23).

¹⁶A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Fiesole 1980, p. 143.

¹⁷Questo è un altro buon esempio della nostra capacità di dichiarare impossibile qualcosa che facciamo ogni giorno, persino qualcosa che facciamo nell'atto stesso di dichiararlo impossibile. In un conservatorio europeo, di cui non rivelo il nome perché non tutto in esso è fuorviato, gli studenti di composizione non possono presentare opere che non siano atonali, perché la direzione ha stabilito che è così che si dovrebbe comporre oggi. Uno degli argomenti addotti è che il sistema tonale implicherebbe una mancanza di libertà. Dino Buzzati, il quale era un intenditore di musica contemporanea, che apprezzava sinceramente, dedica pagine di fine ironia a questo distacco tra composizione e vita nel racconto «Paura alla Scala» (1949).

¹⁸Ad esempio Nikolaus Schapfl (1963), compositore marcatamente tonale, nella sua opera lirica *Il piccolo principe* (*Der Kleine Prinz*, 2003) usa l'atonalità per l'episodio dell'ubriaco.

¹⁹A. TOTÒ, *La fuga hindemithiana. Armonia e contrappunto nel Novecento*, Edizioni Curci, Milano 1997, p. 5.

3 RILEVANZA DELLA FORMA

Tutto questo sembra denunciare un'inquietante cecità verso realtà lampanti. Ma sappiamo sempre spiegare ciò che viviamo? Qui ci viene incontro il concetto heideggeriano di domanda. Heidegger distingue tra ciò che è «domandabile» (*fraglich*) e ciò che è «degnò di essere domandato» (*fragwürdig*)²⁰. Una domanda che ammette una risposta definitiva non merita quasi il nome di domanda. Steiner illustra le due aree come segue: «Non c'è veramente molto da ottenere dal chiedere ancora qual è la lontananza dalla luna o qual è la formula per avere l'acido cloridrico. *Conosciamo* le risposte, e il punto di approdo di questa conoscenza ha, secondo Heidegger, dimostrato la non-essenzialità o, almeno, la modestia della domanda originaria. Ciò che è "degnò di essere posto in discussione", d'altra parte, è letteralmente inesauribile. Non ci sono risposte conclusive, né decisioni finali e formali rispetto alla domanda sul significato dell'esistenza umana o di una sonata di Mozart o del contrasto fra la coscienza individuale e la costrizione della società»²¹.

Meglio di ogni glossa è la cura per lo splendore della forma di ciò che vorremmo evidenziare. È una delle tesi specifiche di *Vere presenze*: non c'è miglior critico di un'opera d'arte dei suoi stessi interpreti²². Un singolare esempio di sensibilità alla forma viene dalla più antica notazione gregoriana, la cosiddetta adiaSTEMATICA o notazione «in campo aperto», nella quale i neumi non sono disposti su linee, come avverrà in seguito nel tetragramma della notazione quadrata. Se il grego-

²⁰Cfr. M. HEIDEGGER, *Wissenschaft und Besinnung* (1953), in *Gesamtausgabe*, vol. 7, V. Klostermann, Frankfurt am Main 2000, pp. 37-65. Si potrebbe anche tradurre «discutibile» e «degnò di essere messo in discussione», anche se in italiano assume una sfumatura negativa. Heidegger usa invece un'espressione molto eloquente alla fine del testo: «l'inesauribilità dell'interrogabile» (ivi, p. 65).

²¹G. STEINER, *Heidegger*, Mondadori, Milano [1978] 1990, p. 68.

²²«L'interprete è un decifratore e un comunicatore di significati. È un traduttore di lingue, culture e convenzioni di rappresentazione. Per sua natura è un esecutore, qualcuno che "mette in atto" il materiale che ha davanti a sé per dargli una vita intelligibile. Da questo deriva il terzo significato principale del termine "interpretazione": un attore interpreta la parte di Agamemnone o Ophelia; un ballerino interpreta una coreografia di Balanchine; un violinista interpreta una *partita* di Bach. In ciascuno di questi esempi l'interpretazione è comprensione attraverso l'azione, immediatezza della traduzione. Una tale comprensione è sia analitica sia critica. Ogni resa di un'opera drammaturgica o di uno spartito musicale è una critica nel senso più vitale della parola: è una risposta penetrante che rende il senso sensibile. I "critici teatrali" per eccellenza sono l'attore e il regista, il quale mette alla prova e esplicita le potenzialità di significato del testo attraverso l'attore. La vera ermeneutica di un'opera teatrale è la regia (persino una lettura ad alta voce di un copione andrà ben oltre qualsiasi recensione). Allo stesso modo, nessuna teoria musicologica, nessuna critica musicale può rivelarci tanto su un brano musicale quanto l'azione significante dell'esecuzione. È attraverso l'esperienza e il raffronto di varie interpretazioni, cioè di varie esecuzioni dello stesso balletto, della stessa sinfonia o dello stesso quartetto, che penetriamo nella vita della comprensione» (ID., *Vere presenze*, cit., p. 21).

riano è già caratterizzato da una cadenza che segue i significati del testo piuttosto che un ritmo regolare, nella notazione adiaستمatica questo si accentua perché i segni, pur contenendo alcune indicazioni sull'altezza della nota (che in realtà si sa a memoria), offrono soprattutto una linea guida per l'interpretazione del testo che si sta cantando. «Il canto gregoriano, anche se splendido come pura musica, non intende essere ascoltato per se stesso; in quanto connesso al culto, è sostanzialmente una musica funzionale»²³. Il canto deve essere immediatamente preghiera, non solo in quanto ogni contemplazione della bellezza può essere una preghiera, ma per il suo scopo più intimo. La notazione adiaستمatica è ricca di segni che sembrano diretti a evitare anche il minimo errore che possa costringere chi canta o ascolta a correggere il corso del suo pensiero. Nei manoscritti del monastero di San Gallo, ad esempio, le indicazioni «c» o «st» — «celeriter» e «statim» — intendono evitare una pausa, per quanto breve, in un luogo in cui si sa per esperienza che si tende a farla²⁴. Godehard Joppich menziona, tra gli altri, il seguente testo: «*laverunt stolas suas et albas eas fecerunt in sanguine agni*» («hanno lavato le loro vesti rendendole candide nel sangue dell'agnello»²⁵). Il segnale è dopo «*fecerunt*». Perché? Perché fino a quel momento la frase può avere un significato completo, anche se del tutto estraneo alla rilevanza del passaggio. Non importa, infatti, che abbiano lavato e sbiancato le vesti, cosa che è una banale operazione di pulizia: importa che l'abbiano fatto nel sangue dell'Agnello, che contiene non solo la forza della figura retorica dell'antitesi (lavare, e niente meno che sbiancare, con il sangue) ma soprattutto l'individuazione, per mezzo di uno sciamè di simboli, di un redentore, di un redento e di una modalità di redenzione²⁶.

