



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Sul corpo di Bosso.

Critica, semiotica ed estetica di una seria leggerezza

Stefano Jacoviello

1. Silenzio

*La musica sta nel silenzio.
La musica si basa su quelle piccolissime pause
che creano quella tensione, l'attesa*
Ezio Bosso

Il 15 maggio del 2020 Ezio Bosso muore, definitivamente piegato da malattie che fin dall'inizio annunciano un implacabile decorso e sfidano chi ne è colpito a ingaggiare consapevolmente una guerra quotidiana per la conquista di ogni attimo. Bosso è stato un musicista di successo, sui cui meriti artistici era legittimo argomentare. Eppure, nei momenti immediatamente successivi alla sua scomparsa, non è stato possibile ignorare il silenzio della critica musicale. Il “coccodrillo” dell’artista è stato lasciato piuttosto alla penna dei cronisti di costume, mentre i media – vecchi e nuovi – si riempivano dei suoi aforismi, e una sfilata di testimoni più e meno famosi regalava al pubblico commosso ricordi lagrimevoli conditi con quel poco di inevitabile narcisismo del “c’ero anch’io”.

Con la musica originale prodotta soprattutto nella sua “seconda” carriera artistica, Bosso si era andato a posizionare in un cantuccio preciso nel vasto panorama sonoro attuale, fra Einaudi e Allevi, forse all’inseguimento del Sakamoto più cameristico. La critica musicale è forse troppo impegnata fuori e dentro le accademie a perimetrare l’ontologia dell’ineffabile, quando non è rassegnata ad esclamare “o tempora o mores” e si perde all’inseguimento del gesto di rottura rispetto a una tradizione già in frantumi da circa un secolo. Perciò, a parte una voce fresca e svincolata come quella di Alessandro Tommasi sulla rivista online *Quinte Parallele*, ancora una volta sembra che la critica abbia evitato di affrontare seriamente un fenomeno del gusto dalla dimensione sociale rilevante, derubricandola a un caso di moda (come se quest’ultima fosse cosa da poco).

Invece, piaccia o no, il lavoro di Bosso riguarda pienamente la cultura musicale, che non è il raffinatissimo sapere di un gruppo di “ignoranti istruiti”, ma quello articolato, molteplice e condiviso da un’ampia comunità di ascoltatori, in cui tutte le forme espressive si muovono e si intrecciano dando vita alle sonorità che hanno un senso.

Sfoderare la fredda ragione analitica mentre le masse piangono può essere imbarazzante, almeno quanto rischiare lo scorno di passare involontariamente da fan di un artista che, soprattutto in questo momento, non ha bisogno del sostegno di nessuno. Penso però che la figura e il lavoro di Ezio Bosso vadano presi seriamente, in segno di doveroso rispetto verso di lui e verso gli ascoltatori a cui semplicemente la sua musica piace.

Sulle pagine dei più importanti quotidiani italiani sembrava spiccare solo la voce di Massimo Bernardini: fra i pochi oggi a portare la musica “seria” in tv senza sacralizzazioni e deliqui sentimentali, non è forse un caso che proprio lui che ha dimestichezza con gli schermi dei media abbia centrato più di un bersaglio. Bernardini scriveva sul Foglio: «Ezio Bosso è stata una bella anomalia, in quest’Italia in cui la musica popolare e colta si tengono sempre a debita distanza. Ha saltato consapevolmente e furberamente gli steccati, ha seguito le mode e ha seguito semplicemente il suo cuore, anzi il suo corpo. Quel corpo irregolare che gli è arrivato addosso a sorpresa e che ha saputo trasfigurare e mettere in scena con semplicità e sapienza».

Con Bosso siamo ben lontani dal “caso Allevi”, dove il progetto comunicativo sopravanza e travolge il senso del progetto artistico, facendo passare per colto ciò che è genuinamente popolare. Effettivamente per chi giudica il tranello è lo stesso, ed è insito proprio nell’opposizione fra colto e popolare: fanno bene gli anglosassoni a distinguere fra “art” e “popular” music, stabilendo la differenza fra una musica che necessita di una specifica tecnica di ascolto per comprenderne le forme, e un’altra che invece può essere pienamente recepita grazie a un sapere, anche inconsapevole, condiviso da un’intera comunità culturale. Questa opposizione, che mette apparentemente in secondo piano le condizioni sociali in cui una musica nasce, ci fa capire meglio perché presso il pubblico occidentale Mozart può risultare estremamente popolare, grazie alla stratificazione delle abitudini di ascolto del linguaggio armonico tonale, mentre la musica classica ottomana, ben lungi dall’essere etichettabile come “folk”, può legittimamente conservare il suo statuto di “musica d’arte”. Seguendo lo stesso principio si può dire che la musica di Bosso è “colta” per i procedimenti compositivi impiegati, ma allo stesso tempo risulta “popular” all’ascolto, come un prodotto di consumo. Questo è forse il primo elemento che può aver messo in imbarazzo la critica musicale, stretta all’angolo da categorie che la obbligano ad apparire snob.