Ben lontane da questa sensibilità sono molte forme popolari che non solo non hanno l'appoggio di una tale densità di spirito, ma probabilmente non ne hanno bisogno, dato che non sono chiamate a così alti voli. A titolo di esempio mi viene in mente il ricordo di un'esperienza in cui mi sono trovato fuorviato non una ma più volte. Si tratta di un passo di *Al final*, canzone di Roberto Cantoral (Messico, 1935-2010), le cui lunghe pause tra verso e verso, caratteristiche del bolero, sono l'esatto contrario della precisione gregoriana citata. I versi in questione dicono: «sólo te pido que no vayas a olvidar / que, por amarte, como un Cristo me quedé

²³D. J. GROUT, *Storia della musica in occidente*, cit., p. 49.

²⁴Questi segni sono i precursori delle notazioni dinamiche che gli spartiti mostreranno stampate assieme a note, chiavi, silenzi e alterazioni, e alle note personali aggiunte a mano dall'interprete per ricordare l'espressione che si intende dare in ogni momento. Il film *A late quartet* (Yaron Zilberman, 2012) comincia e finisce con la visione dello spartito pieno di annotazioni a matita, che saranno l'asse di una storia sia musicale che umana.

²⁵*Apocalisse*, 7, 14. Cfr. G. JOPPICH, *Christologie im Gregorianischen Choral*, in C. Richter, B. Kra-nemann (a cura di), *Christologie der Liturgie. Der Gottesdienst der Kirche - Christusbekenntnis und Sinaibund*, Herder, Freiburg-Basel-Wien 1995, pp. 270-291.

²⁶Altri testi citati da Joppich: «*vidit populus claudum ambulans * et laudans Deum*»; «*Dominus custodit te * ab omni malo*».

/ con los brazos abiertos... » («Ti chiedo solo di non dimenticare / che, per amarti, come un Cristo sono rimasto / con le braccia aperte...»). La prima pausa non disturba in alcun modo il senso del verso. La seconda, invece, ci obbliga a rettificare urgentemente il senso dell'espressione «come un Cristo», che, in assenza di una specificazione, con i verbi *stare*, *rimanere* o *lasciare* assume il ben noto significato di malmenato, insanguinato o, in generale, visibilmente provato da qualche avversità. In questo caso, il verso finale raddrizza l'analogia, dandole una sfumatura di attesa e frustrazione, ma solo dopo aver alluso brevemente a un amore dagli effetti devastanti. Anche se il buon gusto non è la prima virtù dei testi di bolero, nel caso appena citato possiamo dire che un paragone del genere è fin troppo grottesco²⁷.

4 LUOGO DELLA MUSICA E DELLA RETORICA NEL CONTESTO DEL SAPERE

Come è noto, il programma educativo medievale distingueva tra le arti servili o meccaniche²⁸ e le arti liberali, a seconda che si trattasse o meno di attività corporee. Va ricordato che qui s'intende per arte un «saper fare» e, quindi, non si parla delle «belle arti» che, peraltro, nell'enumerazione canonica che ci è familiare appariranno molto più tardi. Le arti liberali si dividono in *arti sermocinali* (il *trivium*: grammatica, dialettica e retorica) e *arti reali* (il *quadrivium*: aritmetica, geometria, musica e astronomia). L'origine di questo programma è molto antica²⁹. Già in Cicerone (106-43 a.C.) lo schema appare praticamente completo. Con leggere varianti, la stessa cosa si ritrova in Seneca (c.4-65 d.C.) e Quintiliano (c.30-c.100). Prima di conoscere il cristianesimo, san Giustino (II secolo) aveva rinunciato a

²⁷Volendo lavorare con la finezza di un monaco dei secoli IX e X (epoca di splendore del monastero di San Gallo), potremmo notare diversi problemi derivanti dalla cesura, visto che ogni verso è cantato in tre impulsi. Un'audizione particolarmente intensa, con un presente psicologico di breve durata, potrebbe cogliere il «que no vayas» nel primo senso del verbo andare, con la sorpresa che il complemento di luogo non arriva. Una volta corretta la frase con il riconoscimento della costruzione perifrastica, ci sarebbe un nuovo ostacolo con l'impossibilità di ascoltare le virgole che fiancheggiano «per amarti», che porterebbe a sentire come unità o «amarti come Cristo», dove il complemento potrebbe riferirsi al soggetto (un amante che crede che il proprio amore raggiunga gli estremi dell'amore di Cristo) o al complemento diretto (la persona che è amata così come Cristo deve essere amato). Tutto questo può illustrare il grado di sottigliezza raggiunto dal gregoriano. Tuttavia, mi sembra chiaro che questi ipotetici intoppi non rispondono necessariamente all'esperienza di ascolto del bolero.

²⁸Ci sono diverse enumerazioni. Quella di Ugo di San Vittore (X secolo) le elenca così: «la lavorazione della lana, la costruzione delle armi, la navigazione mercantile, l'agricoltura, la caccia, la medicina, gli spettacoli teatrali» (*Didascalicon*, libro II, cap. 20, edizione di V. Liccaro, Rusconi, Milano 1987, p. 108).

²⁹In quel che segue mi affido in particolare a K. G. FELLERER, *Die Musica in den artes liberales*, in J. Koch (a cura di), *Artes liberales: von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, Brill, Leiden-Colonia 1976, pp. 33-49.

frequentare la scuola di un pitagorico quando questi gli impose come requisito di imparare la musica, l'astronomia, l'aritmetica e la geometria³⁰. Marziano Capella, scrittore pagano cartaginese del IV-V secolo, offre per la prima volta lo schema completo e chiaro delle arti liberali³¹. Il cristianesimo riceve questo patrimonio e lo tramanda, naturalmente con aggiustamenti di valutazione e di contesto. Il programma completo di *trivium* e *quadrivium* è stabile in sant'Agostino (354-430), Boezio (480-524) e Cassiodoro (480-c.562/80).

Nel mondo cristiano della tarda antichità, come già accaduto nell'antichità pagana (IV secolo a.C. in Grecia; III e I secolo a.C. a Roma), retorica e filosofia si contendono il ruolo guida nell'educazione dei cittadini. La musica è ancora legata alla matematica, ma ha una certa universalità che la rende simile alla retorica. In sant'Isidoro di Siviglia (c.560-636), per esempio, si legge che «senza musica nessuna disciplina può essere perfetta, perché nulla esiste senza di essa»³². Come tante altre formulazioni che hanno acquisito un valore quasi normativo attraverso le sue opere, non è un pensiero originale³³, ma è significativo che egli lo raccolga. La subordinazione delle arti liberali alla teologia e, più in generale, alla religione, è la ragione principale per cui la musica ha raggiunto il posto preminente nelle arti: essa è infatti l'unica che ammette l'aggettivo «sacro». Per questo motivo la musica sarà il ponte tra le arti e la teologia³⁴. Questa funzione della musica può essere tanto misteriosa per noi quanto la sua appartenenza alla matematica, di cui parleremo più avanti. Va ricordato che, a partire da Boezio, si parla di tre tipi di musica: musica *mondana*, che potremmo tradurre come «cosmica», musica *umana* e musica *strumentale*. Quest'ultima è quella che meglio risponde a ciò che attualmente intendiamo per musica. La stessa classificazione appare nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore (c.1096-1141 ca.), che è una pietra miliare della sistematizzazione del sapere umano nel Medioevo ed eserciterà notevole influsso nei secoli successivi.

Il primato della musica tra le arti liberali si afferma ancora nel XII Secolo, e fu proprio allora che, nel panorama delle conseguenze del terremoto causato dalla rivalutazione di Aristotele in Europa, si pose la questione dello *status* epistemologico delle varie arti, i criteri cambiarono, e in una nuova sistematizzazione la musica perse il posto che precedentemente occupava. Il criterio del nuovo ordine è una razionalizzazione — una parte integrante della dottrina della subordinazio-

³⁰Cfr. *Dialogo con Tryphon*, I, 4.

³¹Cfr. *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, di cui il libro IX è «De Musica».

³²«Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa» (*Etymologiae* lib. III, c. XVII, «De musica», in *Patrologia Latina* [Migne], Parisiis 1859, vol. 82, col. 163).

³³L'affermazione appare attribuita a Giraldu Cambrensis, e Migne la fa provenire da Quintiliano. Cfr. M. VENUTI, *Sine musica nulla disciplina perfecta (Liber Glossarum MU338-346). Stratificazioni (tardo)antiche nella definizione di un'ars*, «Il calamo della memoria», 4 (2014), pp. 283-300.

³⁴Cfr. K. G. FELLNER, *Die Musica in den artes liberales*, cit., p. 38.

ne delle scienze —, in virtù della quale il principio di utilità pedagogica trasforma la musica in *ancilla verbi*³⁵. San Tommaso d'Aquino consiglia di ricorrere al canto in preghiera «per eccitare in modo più efficace alla devozione le anime meno progredite»³⁶. Era già accaduto nei secoli precedenti (IX-X, ad esempio) che, per sottolineare l'aspetto pratico della musica, questa venisse associata occasionalmente alla retorica piuttosto che alla matematica, con la conseguenza che finì per passare dalla posizione più alta tra le arti a una delle più basse. Per il resto, i secoli XIII-XV, quelli della prima Scolastica, sono il tempo in cui il primato del *trivium* appartiene alla dialettica, non alla retorica. Ratzinger lo spiega come una persistenza del platonismo: «Lo schema di spiritualizzazione, che era collegato con il problema del rapporto tra i due Testamenti e così con quanto c'è di specificamente cristiano, impediva un perfezionamento coerente di questa nozione»³⁷.

5 LUOGO DELLA MUSICA NELLA VITA DELL'UOMO

Il valore etico-politico che Platone e Aristotele rilevano nella musica e codificano con lusso di dettagli è per noi una delle grandi stranezze dell'antichità. C'è chi reagisce a questa valorizzazione facendo appello alla propria esperienza e afferma che quegli effetti evidenziati da Platone sono un'esagerazione, perché ogni volta che allietta la lettura o il lavoro con un po' di musica, si alza esattamente come si era seduto. Purtroppo non tutte le obiezioni sono così. Una persona del genere non mette in crisi la musica perché, per usare un'immagine di Claudio Magris, sarebbe come «un daltonico che accusasse l'erba e i papaveri di avere i colori indistinguibili»³⁸. Il problema è che, anche senza dubbi sulla capacità percettiva, la tipologia musicale e l'inventario degli effetti rimangono non immediatamente comprensibili. Questo aspetto dell'antica concezione della musica è noto come «dottrina dell'*ethos*», ed ha radici probabilmente pitagoriche: «un sistema di suoni e ritmi regolato dalle stesse leggi matematiche che operano nella totalità della creazione visibile e invisibile»³⁹. La musica era quindi considerata una forza dotata di efficacia su tutto l'universo, anche sulla volontà umana, e quindi sul carattere e sulla

³⁵Non basta appellarsi alla subordinazione delle scienze. È necessario aggiungere una mentalità isomorfica con la quale, a volte, non solo l'ordine delle cose si trasmette così com'è alle rispettive discipline di cui sono oggetto, ma anche alle persone che le coltivano. Da questo isomorfismo appariva indiscutibile che, poiché le cose materiali sono finalizzate alle cose spirituali, la fisica dovrebbe essere finalizzata alla teologia, e il fisico al teologo!

³⁶*Somma Teologica*, II-II, q. 91, a. 2 (traduzione italiana tratta dal sito www.carimo.it). Cfr. J. RATZINGER, *La festa della fede*, Jaca Book, Milano 1990, p. 88.

³⁷Ivi, pp. 88-89. Ratzinger chiarisce che, in ogni caso, «sia Tommaso sia Agostino sanno poi dire in effetti anche cose molto diverse. Non mancano certamente esperienze e nozioni che conducono molto più in là» (*ibid.*).

³⁸C. MAGRIS, *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, Milano [1984] 1992, p. 24.

³⁹D. J. GROUT, *Storia della musica in occidente*, cit., p. 17.

condotta degli esseri umani. Aristotele spiegò questo fenomeno con la dottrina della mimesi: «Nei ritmi e nelle melodie si trova quanto più si avvicina all'autentica essenza dell'ira e della dolcezza, del coraggio e della temperanza, nonché dei loro contrari, e di tutti gli altri stati del carattere. Lo dimostra l'esperienza: quando ascoltiamo questi suoni, la nostra anima cambia. Chi, in situazioni che assomigliano al reale, è abituato a provare dolore e gioia, non sta diversamente da chi, di fronte alla realtà vera, reagisce allo stesso modo»⁴⁰.

Non è un compito facile esporre in poche righe i rudimenti della propedeutica musicale necessari per capire cosa intendano Platone e Aristotele quando giudicano in termini politico-morali un *modo* (dorico, ipodorico, lidio, ecc.). Chiunque comprenda la differenza tra un tono maggiore e uno minore, pensi che la differenza tra i modi è analoga, e aggiunga che per gli antichi non c'erano solo due possibilità ma dodici, e in alcune classificazioni ancora di più⁴¹. Nel Medioevo la dottrina dell'*ethos* è ancora in vigore. In un testo emblematico, Cassiodoro (ss.v-vi) descrive le proprietà dei vari modi come segue: «Il dorico è prodigo di pudore e produttore di castità. Il frigio eccita alla guerra e infiamma di furore. L'olio spegne le tempeste dell'anima, a cui, una volta placata, somministra il sonno. L'egeo acuisce l'intelletto agli ottusi e fornisce il desiderio dei beni celesti a quanti sono appesantiti da aspirazioni terrene. Il lidio è indicato contro le preoccupazioni eccessive e la noia, rilassa e corrobora»⁴².

È comprensibile che l'uomo moderno⁴³ provi sbigottimento di fronte a una disciplina dotata di un potere così incisivo sull'interiorità umana, e allo stesso

⁴⁰ ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 1340a17-24 (UTET, Torino 1992). Cfr. PLATONE, *Repubblica*, III, 401 d - 402 a; *Leggi*, II, 665, 668-670; VII, 812 c.

⁴¹ Ancora in Bach troviamo il modo frigio, come nel corale «Erbarne Dich mein» (che non è la nota aria della *Passione secondo Matteo*), e non pochi penseranno subito a una *Toccata e fuga in re minore*, diversa da quella arcinota (BWV 565), dalla quale si distingue per l'aggiunta «dorica», e che a volte è chiamata semplicemente *Toccata dorica* (BWV 538).