Ma c’è qualcosa di più complesso: la vicenda del musicista Bosso ci pone di fronte al racconto di un corpo sofferente che intrattiene una relazione con la corporeità della musica, e del fare musica.

2. Storia di un corpo

Il miglior ritratto di Ezio Bosso è stato realizzato da Domenico Iannaccone in una puntata della sua serie di reportage televisivi ispirati ai Dieci Comandamenti, intitolata “*La porta aperta*” e trasmessa da Raitre nel gennaio 2018, a un anno circa dall’apparizione del musicista sulle scene nazionalpopolari del Festival di Sanremo. Nel conversare, Iannaccone adegua il tono della sua voce ai sussurri dell’artista, creando subito una atmosfera di prossimità emotiva: l’empatia di una confessione. Il volto del giornalista incarna perennemente la maschera dello stupore, facendosi simulacro patemico per lo spettatore. Accompagna il pubblico con la retorica della meraviglia attraverso una serie di passaggi che a chiunque frequenti un minimo la musica appaiono rivelazioni dell’ovvio. Eppure si capisce subito che il problema sta da un’altra parte.

L’incipit: Iannaccone incontra Bosso nel grande atrio centrale della sua casa bolognese, fatta di spazi aperti e sgombri adatti alle esigenze di chi ha disabilità motorie.

D.I.: - “Il pianoforte sta al centro di questa stanza...”

E.B.: - “Ho bisogno del rapporto fisico con la musica. E lui me lo regala tutti i giorni. È come un fratello. E poi mi aiuta. Mi ha aiutato a tornare alla musica. Proprio a tornare a questo (*tocca un tasto*): che bello! Senti che bello?

Vuoi fare un gioco? Vai là, di una parola forte, una parola che ti piace tanto...”

(*Iannaccone infila il capo sotto il coperchio del pianoforte, si china sulla tavola armonica*)

D.I.: - “AMORE!” (*sorridono*) “...c’è una amplificazione...”

E.B.: - “Lì c’è la tua voce, e diventa sua”

Abbiamo bisogno di un poeta comprensibile. Nella cultura italiana ancora intrisa di idealismo, l'arte non ha bisogno di tecniche della comprensione perché al soggetto dell'esperienza estetica basta la sensibilità per mettersi in contatto con la soggettività creatrice, immanente all'opera. L'arte è dunque questione di comunicazione fra spiriti.

Nel momento in cui la poesia coincide con la lirica e il suo pubblico diventa generale, allora anche la sensibilità diventa generalizzata. E l'arte non viene più sottoposta ad un giudizio estetico, ma a un giudizio di verità. Idealmente perfetta, l'arte mostra meglio di altre forme la verità del mondo, assume la potenza metafisica del linguaggio di Dio, e nelle società laicizzate assolve un compito simile a quello della religione. Da quest'ultima mutua la pietà e la conformazione a cui il fedele deve aderire, funzionale alla contemplazione di un mistero incarnato: ecco che il corpo sofferente di Bosso incarna la verità della sua arte, e ne diviene sintomo immediato. Tale immediatezza si trasferisce a tutti gli strumenti dell'espressione artistica, offrendo prove dirette della verità del suo sentimento, comunicato dalla musica.

Così, il corpo del pianoforte entra in continuità con quello del musicista, e si fa luogo di esplorazione per la comprensione del segreto. Bosso porta sempre con sé quel pianoforte, regolato su un assetto speciale per rispondere efficacemente alla debolezza del suo tocco. E il pianoforte ha la stessa mobilità di Bosso: deve essere trasportato e sistemato nello spazio da chi se ne prende cura.