⁴² CASSIODORO, *Variarum liber II*, in *Patrologia Latina* [Migne], Parisiis 1847-1848, vol. 69, col. 571. Per la versione italiana si è usata l'antologia di testi: *Per il buon governo della società: da Variae*, commento e traduzione A. Caruso, Edizioni Vivere in, Roma 2001, p. 39. Occorre notare qui che non solo non si sa quale sia la corrispondenza tra modi antichi e medievali: anche tra autori antichi non c'è pieno accordo. «Non sappiamo, e probabilmente non sapremo mai, che cosa fossero esattamente i *modi* di cui scrissero Platone e Aristotele, o in quale maniera essi si discostassero da come furono intesi i *modi* dai teorici posteriori» (D. J. GROUT, *Storia della musica in occidente*, cit., p. 47).

⁴³ Qui «moderno» include la nota «occidentale». Esponendo questa materia nelle aule universitarie, mi sono imbattuto nella piacevole sorpresa che per molti africani e asiatici il testo di Cassiodoro non era così inaudito come lo era per gli occidentali. Uno studente keniano mi ha detto che conosceva bene il fatto che una musica informa immediatamente sull'umore di un intero villaggio, e che è la musica a comunicarlo immediatamente a tutti. Allo stesso modo, un indonesiano mi ha detto che un certo tipo di musica serve evidentemente per ringraziare, un altro per accogliere, un altro ancora per dire addio, e così via. Non si tratta di opere specifiche che la tradizione ha associato a una situazione (come *Tanti auguri a te*), ma piuttosto di una tipologia che si comprende per la sua forma anziché per memoria associativa.

tempo di una natura incontestabilmente matematica. Questo accostamento tra musica e matematica emerge nelle opere di Boezio: andando, ad esempio, alla fine del *De arithmetica*, si può vedere come da lì si passi al *De musica* senza che si notino cambiamenti nell'aspetto delle pagine, e concretamente negli schemi utilizzati, che sembrano tradurre in termini visivi la descrizione che Stravinskij fa della musica come un'«alta matematica»⁴⁴. Secondo Boezio, la specificità della musica all'interno delle quattro discipline matematiche sta nel fatto che «non è legata solo alla speculazione, ma anche alla morale»⁴⁵, perché «la musica è naturalmente legata a noi e rende i costumi virtuosi o depravati»⁴⁶.

Potrebbe essere d'aiuto alla comprensione non tanto pensare a ciò che per noi è ora la matematica, per poi incorporarvi la musica come una delle sue parti, quanto piuttosto cercare di capire cosa potesse essere per gli antichi la matematica, tenendo presente che essa includeva la musica. «La teoria musicale consente di penetrare proprio nel cuore dell'ordine provvidenziale delle cose. Non è un intrattenimento piacevole o una consolazione superficiale per un animo abbattuto, ma una chiave essenziale per interpretare l'armonia segreta di Dio e della natura, in cui l'unico elemento discordante è il male che si annida nel cuore degli uomini»⁴⁷. Un altro passo verso la comprensione di ciò che è la musica è l'analisi del suo impatto su di noi, notevolmente più debole di quello esercitato sull'uomo antico e su quello medievale. Le principali ragioni sono due. La prima, che mi sembra abbastanza ovvia, è l'estrema facilità di accesso alla musica che l'uomo odierno ha, al punto da renderla banale. In tempi di analfabetismo dominante sembrava evidente che, quando l'educazione avesse raggiunto la maggioranza della popolazione, la gente avrebbe letto i classici, ma ora che quella meta sembra conquistata, cosa si legge? Allo stesso modo, non credo di fare un'osservazione borghese se affermo che i dispositivi con cui si ascolta musica per strada non denotano necessariamente l'eccelsa cultura dell'utente. È difficile per noi intuire quale grande tesoro fosse un tempo ascoltare una canzone o assistere a una lettura a voce alta. «Come si recitava, in quell'universo! — dice una storica del medioevo — L'uomo del popolo che non sapeva leggere, i signori che talvolta sapevano leggere e si divertivano ancora ad ascoltare, gli stessi chierici avvertivano la medesima gioia nell'ascoltare ciò che, ingenuamente, noi chiamiamo “cantilene” medievali, e che

⁴⁴I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Padova [1942] 1983, p. 35.

⁴⁵«Cum sint quatuor matheseos disciplinæ, cæteræ quidem ad investigationem veritatis laborant; musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati conjuncta sit» (*De musica*, I, I, I, I, in *Patrologia Latina* [Migne], Parisiis 1847, vol. 63, col. 1168 c).

⁴⁶«Musicam naturaliter nobis esse conjunctam, et mores vel honestare vel evertere» (ivi, 1167 c; è il titolo del primo capitolo del trattato, per cui si suppone che non sia di Boezio stesso bensì dell'editore, e tuttavia riassume bene il contenuto del capitolo).

⁴⁷H. CHADWICK, *Boezio. La consolazione della musica, della logica, della teologia e della filosofia*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 139.

rappresentano un repertorio esteso, poetico e didattico»⁴⁸.

La seconda ragione del diverso impatto della musica nel mondo di oggi sta nella stessa natura della musica, che è profondamente cambiata. Non mi riferisco all'ovvia differenza tra una sequenza gregoriana e un preludio chopiniano, ma alla diversa strutturazione degli elementi che sia la sequenza che il preludio utilizzano: le note. Se provassimo a riprodurre i vecchi modi sulla tastiera del pianoforte, avremmo un'idea molto parziale di tale differenza, perché il pianoforte non ci offre la stessa scala. Gli intervalli, cioè le distanze tra le note e quindi l'armonia e il colore, sono diversi. Non è questo il luogo per entrare nei dettagli, ma conviene sapere che non è la scala del pianoforte quella che tendiamo spontaneamente a seguire quando cantiamo e suoniamo strumenti ad arco senza essere accompagnati da altri strumenti. C'è stata una successione di scale più o meno "naturali", in un movimento che tra il Cinquecento e l'Ottocento tende verso il sistema chiamato *temperamento*. L'ultimo stadio dell'evoluzione della scala è caratterizzato dall'uguaglianza di tutti gli intervalli di semitono tra note consecutive, ed è chiamato «temperamento equabile». Nelle fasi intermedie, le distanze tra le note si aggiustavano a seconda delle diverse scuole, discostandosi dalla scala pitagorica ma anche dalla scala a cui il nostro orecchio è ora abituato. Il famoso *Clave ben temperato* di Bach è una sorta di dimostrazione pratica di ciò che si può fare con uno strumento accordato secondo il nuovo sistema. Bach, però, non usò ancora il termine tecnico «temperamento equabile» (*gleichschwebende Temperatur*), perché continuava a comporre secondo la sensibilità «non equabile». Come è facile immaginare, questo processo non è stato completamente pacifico. Ne è di esempio un'affermazione di Giuseppe Sarti (1729-1802), contemporaneo di Mozart (1756-1791), che dopo aver ascoltato parzialmente due quartetti (KV 421 e 465) di quest'ultimo, disse: «Dopo questi due esempi possiamo giudicare che il compositore, che non conosco né voglio conoscere, non è altro che un pianista con un orecchio corrotto che appartiene al falso sistema che divide l'ottava in dodici semitoni»⁴⁹.

Prima di concludere questo punto, credo sia opportuno sottolineare il fatto che le vecchie scale non sono definitivamente perdute. Ho già accennato al loro carattere naturale, nel senso che il cantore tende spontaneamente ad emettere più suoni di quelli contenuti nella scala di dodici semitoni, e con intervalli che

⁴⁸S. CORBIN, *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, Jaca Book, Milano 1987, p. 31.

⁴⁹Citato da M. LICHTENFELD, *Mozart. Die «Haydn-Quartette» (1977)*, booklet del CD Deutsche Grammophon 415 870-2, Berlino 1978, p. 6. In un tono più radicale di Sarti, se possibile, il compositore spagnolo Tomás Marco, nostro contemporaneo, parla dell'«adozione, per ragioni pratiche, dello stesso temperamento, che forza le scale naturali e costringe le voci e gli strumenti ad arco a piegarsi alla scala del pianoforte. Si tratta di una vera e propria aberrazione acustica – ancora percepita dagli uomini nel XVIII secolo – alla quale l'orecchio umano si è abituato psicologicamente» (*La naturaleza dual de la música*, in J. Cruz Cruz [a cura di], *La realidad musical*, EUNSA, Pamplona 1998, p. 116).

non coincidono con l'accordatura del pianoforte. E non mi riferisco, ovviamente, a chi è stonato. Anche gli esecutori specializzati di musica barocca utilizzano il temperamento corrispondente. Inoltre, gli organi a canne che si costruiscono al giorno d'oggi sono raramente accordati secondo il temperamento equabile. Non si pensi a un'impresa del genere (la costruzione di un organo a canne) come a qualcosa di eccezionale. In tempi recenti, il fatto che fossero passati dieci anni senza che a Roma ne fosse stato costruito uno solo è stato visto come un segno di profonda decadenza culturale⁵⁰. La rivista tedesca *Musik und Kirche*, non specializzata in organi, ogni mese annuncia l'arrivo di diversi nuovi organi e il restauro di altrettanti organi antichi.

6 LUOGO DELLA RETORICA NELLA VITA DELL'UOMO

Mentre un gran numero di persone non avrebbe problemi a dichiarare oggi che la musica occupa un posto importante nella propria vita, sarebbe difficile ottenere una risposta simile se queste persone fossero interrogate sulla retorica. Non solo il numero di coloro che confesserebbero di riconoscere alla retorica un ruolo rilevante nella propria vita sarebbe molto più basso; non solo abbonderebbero dichiarazioni decisamente contrarie; ma la domanda stessa sarebbe difficile da capire, e ciò a causa della riduzione della retorica alla *elocutio*, al fatto poi che la persuasione venga considerata come manipolazione, e anche per via della connotazione negativa che il termine ha assunto nel corso della storia, già dai tempi di Platone. Il quesito dovrebbe essere riformulato. Pertanto, la domanda equivalente a «qual è l'importanza della musica nella tua vita?» può assumere, nel caso della retorica, le seguenti formulazioni: «quale rilevanza attribuisce al modo di presentare le persone e le cose?»; «quale importanza attribuisce all'espressione?»; «pensi che richieda attenzione il modo in cui si manifesta il proprio pensiero?»; «pensi sia necessario essere riflessivi nelle parole e nei gesti?»; «pensi che la verità abbia bisogno di qualche aiuto per essere accettata?». È qualcosa che riguarda il rapporto tra spontaneità e addestramento, tra natura e arte; si tratta di esplorare la possibilità di un apprendimento che culmina nella naturalezza o, usando un ossimoro più esplicito: di esplorare la possibilità di una «spontaneità acquisita». Il razionalismo di separare forma e contenuto va di pari passo con la difficoltà di concepire tale spontaneità. Se ricordiamo la già citata caratterizzazione della retorica da parte di George Steiner («l'arte di caricare di un effetto significativa le unità lessicali e grammaticali di enunciazione»), ci accorgiamo che essa conduce, da un lato, alla nozione di espressione e, dall'altro, a quella di musica, come si

⁵⁰Quello che è stato finalmente costruito dopo la lunga pausa, un organo Pinchi, Opus 408, del 1996, esibisce, tra i suoi dati tecnici, il suo temperamento bachiano: «Neidhardt (1732)», da Johann Georg Neidhardt, teorico della musica contemporaneo di Bach (1685-1739). Nel 2022 la fabbrica Pinchi costruì l'organo Opus 452. Ciò sta a indicare che produceva circa tre organi ogni due anni.

manifesta nella rispettiva caratterizzazione dello stesso Steiner («nella musica la forma è contenuto, il contenuto forma»⁵¹).

Il primo movente di ogni sensibilità antiretorica ha sempre qualcosa a che fare con l'emancipazione della forma. Essendo la retorica «l'arte di far apparire vera la verità», il pericolo più immediato di corruzione che la minaccia è quello di diventare una tecnica per far apparire vera qualsiasi cosa. La posizione di chi confonde una disciplina con una delle sue perversioni non è molto dignitosa, ma è comprensibile che un'«arte dell'apparire» provochi un rifiuto viscerale, proprio quello che ha dato origine a un'autentica *retorica dell'antiretorica* che arriva fino ai nostri giorni. Un momento di splendore di questa sensibilità si è vissuto nel movimento del '68. Tuttavia, per gli studiosi la «nuova retorica» era nata dieci anni prima⁵², e, sempre in quel periodo, artisti a cui nessuno avrebbe negato il titolo di contemporanei avevano dato chiari segnali di non sentire secondo quello schema che cerca di separare a tutti i costi il messaggio e il veicolo. Stravinskij, per esempio, dichiarava in una conversazione: «la musica esprime se stessa»⁵³.

Questo ci riporta alla tesi di George Steiner sull'identità tra forma e contenuto nella musica. In un passo di *Vere presenze*, Steiner ricorda il celebre aneddoto di Schumann che, interrogato sul significato di un'opera appena eseguita, torna al pianoforte e la ripete⁵⁴. Stravinskij, per sviluppare l'affermazione di cui sopra, sottolinea che «una composizione musicale può essere “bella”, “religiosa”, “poetica”, “dolce” o tante altre superfluità che chi ascolta può trovare per definirla. Benissimo. Ma quando qualcuno asserisce che un compositore “cerca di esprimere” un'emozione alla quale poi quel qualcuno fornirà una descrizione verbale, ciò significa svilire parole e musica»⁵⁵.

Non è strano, quindi, che quando si parla di un'opera musicale ci sentiamo destinati a balbettare, perché la musica «va oltre i significati e le descrizioni ver-

⁵¹G. STEINER, *Vere presenze*, cit., p. 205.

⁵²La sua nascita è generalmente considerata la pubblicazione, nel 1958, del *Traité de l'argumentation* di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tytecha, che Gadamer saluta poco dopo come un riscatto, tramite il recupero della dimensione ermeneutica della retorica, della validità dell'argomentazione dialettica contro la logica scientifico-teorica (cfr. H.-G. GADAMER, *Gesammelte Werke, II: Hermeneutik II. Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1990, p. 431). All'idea di «nuova retorica» è spesso associata anche l'opera di Kenneth Burke (1897-1993).

⁵³I. STRAVINSKIJ, R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Einaudi, Torino [1959] 1977, p. 299.

⁵⁴Cfr. G. STEINER, *Vere presenze*, cit., p. 31.