Iannaccone passa infatti a intervistare l'accordatore, autista, amico, che accudisce entrambi con gli stessi gesti, semplici e diretti, e con la competenza di chi sa far vibrare i corpi in simpatia. In decenni di mestiere ne ha sentiti di pianisti suonare Bach, eppure garantisce che quando ascolta Bosso si accorge di scoprire in quelle note qualcosa che fino ad allora, stranamente, gli era sfuggito.

Arrivati sul palco, al momento di mettere in sede lo strumento, l'accordatore spiega che quella sera bisogna collocarlo in una posizione particolare, con la coda rivolta verso il fondo del palco, facendola penetrare fra gli orchestrali, in modo che tutti siano in contatto con il suono del maestro.

Attraverso quella protesi ingombrante, il corpo del direttore si fa tutt'uno con il corpo dell'orchestra, che diventa un corpo sociale. Parlando del suo lavoro con gli orchestrali, infatti, Bosso dichiara: «Uno non ci pensa, ma il direttore è quello che usa di più l'espressione del suo corpo. E un direttore si prende cura dei musicisti che suonano con lui, e lui suona con loro. Deve sapere di tutti, deve conoscere le problematiche dell'altro. Deve conoscere quando il fagotto non ha abbastanza fiato, o è stanco, deve conoscere quando un braccio può essere spinto di più o di meno (*facendo il gesto dell'arcata*). Ci sono tanti aspetti che poi si mettono insieme, al suono, al rispetto della partitura, no? Questa è la nostra costituzione. [...] Ognuno dà il suo contributo perché si realizzi la società ideale». Questa realizzazione mostra i sintomi della fatica sul corpo di tutti.

Con tutto il suo carico simbolico, anche il corpo architettonico del Teatro Sociale di Gualtieri entra in relazione di continuità con quello del musicista che lo ha eletto a sua principale residenza artistica. È un corpo curato, salvato dall'oblio, ristrutturato, e infine fiaccato dal sisma del 2012 nel momento in cui l'attività sta per ripartire, come una sinistra coincidenza con il terremoto personale dell'artista. Ma alla fine il teatro rinasce ostinatamente al di fuori del suo edificio, con un concerto in piazza, insieme alla comunità che gli si stringe intorno.

Bosso tenta di limitare il valore della sua disabilità a un problema personale dicendo a Iannaccone: «Io oggi lotto per far capire che non sono questo (*indicando la sedia a rotelle su cui è seduto*). Non sono una cosa da compatire o da idolatrare. Mi dedico alla musica e vado anche criticato come tale». Ma al di là di bieche insinuazioni fatte circolare sottovoce sulla genuinità dei suoi spasmi, è ormai chiaro che la somatica del corpo malato di Bosso ha una consistenza espressiva che va ben al di là di una maschera da mostrare in scena.

3. Il corpo della musica

Facciamo però un passo indietro rispetto al dispositivo “mistico” della corporeità di Bosso, e proviamo a descrivere le forme della sua musica, indipendentemente dall'autore. Del minimalismo di Glass e Nyman, che riecheggiano soprattutto nella sua prima produzione sinfonica, più che lo stile Bosso eredita gli stilemi. Assomiglia di più a Ludovico Einaudi, se non fosse che per Bosso la forma canzone è un punto di arrivo, un risultato più che un modello di partenza scelto in contrasto con quelli forniti dalla formazione accademica. Fatta eccezione delle musiche scritte per il cinema, adeguate alle esigenze del caso, le sue composizioni nascono da una riflessione sulle forme tardo romantiche della sonata, della sinfonia, del concerto. Ma tutto viene sottoposto ad un procedimento di semplificazione in funzione dell'espressione lirica, per dare all'ascoltatore la possibilità di mettersi immediatamente in sintonia con l'idea sentimentale astratta che si vuol comunicare. Per far questo servono configurazioni musicali sopravvissute all'obsolescenza degli ascolti di un secolo: le risonanze tonali comuni al rock e al pop; i ritornelli e le ripetizioni; un rapporto stabile fra uno sviluppo melodico appena accennato, circoscritto in piccoli intervalli, e le sue funzioni armoniche: nonostante quel che ci si può aspettare, la musica di Bosso infatti non “canta” mai, e le poche note dei temi sono utili a sottolineare le tensioni accordali, punteggiando qua e là i brevi movimenti degli sfondi sonori. La musica di Bosso è una sequenza di cadenze, raggruppate secondo la logica dell'accumulazione di piccole variazioni. Per questo, assomiglia al minimalismo dei più noti autori americani, ma non lo è; evoca la canzone, ma non lo è: è piuttosto il risultato di una negazione della tradizione musicale europea e della sua restituzione frammentaria. Un prodotto perfettamente neobarocco: frammento, coazione, esausto, consunto, eccessivo, eccentrico, indefinito, sono tutti termini e attributi applicabili al suo lavoro in un ipotetico giudizio critico.