⁵⁵I. STRAVINSKIJ, R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, cit., p. 299. «Mi sono spesso chiesto quale sia il motivo che spinge un compositore a comunicare le sue idee utilizzando un codice linguistico invece che musicale. Mi sono posto la domanda da musicista, e non ho trovato risposta. Niente trasmette direttamente un messaggio come riescono a farlo dei suoni combinati con intelligenza, capaci di creare forme astratte e in equilibrio perfetto. Mi sono posto, allora, la stessa domanda da lettore, ma il risultato è stato ugualmente negativo. Scrivere è un'arte a sé rispetto alla musica, e solo a passionisti è concesso di saper coinvolgere con le parole» (A. TOTÒ, *La fuga hindemithiana*, cit., p. 1).

bali»⁵⁶. «È la melodia l'essere della musica, o il tono, il timbro, i rapporti dinamici fra nota e pausa? [...] Dove, nel fenomeno della "musica", collochiamo le energie che possono convertire la struttura della coscienza umana in ascoltatore ed esecutore? La risposta ci sfugge. Di solito, cerchiamo una descrizione metaforica. Quando è possibile, affidiamo la domanda all'esperienza tecnologica o al limbo dell'ovvietà. Eppure *sappiamo* che cosa è la musica. Noi la conosciamo nel labirinto della nostra mente che le fa eco, nel midollo delle nostre ossa. Siamo coscienti della sua storia. Le attribuiamo un *significato* immenso. Ed è veramente questa la chiave. La musica *significa* anche dove, soprattutto dove, non c'è alcun modo di parafrasarne il significato, di ri-esprimerlo in una maniera alternativa, di esporlo a livello lessicale o formale. [...] Nella musica, essere e significato sono inestricabili. Rifiutano ogni parafrasi. Ma essi *sono*, e la nostra esperienza di questa *essenzialità* è certa quanto quella di ogni consapevolezza umana»⁵⁷. Tornando al lessico di Heidegger sulla domanda, è ben comprensibile che egli affermi che «la peregrinazione verso ciò che è degno di essere posto in discussione non è un'avventura ma un ritorno a casa»⁵⁸.

7 BENE, BELLEZZA E VERITÀ

La vicinanza tra retorica e musica è rafforzata da un ulteriore elemento. L'«arte di far apparire vera la verità» presenta un singolare parallelismo con il modo di procedere di Platone quando egli caratterizza la bellezza definendola come «il modo in cui il bene appare»⁵⁹. Si tratta di una formulazione di Gadamer che riassume il pensiero platonico espresso soprattutto nel *Filebo* e nel *Fedro*. Il salto dalla verità al bene, che forse manca per completare l'equazione, è offerto da Platone stesso, che secondo Gadamer «è stato il primo ad indicare come aspetto costitutivo del bello l'*alétheia*»⁶⁰. La coincidenza tra alcune descrizioni della bellezza e della musica apparirà meno strana se vista in questa prospettiva. Le esposizioni mitiche che Platone fa della bellezza assumono in Gadamer una formulazione lucida: «la bellezza può anche essere percepita come il risplendere (*Abglanz*) di qualcosa di ultraterreno, tuttavia è presente nel visibile»⁶¹. Karl Gustav Fellerer attribuisce a Cassiodoro la seguente concezione della musica: «È la realtà sensi-

⁵⁶I. STRAVINSKIJ, R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, cit., p. 299.

⁵⁷G. STEINER, *Heidegger*, cit., pp. 53-54.

⁵⁸M. HEIDEGGER, *Wissenschaft und Besinnung*, cit., p. 63.

⁵⁹H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, I, Bompiani, Milano [1960] 1995, p. 555. (*Wahrheit und Methode*, in *Gesammelte Werke, I: Hermeneutik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1990, p. 491: «die Weise, in der das Gute erscheint»). Cfr. *Fedro*, 250 b1-e1; *Filebo*, 65 a: «la potenza del bene si è rifugiata nella natura del bello» (*Filebo*, Rusconi, Milano 1995).

⁶⁰H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., p. 555.

⁶¹Ivi, p. 549; *Wahrheit und Methode*, cit., p. 485.

bilmente percettibile dell'astratto che appare in *proportio* e *numerus*. È, per così dire, lo specchio sensibilmente percettibile del non sensibile»⁶². È vero che questa formulazione può essere influenzata dalla posizione di Gadamer. Non meno vero è che il concetto è sostanzialmente presente in tutto quel periodo. Se non riporto *definizioni* rigorosamente proposte come tali, è perché nel caso della musica gli autori si riferiscono a elementi piuttosto tecnici⁶³. Invece, quanto al modo di *concepire* la musica, che comprende cosa essa significa per l'uomo, l'armonia tra gli autori della linea ricostruita da Fellerer è grande. Sant'Agostino, per esempio, afferma che «da queste sue orme sensibili [*ritmi e tempi*] dobbiamo arrivare, con tutta l'acutezza di cui siamo capaci, alle sue stesse dimore, dove è spoglia di tutto ciò che è corporeo»⁶⁴. Anche santa Ildegarda di Bingen (XII secolo) presenta la musica come un riflesso del mondo celeste, sebbene la descriva secondo la figuratività cristiana — cori angelici, armonia originale, ecc. — e non ci offra una formulazione concisa che possa essere citata in una linea⁶⁵. Santa Ildegarda è particolarmente significativa, perché non è solo una persona che riflette sulla musica, ma soprattutto un'autentica compositrice, di cui conserviamo le opere e un'abbondante discografia.

Il fatto di aver potuto individuare in George Steiner tanti aspetti della vicinanza tra musica e retorica ci invita a continuare a esplorare con lui l'immagine dell'uomo che ne deriva. Traduzione e cortesia, dicevamo all'inizio di queste riflessioni, vanno ben oltre una procedura che opera con dei codici linguistici e una precettiva sociale. C'è un'intensa interazione tra queste due sfere, e tra esse e le altre sfere della vita umana. Uno dei risultati è un'umanizzazione di ciò che ordinariamente chiameremmo *tecnico*. «La *cortesia* lessicale, primo passo nella filologia, ci fa frequentare assiduamente i grandi dizionari, sia generici che specializzati»⁶⁶. C'è traduzione e interpretazione in ogni contatto umano. La comprensione immediata di uno sguardo, lungi dal negarlo, lo conferma, rivelando al tempo stesso

⁶²*Die Musica in den artes liberales*, cit., p. 37. Fellerer non dice quali siano i passaggi di Cassiodoro da dove questa affermazione può essere ricostruita.

⁶³«Scientia bene modulandi» (sant'Agostino); «Peritia modulationis sono cantuque consistens» (sant'Isidoro di Siviglia); «Disciplina quae de numeris loquitur» (Cassiodoro), «Facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens» (Boezio); «Scientia veraciter canendi» (Odo di Cluny, IX secolo); «Ars recte canendi» (Anonimo II; XIII secolo). Tutte queste definizioni sono tratte dalla voce (senza firma) «Musica» del *Dizionario della musica e dei musicisti*, vol. III, UTET, Torino 1984, p. 272.

⁶⁴*De musica*, 5, 13, 28, in *Ordine, musica, bellezza. L'Ordine, libri 2, la Musica, libri 6, la Bellezza. Raccolta sistematica di passi da varie opere*, introduzione, traduzione, prefazione, note e indici di M. Bettetini, Rusconi, Milano 1992, p. 219. «Ab istis vestigiis eius sensibilibus ad ipsa cubilia, ubi ab omni corpore aliena est, quanta valemus sagacitate veniamus» (*Patrologia Latina* [Migne], Parisiis 1800, vol. 32, col. 1162).

⁶⁵Ci sarebbe da esplorare soprattutto la tredicesima visione dello *Scivias*, nel volume 197 della *Patrologia latina*, o nei volumi 43 e 43-A della *Continuatio Medievals* del *Corpus Christianorum*.

⁶⁶G. Steiner, *Vere presenze*, cit., p. 152.

il carattere vitale dell'operazione. «Laddove s'incontrano due libertà, laddove la libertà integrale dell'opera d'arte di dare o di trattenerne incontra la nostra libertà di ricevere o di rifiutare, la *cortesía*, l'atteggiamento che ho chiamato tatto del cuore, è d'importanza essenziale»⁶⁷.

Il titolo originale del libro di Steiner (*Real Presences*) ha una ben nota valenza teologica che rimanda alla presenza reale per eccellenza: l'Eucaristia. La tesi centrale è che «ogni comprensione coerente di cosa sia la lingua e di come essa funzioni, ogni descrizione coerente della capacità del discorso umano di comunicare significati e sentimenti, è garantita in ultima analisi dal presupposto della presenza di Dio»⁶⁸. Questo proliferare di presenze reali può preoccupare più di un lettore: ogni quadro, ogni sonata, ogni poesia, ogni abbraccio, ogni parola! Quando ho dovuto guardare al mondo della liturgia cattolica⁶⁹, non ho avuto l'impressione che gli esperti del settore fossero a disagio con la moltiplicazione delle presenze, che sia in un'immagine, in una lettura della Bibbia, ecc. Ogni presenza segue la propria natura, e un errore di lettura a questo punto sarebbe il tipico caso di *apaideusía*⁷⁰, che Steiner traduce come «una mancanza di istruzione, una lesione fondamentale nell'educazione [...], indecenza di spirito e di comprensione»⁷¹, ossia un'incapacità di stabilire i collegamenti giusti. L'esperienza artistica, l'incontro amoroso e la rivelazione del sacro sono esperienze di alterità⁷². Tutte e tre aprono per noi percorsi di trascendenza, e ciascuna di esse, pur essendo in rapporto con le altre due, è di natura distinta. Non mi fermo ad analizzare quale errore di lettura (*apaideusía*) sia più grossolano, se quello di chi si chiede se sia davvero possibile illuminarsi di immenso, o quello di chi nella bellezza di un'opera d'arte crede di aver visto la divinità. Nella sua *Lettera agli artisti*, Giovanni Paolo II osservava in un contesto artistico che «la bellezza è cifra del mistero e richiamo al trascendente»⁷³: prendere l'arte come termine non la dignifica di certo.

⁶⁷Ivi, p. 150-151. «Ci vuole un marcato senso musicale nell'ascolto interpretativo, un timpano che sappia recepire le armoniche del tempo, come quelli di Coleridge, di Walter Benjamin, di William Empson, per udire, per registrare con orecchio assoluto o quasi la vita del tempo e della struttura all'interno delle parole» (ivi, p. 152).

⁶⁸Ivi, p. 17. Non è superfluo aggiungere che l'autore era ebreo.

⁶⁹Il che è successo per ragioni musicali, da cui è nato un testo, scritto in collaborazione con un organista e un compositore: M. MUZZI, A. TOTÒ, *Musicologia sacra: comunicazione di un'esperienza e di un progetto*, in J. Cruz Cruz (a cura di), *La realidad musical*, cit., pp. 181-190.

⁷⁰Il termine è stato quasi sempre tradotto come «ignoranza» e Aristotele lo applica in modo immediato a chiunque sostenga che i primi principi possano essere dimostrati (cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, 1006a5-8) o, più in generale, a chi non sappia che tipo di rigore richieda un discorso (cfr. ivi, 995a5-17). È così che Steiner propone che questa «cattiva educazione» la soffre chi si aspetta dalla scienza una conferma dell'eccellenza dei quintetti di Brahms, o chi chiede alla persona amata una «dimostrazione» del suo amore.

⁷¹G. STEINER, *Vere presenze*, cit., p. 217.

⁷²Cfr. O. PAZ, *L'arco e la lira*, cit., p. 145.

⁷³N. 16. Il documento, datato 4 aprile 1999, ci offre un'altra formulazione della bellezza che

Ma il parallelismo delle tre alterità si ripresenta in continuazione. Ciò significa che ci imbattiamo una volta dopo l'altra nel pericolo di confonderle; significa anche che esse si illuminano a vicenda. In un articolo in omaggio a Octavio Paz per i suoi 80 anni, lo scrittore Tomás Segovia presentò nel 1994 un'idea che vale la pena di citare per esteso: «La lettura di una vera poesia (ce ne sono così poche) è un'esperienza tremenda, di una pienezza senza pari, sicuramente l'unica in cui la vita scorre senza corrodere se stessa, cioè in cui la realtà entra interamente nel proprio senso, non delegandosi in una rappresentazione irrealistica come nel pensiero cognitivo o speculativo, né lasciando nelle acque scure del nonsenso gran parte del suo iceberg come in altre esperienze più aneddotiche, anche se autenticamente reali. [...] La poesia è infettiva, è l'unico modo incurabile in cui un'anima ne infetta un'altra delle sue febbri, i suoi processi, i suoi metabolismi, i suoi gusti, le sue temperature. Senza dubbio l'unica altra esperienza che ci mette a confronto con un'anima contagiosa è quella della doppia penetrazione, della sottomissione reciproca che è resa e della resa che è sottomissione, del desiderio realizzato. Ma in questo caso rimane una minaccia che riappare alla fine di quell'abbraccio che non può durare. Non può durare perché qui si tratta di un corpo, non di una parola. Quel corpo ha una propria volontà che sarà rispettata di nuovo una volta che l'abbraccio è stato sciolto, e di fronte ad una volontà estranea non è mai definitivamente escluso che si cerchi di sopraffare o distruggere la nostra, anche "involontariamente"»⁷⁴.

Attorno all'anno 2000, in un laboratorio di lettura per giornalisti televisivi italiani diretto dall'attore teatrale Pino Manzarì, mi venne in mente di rammaricarmi che nella scelta di un'intonazione — un'interpretazione — dovessimo rinunciare ad altre possibili letture dello stesso testo, anche in prosa. Lui comprese la mia osservazione, ma non la condivise. Rispose più o meno così: «È vero, ma è la natura stessa della vita. Sposi una donna, una tra migliaia, e la vita continua con lei senza che ti sembri di aver ridotto il tuo potenziale a millesimi». Un caso musicale simile ci riporta alla nozione di temperamento. Da qualche anno a questa parte cresce l'interesse per la fedeltà storica delle interpretazioni musicali, la *filologia*, che, tra le altre manifestazioni, comprende una rinata sensibilità al temperamento. Si osserva inoltre una perdita di terreno non solo degli organi elettronici, ma anche della trasmissione elettronica in organi tubolari. Una reazione naturale delle fabbriche di organi elettronici è quella di offrire temperamenti storici e, cosa per nulla strana per l'elettronica, di offrirne diversi o addirittura di offrirli tutti nello stesso strumento, qualcosa di impensabile in un organo a canne.