Anche le sue trascrizioni e gli arrangiamenti di brani di altri autori, da Chopin a Gluck passando per Cage, seguono lo stesso procedimento creativo, finendo per far suonare come se fosse Bosso anche Siliti, che cento anni fa trascriveva un preludio di Bach dimenticandone volutamente una parte per lasciare che si perdesse nell'oblio del tempo e degli ascolti.

La musica di Bosso affascina quindi perché in termini estremamente semplici esprime una mancanza, una relazione interrotta con qualcosa di perduto, e innesca la nostalgia per quel rapporto immediato con l'espressione artistica, quella sensazione di riposo domenicale che l'arte in genere nega al suo pubblico.

Bosso insiste puntualmente sulla preparazione e sulla serietà del suo approccio al lavoro musicale, ma non invoca mai il giudizio di “capolavoro” sulle sue opere, come invece strillavano le promozioni di altri artisti troppo ingenuamente accostati a lui. Fa piuttosto una musica di servizio sanitario, per alleviare la sua reale sofferenza fisica, e per somministrare la sofferenza emotiva che ai suoi ascoltatori sentimentalmente manca.

Soddisfa il desiderio di pietà, adeguatamente anestetizzata dalla distanza televisiva, che a scuola spesso accompagnava la lettura coatta di Leopardi: forse il più grande illuminista italiano, il più frainteso della nostra tradizione letteraria, tutto concentrato nella ricerca della perfezione formale del verso quanto del ragionamento, e invece popolarmente inteso come il poeta dei sentimenti, ispirato e spontaneo, ingiuriato nel corpo ma libero nel pensiero. Leopardi non doveva però fare i conti con i formati della televisione e dei media digitali, che con i loro dispositivi restituiscono vividamente la corporeità molto più facilmente della pagina letteraria. Ciò succede perché le immagini si danno alla vista immediatamente come sintomi e reperti allo stesso tempo. Così l'immagine audiovisiva fa il gioco paradossale del segreto manifestato: Bosso tenta di nascondere la malattia mostrando un corpo *quasi*-sano, come se la sua battaglia consistesse nel negarne gli effetti fisici, svelando agli spettatori solo quelli patemici che possono essere facilmente condivisi tramite la pietà dello sguardo sullo schermo.

Vestito da rockstar, con un sistema di abbigliamento dove la funzione di tanti piccoli dettagli – foulard, cappucci, bende, mezzi guanti, parrucca – viene lasciata all'ambiguità fra l'accessorio di moda e il dispositivo sanitario, il corpo di Bosso si offre agli spettatori come quello dell'antico eroe che esce ferito da una battaglia vinta, anche se solo momentaneamente, dissimulando nel sorriso la disperazione di un finale tragico. Il sistema integrato di audiovisivi e social media trasfigura il suo corpo in immagine me-

diale, che reca ancora le tracce della vicenda umana ma la offre allo sguardo dello spettatore articolata sulla sua superficie secondo i caratteri del mito.

La televisione mette in tensione la temporalità della singola trasmissione, chiusa, determinata, ciclicamente reiterabile, con quella della malattia che inesorabilmente progredisce cancellando gradualmente la visibilità mediatica del suo corpo reale, sublimandola nell'ascoltabilità della musica.

Allo stesso tempo Bosso crea una tensione fra il tempo ciclico e iterativo della musica, la sua, e quello lineare della sua esistenza. La musica di Bosso abita il tempo del montaggio televisivo, che ne influenza prepotentemente l'ascolto. Non è semplicemente "ripresa" e trasmessa, come quella di un qualsiasi altro musicista. Benché le poetiche e i progetti artistici siano lontani anni luce, in questo può essere accostato a Gould, che trasformò il suo corpo musicante in immagine mediale per sfuggire al tempo e lasciare la musica sola all'ascoltatore. Ma come con Gould, per ironia della sorte, il procedimento, radicato in una idea estetica dei media, non raggiungerebbe la stessa efficacia se la musica fosse amputata dell'immagine televisiva.