Non voglio trarre conclusioni azzardate da questo confronto. Tuttavia, mi

coincide sostanzialmente con quella che abbiamo appena visto: «La bellezza è in un certo senso *l'espressione visibile del bene*, come il bene è *la condizione metafisica della bellezza*» (n. 3).

⁷⁴T. SEGOVIA, *Toque de atención*, «Vuelta», 254 (1998), p. 24.

domando se questa versatilità valga il prezzo della falsificazione. Penso di aver compreso cosa intende Tomás Segovia sulle meraviglie della poesia. Tuttavia, così come una magnifica prolusione si sbriciola quando il relatore afferma di aver dimostrato qualcosa, se era irrilevante parlare di dimostrazioni, allo stesso modo, di fronte alla presentazione di tali meraviglie come fossero vantaggi della poesia sull'intimità tra le persone, sento che l'esperienza poetica si inacidisce. La possibilità di cambiamento nell'amato non è forse una garanzia di realtà? E la conservazione della volontà dell'altro non è forse una componente dell'amore? Ma questa mia reazione non rende piena giustizia al testo citato, dove di fatto non si parla in nessun luogo di intimità, né di persone, né di amore, né di amato. Si parla di «desiderio realizzato», e di un abbraccio in cui affrontiamo «un corpo, non una parola», pertanto abbiamo a che fare con un corpo, non con una persona. In piena coerenza con il tipo di contatto in questione, si parla di un «abbraccio che non può durare», non di un'unione che di per sé si realizza per tutta la vita, unione di cui l'abbraccio è simbolo e realizzazione. Con questi chiarimenti la freschezza dell'esperienza poetica può recuperare tutte le sue virtù. Tuttavia, l'equivoco tra l'incontro dei corpi e l'incontro delle vite è un'ottima occasione per tornare al nostro punto di partenza.

8 OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Quando all'inizio ho accennato agli eventi retorici specificando «se mai ce ne sono», non ho messo in dubbio la loro esistenza, ma la rilevanza di una dichiarazione della loro esistenza. Infatti, la vicenda biblica della torre di Babele — come altre vicende riportate da altre tradizioni culturali — dimostra che l'efficacia dei nostri segni non è mai garantita. È molto bello fare professione di naturalezza e spontaneità, ma quella posizione a volte non resiste all'analisi più benevola. O l'una e l'altra insieme non sono possibili contestualmente, o ci riferiamo alla spontaneità acquisita, alla «seconda natura». È la situazione dell'uomo giusto che, secondo san Giovanni della Croce, non ha bisogno della legge, perché «egli è legge per se stesso»⁷⁵. Ed è la situazione di Gabriel García Márquez, che sosteneva la causa dell'abolizione dell'ortografia, ma guai al tipografo che incorresse in un refuso nella pubblicazione di una delle sue opere⁷⁶! È vero che si può fare a meno

⁷⁵Queste parole appaiono in un disegno di sua mano, che egli offriva come illustrazione del cammino spirituale a coloro che venivano da lui, e che di solito accompagna le edizioni della *Salita al Monte Carmelo*. Ovviamente non sono un'idea di San Giovanni, ma piuttosto costituiscono un pilastro del cristianesimo. Mi piace riferirmi a lui perché il contesto in cui si collocano le sue parole è particolarmente antropologico. Altri riferimenti precedenti sarebbero san Tommaso (TOMMASO D'AQUINO, *Somma Teologica*, I-II, 96, 5) e, naturalmente, san Paolo (*Romani* 2, 14-15 e *1 Timoteo* 1, 9), solo che il primo si esprime in questi termini sulla legge positiva, e il secondo sulla legge mosaica.

⁷⁶Queste sono parole di José Moreno de Alba, membro dell'Accademia messicana della lingua, a proposito del I Congreso Internacional de la Lengua Española (Zacatecas, 1997): «Gabriel García

dell'ortografia... quando si ha l'ortografia nel sangue. Migliore è l'armonia tra l'oggetto e la sua presentazione, meno si pensa alla retorica. Stravinsky afferma che la migliore orchestrazione è quella che non ci fa pensare all'orchestrazione. «Non è generalmente un buon segno quando in un lavoro la prima cosa che si noti sia la sua strumentazione; e i compositori in cui si avverte questo fatto — Berlioz, Rimsky-Korsakov, Ravel — non sono i migliori compositori. Beethoven, tra tutti il più grande maestro orchestrale nel nostro senso, è raramente lodato per la sua strumentazione; le sue sinfonie sono in ogni senso troppo buona musica, e l'orchestra ne è parte troppo integrale»⁷⁷.

È quindi la convenzionalità espressiva a richiedere un'arte che renda più efficace la facoltà di utilizzare i segni. La musica ha un carattere paradigmatico, essendo il campo in cui l'arte può puntare più in alto. Forse è per questo che Boezio trova evidente la nostra connaturalità con la musica, al punto che «non potremmo farne a meno anche se volessimo»⁷⁸. Questo richiamo all'armonia, che accompagna la possibilità concreta di raggiungerla e il pericolo reale del tentativo frustrato, è uno dei più fedeli riflessi della condizione umana. Se, da un lato, non c'è altra scelta che contare sulla fallibilità dell'armonia, dall'altro l'esperienza delle armonie riuscite ci libera dalle logiche del tutto o niente e ci pone in una prospettiva ribaltata: la musica e la retorica ci offrono esperienze supreme di unità e, se siamo in grado di superare l'ostacolo della cecità di fronte all'evidenza, ci mostrano che quell'unità che ci viene offerta è una conquista o una riconquista. In campo amoroso, poetico o religioso, esse presentano davanti ai nostri occhi la possibilità di abbracci in grado di durare.

© 2024 Rafael Jiménez Cataño & Forum. Supplement to Acta Philosophica



Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Testo completo della licenza

Márquez ha detto al Congresso qualcosa come “Non voglio la grammatica”. Naturalmente lui non ne ha bisogno, se lui la sta facendo, la possiede, essendo un bravo scrittore; siamo noi che studieremo la grammatica che lui applica. Io, come grammatico o insegnante, dove posso imparare la grammatica? Beh, da loro. [...] Penso che don Gabriel, che rispetto, avendo imparato da lui l'uso del linguaggio, si sia divertito a dire con questo umorismo che non gli piace l'ortografia. Gli piace sempre irritare gli altri, ma non commette mai un errore ortografico. Si arrabbierebbe se nei suoi libri apparisse un errore. Egli ha un'ortografia impeccabile, ha il dono della lingua, ha la lingua spagnola; i buoni scrittori si prendono gioco della grammatica perché la possiedono, non ne hanno bisogno» (P. MONTELONGO, *Lengua sin mitos. Entrevista a José G. Moreno de Alba*, «Istmo», 232 [1997], p. 20).

⁷⁷I. STRAVINSKIJ, R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, cit., p. 15-16.

⁷⁸«[...] ita quidem nobis musicam naturaliter esse conjunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus» (*De musica*, cit., 1171 c).