La questione critica sulla musica di Bosso non riguarda quindi paradossalmente essa stessa, ma il rapporto che si instaura fra il suo formato mediale e gli spettatori. È una questione di "consumo" del senso, e in quel quadro va affrontata la sua analisi. Ecco perché risulta scivolosa fra i guanti della critica tradizionale, che per le motivazioni musicali suddette difficilmente riuscirebbe a liquidare la sua produzione come semplice impostura, ma allo stesso tempo fatica a perimetrarne chiaramente il valore estetico. In termini semiotici e filosofici, qui si tratta di riflettere sull' "immagine della musica": ovvero di mettere a problema tutta la virtualità immanente di significazioni che la struttura musicale astratta riuscirebbe a produrre attraverso le sue indefinite applicazioni mediali, secondo diversi sincretismi testuali.

Ciò vale ovviamente per qualsiasi compositore, da Ludwig van Beethoven a Jacques Brel. Tuttavia, in quei casi, una poetica chiara, un'estetica di riferimento, una politica dell'arte, sussistono anche autonomamente dal trattamento mediale. Come invece tutte quelle prodotte all'incirca negli ultimi vent'anni, costrette a fare i conti in qualche modo con la pervasività dei media digitali, la musica di Bosso trova un sostituto nella sua immagine, che potrebbe rischiosamente sparire con lui. Novello Faust, Bosso ha visto il suo corpo tramutarsi nel fantasma che l'immagine televisiva ne ha prodotto, mentre le sue esecuzioni musicali si trasformavano in oggetto audiovisivo. Nonostante le intenzioni più o meno sincere, era ormai troppo difficile liberarsi di questa nuova natura. Il corpo fantasmatico traduce il patire corporeo in figura somatica, e il patire interiore in figura sonora, per sottoporle entrambe all'esperienza iperestesica dello spettatore.

La capacità e l'obiettivo, celato ma non troppo, di risvegliare gli entusiasmi più spontanei ha tenuto questa musica alla larga dall'anestesia dei critici. Per Bosso, tuttavia, la scelta strategica di un'espressione lirica per mettersi in comunicazione con il pubblico più ampio, rispondeva forse, più che a un legittimo calcolo, a un'urgenza esistenziale.

4. Epilogo

E.B.: - "Abbiamo tutti bisogno di aiuto. Accettarlo ci permette di eliminare il sentimento di pena di fronte alla sofferenza. Ho bisogno di lavorare con gli altri. Accesso, conoscenza, curiosità, riportano alla libertà".

D.I.: - (*pausa di silenzio*) "Diciamo che abbiamo finito..."

E.B.: - "Beh, diciamo che abbiamo cominciato..."

D.I.: - "Hai ragione, abbiamo cominciato"

Quando il trauma della malattia ha interrotto l'aspetto durativo dello scorrere feriale della vita di Bosso, la difficile rinascita che ne è seguita si è caricata di una costante tensione incoativa, opposta alla terminatività del tempo della malattia. In linea con la forma del mito assunta dal racconto della sua vicenda artistica e personale, Bosso e il suo male diventano personaggi in lotta per aggiudicarsi il valore del tempo. Ciò che il male guadagna, l'artista lo perde in termini di forza, vitalità, e durata della vita stessa. Ma il musicista ribalta il corso della battaglia: ciò che riesce a consegnare alla musica viene sot-



tratto al tempo del male, con la speranza che possa così sopravvivere alla sua morte. Non solo come opera d'arte, bella e intangibile, ma come esempio di condotta. Per chi svolge delle professioni artistiche, forse più che per molti altri, il fine ultimo di ciò che si fa quotidianamente è nel riuscire a costruire una duratura memoria di sé. Bosso è un musicista, ingaggia ogni giorno una sfida col tempo, nel tentativo di beffarlo trasformando le durate della vita in valore estetico, sottratto al suo dominio. Per questo l'interruzione delle attività musicali dovute all'epidemia da Coronavirus gli ha dato il senso dell'ultima sconfitta, attaccandolo alla sola speranza di poter ricominciare, ancora una volta. Il capo chino della sua ultima intervista a RaiNews24, mentre tentava di affermare che la musica è necessaria al benessere di una comunità, è caduto nel silenzio. Chi crede nel senso di quell'ultima frase gli deve rispetto, e lo farà prendendo seriamente e senza pregiudizi le forze, le debolezze, e le leggerezze della sua musica. È la serietà che si deve a chiunque abbia il coraggio di fare della musica il suo lavoro, la sua vita.

pubblicato in rete il 21 maggio 2020